

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

DOKTORA TEZİ

2000'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA
TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

Ayla KARLI TEZGÖREN

2502070259

TEZ DANIŞMANI

Prof.Dr. Hasan AKBULUT

İSTANBUL – 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AYLAR KARLI TEZGÖREN Numarası : 2502070259
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA / DOKTORA Danışmanı : PROF. DR. HASAN AKBULUT
Tez Savunma Tarihi : 15.05.2018 Saati : 11.00
Tez Başlığı : 2000'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. HASAN AKBULUT		KABUL
2- PROF. DR. AYŞEN AKKOR GÜL		KABUL
3- PROF. DR. AYLAR KANBUR		KABUL
4- DOÇ. DR. GÜLAY ER PASİN		
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ LALEHAN ÖCAL		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. MURAT İRİ		KABUL
2- PROF. DR. DEFNE ÖZONUR		

ÖZ

2000'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

Ayla KARLI TEZGÖREN

Batı edebiyatında ve sinemasında yapılan çalışmalar, melodramın modernleşme ile toplumsal düzenin ya da dengenin bozulmasına; kutsal olanın kamudan çekilmesi, adalet, eşitlik, özgürlük konularına ilişkin sınıfsal ve ahlaki bir kaygıyı açığa vuran *tepkisel* bir tür (tür olarak etkinliğini yitirdiğinde de *tarz / kip /modalite*) olarak dolaşıma girdiğini ortaya koyar.

Melodramın bu tepkiselliği, Türk sinemasında da geçerli olur. Cumhuriyetin kurulmasıyla büyük değişikliklere uğrayan toplumsal düzen, laikleşme/sekülerleşme ve kutsal olanın büyük oranda kamusal alandan çekilmesinin yarattığı etki, her alanda bir an önce batılılaşma çabasıyla gelenekten kopma gibi kaygılar (özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda) melodramın etkin bir tür (tarz/kip) olmasına sebep olur.

Nitel bir araştırma desenine sahip olan tezin birinci bölümünde; “literatür taraması” ile melodramın tanımı, kökenleri, tarihsel gelişimi incelenmiş, özellikle de Hollywood sinemasındaki işlevi ortaya konularak, film çalışmalarındaki yerine, türsel yaklaşımlara değinilmiş, bir *tarz (kip/modalite)* olarak dolaşımda kalmaya devam eden melodramın kültürel olarak modernizmin yarattığı arzular, kaygılar ve korkularla ilişkisine yer verilmiştir. İkinci bölümde aynı şekilde melodramın bu kez Türk sinemasındaki tarihsel ve toplumsal süreçleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise 2000'li yıllardan sonra yüksek gişe yapmış veya ses getirmiş 4 film- *Beyaz Melek (Kırmızıgül, 2007)*, *Üç Maymun (Ceylan, 2008)*, *Aşk Tesadüfleri Sever (Sorak, 2011)* ve *İftarlık Gazoz (Aksu, 2016)*- metin çözümlemesi ve semptomatik okumaya tabi tutularak derinlemesine incelenmiş, bu dönemde yaşanan toplumsal değişmelerle hala devam eden ancak artık yön değiştirmiş toplumsal arzuların, korkuların ve kaygıların *tepkisel bir tarz* olarak melodram yoluyla nasıl ifade edildiği analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Türk Sineması, melodram, melodramatik tarz, modalite, semptomatik okuma*

ABSTRACT

MELODRAMA AS A REACTIONAL MODALITY IN 2000'S TURKISH CINEMA

Ayla KARLI TEZGÖREN

Studies conducted on western literature and cinema suggest that melodrama is a reactional modality which reveals classificational and moral anxiety to the issues of justice, equality and freedom, against to the degeneration of the social order or balance as a consequence of modernization, withdrawal of the divinity from the public.

The reactional modality of the melodrama is also applicable for the Turkish Cinema. Such concerns as social system in Turkey modified with the establishment of the republic system and the effect of the laicism/secularity and withdrawal of the divinity from the public and the separation from the tradition with the endeavour of modernization cause that the melodrama is an effective reactional modality (especially in 60s and 70s).

In the first part of the thesis designed by quantitative approach, definition and origins of melodrama was examined by the literature review and the revealed the importance in Hollywood Cinema, also modality approach and its relation with passions, anxieties and fears created by the cultural modernization. In the second part, similarly this time the historical and social process of the melodrama was discussed in Turkish Cinema.

In the third part, 4 Films with high box office success after 2000's, "Beyaz Melek (by Kırmızıgül, 2007), Üç Maymun (by Ceylan, 2008), Aşk Tesadüfleri Sever (by Sorak, 2011) ve İftarlık Gazoz (by Aksu, 2016)", were deeply analysed by text analysis and symptomatic reading methods, and also how the social variations in that period and desires, fears and concerns which have been still continuing but slightly changed direction have been conveyed, were examined.

Key Words: *Turkish Cinema, melodrama, melodramatic imagination, reactional modality, symptomatic reading*

ÖNSÖZ

Melodramın, Türk sinemasının favori türlerinden biri olduğu hatta en başında geldiği söylenebilir. Daha çok Yeşilçam filmlerimizde gördüğümüz bizi sarıp sarmalayan o basit, dolaysız sıcak ilişkilerin olduğu nostaljik mahallelerine, çok derinliği olmayan, bizi zaman zaman neşelendirse de ağlatmadan bırakmayan neşeli, iyi, sevimli karakterlerine, salt kötülerine, “şaşırtma estetiğine” dayalı olay örgüsüne, tesadüfle-re dayalı anlatı yapısına ve o “ebedi” aşklarına kolay kolay “elveda” diyemeyeceğimizi içten içe biliyoruz. Sinemamızın da bizim gibi büyük şehirlerin ya da “modern yaşam tarzının” tüm olanaklarına alışsa da eninde sonunda memleketine dönmek isteyen taşralılara benzediğini anlamalıyız belki. Taşramızı unutamayacağımızı bil-meliyiz.

Ne var ki artık değişen dünya düzeniyle melodramın, filmlerin anlatı yapıları içeri-sinde bütünüyle var olduğu zamanlar geride kaldı. Bugün dünya sinemalarında ve ülkemiz sinemasında daha çok *tarz*, *kip*, *modalite* yada *imgelem* olarak varlığından söz edilmekte. “*Parazitvari*, *hayaletimsi* yapısıyla melodramın “tik”li hali melodra-matik tarzın (kip/modalite) sınırlarını çizmek zor olsa da gene de bir his olarak onu hala her an filmlerimizde, TV dizilerimizde, TV programlarımızda görüyoruz. Kişi-sel olarak, o zamanlar niteliğini tam olarak anlamadığım ama varlığını hep hissetti-ğim bu hayaletimsi yapı, meslek hayatım boyunca sıklıkla kafamı kurcalamıştı. 2000’li yıllara girerken, özel televizyonların dizileriyle hayatımızda önemli bir yer tuttuğu dönemde, bu geleneğin en önemli temsilcilerinden biri olan, genellikle me-lodram türünde filmler yapan Ümit Efekan gibi bir yönetmenle yaklaşık 5 yıl asis-tanı olarak çalışmış olmak, fark etmeden bana Yeşilçam ve bu tür konusunda önemli bir bilgi aktarımı sağlamıştı. Ama o zamanlar melodramatik olduğu için “küçümse-diğim” bu Yeşilçam anlatılarının semptomatik olarak, toplumsal açıdan nelerin ifa-desi olabileceği konusunda gerçek anlamda bir fikrim yoktu. Biz Sinema-TV eğitimi almış “okullular “ olarak, Yeşilçam’ın “alaylı” yönetmenlerine ışıkçılarına, kame-ramanlarına ve hatta oyuncularına bir yandan okullu olmanın getirdiği özgüvene bu-lanmış hafif bir gurur ile ama bir yandan da hayranlık ve korku duygusuyla yaklaşı-

yorduk. Zira onlar aslında çocukluğumuzun unutulmaz kahramanları ve yıldızlarıydılar. O dönemde çektiğimiz dizilerin ünlü senaristleri eski Türk filmlerinin hikayelerini, Amerikan filmlerinin /dizilerinin konularıyla harmanlayarak modernize etmeleriyle ilgi çekici bir TV dizi senaryosu dili kurmuşlardı ama bu dizilerin anlatı yapılarının olmazsa olmazı, gene o eski Yeşilçam hikayeleri ve kalıplarıydı. O dönemin TV dizi ekiplerini oluşturan yönetmenleri (Şerif Gören, Ömer Uğur, Kartal Tibet vd.), yapımcıları (Türker İnanoğlu, Kemal Seden vd.) ve set çalışanlarının çoğunluğunu Yeşilçam’dan gelenler oluşturuyordu. Yeşilçam melodramlarının kalıplarını, kodlarını ve özelliklerini çok iyi bilen bu Yeşilçamın usta (zanaatkar da denebilir) yönetmenleri, reji işinin yanı sıra senaryoları; karakterlerin ahlaki yapılarının “gerçeğe” uygunluğunu, olaylar karşısında verecekleri tepkinin ve tavrın sınırlarını sıkı bir biçimde kontrol ederlerdi. Ki bu “gerçeklerin” daha çok Yeşilçam dolayımıyla kurulmuş bir değerler sisteminin parçası olduğu söylenebilir .

Kısaca, 2000’li yıllara girerken hala en modern TV dizilerinde, sinema filmlerinde Yeşilçam melodramlarının varlığı hissedilmekteydi. Hem izleyici olarak, hem de profesyonel olarak TV ve sinema setlerinde çalıştığım dönemde bu “hayaletli bir evin”¹ arka koridorlarında dolandığımız hissi hep peşimdeydi. Çok sonraları, bu “hayaletli evden” çok uzaklara gitmeyi umarak, nihayet farklı bir tarzda sinema çalışması yapma fırsatı bularak yönetmen Nuri Bilge Ceylan’la “*Üç Maymun*” filminde yönetmen yardımcısı olarak çalıştığım zaman, o çok tanıdık kalıpla bir kez daha karşılaşınca, artık onu yok sayamayacağımızı fark ettim. Kısacası, hem TV dizilerinde, hem de sinemada çalıştığım dönemde melodramatik tarzı çalışma hayatım içinde yakından görmüş olmak bende ona karşı bir merak uyandırmış oldu. Yeşilçam ve melodramı toplumsal olarak arkamızda bırakamayacağımızı zira onun toplumsal kolektif bilincimizin önemli bir parçası olduğunu hissettim. Kısacası “Yeşilçam’ın hayaleti” öyle ve ya böyle kol geziyordu. Ne olduğunu tam bilmiyorduk; bizleri zaman zaman huzursuz eden, zaman zaman da tatlı hayallere, masallara sürükleyen bir hayalet... Hayaletlifilmlerde/anlatılarda genellikle o evin “bir türlü gitmeyen eski

¹ Asuman Suner’in (2005) “*Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*” adlı kitabına gönderme yapılmıştır. Nezih Erdoğan’da (2001) “ Yeşilçam’ın Hayaletleri” makalesinde, Yeşilçam ve hayalet ilişkisi kurar.

sakininin” anlatmak istediği bitmemiş, görünmeyen, bilinmeyen bir meselesi vardır. O yüzden geri döner ve ancak o mesele çözüldüğü zaman huzura erer ve evden uzaklaşır. Bizim anlatısal olarak Yeşilçam melodram kalıplarından vazgeçememizin sebebi ne idi? Acaba duygusallığı ön planda bir toplumun, bir türlü büyüyemeyen bireylerinin hayatın gerçekleri ve acısı yerine; kurgulanmış sahte, fantazmalarla dolu, masalsı bir dünyaya olan ihtiyaçları mıydı söz konusu olan? Yoksa bu hayaletin, bundan daha da öte söylemek istediği başka şeyler mi vardı? Tam terk edildi derken, 2000’lere doğru neden tekrar ortaya çıktı? Hangi toplumsal ihtiyaçlar Türk sinemasını yeniden melodramatik tarza yöneltti? Bu tez çalışmasıyla bu sorulara ve sinemamızın hala en önemli sorunlarından bir olan anlatı yapısının sıkıntılarına da cevaplar aramak üzere yola çıktım.

Bu doktora çalışması yaklaşık çok uzun bir döneme yayıldı hayatımda. Son haliyle de yaklaşık 4 yılımı aldı. Başlangıçta Türk sinemasının anlatı yapısına odaklandığım ilk dönemlerde, tezin yazımından vazgeçtiğim zamanlar oldu. Bu dönemde, TRT İstanbul Televizyonu’nda belgesel yönetmeni olarak sürdürdüğüm çalışmalar çok yoğundu ama çok şükür ki bu sayede “merak” duygum hep faal kaldı. Bir şekilde de içten içe bu konuyu araştırmaktan ve düşünmekten tam olarak vazgeçemedim. Ne zaman buna yeltensem beni durduran kişiler oldu. Tezin başlığının daraltılmasında ve ilerlemesinde, konu hakkındaki engin bilgisini açarak sonuna kadar destek olan danışmanım Prof. Dr. Hasan AKBULUT’a, tezin özellikle yöntemsel kısmında katkılarıyla yol gösteren Prof. Dr. Ayşen Gül AKKOR’a, her zaman yanımda olan, hiç bir konuda desteğini, bilgisini ve tecrübesini esirgemeyen Prof. Dr. Ayla KANBUR’a teşekkürü borç bilirim. Aynı şekilde bu zorlu süreçte daima yanımda olan, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, vazgeçmeme izin vermeyen, daima yüreklendiren, kendilerinden, zamanlarından, güzel anlarından fazlasıyla fedakarlık eden kişilere; eşim İlhan ve kızım Zeynep Lara’ya özel olarak şükran duyularımı sunmak isterim. Onların bu desteği olmasaydı bitirmek benim için gerçekten hayal idi.

Her zaman devam etmem konusunda beni destekleyen ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen kardeşlerim Dr. Ayfer KARLI İLBAY ve Asude KARLI TUĞAÇ'a, sevgili anneme, babama ve kayınvalidem'e özellikle minnettarım.

Ayla KARLI TEZGÖREN
İSTANBUL, 2018



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

1.1 MELODRAMIN TANIMI VE KÖKENLERİ	12
1.2. MELODRAM MODERN BİR BİÇİMDİR	17
1.3. SİNEMADA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM	23
1.3.1. Film Çalışmalarında Melodrama Bir Bakış	23
1.3.2. Melodramı Tepkisel Bir Tarz Olarak Okumak	28
1.3.3. Melodram Sinemasında Anlatısal ve Görsel Kodlar İle Üretilen Anlamlar.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM

2.1. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMIN TARİHÇESİ	39
2.1.1 Türk Sinemasının Anlatı Kaynakları Ve Melodram.....	58
2.1.1. a. Sözlü Anlatı.....	58
2.1.1.b. Tanzimat Edebiyatı Etkileri ve Popüler Edebiyat Uyarlamaları.....	62

2.1.1.c. Hollywood Sineması Etkisi	63
2.2. TÜRK SİNEMASININ MELODRAMATİK KODLARINA BİR BAKIŞ...	64
2.3. TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM VE BATI-DIŞI MODERNLEŞME DENEYİMİ: “KORKULAR, KAYGILAR, ARZULAR.	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000’Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM.....79

3.1. BEYAZ MELEK : BİR DOĞU NOSTALJİSİ	83
3.1.1. Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı ve Stiline Bir Bakış: “Bir Yeşilçam Melodramı”	83
3.1.1.1. Film Karakterlerinin Temsiliyeti: “Doğunun Mazlum Karakterleri Batıya El Uzatıyor”	86
3.1.1.2. Mekânın Temsiliyeti: Bir Yetersizlik Alanı Olarak Huzurevi ve Doğunun Kudreti.....	95
3.2. ÜÇ MAYMUN: GİZLİ İLİŞKİLER YUVASI OLARAK AİLE.....	105
3.2.1. Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı Ve Stili: “Bir Kara Melodram”	106
3.2.1.1. Filmin Karakterlerinin Temsiliyetleri	107
3.2.1.1.a. Eyüp: “Edilgin Babalar Ve Oğulları”	107
3.2.1.1.b. Hacer: “Sıradan Bir Ev Kadınının Tutkuları”	109
3.2.1.1.c. İsmail: “Asıl Katil Kim?”	112
3.2.1.1.d. Servet: “Sınıflar Arası Birleşmenin İmkansızlığı”	112
3.2.1.2. Filmin Melodramatik Anlatısına Dair: Bu Nasıl Bir Melodram?	115
3.2.2 Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodramın İfade Ettikleri	120
3.2.2.a. “Geri Gelmeyecek Masumiyet”	120
3.2.2.b. Yalnız Aile, Yalnız Ev, Yalnız Ülke: “Paranoid Korkular”	123

3.3. AŞK TESADÜFLERİ SEVER: NOSTALJİK BİR İÇ ÇEKİŞ.....	128
3.3.1. Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı ve Stili: “İlahi Tesadüfler Ve Masalsı Yapı”	130
3.3.1.1. Karakterlerinin Temsilîyetleri: “Modern/Geleneksel ve Yeni Kötü”	140
3.3.1.1.a. Deniz : Modern Görünümlü “Eski” Kadın.....	140
3.3.1.1.b. Özgür: “Modern Görünümlü Nostaljik Erkek”	144
3.3.1.1.c. Burak: Nerede O Eski Kötüler?.....	146
3.3.1.2. Filmin Güçlü Metaforik Gösterenleri Ve Temsilîyetleri: Fotoğraflar Gelenek ve Babanın Söyledikleri.....	147
3.3.1.2. Filmin Güçlü Metaforik Gösterenleri Ve Temsilîyetleri : Fotoğraflar, Gelenek ve Babanın Söyledikleri.....	147
3.3.2.Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodramın İfade Ettikleri: “Nostaljik Bir İç Çekiş”	150
3.4. İFTARLIK GAZOZ: YİTİK CENNET OLARAK TAŞRA NOSTALJİSİ..	160
3.4.1.Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı ve Stili: Toplumsal Gerçekçi Bir Melodram.....	161
3.4.1.1.Müzik Kullanımı ve Melodramatik Tarz: “Filmin Sol Tarafı”	163
3.4.1.2. Güçlü Metaforik Gösterenler Ve Melodramatik Tarz: “Küreselleşmeye Karşı Gazoz”	165
3.4.1.3. Zaman-Mekan Yaratımı Açısından Melodramatik Tarz: Sahicilik Mekanı Olarak Taşra.....	167
3.4.1.4. Karakterlerin Temsil Ettikleri: “Hoşgörü ve Birlik”	172

3.4.2. “Şimdinin” Sorunlarına Geçmişte Çözüm Arayışı.....	183
SONUÇ	186
ÖNERİLER	199
KAYNAKÇA	200
ÖZGEÇMİŞ	215



GİRİŞ

Melodram, görünüşte kadınsı özellikleri ve basit bir halk eğlencesi olduğu gerekçe- siyle sinema çalışmalarında ve endüstrisinde, hafif bir küçümseme ile anılan bir tür iken Peter Brooks, Thomas Elsaesser, Linda Williams, Christine Gledhill gibi eleş- tirmenlerin ve yazarların, melodramın kökenlerini, tarihsel süreçlerini, edebi metin- lerde ve sinemasal anlatılarda ifade ettiği toplumsal sorunları ele aldıkları kapsamlı incelemelerle onun bunca zamandır varlığını sürdürüyor olmasının tesadüfi bir du- rum olmadığını ortaya koymuşlardır. Williams'ın (1998) "Amerikan sineması özün- de melodramatiktir" ifadesiyle vurguladığı gibi melodram, görünenden çok daha dikkate değer bir yere sahiptir. Bu yaklaşımlar, film çalışmalarında "tür" olarak et- kinliğini kaybettiği için kolay ayırt edilemeyen melodramın *tür* mü yoksa bir *tarz mı/ kip mi* ya da *modalite mi* olduğu konusundaki "türsel" tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, Elsaesser (1987:49) pek çok anlatıda melodramın bir türden daha farklı olarak, onu yazarın ya da sanatçının kendi öyküsüne belli bir mesafe koymadan yaşam deneyimini ya da ruhsal durumunu anlattığı için "yaşam deneyimi tarzı/kipi" (mode of experience-yaz.çev.) olduğuna vurgu yapmıştır.

Peter Brooks da, melodramın ortaya çıkışının toplumsal kökenlerine değindiği *Melodramatik İmgelem* (*Melodramatik Imagination*, 1976) adlı çalışmasında, melodra- mın Fransız Devrimiyle ilişkisini inceleyerek, kutsal olanın kaybına bir tepki olarak ortaya çıktığını belirtir. Batıda Devrim sonrası modernizmin yarattığı kaygıya veri- len cevap olmasıyla melodram, kuramcılar tarafından ortaya konduğu gibi, inanca ya da kiliseye bağlı olarak inşa edilmiş toplumsal düzenin ya da dengenin bozulmasına ilişkin bir kaygıyı açığa vurmuştur. Melodram hem gücü elinden alınmış aristokrasi- yi özlemekte, hem de adalet, eşitlik ve özgürlük şiarıyla biçimlendirilmeye çalışılan yeni toplumsal, sınıfsal ve ahlaki düzeni arzulamaktaydı. Kesin olan şey, melodra- mın kaybedilen bir toplumsal sisteme, onun değerlerine ve ahlak kodlarına olan öz- lemiydi ve bu dönemin teatral melodramlarında bir tepki olarak dile getiriliyordu. Melodram, teatral mirasını sinemaya ilettiğinde de tepkiselliğinden ödün vermemiştir. Siyasal ve tarihsel çalkantılar içinde olan kıta Avrupasında dönemin melodramları

sınıf çatışmasını konu edinmişlerdi. Melodram Amerika'ya transfer edildiğinde ise, sınıfsal çatışmanın yerini, "sınır" kavramı almıştı. Kuzey-güney çatışmasının film-lerde bu denli yoğun biçimde ele alınması boşuna değildi elbette. Melodram, içinde var olduğu dönemin tarihsel, toplumsal ve politik bağlamı içinde tepkisel bir tarz olmayı sürdürdü. Altın yıllarını yaşadığı 1950'lerde Douglas Sirk'ün melodramların-da ise bu kez tepki, savaş ve ekonomik kriz sonrası değişen toplumsal cinsiyet rolle-rineydi. Savaşa gittikleri ya da işlerini kaybettikleri için güç kaybeden erkeklerin ya da erkekliğin kriziydi bu. Dönemin melodramları, erkeklerin boşalttığı kamusal alandaki konumlarını ve yerlerini almış kadınlara, yerlerinin ev, aile olduğunu anım-satıyordu.

Melodramın tepkiselliği, Türk sinemasında da geçerli olmuştur. Yoğun biçimde ya-pıldığı 1960-1970 yılları arası Yeşilçam döneminde melodramlar, zengin kız- yoksul erkek ya da tam tersi denklemlerden hareket ediyor, sonunda romantik aşk aracılığı-y-la onları bir yerde, romantik aile içinde birleştiriyordu. Bu birleşme, Akbulut'un gös-terdiği gibi (2008, 2012) sınıfsal farkların aşılma arzusunun açık bir göstergesiydi ve aynı zamanda modernleşmeye dair korku ve arzuları gösteriyordu. Yeşilçam 1980'lere gelindiğinde değişti, sonlandı ya da kimilerinin dediği gibi, anlatı formla-rını televizyona devrederek yaşamaya devam etti. Türk sinemanın niteliksel bir sıç-rama yaptığı 1990'lardan itibaren ise, tekrar popüler anlatılarda melodramın dola-şımında olduğuna tanık olduk. *Eşkya*, *Babam ve Oğlum*, *Gönül Yarası* gibi gişe başa-rısı yapmış ve melodramatik formlara bağlı olarak üretilmiş filmlerde de yukarıda sözü edilen türden bir tepkisellikler görülebilir. Günümüzde çok ilgi çeken Türk TV dizilerinin çoğunda da halen bu denli etkili olmasını en iyi açıklayabilecek noktalar-dan birini bu *tepkiselliğinin* oluşturduğu söylenebilir. Bunun en önemli sebeplerinden biri; modernizmin, Türk toplumunda- pek çok Doğu toplumunda da olduğu gibi - Batı toplumlarından çok daha fazla kaygı, korku ve tepkiselliği içermesi olarak görülebilir.

Türkiye'de Cumhuriyetin kurulmasıyla değişen toplumsal düzen, yeni kurallar, laik-leşme/sekülerleşmeyle kutsal olanın büyük oranda kamusal alandan çekilmesinin yarattığı etki (hilafetin ve saltanatın kaldırılması), her alanda bir an önce batılılaşma

çabasıyla gelenekten kopma kaygısı; kentleşme, göç, çalışma hayatı, bunların doğrultusunda ailenin birliği ve dağılması; 1980 sonrası ayrılıkçı hareketlerin ortaya çıkışıyla birlikte bütün içindeki farklılıkların dillendirilmesi ve ev, yurt, etnik köken, aidiyet tartışmaları ekseninde gittikçe büyüyen toplumsal kaygılar; toplumda kadının rolü; askeri darbelerle kesintiye uğratılan demokrasi süreci, sansür gibi etkenler de eklenince, melodramın *tepkisel bir tarz* olarak varlığı kaçınılmaz olmuştur. Üstüne üstlük, Doğuya has olan “söylemeyen ama ima eden, anlaşılmayı bekleyen” kapalı bir toplumsal-kültürel yaklaşımın, melodram gibi bir dışavurumcu aracın olanaklarını faydalı bulduğu söylenebilir.

Ülkemizde modernleşme düşüncesi başından itibaren, Osmanlı’dan başlayarak dayatmacı yönü dolayısıyla, Batılı toplumlardan farklı bir süreçte gelişmiştir. “Geç modernlik” (Kaya, 2006), “Geç modernite” (Kahraman, 2007) “Batı-dışı modernlik” (Göle, 2008) gibi kavramlaştırmalar Türkiye’deki gelişimin başlıkları olarak geçirilen sürecin farklılığına işaret eder. 2000’li yıllardan sonra bugüne kadar toplumsal olarak yaşanan değişimler ile modernleşme daha fazla tartışılan bir konu haline gelmiş, son noktada politik kimlik tanımlamalarında da “Liberal Muhafazakar”, “Müslüman Demokrat” ya da “Muhafazakar Demokrat” kavramları ortaya çıkmıştır. Laiklik/ sekülerleşme ve Müslüman kimlik farklı boyutlarıyla tartışılır hale gelmiştir. Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan, Cumhuriyet’in kuruluşu ile ivme kazanan bu kaygı ve korkularla melodramın, günümüz sinemasında hangi konuların, arzuların, korkuların, kaygıların tepkisel bir ifadesi olduğunun incelenmesi gerekmektedir. 2000’lerin sonlarından itibaren yükselen muhafazakarlaşma, ardından yavaş yavaş yeni bir modernizm anlayışının ortaya çıkması (muhafazakar modernler) gibi sosyopolitik eğilimler, kutsal olanın kaybına karşı tepkisel bir tarz olan melodramı dikkate almayı gerektiriyor. Yapılan anket çalışmalarına ve araştırmalara göre 2000’li yıllar Türkiye’de: Milli birliğin/bütünlüğün kaybı, terör, işsizlik, hayat pahalılığı ve ekonomik problemler, eğitim ² en büyük sorunlar olarak ön plana çıkmaktadır.

² Anılan sonuçlar, Konsensus Araştırma ve Danışmanlık tarafından yapılan “Türkiye Gündemi Araştırması Aboneleri” anketinden (Araştırmanın saha çalışması 06 – 11 Mart 2017 tarihleri arasında 5 gün sürmüştür. Araştırma genelinde Türkiye 18 yaş üstü nüfusu temsil etme yeteneğine sahip toplam 2.000 kişi ile telefon anketi yöntemi uygulanarak gerçekleştirilmiştir.) (Çevrimiçi)

Bunlardan başka sosyolojik çalışmalarda ve saha araştırmalarında ortaya çıkan önemli toplumsal sorunlar:

-Toplumsal ahlak; geleneksel ve modern olanın tanımlanması, toplumun geçmişteki ahlaki değerleri,

-Siyasal-toplumsal değerlerin değişmesi; Türkiye'nin önceki dönemlerdeki siyasal değerleri, demokrasi, özgürlük, eşitlik, adalet konularında tartışmalar, laik/dindar kamplaşması-yarılması,

-Üst Kimlik; etnik kökenlerin birliğinden başka “Yeni Türkiye”, “Neo-muhafazakarlık”, “muhafazakar demokratlık” gibi kavramlar etrafında tartışılan bir üst kimlik,

-Yaşam tarzı, mahalle baskısı, hoşgörü/tolerans, kadının toplumdaki, aile ve çalışma hayatındaki yeri, kamusal alanda bulunuş şekli, kılık kıyafet, şiddet,

-Nüfusun azalması ve yaşlılık gibi konular ülke gündeminde bulunmakta ve tartışılmaktadır.³

Bu tezin temel amacı, 2000'ler Türkiye'sinde yapılan filmlerde tepkisel bir tarz olarak melodramın, anlatılarında bu toplumsal sorunların hangilerini, nasıl ifade ettiği, bu sorunların yarattığı kaygılara ne tür çözümler bulduğunu ve nasıl yatıştırdığını saptamaktır. Bu genel amaç çerçevesinde tezde melodramın dünyada ve Türk sinemasındaki gelişimine bakmak bir tarz/ kip, modalite olarak melodram kavramlarının Türk Sineması'ndaki karşılığını bulmak, *tepkisel bir tarz* olarak melodramın işlevini anlamak, sinema filmi çalışmalarına, senaryo yazımına ve bu alanda yapılacak aka-

<http://www.konsensus.com.tr/turkiyenin-en-onemli-sorunlari> ve Kadir Has Üniversitesi Türkiye Sosyal-Siyasal Eğilimler Araştırması 2016 sonuçlarından derlenmiştir, 22 Ocak 2017 (Çevrimiçi)
<https://onedio.com/haber/arastirma-turkiye-nin-en-buyuk-sorunu-ne-752097>

³ Bkz. Binnaz Toprak v.d.(2012), İbrahim Kaya v.d.(2016), Salih Dedeoglu v.d.(2015), Şerif Mardin(2007), Nilüfer Göle (2017)

demik çalışmalara farklı bir bakış açısıyla yol açma imkanını araştırmaktır. Amaçlar aşağıdaki sorulara yanıt aramak üzere kısaca şöyle formüle edilmiştir:

1. Melodramın türsel, toplumsal ve ideolojik kökenleri nelerdir ve tarihsel olarak nasıl evrilmiştir?
2. Tepkisel bir tür olarak melodram, hangi arzuların, kaygıların ifadesine karşılık gelmekte ve bunları nasıl yatıştırmaktadır?
3. 2000'lere doğru Türk sinemasında melodramatik bir tarz (kip, modalite ya da imgelem) olarak yeniden dolaşıma girdiğinde nelerin ifadesi için kullanılmaktadır? 2000'ler Türk sineması'nda (ve Türk TV dizilerinde) belirgin şekilde dolaşıma sokulan melodramatik tarz /kip nasıl bir anlatı biçimi ortaya çıkarmaktadır? Melodramatik tarz ile ne tür korkular, kaygılar ifade edilmektedir, nelere karşı bir tepki olarak ortaya çıkmakta ve melodramın aracılık ettiği sorunlar (kaygılar ve arzular) filmsel anlatılarda nasıl yatıştırılmaktadır?

Baştan belirtilmelidir ki bu tez, melodramın *tepkisel bir tarz* olduğunu ve belirli korkuların, kaygıların ve arzuların bir ifadesi olduğu varsayımına dayanmaktadır. Dolaşısıyla tezde 2000'lerin Türk filmlerinde korku ve kaygıların nasıl anlatılaştırıldığını/ hikaye edildiğini, bu hikayelerin anlatının, karakterlerin, zaman ve mekanın nasıl kurulduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Böylece akademik olarak da melodramı değersiz bir tür olarak görmek yerine bir araştırma alanı olarak dikkat çeken çalışmalara bir katkı vermek ; hem akademik hem de sektörel olarak daha verimli çalışmalara yol açmak amaçlanmıştır.

Nitel bir araştırma desenine sahip olan tezin birinci bölümünde; bu araştırma yöntemlerinden "literatür taraması" ile melodramın tanımı, kökenleri, tarihsel gelişimi, toplumsal değışikliklerle, korku ve kaygılarla ilişkisi incelenmiş, dünya sinemasında, özellikle de Hollywood sinemasındaki işlevi ortaya konularak, film çalışmalarındaki yerine bakılmış, ortaya çıkışının modernleşme ilişkisi nedeniyle kültürel olarak modernizmin yarattığı arzular, kaygılar ve korkularla ilişkisine değinilmiş, tezde "teпки-

sel bir tarz” olarak ele alınan melodramın film çalışmalarında “tür mü yoksa tarz (modalite ya da kip) mı” olduğuna dair görüşlere yer verilmiştir. Melodramın varlığını artık bir tür olarak değil daha çok melodramatik bir tarz/kip ya da modalite olarak sürdürüyor olmasının nedenlerine bakılmıştır.

İkinci bölümde, melodramın Türk sineması (dolayısıyla Yeşilçam sinemasındaki varlığı), tarihsel kökenleri ve anlatısal kaynaklardaki etkinliği literatür taraması ile saptanmış, toplumsal olarak hangi korku, arzu ve kaygılara karşılık geldiği, hangi ihtiyacı karşıladığı genel hatlarıyla ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümde ise; melodramın tepkisel bir tarz olarak günümüzde de varlığını incelemek amacıyla, 2000’li yıllardan sonra gişe yapmış ya da ses getirmiş filmlerden seçilen bir örneklem oluşturulmuştur. Melodram çalışmanın en önemli zorluklarından biri Peter Brooks (1976) ve Thomas Elsaesser (1985) gibi yazarlar tarafından ifade edildiği gibi, bugün artık bütünüyle bir “tür” olarak var olmaması, *hayaletimsi*, *parazitvari* ve *tekinsiz* bir yapıya bürünmüş olmasıdır. Bu nedenle melodramın filmin anlatısı ve stili içindeki varlığını tespit etmek amacıyla bu unsurları gözden geçirmek gereklidir. Öne çıkan melodramatik filmlerden oluşturulan örneklem üzerinden, “metin çözümlemesi ve söylem analizi” tekniği ile bir tarz olarak melodramın (modalite/kip) kavramlarının izleri sürülmüş, melodramın hangi toplumsal kaygıları konu ediniyor, hangilerini yatıştırdığı, nasıl çözüme ulaştırdığı konuları incelenmiştir. Filmlerin söyleminin melodram kalıpları ile ilişkisini ortaya koymak amacıyla; anlatıda “ne tür konular işlenmektedir”, “dramatik yapı ve olay örgüsü” nasıl kurulmuştur? “karakterlerin inşası nasıl sağlanmış, mekansallaştırma ve zamansallaştırma nasıl yapılmıştır?” sorularına yanıt aranmış, melodramın; iyilik/kötülük, erdemli/ahlaksız, alt sınıf/üst sınıf gibi zıtlıkları gibi özelliklerine ve tesadüf, nostalji, acıdan haz alma, aşırılık, abartı, ölüm, gibi kodlarından başat olanların varlığı ve temsiliyetlerine⁴ bakılmıştır. Ve buradan hareketle bu temsiliyetlerin toplumsal olarak

⁴ Tezde “temsiliyet” kelimesi düz anlamıyla - melodramatik tarzın, karakter, zaman, mekan ya da metaforik gösterenle “neleri, nasıl ifade ettiği ya da temsil ettiğini” ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır.

nelerin semptomu olduğuna bakılmıştır. Anlatılarda toplumsal kollektif bilinçte var olan korku, kaygı ve arzuların, bastırılan toplumsal duyguların rüyalara benzer biçimde, semptomatik bir şekilde kimi zaman karakterler, kimi zaman mekanlar, kimi zaman da eğretilmeler ve metaforlar yoluyla yoğun olarak ifade edildiği tespit edilmiştir.

Sinemanın bir yönüyle modern toplumların kültürel ve ideolojik yaklaşımlarının analizini mümkün kılan “semptomların” görülebileceği bir alan olmasıyla semptomatik okumaya açıktır. “Brooks, Freud’dan bahisle melodramı rüyalarla ilişkilendirirken, melodramlar bağlamında rüya halindeymiş gibi yaşanan “bastırma ve gizleme, arzunun dilinin açığa çıkması ve temel psişik arzuların doyurulması” gibi gibi psikanalitik kavramların gün yüzüne çıktığını belirtir. Brooks’a göre melodram, “bilinçaltına ait ahlaki bir gizemle ilişkilidir ve bunların gün yüzüne çıkması suskunlukla, yani romanda eğretilmelerle mümkündür.”(akt. Aslan, 2005:47). Nowell-Smith (1987) melodramın hem bir toplumsal analiz konusu olduğunu, hem de psikanalizle bağlantılı olduğunu ileri sürer. Mercer ve Shingler de bu kavramı “histeri ile ilişkilendirerek, bilinçaltına itilen duyguların, hislerin, ileride çoğunlukla bedensel semptomlar biçiminde ortaya çıktığını, bu semptomların “histeri değişimi/dönüşümü” ya da “bastırılanın geri dönüşü” olarak tanımlanabileceğini ileri sürer (2004: 22 akt. Yüksel 2011) .

Bu ilişkinin varlığından da hareketle, yöntem olarak, Althusser’in Marks okumalarında kullandığı “semptomatik okuma”nın tercih edilmesinin sebebi, toplumsal ve kültürel olarak bilinç dışında var olan arzu, kaygı ve korkuların semptom olarak nelerin ifadesi olarak ortaya çıktığını saptamak için elverişli olmasıdır. Semptomatik okuma yöntemiyle; filmin alt metnindeki örtük söylemin nasıl oluşturulduğu, melodramın bu söylemin oluşturulmasına etkisi analiz edilerek, tepkisel bir tarz olarak hangi toplumsal konuları sorunsallaştırdığı ve nelere karşılık geldiği saptanmıştır.

Tezde, örneklem olarak Türk filmlerinin, 1960’lı yıllardan sonra, en fazla gişe yapmaya başladığı ikinci dönem olan 2000’li yıllardan sonra yapılan filmler alınmıştır. Zira Yeşilçam’ın etkisini yitirmeye başladığı 1980’li yıllardan sonra, Türk sineması-

nın buhranlı yıllarından bu dönemde çıkmaya başladığını, seyircinin bu yıllarda sinemaya yeniden döndürülerek, büyük gişe rakamlarına ulaştığını görüyoruz. Örneklem oluşturulurken, 2000 sonrası gişede başarı elde etmiş ancak aynı zamanda dramatik yapısı belirgin olan ve melodram kodlarını ve kalıplarını çağrıştıran, melodramatik tarzın varlığını hissettiren filmler seçilmiştir. Bu sebeple yüksek gişe yapmış ama dramatik yapı içermeyen bazı yapımlar, absürt komedi türünde daha çok parodi ve skeçlerin birleştirilmesiyle oluşmuş gibi duran yapımlar örneklem dışında tutulmuştur.

Örnekleme alınan filmler üzerinde; melodramatik tarzın görüldüğü söylemi oluşturan anlatı yapısı; olay örgüsü, zaman ve mekan kullanımı, karakter inşası ve eğretilme olarak sıklıkla kullanılan metaforik gösterenler saptanarak, melodramatik tarzın etkinliği varlığı, ne ölçüde etkin olduğu saptanmış, bir tarz olarak melodramın günümüzde tepki verdiği toplumsal konular; nitel araştırmanın tarihsel süreklilik, bütünlük gibi özelliklerini dikkate alarak değerlendirilmiştir.

Filmin stiline dair olarak da, mizansen (sahne düzenlemesi), oyunculuk, ses ve melodram ve müzik ilişkisinden özel bir öneme sahip olan ve Türk filmlerinde yoğun olarak kullanılan müzik, aydınlatma, kurgu, görüntü yönetimi tarzı, çekim ölçekleri, post-produksiyon sürecine etkileri genel hatlarıyla incelenmiş, melodramatik tarzın başat olarak görüldüğü unsurlar minvalinde değinilmiştir.⁵

Bundan daha önce de “melodram ve Türk sinemasını” konu alan bazı çalışmalar yapılmıştır. Ancak bu tezin konusu olan melodramın, *imgelem, tarz, kip ya da modalite* olarak son dönemlerde yeniden dolaşıma sokulması konusunda yapılan çalışmalardan bazıları ve ele alınışı şöyledir: Nezih Erdoğan’ın *Yeşilçam’ın Hayaletleri* (2001) makalesinde 1990’lardan sonra Türk sinemasında hala dolaşımda olan Yeşilçam’ın melodramatik imgesini özellikle *Eşkıya* filmi (1996) ve o dönem filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Bundan başka *Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve*

⁵ Film stili ve söylem hakkında bkz. Abisel:1997:128 akt. Oluk, 2004:134 ve Bordwell&Thompson (2008)

Yeşilçam Melodramı (1995) makalesinde de melodramın ulusal kimlik ile ilişkisini araştırır ve melodramı bir “arzu makinesi” olarak tanımlayarak *Karagözlüm* (1971, Atıf Yılmaz) filmini bu ilişkilere ek olarak toplumsal arzular, kaygılar ve fantaziler açısından inceler. Asuman Suner de “Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek” (2005) adlı çalışmasında melodramın, Türk sinemasında toplumsal kavramlarla ve kaygılarla ilişkisine değinmiştir.

Hasan Akbulut “Bir Demet Yasemen”, “Gönderilmemiş Mektuplar”, “Üç Maymun” filmlerinde melodramatik tarz/kip/modalitenin dolaşıma sokulması incelediği “Yeni Türk sineması’nda Melodramatik İmgelem” (2012) kitabında; melodramın, Yeşilçam filmlerinden, Yeni Türk sinemasına dek olan evrimini, dönüşümünü, yeni tür ve formlara eklenilerek bu eklenildiği yapıyı nasıl dönüştürdüğünü konu edinir. Melodramın sadece popüler filmlerde değil Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenlerin sanat filmlerinde de görüldüğünü ortaya koyar. Gene Akbulut’un “Kadına Melodram Yakışır” (2008) çalışmasında Türk melodram sinemasında kadının sunumuna dair tespitler yapılır. Sinem Evren Yüksel’in *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü* isimli doktora çalışmasında, 1990’lı yılların Türk sinemasında ulusal-toplumsal travmalarla; Freud ve Lacan’ın daha çok psikanalitik kavramlarıyla araştırarak, semptomatik bir şekilde melodramatik imgelemin varlığı ve dönüşümü *Gönül Yarısı*, *Babam ve Oğlum* ve *Güneşi Gördüm* filmlerinde incelenir (Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo -Televizyon Sinema Anabilim Dalı, 2011), 1990 sonrası, Yeni Sinema yönetmenleri (Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan filmleri) ve popüler film yönetmeni olarak Yavuz Turgul sinemasında melodramatik imgelemin dönüşümünü inceleyen Behice Pehlivan’ın *Yeşilçam Melodramatik Hayalgücü ve Yeni Türk Sineması Üzerindeki Etkileri* (Sabancı Üniversitesi, Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı Yüksek Lisan Tezi, 2007) adlı tez çalışması da konuya değinerek melodramın varlığına dair tespitler yapar.

Bu çalışmalarda daha çok 1990’lı yıllara odaklanılmış, melodramatik imgelemin ya varlığı tespit edilmiş ya nasıl dolaşıma girdiğine bakılmış ya da psikanalitik karşılıklarına değinilmiştir. Melodramatik imgelemin toplumsal olarak hangi ihtiyaçları karşılamak üzere tepkisel olarak anlatılara girdiğine kısmen değinilse de odağına bu

konuyu alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. 2000’li yıllara kadar gelen bu çalışmalar bize melodramın melodramatik imgelem, kip ya da modalite olarak varlığını devam ettiğini göstermeleri bakımından önemlidir. Bu tezde ise bu çalışmalardan farklı olarak, 2000’li yıllardan sonra melodramın modernizm ile sıkı ilişkisinden hareketle, bu dönemde ülkemiz sinemasında modernizm ve muhafazakarlaşma ekseninde yaşanan toplumsal/siyasal değişimlerle melodramın *tepkisel bir tarz* olarak dolaşıma girmesi konusuna odaklanmak amaçlanmıştır. Özellikle bu dönemde seyirciyi önemli gişe başarılarıyla salonlara döndürmeyi başaran Türk sinemasının etnik, dini ve kültürel farklılıklardan doğan, son dönemlerde de artan muhafazakarlaşmayla daha çok hissedildiği düşünülen toplumsal arzu, korku ve kaygıların ifade edildiği bir alan olarak melodramatik tarza (kip/modalite) ihtiyaç duyup duymadığı dikkate değer bir konudur. Gişede büyük başarı kazanan filmlerinse önemli bir bölümünün komedi, hiciv, absürd komedi tarzında olduğu, bir ulus sinemasının ana damarı olan klasik anlatı sinemasında aynı şekilde anlamlı bir başarıdan söz edilemeyeceği gişe rakamlarıyla görülmektedir. *Eşkîya*, *Babam ve Oğlum* filmlerinden sonra yapılan filmler melodramatik olsun ya da olmasın, çoğu geleceğe taşınma ya da özgün olma konusunda önemli sıkıntılar içermektedir. İsmi geçen filmlerin de, uluslararası festivallerde ya da başka ülke sinemalarında gösterim olanağı bulamamış olması, evrensel sinema dili anlamında yeterli anlatısal özgünlüğe sahip olup olmadıkları konusunun tartışılabilirliğini ortaya koyar.

Kimi sanat filmleri dışında kalıcı olabilecek ya da Türk sinemasının karakteristiğini hissettirebilecek düzeyde filmlerin ortaya çıkmasında bir zafiyet olduğu söylenebilir. Bunun en önemli sebeplerinden birinin senaryo konusundaki geçmişten gelen bir zayıflık olduğu birçok tartışmada, çalışmada ve araştırmada değinilen bir husustur. Anlatısal olarak kimi unsurlarda kaydadeğer bir ilerleme olduğu; olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi, irrasyonel olanı kabul edilebilir bir mantıksal çerçeveye içine yerleştirmek, daha gerçekçi karakterleştirme, zamansallaştırma ve mekansallaştırma gibi konularda evrensel ölçütlere yaklaşma gayreti oldukça olumlu sonuç verse de konuyla ilgili gerekli dikkat sağlanmaz ise melodramatik tarzın/kipin varlığının faydası ile birlikte çok önemli zaafılar, özellikle gerçekçilik boyutunu büyük oranda zedeleyerek “evrensel” bir sinema diline ulaşılmasına engel olabilecektir. Linda Williams’ın yu-

karıda da alıntıladiğımız, Amerikan sineması için söylediği sözünü Türk sineması için de söylemek mümkündür: “Türk Sineması, her daim ve fazlasıyla melodramatik-tir ve toplumsal-kültürel özelliklerine uygunluğundan dolayı da melodramı Amerikan sinemasından daha fazla içselleştirmiştir. Amerikan sinemasında, klasik anlatı tarzıyla da gerçekçilik konusunda anlamlı bir şekilde buluşmuş olan melodramatik tarz, bugün bizim seyircimizi sinemamıza döndürmede önemli katkılar yapmışsa da, tam tersi bir etki yaratarak sinemadan uzaklaştırabilecek bir zaafiyet alanı olarak durmaktadır. Bu çalışma ve bundan önceki çalışmalar göstermiştir ki, Televizyon dizilerinde ya da sinemada melodram severlikten, en azından bu haliyle “özgün” bir sonuç çıkarmak çok da mümkün görünmemektedir. Bu çalışmada melodramatik tarzın en azından nasıl işlediğinin farkına varmanın, toplumsal olarak nelere karşılık geldiğinin üzerinde durulmasının daha bilinçli bir sinemasal anlatı dilinin kurulmasına imkan sağlayabileceği düşünölmüştür.

Öte yandan melodramatik tarzın varlığını ve nasıl ortaya çıktığını anlamak, sadece sinema alanı için değil sinema sosyolojisi içinde faydalı tespitlere olanak verecektir.

Pratikte film çalışmalarına bu yönüyle katkı vereceğini umduğumuz çalışmanın, akademik alanda da konunun önemine dikkat çekilmesine, senaryo eğitiminde bu konuya özel bir önem verilmesini sağlayacağını düşünmekteyiz.

BİRİNCİ BÖLÜM

TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

1.1 MELODRAMIN TANIMI VE KÖKENLERİ

Melodram, ilk bakışta edebiyatta ya da sinemada yoğun acı, gözyaşı, tesadüf, abartı vb gibi duyguları çok incelikli olmayan dışavurumuyla, belirgin duygusal ve görsel kodlarıyla izleyici tarafından kolayca tanımlanabilecek bir tür gibi dursa da aslında melodramı tanımlamanın çok da kolay olmadığı ortaya çıkar. Melodramın tanımı hali hazırda bir çok çalışmada yapılmıştır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde kelimenin tanımında çeşitli dönemlerde değişiklik yapılmış olsa da, son haliyle şöyledir:

Melodram: isim, Tiyatro Fr. mélodrame (l ince okunur). Yunan trajedilerinde koro başı ile bir oyuncu arasında geçen şarkılı diyalog. 2. Tiyatro. oyuncuların müzik eşliğinde sahneye girip çıktıkları bir oyun türü. 3. Tiyatro. Çağdaş tiyatrodaki, duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü. 4. sıfat, Acıklı, dokunaklı.⁶

“Ezgili-drama” şeklinde birleştirilebilecek sözcük müzikle birleşerek; dans, aksiyon, pandomim ve eyleme dair olan her şeyde dramatik bir şekilde bir araya getirilmiştir. Hemen hemen bütün Avrupa dillerinde de aynı sözcükle ifade edilmiştir.

Sahne sanatlarından biri olan ve çıkış noktasında müzik, tiyatro ve operayı içine alan melodramın çıkış tarihine dair farklı görüşler vardır. M.Ö. 5.yy. ya da M.S. 19. yy'ın başı arasında doğduğu ve ilk mekânının Antik Yunan ya da Fransa olduğu kabul edilir. Tarihsel kökenlerine bakıldığında çıkış dönemi ile ilgili büyük farklar ve spekülasyonlar olmasını Aslan (2005:21), Brooks'un değindiği sebeplerden dolayı “melodramın başka türlerin içerisine bulaşan “parazitvari” yapısıyla açıklar. Ona göre, me-

⁶ (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5acb14f82cd8e2.92656622

lodramın bu eklektik, melez yapısı dolayısıyla tanımlanması ve tanınması çok kolay olmamıştır. Melodram sözcüğü ilk kez, librettosunu da kendisinin yazdığı Jean Jacques Rousseau tarafından *Pygmalion* (1770) isimli bir tiyatro oyununda, oyunu bir opera eserinden ayırmak ve tiyatronun dramatik unsurları arasında yeni bir stille ilişki kurmak için tercih edilmiştir⁷.

Özdemir Nutku (1998:75-76) melodramı besleyen iki enerji olduğunu; birincil olanın “burjuva anlayışı ve ahlakıysa”, ikincil enerjinin Jean Jacques Rosseau ile Immanuel Kant’ın etkilediği “romantik akım” olduğunu belirtir. Burjuvazinin kendi değerlerini yerleştirme ve pekiştirme arzusu melodramlarda ifade edilirken, Rousseau’nun, insanın özünde bulduğu “doğal iyi” ve bununla çatışan toplum içinde yaşayan bireyin çıkar ilişkileri melodramlardaki kutuplaşmaları; iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz karşıtlıklarını ortaya çıkarır. Rousseau’nun bu fikirleri kısa sürede etkisini gösterir. 18. Yüzyıl Fransız Tiyatrosunun ünlü isimlerinden Pierre Beaumarchais’in *Seville Berberi* ve Librettosu Lorenzo da Ponte (eser: W. Amadeus Mozart, 1786) tarafından yazılan *Figaro’nun Düğünü* yapıtlarında kendini gösterir.

Melodramın popüler bir tür haline getiren toplumsal ve düşünsel sürecin en önemli dönüm noktası ise 1789 Fransız Devrimi olarak kabul edilir. Devrimle dünya tarih sahnesi, burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesi ile dinsel ve geleneksel olan karşısına “dünyevi” olan değerlerin koyulmasına sahne olur. Burjuvazi artık aristokrasinin kutsal /geleneksel yoluyla edindiği güçlerin yerine seküler/ laik bir anlayışın getirildiği yeni bir toplumsal düzeni getirilmesini sağlamaya çalışır. Halk “demokrasi, eşitlik, erdem” gibi kavramlardan meydana gelen bir devrimin yarattığı toplumsal dönüşümü istemektedir. Eşit yurttaşlık talep edilerek, feodalite ya da monarşik düzenden kurtulmak istemektedir. Kutsallığın güçlü olduğu, eski geleneksel düzenin

⁷ Almanya’da ise 1775 yılında, müziğin yanına düz konuşmanın da eklendiği, Georg Benda’nın *Ariadne Naksos* oyunu melodram olarak sunulur. (Nutku 1998:75) Bu müzikalde, müziğin yanında düz diyalog eklenmesi bir yeniliktir. 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başında, İngiltere’de “melodram diye nitelenen ilk oyun Thomas Holcroft’un *A Tale of Mystery* adlı eseri idi” (Uslu, 2011). İngiltere’deki gelişim 18. yüzyılda Gotik edebiyatın içinden olmuştu. M.S. 8. yüzyıl İtalya’sında "melodrama" sözcüğü " müzikli oyunları, içine “operayı” da alacak biçimde kullanılmaktaydı.

değerlerini taşıyan Aristokrasinin tragedyasının, bu yeni toplumsal düzene uyumlanılmasında düşünsel ve psiko-sosyal ihtiyaçları karşılaması beklenemezdi. Melodram işte tam da bu noktada basit, doğrudan ve kolay anlaşılır retoriği ile burjuvazinin elini rahatlatıcı bir fonksiyona sahip olmasıyla ön plana çıkar (bkz. Aslan, 2005:24-29 ve Güçbilmez, 2002: 4-5).

Peter Brooks'a göre, melodram bir yandan kutsal olanın toplumdaki ağırlığının azalması ile evrensel değerler ihtiyacını karşılama işlevini üstlenirken, bir yandan da yeni bir misyonla, tanrısal adaletin yerine yeni tür bir ahlâk anlayışının yerleşmesinde "gizli ahlâk" işlevini üstlenir. Ona göre melodram aslında tipik olarak sadece ahlâkçı bir drama türü değildir, aynı zamanda bir "ahlâk draması"dır: melodram ahlâki evrenin varlığını bulmak, ifade etmek, göstermek, kanıtlamak ister (1996: 20).

Brooks'un bu yaklaşımı, Pixecourt'un yakın arkadaşı ve eleştirmen Nodier'in "melodram devrimin ahlâkıdır" sözleriyle benzerlik gösterir. Kısaca melodramın yayılmasında devrim çok etkili olur ve Fransız melodramının kült ismi Gilbert de Pixérécourt, sirkvari tiyatro gösterileri ile melodramın gelişimine ve yayılmasına önemli katkılar sağlar. Pixérécourt, romanları melodram kalıplarına oturtan bir anlayışıyla uyarlar ve kurduğu devasa sahnelerle halka sunar. Çok büyük ses getiren bu sirkvari gösteriler, melodramın "basit bir halk eğlencesi" olduğu görüşün pekişmesine katkısı olur ⁸(Güçbilmez, 2002: 4-5).

Okuma yazma bilmeyen geniş halk yığınlarına seslenen melodram, aslında sadece cahil halkın değil, alt ve orta sınıfların, hatta bir kısım aristokrasinin de ilgisini çekmeyi başarmıştı. Bu önemli nokta türün cahil/eğitimsiz halk üzerindeki etkinliğinin altını çizmek açısından önemlidir. Aristokrasi karşıtlığı melodramın temelindeki

⁸ Pixérécourt, melodram ile ilgili sözleri bu savı destekler niteliktedir: "Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlerine model sunar. Gündelik olayların asil yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir. Devrim taraftarları erdemli ve devrim karşıtları hain olarak temsil ediliyordu" (akt. Güçbilmez, 2002).

duygulardan biridir. Seküler/ laik, demokratik ve özgür yeni toplumda, kardeşlik, eşitlik gibi değerler yükselmekte, bugünkü modern toplumun temelleri atılmaktadır. Ancak burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesi sonucunda, toplumsal olarak sağladığı kazanımlar, onları Aristokrasinin zevklerine yaklaştırır. Ve melodram bizzat burjuvazi tarafından giderek küçümsenmeye ve basit bir halk eğlencesi olarak görülmeye başlar (Aslan, 2005:25-29).

Brooks’a göre (1995:11) melodramın çağrışımlarının küçümsemeyi içermesinin sebepleri şu özelliklerden kaynaklanmaktadır:

Yoğun duygusallığın hoş görülmesi, ahlâki olarak kutuplaşmışlık ve şematize edilmişlik, varoluşsal durumların, hareketlerle asırı şekilde ifade edilmeleri, apaçık hainlik, iyiye yapılan zulüm, finalde erdemin zaferinin aşırı, ölçüsüz bir dışavurumu, kara komplolar, şüphe, nefes kesen “baht dönüşleri”dir (Brooks, 1995:11).

Thomas Elsaesser’e göre ise melodram, tarihsel olarak iki kaynaktan beslenir: Birincisi, geç Ortaçağ ahlâki oyunları; ikincisi sözlü anlatı geleneğini oluşturan; halk şarkıları, masallar gibi kaynaklardır. İyilik ve erdeme vurgu yapılan bu oyunlarda, halkın Hristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için dinsel öğretiler temel değer olarak alınmıştır. Karşıtı erdemli olmayan’ (kötü) ile birlikte yerini alan “erdem” sinematografik ve yazınsal alanda yerini almıştır. İkinci damar olan sözlü anlatı gelenekleri ise masallar efsaneler, halk öyküleri gibi geniş bir alanı kapsıyordu. Ancak Elsaesser’e göre melodramı besleyen asıl damar, 18. yüzyıla ait dinamiklerdir:

Roman sanatının yükselişi, gerçekçilik ve romantizm gelenekleri, özellikle de sıkıntı ve keder içindeki bireyleri işleyen, okuyucuyu duygulandırmayı amaçlayan doku-naklı roman (sentimental novel) türünün yaygınlaşması, bu dinamiklerin en önemlileridir (1985:167 akt. Akbulut, 2008: 36).

Elsaesser’e göre, melodramın, edebiyatta kendine yer bulması ise, tiyatrodan ve operadan sonra olmuştur. Melodramın kayıtsız kalınamaz yapısı, Henry James ve Balzac gibi gerçekçi yazarların eserlerinde bile varlığını hissettirmiştir (1985:45). Elsaesser, 1940’lı ve 1950’li yıllardaki melodram filmlerinin temelini bu yazarların romanla-

rında yattığını belirtir. Temelde klasik sanatın yerleşik kurallarına karşı olan romantizm, bir başkaldırı ve özgürleşme akımıydı. Halk hikâyelerine ve masallarına önem vermesi de bu başkaldırının bir sonucuydu (1985 :167, akt. Nutku, 1990:76).

Melodramın düşünsel olarak etkinliğini ve toplumsal köklerini değerlendirmek içinse aristokrasi ve burjuvazi arasındaki çatışmada bir araç olarak kullanılmasına değinen görüşler önemlidir. Byars'a (1991:10) göre melodram, aristokrasinin tragedyasına karşı, burjuvazinin kendi söylemlerinin yeni dramatik alanıdır. Böylece melodram, tragedyanın bazı özelliklerinin, toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda değiştirilerek, aristokrasiye karşı burjuvazinin kendi söylem alanını yaratan ve kültürel hegemonyasını ileten bir medium (araç) haline evrilir. Wickham (1996:184-6 akt. Aslan :8-9) melodramın yayılmasını sağlayan dönemin önemli sebeplerini şöyle sıralar:

Ahlâki değerlerin ibret vericiliği, Aydınlanma, Romantizmin ötekiliği, getirdiği tepkiler ve sirklerden gelen görsel etkiler. Melodram öncesinde de, iyi kötü savaşı vardı, ancak hesaplaşma öte dünyadaydı. Melodramda ise bu hesaplaşma artık bu dünyada olacaktı.

Brooks'un deyimiyle:

(...) zulme uğramış masumiyet ve erdemin anlatıların sonunda kazandığı aşırılaştırılmış zaferi, melodramın en temel dramaturjik özelliklerden biri olarak belirir: (...) melodram sadece zulme uğramış masumiyeti dramaturjisinin kaynağı olarak kullanmaz, erdemin değerden düşmesi ve en sonunda tanınmasına dair bir dramaturji kurmaya da meyleder. Melodram erdemin görünür kılınması ve kabul edilmesi hakkındadır (1995:27).

Melodram böylece dünya sahnesinde hızla yayılmış, Fransa, İngiltere, Almanya ve Amerika'dan başka diğer ülke sinemalarında da derin izler bırakmıştır.

Devrim sinemasının önemli senarist ve film kuramcılarında olan Adrian Piotrovski melodramın değişim dönemlerinin çocuğu olduğunu ve doğası gereği bireyci olduğunu belirtir. Melodramın sunduğu iyimserlik ve ahlâki tartışmalarda verdiği kişisel tatmin ile de yeni dönemin propagandası için uygun psikolojik zemini hazırladığını

söylüyordu. Stanislavski de melodramı, “... Devrimden sonra izleyicimizde pek çok güzel duygu uyandı. Simdi halk bu ayni hoş ve soylu seyleri ve ayni duyguları sahnede de görmek istiyor” diye savunuyordu.(Gerould ve Pryzbos,1980:88-89. akt. Güçbilmez)

Melodram birçok ülke sinemasında toplumsal değişimlerle ilişkili olarak etkinleşir ve yaygın olarak görülmeye başlar. Yeni toplumsal düzen ve modernleşme ile ilişkisi bu süreçte toplumsal olarak ortaya çıkan süreçleri anlamayı sağlar.

1. 1.2. MELODRAM MODERN BİR BİÇİMDİR

Fransız Devrimi sonrası dünya siyasal ve toplumsal düzeni; “laiklik, özgürlük ve eşitlik” konusunda tarihindeki en büyük değişimi geçirir. Modernleşme süreci farklı toplumsal sınıflara dayalı yeni düzeniyle, toplum, birey ve bireylerin toplumsal rolleri üzerinde önemli değişikliklere yol açar. Bu değişiklikler toplumda yeniyi ve belirsiz olana karşı duyulan bir kaygıyı da beraberinde getirir. Sanatın, toplumsal bilinçaltının ifade edildiği bir alan özelliğine sahip olması bağlamında, bir tür (tarz) olarak da *melodramın* bu kaygıyı dışavurma ve yatıştırma ihtiyacına yanıt veren yönü, bir ifade aracı olarak onun yaygın bir şekilde dolaşıma girmesini sağlar. Melodram bir yandan kitleleri hızla harekete geçirme ve eğlence ihtiyaçlarını karşılarken bir yandan da toplumsal kolektif bilinçaltı süreçlerindeki sorunların ifade edilmesinde ve yatıştırılmasında çok önemli bir rol oynar. 19. yüzyılda, tiyatrodan ve edebiyatta estetik bir biçim olarak toplumsal sorunların yansıtılmasında tragediyaların varlığına karşın, onun “indirgenmiş hali” olarak görülebilen melodramın ortaya çıkışındaki temel itki; “adil ve ahlâklı, eşit ve demokratik” bir toplum yaratmada hangi değerlerinin gözetileceği konusundaki kaygıları ve çözümleri anlatmada aristokrasiden daha çok burjuvazinin beklentilerine yakın olmasıdır.

Tepkisel bir tarz olarak melodramı anlamak açısından Brooks’un (1995:14-15) kutsalın kaybı ile ilgili şu tespiti çok önemlidir:

Melodram modern bir biçimdir. Melodramın kökenleri tam olarak Fransız Devrimi ve devrim sonrası bağlama yerleştirilebilir. Bu dönem hem sembolik, hem de gerçek

anlamda kutsal olanın ve onun temsili kurumlarının (Kilise ve Kral) tasfiyesine, Hıristiyanlık mitinin parçalanmasına, organik ve hiyerarşik olarak kaynaşmış toplumun çözülmesine ve bu topluma ait edebi biçimlerin geçersizliğine (...) işaret eder (Brooks, 1995:14-15).

Brooks' göre melodram "trajedinin indirgenmiş, daha düşük, daha basit, daha bayağı" bir biçimi değildir. Tam tersi "trajik görüşün kaybolmasına" karşı verilmiş bir modern bir yanıtıdır" (1995:20). Ancak bu trajik görüşün kaybı yeni bir kaygıya dönüşür. Ben Singer'a göre "Bu yönüyle "büyüsü bozulmuş dünyada" insanların modern yaşama karşı tüm güvensizliklerini ortaya koymuş ve toplumun öngörülemeyen ahlâki, kültürel ve sosyo-ekonomik düzensizlikler karşısındaki endişelerini göz önüne sermiştir. Ona göre modern kapitalizmin yükselişi karşısında geleneksel otoritelerin ortadan kalkması, başlangıçta özgürlükçü bir ortama işaret etse de, yerini giderek tedirgin edici bir ortama bırakmıştır (2001: 132-134, akt. Yüksel 2011:10).

Melodram, modernizmin ve onun getirdiği yeni iktidar ilişkilerinin, yeni kapitalist üretim biçimini gerektiren toplumsal ilişkiler düzeninin kısaca bu yeni "yaşam tarzının" anlatılmasını ve anlaşılmasını sağlayan bir tür gibi durmaktadır. Melodram, zorlamaya dayalı feodalizmin ezici düzeninden ve sorgulanamaz kutsalın getirdiği baskıdan kurtulduğunu ve artık özgür olduğunu düşünen laik (seküler) dünyanın insanın yaşadığı kaygıya da bir yanıtıdır. Geçmişe özlemi içeren, ama modernleşme arzusunu bırakamama çelişkisidir bu. Aynı zamanda melodram, kapitalizmin bireyin özgür olduğu yanılsamasının yaratılmasına uygun bir ortam da sağlar. Brooks(1995), Singer (1995) ve Elsaesser (1985) melodramın bu kadar uzun süre varlığını korumasının sebebini, bu kaygıları ifade ederken aynı zamanda modernizmin yarattığı bu kaygılara cevap verebilme kapasitesine bağlar. Christine Gledhill; Ben Singer ve Peter Brooks'tan (1987:199) alıntılarla modernizmin ve kapitalizmin bunu nasıl yaptığını şu şekilde açıklar:

Kentsel ve teknolojik varoluşun yarattığı tehlikeler ile proleter melodramlarda ve skandal peşindeki basında (yellow journalism) sansasyonel olaylara karşı artan ilgi arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır. Böylesi olağan dışı deneyimler, bir yandan dinamik ritimler ve tiyatral ya da resimsel imgelerle ifade edilen görsel estetik form dokuları sağlar, diğer yandan da rastlantılarla dolu günlük yaşam deneyimlerinin nedensizliğine bir anlam kazandırır. Buradan hareketle Peter Brooks sansasyonun ve estetik kontrolün, kapitalist bir dünyada yaşamın parçalara ayrılışını ve görünür rastlantısallığını anlamlı kılmak üzere birlikte işlediğini ileri sü-

rer; melodramın sansasyonel etkileri, ‘anlam üzerinde büyük, ama içi boş fikirler ileri sürmek suretiyle’, hem ‘şeyleri’ önemli kılmak, hem de onlara anlam kazandırmak noktasında önem kazanmaktadır (Brooks’tan akt. Gledhill, 1987:199).

Brooks (1995: 200) modernizm ve özellikle seküler bir düzenin getirdikleri bağlamında, melodram ve seküler bir ahlâk sistemi bulma ihtiyacındaki toplumun gündelik yaşamı anlamlı kılma çabası arasında bir ilişki kurar. Bu anlamda melodram, modernleşmeyle, toplumsal ve kültürel değişimlerle, insanların sıradan yaşamlarıyla bağlantılıdır ve ruhsal bir ihtiyaca cevap verir (1995:14-15). Elsaesser (1987:49) de melodramın bir tür olmaktan daha çok, bir yaşam deneyimini ve ruh halini ifade ettiğini düşündüğü için “yaşam deneyimi tarzı/kipi” (yaz. çev. mode of experience) olarak ele alır.

Fransız Devrimi’nden başka Endüstri Devrimi de modern bireyin kaygılarını arttırıcı rol oynamıştır. Sermayenin, iş gücünün, bilimsel gelişmelerin, yenilik ve icatların, teknolojinin ortaya çıkmasına koşut olarak, kitlesel üretim için çok sayıda fabrikanın kurulması, kentleşme yeni süreçlere yol açar. Üretimin standartlaştırılması ve emeğin de çizelgelerle ölçülmesi, bireyin robotlaştırılması ve üretimin sadece bir dişlisi haline gelmesi ile emeğine yabancılaşması, bütünsel yaşam realitesinin de fragmanlaşmasına/ parçalanmasına sebep olur. İşgücü ihtiyacı için modern insanın geçmişten ve gelenekten kopuşu artık fiziksel olarak da, yerlerinden yurtlarından ayrılmak suretiyle gerçekleşmek zorundadır. Modern kültürde artık yersizlik, yurtsuzluk, ev özlemi, yabancılaşma gibi temalar ve sorunsallar ortaya çıkar. Walter Benjamin, sanatın üretimi açısından kitlesel üretim ve teknoloji ilişkisini ortaya koyarken, toplumun geleneksel ile olan bağlantı kopmasının neden olduğu bunalımın sanattaki yansımasına dikkat çeker:

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır, bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir (1993:55).

Modernleşme ile ortaya çıkan toplumsal sorunlar, bireyselleşmeye ve özgürlüğe atfedilen değerle ortaya çıkan arzuların bastırılması zorunluluğuyla, melodramın bu bastırılanı dışavurma işlevine olan ihtiyacı açığa çıkarır. Bireyin geleneksel olandan kopması (kutsalın kaybı ve sekülerleşme) modernleşme sonrası pek çok toplumsal korku ve kaygının toplumsal ve bireysel bilinçaltında bastırılmasına sebep olduğunu ileri sürülür. Geoffrey Nowell-Smith melodramın bastırılan bu kaygı ve korkuların ortaya çıkışındaki işlevine dikkat çeker ve melodramı bir çeşit histeriye benzetir:

Histeride bastırılmış bir düşünceler birleştirilmiş enerji bir bedensel semptom şeklinde geri döner. “Bastırılmışın geri dönüşü” bilinçli bir söylem düzleminde değil, hastanın bedeninde bir şeyle yer değiştirerek ortaya çıkar. Söylemsel olarak ya da karakterlerin olay akışının ilerlemesini sağlayan eylemleri aracılığıyla ifade edilemeyecek bir materyalle uğraşan melodramda, bu yer değiştirme metnin gövdesi üzerinde gerçekleşir” (Smith,1987:73-74 akt. Suner, 2005: 185).

Suner’e göre; “bu anlamda metnin görsel aşırılığı, söylemsel olarak ifade edilemeyen, söze dökülemeyenin histerik dışavurumudur”(2005: 185).

Yüksel de, Geoffrey Nowell – Smith “Minelli ve Melodram” yazısından aktararak, melodramın Marksist ve Freudyen terimlerle ilişkilendirerek, toplumsal belirleme ve psikanalizle ilişkisine değinir ve Freud’dan alınan bu kavramın, 1950’ler sinemasıyla ilgili semptomatik bir okuma yapmayı sağladığını vurgular (1987: 73 akt. Yüksel, 2011). Buna göre bastırılan, bilinçaltına itilen duygular, daha sonra genellikle fiziksel semptomlar biçiminde ortaya çıkar. Bu semptomlar “histeri değişimi/ dönüşümü” ya da “bastırılanın geri dönüşü” olarak tanımlanmaktadır (Mercer ve Shingler, 2004: 22, akt. Yüksel 2011). Melodramatik yapının en temel insani ihtiyaçlardan, arzulardan, bastırılmış ya da gizlenmiş isteklerden, korkulardan ve kaygılardan dem vurma da bilinçdışı bir rüya atmosferi benzerliği kurmakta metaforlar ve simgelerin işlevi de ortaya çıkar.

Bu melodramın bastırılanı yansıtması bağlamında Brooks’un melodram metni için kullandığı “sessizliğin metni” akla gelir:

(...) melodramda iletişimsizlik başarısızlığa uğradığı, aşıklar birbirlerini “çok geç” anladığı ya da biri diğeri tarafından anlaşılmadığı zaman jestler, mimikler duyguların açığa vurulmasında bu başarısızlığın yerine geçerler (akt.Neale, 1986: 19; Abisel vd., 2004 : 65).

Modernleşmenin getirdiği bireysel ve toplumsal sorunlardan biri olan “yabancılaşma” duygusunun da beraberinde pek çok sorunu getirdiği ileri sürülür. Bu sorunun etrafında gelenekten, inançtan ve kendi özünden kopartılmış bireyin yaşadığı “ yersizlik, yurtsuzluk, köksüzlük ve onların simgesi evsizlik” gibi kavramlar tartışılır. Çünkü modern yaşamla birey artık çok daha farklı bir hale geçiş yapmıştır. “Modern olmak Marks’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır” (Berman, 1983: 27 akt. Talu, 2010: 141-171).

Geleneksel olan her şeye karşı duyulan bir küçümseme ve şüphe hali, modernizmin genel halet-i ruhiyesine içkinleşmiş, örneğin köklerin en temel temsili olan ev, artık dışlanan bir öge olmuştur. Bu da yersizlik, yurtsuzluk, köksüzlük ve nihayetinde evsizlik kavramlarını tartışmaya neden olmuştur. Örneğin İlk olarak Charles Baudelaire (1821-1867) edebiyatta, “Modern Hayatın Ressamı” (1863) adlı makalesinde modernliği “büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz (...)” unsur (Baudelaire, 1863: 105 akt. Talu : 146) olarak tanımlamıştır.

Modernleşme ile ev kavramı yerini “özgürlük kavramına” ve evsizliğe bırakmıştır artık. Modern birey ve evsizlik kavramını ele alan Benjamin ise, artık bireyin caddelerdeki yaşantısından *flan  ur* (gezgin) kavramıyla bahseder. Birey artık caddelerin insanıdır (Benjamin, 1993, 131). Bu aynı zamanda Lukacs’ın bahsettiği “soyut evsizlik” kavramıyla da vurgulanabilir. Modernleşme evsizlik, aylaklık/ gezginlik gibi ev dışı kavramları tartışırken, melodram tam tersi biçimde ev ve aileye odaklanır. Ev ve aile, modernleşmenin yarattığı evsizlik, aidiyetsizlik kaygısına karşı melodramın önerdiği ayrılmaz iki kavramdır. Melodramın ikircikli doğası bu noktada da hissedir-

lir. Melodram hem modernleşmek ister, hem de gelenekselin kaybı endişesinden dolayı geleneksel olanı muhafaza etmek ister. Ondan kopmaktan endişe duyarken, aristokrasiye karşı burjuvazinin aracı olarak yeni toplumsal sistemin devamlılığına ihtiyaç duyar. Aile ise toplumsal sistemi devam ettirecek en küçük birim olarak çok önemlidir. Elsaesser'e göre, burjuvazi toplumsal olanı kişisel olan aracılığıyla açıklar ve bireyin gündelik yaşamının adaletle kuşatıldığı hissini üretir (Elsaesser, 1987: 29). Melodram da toplumsal kriz ortamından alarak özel bir bağlam içinde ev ile ilişkilendirir (Elsaesser, 1987: 47 akt. Yüksel, 2011: 28).

Ailenin kurulumunu gerçekleştiren mekân ise evdir. Klasik Hollywood melodramlarında ve Yeşilçam'da da ev değişmez bir melodram unsuru olarak karşımıza çıkar. Ev, iç dünyaya ait bir yerdir. Tüm duygusal patlamaların, aktarımların ve boşalımların sağlandığı duygulara ait bir evrendir. Dışarıdan, toplumdan ya da toplumsal olandan bağımsızdır. Toplumsalla olan tek bağı, sınıfsal bir gösterge olarak çatışma unsurunu desteklemesidir. Zengin kız ve fakir oğlan denklemindeki en önemli gösterge evdir (Rowe'den akt. Akbulut, 2008).

Tüm bu nedenlerle melodramatik imgelemde modernizmin yansıması, daha çok kayıplara yöneliktir. Aslan, kapitalizmin toplumsal yaşama yansımasından şu şekilde söz eder:

Kapitalizmin zalimliği karşısında, çaresiz ve yalnızdır insan. Melodramın klişelerini oluşturan, parasız ebeveynler, kimsesiz çocuklar, modernliğin sunduğu imkânlarla ulaşamayan karakterlerin modernizme yenilen büyüleyici imgeleridir (Aslan, 2005:90).

Melodramı bu açıdan ele aldığımızda, yukarıda değindiğimiz korkular; modernleşme, sekülerleşme, yeni sosyo-ekonomik düzen sonucu ortaya çıkan yabancılaşma, toplumsal rollerin değişmesi, köksüzlük, evsizlik, ailenin parçalanması ya da bozulması gibi korkuların aynı zamanda ilerleme arzusuyla çatışması sonucu ortaya çıkan kaygıların, daha geniş kültürel ve ideolojik gerilimlerin kollektif bilinçaltı bağ-

lamında semptomları olarak değerlendirilebilecek tepkisel bir yönü olduğu söylenebilir. Bu yönün sinemada nasıl işlediğine bakarak konuyu biraz daha açabiliriz.

1.3. SİNEMADA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM

1.3. 1. Film Çalışmalarında Melodrama Bir Bakış

Tür konusundaki çalışmalar, film endüstrisinin ve film eleştirisinin en çetrefilli ve karmaşık alanlarından birinin, türlerin ne olduğu ve kategorilerin neye göre yapılacağı ile ilgili kısım olduğunu gösterir. Türler, bir filmin etiketlenerek, izleyici tarafından daha kolay tanınmasını ve yeni bir film üretiminde benzer özelliklere başvurulması konusunda bir kodlar bütünü sunar. David Bordwell ve Khristin Thompson, *Film Sanatı* kitaplarında (2008:318) film türünden bahsedildiğinde, filmlerin belirli tiplerinden bahsedildiğini belirtirler: Bilimkurgu, aksiyon, komedi, romans, müzikal, western filmler gibi. Bunlar, kurmaca öykü anlatan sinemanın bazı türleridir. Ancak geçen zaman içerisinde türlerin tanımlamalarında da değişiklik olmuş, melez türler ortaya çıkmıştır. Bu alanda yapılan birçok çalışmada değinildiği üzere artık türlerin kesinliğinden söz edilemez. Ya da bir film tek bir türe ait olmayabilir. Tür kavramı, teorik olarak olduğu kadar, pratik olarak da çok önemlidir. Yapımcı ve seyirci açısından filmin türü, yapım/ izleme kararında en belirleyici unsurlardan biridir. Filmin türünün ne olduğu seyircinin bir filmle ilgili olarak ilk algıladığı ve önemseydiği bilgilerden biridir. Genellikle iyi zaman geçirme aktivitesi olan filmin komedi mi yoksa dram mı olduğu bilgisi, izleyicinin o günkü ruh hali ve ihtiyaçları sonucunda tercihlerini belirleyen en önemli unsurdur (Bordwell ve Thompson 2008: 318-319). Tür, filmin senaryo yazımı, ön hazırlık (pre-production), yapım (production) aşamalarında, yapım sonrası (post-produksiyon) ve filmin tanıtım / pazarlama faaliyetlerinde çok belirleyici olduğu aşikârdır:

Tür her şeyden önce sınır koyucu bir olgudur. İlk “tür” eleştirmenleri, tıpkı haritacılar gibi söz gelimi bir westerni gangster filminden, bir gerilim filmini (thriller) korku filminden, romantik güldürüyü müzikalden ayıran kurmaca alanlarını ve sınırlarını

tanımlamaya çalışmışlardır (Maltby, 1995:107; Altman, 1998.23-4 akt. Christine Gledhill, 2000: 2).

Akbulut (2008:29) melodram konusun yazanlara göre melodramın “çoklu değerli”, türsel sınırları zorlayan, geçirgen niteliklere sahip olmasının yarattığı güçlüğü değinir. Bill Nichols, Elsaesser’in (1985:165) “Tales of sound and Fury: Observations on The Family Melodrama” makalesinin önsözünde melodramın “çok yanlı-poly valent” olduğunu belirttiğini aktarır.

Akbulut ayrıca melodramı bir dizi Hollywood türünü kucaklayan bir tarz/kip olarak tanımlayan Gledhill’den aktararak, melodramın metinlerarası özelliğinin ve bir çok türün kodunu içermesinin onun artık bir tarz/kip ya da modalite olarak nitelenmesini sağladığını belirtir. Gledhill’e göre melodramatik tarz sadece bir türle özdeşleşmediği, pek çok türle ilişkili olduğu için geçirgendir. Ona göre “melodramatik kip/tarz yalnızca türlerin geniş bir yoğunlaşmasını oluşturmaz, aynı zamanda diğer türlere de eklemlenen, tür sistemini organize eden bir kip/tarzdır. (Gledhill 2000:228-229) Aynı şekilde Byars da(1991:11) melodramın tarz olarak bir çok türü kapsadığını belirtir. Akbulut böylece melodramın bir tür, melodramatik olanın bir “tarz” olarak görülebileceğinin altını çizer. (2008:30)

Melodram tarihsel süreç içerisinde, özellikle 1970’ler ve 80’lerdeki feminist eleştirinin de etkisiyle kadınsı bir tür olarak konumlanmış, sinemada çoğunlukla hafif bir küçümseme hissi ile çok da ciddiye alınmayıp zamanla ya terk edilmesine ya da dikkatlerden kaçmasına neden olmuştur. Daha sonra sinema alanında yapılan akademik çalışmalarda aslında melodramın otantik halinin dışsal çerperini kaybetmesi, farklı türlerin içerisine eklemlenebilen, bulaşabilen parazitvari yapısı nedeniyle melodramın tür olarak tanımlanmasını zorlaştırdığını ortaya koyar. Bu zorluğun başka bir sebebi olarak da popüler film türlerinin film çalışmalarında 1960’lardan itibaren çalışılmaya başlaması olarak gösterilir. Film türleri hakkındaki çalışmalar arttıkça, araştırmacılar/eleştirmenler melodram üzerine daha fazla eğilmeye başlamış ve sosyolojik olarak çok daha farklı bir işlevi olduğu ortaya çıkmıştır.

Gledhill (2000:3-4), modern tür sisteminin gelişiminde melodramın 19. yy daki yükselmesinin özel bir yeri olduğunu vurgular. Bunun sebebinin melodramın kendine özgü ayırıcı sınırlarının olmaması olduğunu belirtir. Bu türler arası sınırların *muğlaklığı*, melodramda bu durumun daha da belirginleşmesi, yeni bir kavramsallaştırma ihtiyacını ortaya çıkartır. Gledhill bu noktada, bu gidiş-gelişleri ve tersine dönüşleri anlamak için, tür sisteminin de içinde bulunduğu verimli bir ortam (medium) olarak kipsellik (modalite) kavramı üzerinde durmuştur. Ona göre melodramın iki işlevi vardır:

İlki, farklı izleyici kitlelerini bir araya getirme becerisine sahip kitlesel popüler türler üreten eski bir kültür makinesi olarak; ikincisi ise, kültürel olarak koşullanmış bir algı ve estetik ifade tarzı şeklinde algılanan bir kip (modalite) olarak (2000, 3-4).

Yukarıda değindiğimiz gibi, melodramın çıkış tarihine dair bu spekülasyonların en önemli nedeninden biri olan, onun parazitvari, her şeye bulaşan yapısını Aslan, *Melodram* kitabında “melodramatik” ile arasındaki ayrımı yapabilmek için “modalite” kavramını incelerken vurgular. Aslan “modalite” kelimesini anlama arayışına girdiğinde, Latince kökünün modus (türevleri ise mode: *biçim* ya da *mood*: ruh hali olduğunu, modalitenin ise bir biçim ve şekil ya da durumun özellik ve niteliklerine karşılık geldiğini belirtir. Mode’a biçim, modal’a biçimsel denilirse modalite’ye de biçimsellik denilebileceğini belirtir. Kelimenin kökenlerine baktıktan sonra “biçimsellik” olarak çevirilebileceğini belirtir, ama “modalite” olarak kullanmayı tercih eder. Aslan melodramı “modalite” olarak düşünmenin, melodramı tek bir tanıma indirgeme-den farklı özellikleri ve nitelikleri içeren bir alan ya da düzlem olarak düşünme şansı tanıdığını belirtir. “Modalite” olarak melodramın kesin sınırları kaldırıp, farklı zaman ve mekânlarda farklı özellikler içerebilen, aynı zamanda da belirli bir dizi sabit özelliği içeren bir yapı olduğunu ekler (2005:15) Russel Merrit de melodramı haya-

let bir tür olarak tanımlar. Hatta ona göre bir tür değil, sürekli değişen, kaygan bir kategoridir.⁹ (akt. Aslan, 2005:102)

Gledhill'e göre, *melodramatik tarz* geçirgen bir yapıya sahiptir. Çünkü bir tek türle özdeşleşmez, pek çok türle ilişkilidir. Bu yönüyle *melez* ve *metinlerarası* bir türdür. Bu tanımlama çabaları, melodramın baştan itibaren de her zaman, bir tür olarak tanımlama zorluğunu ortaya koyar. Pek çok çalışmada, melodramın belli bir zaman ve mekan içinde sabitlemenin zorluğundan bahsederek, saf bir halde bulunamayacağı, türler üstü bir yapıya sahip olduğunun altı çizilir. Tarihsel süreç içerisinde tanımlanması zor olan melodram, gittikçe otantik halini kaybetse de; melodramatik imgelem (tarz/kip/modalite) olarak dolaşıma girer.

Melodramların tanımlanamazlığının en önemli sebeplerinden biri onun gerçeklikle kurduğu sorunlu ilişkidir. Gledhill'e göre (2000), sinemada gerçeğin kendisinin peşinde olmak yerine Neale'nin ifade ettiği gibi "*gerçekmişgibi*" üzerinden hareket eden melodram, burjuvaziye ya da kapitalist sermayenin/sistemin söylemini taşır. Gledhill, Neale'nin türsel ve kültürel *gerçekmişgibilik* kavramından yola çıkarak, "*versitumulite*" (*gerçekmişgibi*) kavramından söz eder ve karakterlerin kültürel ve türsel olarak tanımlanabilir sembolik rollerinden bahseder, gerçekmişgibi sunulmalarını açışlamaya çalışır:

Neale'in (1990) türsel ve kültürel gerçekmişgibilik tanımı, medya kurmacaları türsel göstergeleri kültürel işaretler olarak sunarak ve bunun tersine, kültürel kodları da özgünlük ve çağdaşlık işaretleri olarak türsel dünyalara yeniden yedirerek toplumda dolaşırken, bir aktarım etkisine izin verir. Türsel semboller ile gerçeğin gösterenleri arasında bir alışveriş gerçekleşir. Kültürel olarak tanımlanabilmeleri için sınıflanmış, cinsiyetlendirilmiş ya da etnik olarak belirlenmiş başkarakterler, ahlâki ve duygusal bir dramada sembolik konumlara sahiptirler. Melodramatik kipsellik, toplumsal olanı estetik sorunlar ve estetik olanı da toplumsal sorunlar olarak dile getirir. Başkarakterlere ve aktörlere şu soruyu sorar: "Masumiyetin, adaletin, umudun amaçlarını kim kişileştirebilir, karakterin kendine özgü özelliklerini kendi toplumsal temsil ediciliklerinde, kendi fiziksel mevcudiyetlerinde kim cisimleştirebilir? Tehdit edici bir yıkım kaynağı olarak yadsıdığımız arzuları serbest bırakarak tabuları kırmaya cesaret eden, şaha kalkmış isteklerin baskısını ve çekiciliğini kim canlandırabilir?" Bedenler, jestler, bakışlar ve sesler, estetiğin ahlâki ve toplumsal dramalar içerdiği dokunaklı senaryolara gerçeklik kazandırır (akt. Gledhill, 2000:22).

⁹ Altman, Rick. Film Genre, Londra: British Film Institute Publishing,1999, s.71

Melodram, melez yapısıyla müzik, edebiyat ve operadan da faydalanarak ilk olarak tiyatrodan yakaladığı geniş halk kitlelerine ulaşabilme başarısını, gündelik yaşamın sıkıcı “gerçeklerini”, sahnede eğlenceli “gerçekmişgibi” illüzyonuna dayalı yapılarla sunabilmesine borçludur. Williams’a göre melodramlar her ne kadar sinemadan aldıkları kodlarla gerçekçi anlatılar gibi dursalar da, bu gerçekçilik hali, melodramın yarattığı acı ve gerilim ya da tutku ve aksiyonun arttırılması, dramatikliğin fazlalaştırılması için kullanılır (1998: 67).

Gerçek ile ilişkisi bağlamında değerlendirecek melodramın sanatın bir işlevi olarak görülen; görünenin arkasındaki gerçeği ifşa etmek bir amacı yoktur. Varoluşsal kavrayışlara olanak yaratmak ya da toplumsal durumunu ilerici bir bakış açısıyla ele almak gibi bir meselesi olduğu da söylenemez. Brooks, melodramın bu masalsı yapısı ile burjuvazinin kendi çelişkilerini örtbas ederek, sanatı *desosyalize* ettiğini, toplumsal olanın özel alan yoluyla yansıtıldığını belirtir. Ona göre melodram, toplumsal sınıfların olmadığı, bireyin üstün olduğu fikrini güçlendirir ve bu konudaki çatışmalarda yatıştırıcı fonksiyonunu ortaya koyar. (akt. Gledhill 1987:37). Kutsal olanı yadsıyan bu yenilikçi anlayış kısa sürede, *deus ex machina*'ya (gökten gelen ilahi adalet) yerini bırakmaya başlar. Anlatıların sonunda **olaylar bir anda, bir dokunuşla çözülür**¹⁰. Melodram statükocu bir yapıya evrilerek gerçek bir bilincin gelişmesini engeller. Bunun yerine “zehirleme komploları ve **son dakika kurtuluşları**”na indirgenmiş “**kaçışçı, eğlencelik**” anlatılara dönüşür (Elsaesser, 1987: 46). Aslan, melodramın gerçekçilikten ve sinemanın kendi potansiyelinden aldıkları nüvelerle modern ve gerçekçi anlatılar gibi göründüklerini, fakat bu gerçekçilik halinin melodramın yarattığı acı ve gerilim ya da tutku ve aksiyonun arttırılması, dramatikliğin fazlalaştırılması için kullanıldığını belirtir. Ona göre, melodramlar gerçekçilikle ve yeni olanla, gerçekliğin yenilenmesi ve stillerin yeni buluşlarla değiştirilmesiyle ilgilenmezler (2005:109).

¹⁰ Metin içerisinde bazı tümceler melodramın kodlarını belirtmek için yeri geldikçe koyu (bold) yapılmıştır.

1.3.2. Melodramı Tepkisel Bir Tarz Olarak Okumak

Melodram kodlarını, klasik gerçekçi anlatım yapısını kuran Griffith'in filmlerinde görmek mümkündür. Melodram sinemasının ilk önemli örnekleri, melodramın öncülerinden biri olarak tanımlanan Griffith'in *Örselenmiş Tomurcuklar (Broken Blossoms)* ve *Doğuya İnen Yol (Way Down East, 1920)* filmleri olarak gösterilir. İkisinde de kadınlara yöneltilmiş şiddete dayalı hikâyeler ön plana çıkar. Aile içi şiddet, öksüzlük (yetimlik), tecavüz, aşk, ölüm, aldatma gibi izlekler sonraki melodramlarda da sık sık tekrarlanır (Akbulut, 2008:44). Elsaesser'e göre Griffith, melodramatik yapı vasıtasıyla yaşanan toplumsal ve siyasal olayları, çatışmaları aile ölçeğinde yansıtan hikâyeleri sinemaya yansıtıyordu. Böylece melodramda kişisel, özel olan ilişkiler, olaylar aslında siyasal, ideolojik ve toplumsal olayları ifade etmekteydi (Elsaesser, 1985:169-170 akt. Akbulut; 2008:45).

1940'lı yıllarda pek çok filmde melodram etkilerinden söz edilir. Örneğin Hitchcock'un *Rebecca* (1940) ve Ophuls'un *Tuzak (Caught, 1949)* filmleri (gotik) bile melodram örnekleri arasında gösterilir. Bu filmlerde izleyici olarak erkekler hedef alınmış iken, 1950'lerden sonra izleyici olarak kadınlara yönelir. Ancak melodram türünün asıl yönetmenleri Douglas Sirk, Max Ophuls, Vincent Minelli ve Nicolas Ray olarak belirir. Ancak bu aşk filmlerinin alt yapısında bile bir tepkisellik vardır. Örneğin, Sirk aşk melodramlarının duygusallığının altında Amerikan ırkçılığını eleştirerek, bu eleştiriyi mümkün kılan melodramın tepkiselliğine yetkin örnekler verir. Ya da Ophuls filmlerinde (*Meçhul bir Kadının Mektubu/ A Letter From Unknown Woman, 1948*; 1948 ve *Fedakâr Anne/ Reckless Moment, 1949*) II. dünya savaşı sonrasında baskıcı toplumsal çevredeki kaygılı âşıkları görmek mümkündür (Tunalı, 2006 :63).

Thomas Schatz (1981.223) da Linda Williams (1998: 44) gibi “her Hollywood filminin melodram olarak tanımlandığı kesindir” diyerek melodramın Amerikan Sine-

masında bir türden öte etkinliğini vurgu yapar. Abisel'e göre, bir Hollywood yapımının temeli olan melodramın kaynakları, Amerikan Tiyatrosu'na hâkim olan görkemli melodram geleneği ve popüler edebiyat ürünlerinin başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır. Yazara göre bu çok önemli birikimin kullanımı, homojen bir seyirci kitlesi yaratılmasında da çok faydalı olmuştur. Melodramın kolayca değişime ayak uydurabilen yapısı ve toplumsal gerilimleri duygusal düzeye aktarılmasında sahip olduğu güç nedeniyle çok önemli bir yeri vardır (Abisel,1995:45).

Melodramın özellikle ikinci dünya savaşı yıllarında yükselmesinin sebeplerine, toplumsal olarak hangi kaygıları tetiklenmiş olduğu ve bu kaygılara nasıl bir toplumsal uzlaşma getirdiği ya da hangi kaygıları nasıl yatıştırdığına bakıldığında daha çok toplumsal cinsiyet rolleri ve aile kurumunda yaşanan değişikliklerin bu savaşta erkeklerin cepheye gitmesi, erkek nüfusun azalması, kadının iş yaşamına ve üretime katılmasını gerektirmiş ancak bu da beraberinde bazı kaygıları getirmiştir. Walker'a göre (akt. Tunalı, 2006:72) aile melodramlarının bu dönem sonrasında erkeklerin savaş ve ölüm korkularını, dönüşlerinde yaşadıklarını ve aile yapısına yeni yaklaşımları ele alır.

Elsaesser'e göre de anlatılarında aileye odaklanmaları nedeniyle aile melodramları olarak adlandırılabilen bu türde kadının toplumdaki yeri, aile ve ailenin kutsanması gibi konular ele alınır. Toplumsal üretim ilişkileri ve ekonomik gereklilikler, ortaya çıkan işgücü ihtiyacı sonunda değişen toplumsal roller, toplumun en ideolojik birimlerinden ve kurumlarından biri olan aileyi etkiler . Elsaesser'e göre melodramın bir çeşitlemesi olan "aile melodramları daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çerçevesini etkilemede ve olayları biçimlendirmede başarısız olmuş kahramanı konu edinir.(1985:177 akt. Akbulut, 2008: 60).

Modernizmin yarattığı kaygıların en başında toplumsal cinsiyet rolleri gelir. Üretim ve iktidar ilişkileri değişen dünyada bireylerin ve bu cinsiyet rollerinin toplumsal

konumlanmasındaki değişiklikler, erkek egemen yapının devamlılığında kadına duyulan ihtiyaç ekseninde ona atfedilen rolün dışına çıkması kaygısı **annelik melodramlarında** ortaya çıkar. Bu durum, 1940’lı yıllardaki melodramalarda annelik vurgusuyla belirgin olarak görülür.

Ann Kaplan’a göre (1992:124-125) annelik melodramlarında “anne, çoğunlukla evlilik-dışı yaptığı çocuğun yaşaması, toplumda yükselmesi, asil soyuna dönmesi için kendini feda eder”. Kadın aşkın yerine kutsal annelik rolünün gereğini yerine getirir. Kaplan aile melodramlarının, hem kapitalist çekirdek ailenin kadın üzerindeki sınırlamaları ve zorlamaları açığa vuran, hem de bu zorlamaların “kaçınılmaz”, “verili” ve “doğal” olarak kabul edilmesi için eğitici bir işleve sahip olduğunu belirtir (1985:25 akt. Akbulut , 2008: 80). Böylece melodramın statükoyu güçlendiren yönü dikkat çeker. Melodramlarda erkeksiz olmak, kadın için büyük bir sorundur. rnek olarak Nicholas Ray’in *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause, 1955)* filminde erkeksiz olmak büyük bir soruna yol açar. Akbulut’a göre, bu tür filmler gszleştirilmiş, dişilleştirilmiş erkekleri sunarak Amerikan siyasetine keskin eleştiri okları gönderirler. Hatta bu filmler “toplumsal melodram” tanımlamasına sebep olur (2008:64). Öyle ki bu durum, melodramlarda çatışmanın, çoğunlukla kadın eksenli kurulmasına yol açmıştır. Melodramlarda içsel yaşantı olmaması, çatışmaların dış dünyayla olması yaklaşımı burada da işler ve Gledhill’e göre (1987:210) kadının çatışmaları, etrafındaki kişiler, gruplar, doğa gibi dışsal gler arasında olur.

Melodramın kadınsı bir tür olarak algılanması, en fazla bu türde filmlerin yapılmasından da kaynaklanmış, pek çok film eleştirmeni ve akademisyen tarafından kadın filmi ile eş anlamlı tutulmuştur. Hayward’a göre (akt. Akbulut 2008:61) melodramların kadının gizli kalmış arzularının ve hazlarının dışa vurulması ile kadın öznelliğini üretmesi, kadınların ilgisini bu filmlere yöneltmesi ve bol gözyaşı içermesi dolayısıyla kadın merkezli filmler gibi dursa da, yarattığı dünya ve kadına biçtiği roller nedeniyle de ataerkil merkezlidir. Williams (1998: 44) melodramın kadın değil eril merkezli olduğunu belirtir. Kadın ve erkek arasında kurulmuş olan heteroseksüel aşkın temsil ettikleri, tepkisel bir tarz olarak melodramın da işlevine işaret eder.

Byars'a göre (1994: 101) melodramda **heteroseksüel ilişki** hâkimdir ve kadınlar ya erkeklerle ilişkileri bağlamında ya da öteki kadınlarla çatışma ya da rekabet halinde temsil edilir. Kadınların birbiriyle duygusal bağına ya da birbirleriyle dayanışmasına vurgu yapılmaz. Kadın anne olarak ya da eş olarak içerisinde bulunduğu durumla sergilenir. Seçimleri ve çözümleri buna göre yapılandırılır. Mulvey'in (1997:18) "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" makalesinde de vurguladığı gibi kadın, anlamın taşıyıcısıdır, üreticisi değil. Eril bakış açısının ve sadakat, namus vs gibi değerlerinin, dayatmalarının taşıyıcısıdır. Melodramlar kadın cinselliğini denetim altında tutar. Ailenin temsili de toplumsal olarak bu kadın-erkek rollerinin ve cinselliğin nasıl olması gerektiğine dair bir örnek olarak sunulur. Kadının yerinin neresi olduğu, özellikle toplumsal ve siyasal değişikliklerden etkilenmiştir. Kaplan (1992:131) 1930'lu yıllardaki Hollywood melodramlarının, ekonomik zorluklar nedeniyle kendilerine ayrılmış doğal mekânlarından (ev) çalışmak için ayrılan kadınları ataerkil düzen açısından sorunsallaştırdığını ve çözümün, düzenin devamı olarak görüldüğü için, kadının anne olarak yeniden ait olduğu yere dönmek şeklinde konumlandırıldığını belirtir.

"Kadın filmleri" ya da "gözyaşı" filmleri olarak tanımlanan melodramlar, 'edilgenlik' kavramıyla yakından ilişkilidir. Yukarıda değindiğimiz gibi, Batı toplumlarında (özellikle Amerika'da) 20. y.y ile başlayan bir takım özgürleşme tartışmalarına tezat bir şekilde ilerleyen **modern muhafazakârlık** düşüncesi iç içe geçer (Tunalı: 46-47). Melodramların modernleşmeyle sıkı bir ilişkisi olmasına ve modernleşme arzusu- na rağmen, varsayılan ideal bir düzenin kutsal değerlerine olan özlemi yoluyla bugünün dünyasının olumsuzluklarından kaçınma isteğini de beraberinde taşır. Aslan'a göre, melodramlarla ilgili eleştiriler de bu noktadan çıkar; melodramların ürünü oldukları kapitalist sistemin kötülükleri sanki hiç yoklarmış gibi anlatı dünyasının kötülükleri içine sınırlandırıldıklarını ve bu dünyada iyiler kötülere daima galip geldiğini belirtir. Ona göre, melodramın mitik dünyasının başladığı ve bittiği yer masumiyetin hakim olduğu bir mekandır ve melodramlar kendi huzurlu ve dingin mizan- senlerini yaratıp bunu nostalji ve muhafazakarlıkla doldururlar (2005: 108-109).

Tunalı (a.g.e.: 179-180), melodramın toplumsal olarak gerçeklik yerine “yatıştırma” işlevine dikkat çeken Kolker melodramın işlevinin “iyileşme ve sağlık düzeni yaratmak” olduğunu belirtir. Melodramlarda kadın kahramanlara atfedilen “arzunun önce serbest bırakılması”, sonra sistemin öngördüğü tarzda yeniden geri alınması ve sınırlandırılması” tanımında olduğu gibi, ideoloji de önce tarafsız bir şekilde tartışma yaratacak ölçüde serbest bırakılıp daha sonra da sistemin öngör düğü biçimde çerçevelenerek finale ulaşır.

Geçmişin feodal düzeninden kurtulma arzusuna ve bu durumun geri dönölmezliğine karşın, yeni seküler düzenin getirdiğı kaygı ise nostalji duygusunun ortaya çıkarır. Çok istenen, ama ne getireceğı bilinmeyen bir “yeni toplumsal düzene” doğru hızla ilerlerken “eskiyi kaybetmenin getirdiğı” yoğun kaygılar, melodramın alt kodlarındaki en önemli unsurlardan birini oluşturur.

Cunningham da Brooks gibi melodramatik söylemi, kutsal olana ve onun temsil ettiğı kurumlardan moderniteye ve yeni toplumsal yapıya yönelik bir tepki olarak görür. Brooks (1995) melodramın, yeniden kutsallaştırma rolünden bahseder. Bu eski toplumsal ve siyasal değerlere bağlılıktır. Laik sonrası düzende oluşan kutsalın değerlerinin kırılmasıyla özel alan ve kamusal alan arasında ayrıma işaret eder. Cunningham’a göre melodram “bu kırılmanın her iki yanında işler gözüktür: Melodram hem son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları uygun bir kamusal alan içerisinde dile getirir. Hem de gelenekselleştirilmiş belli inanç ve ahlâk tiplerini tiyatral ve siyasal oyunlarda yansıtır.” (2000:191-193 akt. Akbulut, 2012:14). Melodramatik filmlerin geçmişle bu sıkı bağı nedeniyle en önemli özelliklerinden biri olarak **nostalji** duygusu ortaya çıkar. Hayward melodramın “nostaljik” olduğunun altını çizer ve mazoşist bir tarafı olmasından söz eder. Ona göre, melodram geçmiş, toplumsal düzenin karşıtı bir davranışın olmadığı saygın ve ideal zamanı aradığı için nostaljiktir. Melodram, edebi ve tiyatral bir tür olarak geliştiğı 19.yy da, Fransız Devrimi’nin getirdiğı laik düzene karşı, önceki sistemin değerlerine, kutsallığına olan özlemi yansıtmıştır” Hayward (2000:218 akt. Akbulut: 2008:40)

Jameson’a göre bu özlenen zamanın, hiç varolmamış ya da bireysel hafızalara kayıt edilmemiş uzak bir bir geçmişi özlemeyi içerir (1994:80). Collins (1993:244, 245) bu özlemin bir çeşit **samimiyet** arayışı olduğunu belirtir. Toplumsal ve izleme alışkanlıklarındaki değişimlerin 1980’li ve 1990’lı yıllarda “yeni samimiyet” (new sincerity) adında yeni bir türün doğuşuna neden olduğunu söyler. Collins’in tanımlamasına göre “yeni samimiyet” filmleri (1993:257 akt.Akbulut) “her çeşit ironi ya da eklektizimden kaçan bir samimiyet arar; neredeyse unutulmuş, “kayıp bir saflığın” peşindedir.

Melodramın ilerlemeye kapalı hatta muhafazakâr bir tür olarak nitelenen, melodramda anlatının geçmişe özleme, ilk baştaki duruma geri dönme arzusunu içeren yapısı Suner’e göre (2006:185) melodramatik anlatının diğer bir unsuru olan “**tekrar**” özelliğini ortaya koyar. Bu, kutsalın ve geleneksel olanın dışarıda kalmadığı mistik bir modern öncesi döneme duyulan özlemin tekrar yoluyla dışa vurulmasıdır. Aslında nostalji, temelde toplumsal ilişkilerin, kapitalist düzende ve modern toplumda gittikçe karmaşıklaşması kaygısına verilen bir tepki olarak belirir.

Akbulut (2008:61-62) bu melodramlarda erkeksiz olma sorununun, bağışıcı ve kurtarıcı erkeğin gelerek heteroseksüel çekirdek aileyi kurması ile çözümlendiğini belirtir. Aile, öylesine temel bir bi rimdir ki, melodramın başka bir çeşitlemesini oluşturur. Melodramda çeşitlemelere de değinen Akbulut (2008:63-64) **aile aristokrasisi çeşitlemesinde** anlatının, ya karısı ölmüş ya da cinselliği bastırılmış kızlar ve yetersiz ‘haylaz’ erkek varisler oluşturarak çevresel bir karakter işlevi gören yaşlı bir ataerki etrafında döndüğünü belirtir. Bu çeşitlemede temel dramatik çatışma, evliliğin aykırılığından kaynaklanır. Bir başka çeşitleme de **dul aşık izleği** çerçevesindedir. Burada çatışma aşk ve görev arasındadır. Baskıcı topluma karşı, aşktan yana seçim şansı olmayan dul kalan kadın ya da boşanmış, ama görevi çocuk yetiştirmek olan yaşça daha büyük kadınlar bulunur. Bir başka çeşitleme olarak da **eril melodramlardan** eden Akbulut, eril niteliklere sahip olmayan anlatının merkezindeki erkeğin, toplumun yetişkin bir bireyden beklentilerini karşılayamamasını anlatısına merkez alır. Bu nitelikler, orta sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal koca ya da ideal erkek

rollerindeki eksikliklerdir. Toplumun genel işleyişine ve toplumsal cinsiyet rolüne ait kurallarına yönelttiği eleştirilerle “toplumsal melodramlar” olarak da adlandırılır. *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Rıhtımlar Üzerinde* (Elia Kazan) bu çeşitlemenin en güzel örnekleri olarak sunulur. Bunlardan başka, gotik melodram, sofistike melodramlar gibi melodrama özgü başka alttür sınıflamaları da bulunmaktadır.

Melodramın çeşitlemeleri erkekleri, kadınları eksen alsada, çoğunlukla bu türde kadının rolünü sorunsallaştırır. Melodram filmlerinde kadının rolüne değinen Wood (1992:47) “ideal” olarak konumlandırılan kadın ve erkek rollerinden bahseder. İdeal kadın eş, anne, mükemmel bir arkadaş, yuvasını koruyan, güven veren bir tip iken, ideal erkek serüvenci, kuvvetli ve tuzağa düşmeyen olarak sergilenir. Kadının yeri ailesidir. Hollywood Sineması’nda ya da ana akım sinemada kadının konumu bu şekilde iken sanat filmlerinde dahi konunun çok farklı olmaması ilginçtir. Öztürk (2000: 225-226) bu filmlerde de kadının özel alan/kadın- kamusal alan /erkek özdeşliğinin kurulduğunu, özellikle olmasa da örtük bir biçimde kolektif bilinçaltındaki kodların anlatıya aktarıldığını vurgular.

Kısaca toparlarsak, melodramlarında kadın, anne ve iyi ideal eş olarak, cinselliği denetim altında tutulan, hazzı, ancak acıyı göze alırsa ulaşan ve haz yerine erdemli annelik ve eş değerlerini seçmesi beklenen, erkek egemen bakışın değerlerini üreten değil, ama taşıyan, düzenin devamını tehdit etmeyen, sürdürmeye çalışan, fedakârlık yoluyla kutsallaşan bir temsille sunulur.

1.3.3. Melodram Sinemasında Anlatısal ve Görsel Kodlar İle Üretilen Anlamlar

Neale’ye göre türler bir dizi kodlar ve uzlaşımlar olarak tanımlanır (1990: 62). Günümüzde artık saf bir tür olarak bulunmayan melodramın kodlarına bakmak onu bir tarz/kip ya da modalite olarak tanımak ve tanımlamak açısından faydalı olacaktır. Melodramlarda toplumsal arzuların ve kaygıların tepkisel olarak temsili, ifade edilişi kodları aracılığıyla sağlanır. Brooks’a göre (1995:93) melodram, temelde karşıtlıklar

üzerine kurulmuştur: **Kır/ kent, zengin/ fakir, kadın/ erkek, iyi/ kötü** gelmektedir. İyi / kötü karşıtlığına dayalı sunulan ahlâki kutuplaşmalar, melodramda kullanılan en önemli özelliklerden birisidir. Yaratılan zıtlıklarla oluşturulan anlamlar, melodrama ahlâki bir işlev yüklemiştir. Tüm yapı ve anlatı, ahlâkın tanımlanması ve vurgulanması üzerine kuruludur. ‘İyi’nin, başına gelenler karşısında kaderine razı bir rol üstlenmesine rağmen, en sonunda kötüyü bir şekilde bertaraf ederek kazanması, ahlâki değerlerin yeniden tanımlanmasını sağlamıştır.

Melodramda karakterler çok genel olarak **iyi/kötü karşıtlığı** üzerine kurulmuştur. Brooks’a göre (1995: 16) iyi ve kötü vardır. Karakterlerin psikolojik derinlikleri işlenmez ya da gelişimleri, değişimleri söz konusu edilmez. İyi ve kötü karakterler, öyle belirgin bir dış görünüşle ifade edilirler ki, izleyici daha gördüğü ilk anda karakterin özelliklerini tanır. Karakterlerin, **ruhsal dünyaları ya da psikolojik derinliklerine inilmez**. İçsel ve bilinçaltı çatışmalar bulunmaz. Her şey olduğu gibi ortadadır. Problemler ruhsal olarak değil, bedensel olarak dışa vurulur. “Burada bir iç çatışma”, ya da “melodramın psikolojisini” aramak mümkün değildir (Brooks, 1995:20)

Aydınlanma dönemi ile birlikte artık toplumsal ve bireysel olarak aklın, pozitivist-ilerlemeci bir algının ön plana çıkması, kilisenin vermiş olduğu kararların sorgulamaya başlanması ile kutsalın toplumsal düzenden böyle uzaklaştırılmasıyla doğan büyük boşluğu hangi değer dolduracağı sorusu temel olmuştur. Melodram, işte tam da bu boşluğu doldurmada önemli bir rol üstlenmiş, yeni, bütünleyici, ama aynı zamanda yatıştırıcı bir işlev olarak "**erdem**"i dolaşıma sokmuştur. Melodramda kutsallık, aslında psikolojik karmaşıklığı (complexity) olmayan, ama kuvvetlice karakterize edilmiş “erdemli” kahramanlara atfedilir (Brooks, 1995: 16). İyilik ve kötülük, iyi ve kötü karakterler “erdem” ortaya çıkartılması için vardır. Brooks’a göre kötülük ne kadar az meşrulaştırılırsa, o kadar saf kötülük olarak görülür:

Melodramın dünyasında kötülük insan türünün temel özelliklerinden biridir, inkâr edilemez; inkâr etmek yerine kötülük tanınmalı, onunla savaşılmalı ve dışarı atılmalıdır” (Brooks, 1995:33).

Tragedyaların aksine, melodramda sıradan insanların hikayeleri **basit ve kolay anlaşılır bir dille** anlatılır. Tragedyada hikâye mutlu başlayıp mutsuz biterken, melodramda yaratılan karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, mutlu sonla çözüme ulaşmıştır. Dolayısıyla kötülük de tıpkı masumiyet ve kutsallık gibi ancak bedenselleştirilerek (kötü adam tipi iyice karakterize edilerek) anlatılabilir, zira “birey ötesi mesaj vermenin tek yolu olarak sadece “kişilik” kalmıştır.

Brooks’un (1995) sözleriyle, klasik melodramda “**temel bir çift-kutuplu zıtlık ve çatışma** vardır ve bu klasik melodramın temelini oluşturur. Söz konusu bağlamda “melodramatik ikilemler ve seçimler ya/ya da veya hepsi ya da hiçbir şey mantığı üzerine kurulmuştur.” Melodramda duygular da, biçimler de keskin ve nettir.

Melodramın en önemli karakteristik özelliklerinden biri de “**aşırılık ve abartı**”dır. Bu aşırılık kullanılan dilden, oyunculuğa, olay örgüsüne, dekordan, kostüme, mekâna, film diline ve sinematografiye kadar varır. Özellikle **abartılı diyaloglar** çok dikkat çekicidir. Brooks’a göre (1986:36) melodram kahramanları içinde bulundukları toplumsal ortamla, kendileriyle ve karşısındaki karakterlerle alakalı ahlâki yargılarını hiçbir sınır tanımadan açıkça ve doğrudan söylemeye eğilimlidirler.

Melodramda duyguların ve durumların tam olarak anlaşılması istenir. İzleyici tarafından tam olarak idrak edilmelidir. Dil şaşalı bir duygu dışavurumunu ortaya çıkarır. Brooks’a (1986: 41) göre buradan çıkarak melodramatik retoriğin ve türün tüm anlatısal teşebbüsünün “baskı karşısında bir zafer” temsil ettiği söylenebilir. Anlatıda, mesajın açık ve net verildiğinden emin olmak istenir. Dil aynı zamanda asıl anlatmak istediğine odaklandığı için, olay örgüsünün istediği sonucu ortaya çıkartmaması ihtimaline karşı söylemek istediğini söze de dökerek ifade eder. Bu olguyu Brooks (1985:52, akt. Akbulut 2012: 105) melodramın nefes kesici temel karakteristiğinin “her şeyi ifade etme arzusu” olduğunu söyleyerek vurgular.

Melodramın, aşırılığı beden dili kullanımında da ortaya çıkar. Brooks (1996:62 akt. Uslu, 2011:90) melodramın kaynaklarından birinin “pantomim” olduğunu belirtir. Pantomim, arkada müzik olduğu halde, konuşma olmadan abartılı beden ve yüz hareketleriyle anlatılmak istenenin dışı vurulduğu bir teatral anlatım biçimidir. Pantomime küçük diyalogların eklenmeye başlanmasıyla birlikte yeni türlerden biri de melodram olmuştur. Brooks’a göre:

Bastırılmış olan, özellikle beden aracılığıyla ifşa edilmektedir. Beden, sevilen/ nefret edilen, arzu edilen/ eziyet edilen bir gösterge olarak var olur anlatıda. Şiddetli aşklar ve nefretler kadar, dilin de bu güçlü duyguları ve heyecanları artiküle edebilecek şekilde şiddetle donatılması bu bakış açısıyla oldukça doğal görünmektedir. Bu ilginç bilgi, melodramın özelliklerine bakınca şaşırtıcı olmaktan çok açıklayıcıdır. Zira melodramın en baskın özelliklerinden olan keskin beden dili ve mimikler ve göstermecilik oyunculuğu, kaynağını buradan almış gibi görünmektedir (1976:12, akt. Güçbilmez, 2002).

(...)Artık gücünü tanrısal bir iradeden alan kahramanın yerini, iradesi daha çok kendinden menkul melodram kahramanına bırakmıştır. Kutsallık bu yeni “gerek”in talebi doğrultusunda, sözün ve bedenin yüceliğinde yeniden inşa edilmiştir ((Brooks, 1995: 91-92).

Melodramların temel özelliklerinden biri, **aşırılığa, abartıya** yer vermeleridir. Bu aşırılık konudan olay örgüsüne, oyunculuğa kadar her alanda görülür. Melodramın müziksel aşırılıklara başvurması, Brooks’un “suskunluğun metni” dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığı şeyleri anlatırlar (1985:193 akt. Gledhill 1992:30). Yerli melodramlarda şarkılar, filmlerde karakterlerin anlatamadığı duyguları tek tek dile getirerek dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanır.

Peter Brooks’a göre klasik melodram, temelde bir “**şaşırtma estetiği**” üzerine kurulmuştur.

Okuyucunun ya da performans anında seyircinin yoğun ve keskin bir hayret duygusu ile dolmasını hedefleyen bu estetik, melodramda olayların akışını, oyunun dili ile üslubunu ve retorik ile dramaturjiyi belirler(1986:26 akt. Uslu, 2011) .

Genel olarak özelliklerine ve kodlarına değindiğimiz melodram, toplumsal cinsiyet rollerine, masumiyetin yitirilmesine, toplumsal değerlerin kaybına ve toplumsal düzenin parçalanmasına, eril olanın gücünü kaybetmesine, kutsalın yerine ahlâk ve erdemin geçmesine, masumiyetin yitirilmesine, ekonomik güce, evsizliğe, yurtsuzluğa ve ailedeki rollerin değişmesine ilişkin kaygıları temsil eden bir tür bir tür olmuştur. Ancak günümüzde artık bir imgelem, kip, modalite ya da tarz olarak var olur. Melodramın, modernizmle ilişkisi, Türk sinemasındaki işlevi açısından da çok belirleyici olmuştur. Bu nedenle Türk sineması ve modernleşme deneyiminin getirdiği olguların, yarattığı korkular, kaygılar ve arzuların nasıl ifade edildiklerine bakmak, bugüne kadar gelen melodramatik tarzın Türk sinemasına özgü karakteristiğini ortaya çıkartmak açısından faydalı olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK TÜRK SİNEMASINDA

MELODRAM

2.1. TÜRK SİNEMASINDA MELODRAMIN TARİHÇESİ

Türk sinemasına hâkim olan türlerin başında komedi ile birlikte melodram gelir. 1960'lı yıllarda “altın çağını” yaşayan Yeşilçam Sinemasına hafif bir küçümseme ile yaklaşılmasına sebep olan bu tür üzerine yapılan çalışmalar aslında melodramın sadece bu dönemde değil her daim önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koyar.

İlk kuruluş yılları olan, Nijat Özön (1985:5) tarafından “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılan 1923-1939¹¹ arası dönemden başlayarak, Muhsin Ertuğrul ve ilk sinemacıların gerçekleştirdiği film örneklerinde de melodram kalıpları ya da tarzı varlığını güçlü bir şekilde hissettirir. Kahramanı bir Türk kadını olan *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Son derece ağdalı bir melodram olan filmin başrolünde, iğfal edilen ve kötü yola düşen ana karakteri, dönemin en ünlü oyuncularından Cahide Sonku canlandırmaktadır. Süllü’ye göre, Amerikan melodramlarındaki davetsiz bir kurtarıcı, Ali karakterinin ve baskıcı yapıyı da köylülerin temsil etmesi vurgulanması gereken bir özelliktir (Süllü’den akt. Akbulut, 2008: 96). Türk sinemasında bu tür melodram filmlerin ardılları gelecektir.

Tiyatrocular döneminden sonra da uzun bir süre Mısır Sinemasının etkisinden söz edilebilir. 1936 yapımı, *Aşkın Gözyaşları* filmi çok önemli bir yere sahip olur. Gös-

¹¹ Özön (1985:5) Türkiye’de sinema yapımını tarihsel olarak şu şekilde sınıflar:
1896- Sinemanın Türkiye’ye girişi
1914-1923 İlk Adımlar
1923-1939 Tiyatrocular Dönemi
1939-1950 Geçiş Dönemi
1950-1970 Sinemacılar Dönemi
1970-1984 Genç/Yeni Sinema Dönemi .

terildiği sinema salonlarının önünde uzun kuyruklar oluşur. O kadar coşkulu izlenir ki, gösterim yapılan sinema salonlarının camları kırılır. Bu şarkılı filmin böylesine ilgi görmesinin Türk sinemasında da etkileri kaçınılmaz olur (Özbek, 2006).

1938-1948 yılları arasındaki Avrupa'daki savaş da, Türk film ithalatının Avrupa'dan çok Mısır'a kaymasına sebep olur. Mısır filmlerine karşı bu büyük ilgi nostaljik bir yaklaşımı da barındırır. Kendi geçmişinin/ geleneklerinin izlerini Cumhuriyet'ten sonra kaybedeceği kaygısı, bu izleri simgesel de olsa Mısır filmlerinde bulabilme durumu (fesli, sarıklı erkeklerin, peçeli kadınların, Türkiye'de ezan Türkçe okunduğu için bu filmlerde duydukları Arapça ezanın, gene radyolarda üç yıl çalınması yasaklanan klâsik makamları hatırlatan şarkıların olması) ve Doğu'ya özgü abartılı aşk hikâyeleri halkın ilgisini bu filmlere yöneltir.¹²

Filmlerdeki Arap geleneğine dair unsurların yaratabileceği eskiye dair çağrışımlardan rahatsız olan o dönemdeki siyasal yönetim, filmlerin Türkçe dublajla seslendirilmesi ve filmlerdeki şarkıların tamamen Türkçe şarkılarla değiştirilmesine sebep olur. Bir çeşit yerileştirme amaçlanır. Karakterler dublaj yoluyla adeta yeniden yaratılır ve sesinden tanınabilir bir “tip”e dönüşür. Sözlü anlatı geleneğine sahip olmanın bir sonucu olarak karakterlere dublajda ses yoluyla, iyi/kötü özelliği kazandırılır. Türk sinemasında dublaj yoluyla karakter yaratma anlayışı uzun yıllar devam eder. Sesli film dönemine kadar sanatçıların perde kimliklerini yaratmada bu yolun ne kadar etkili olduğu sonrasında da iyice anlaşılacaktır. Ferdi Tayfur gibi ünlü dublaj sanatçıları yetişecektir. Bu şarkılı Mısır melodramlarının bir dönem *tepkisel bir tarz* olarak melodramın, toplumun gelenekselden kopma kaygısını yatıştırmada etkili olduğu söylenebilir. Sonraları bu filmlerden hareketle çeşitli yerli yapımlar gerçekleştirilir. Muhsin Ertuğrul yapımı *Allah'ın Cenneti* (1939) melodram özellikleri taşır ve bunlardan biridir. Mısır Sinemasından başka Hint Sinemasından bir film, *Avare* (1956) de büyük başarı kazanır. Hint Sineması da aynı şekilde Doğuya has özelliklerle-

¹² Gerçi bu ilgi dönemin batılılaşma yaklaşımı açısından hoş karşılanmaz ve bu filmlere dublaj yapılması ve şarkıların türkçe söylenmesi söz konusu olur. Örneğin, Selahaddin Pınar tarafından yapılan besteleri, Safiye Ayla okur.

riyle önemli bir kaynak olur. 1940'lı ve 1950'li yıllar, Yeşilçam'ın öncülü bir dönem olarak görülür. Bu dönemde film yapımına ve dramatik yapıya dair tecrübeler geliştirilmeye çalışılır. "Tiyatrocular Dönemi" sonrası, Mısır ve Hint Sinemasının da etkisiyle Türk sineması yeni bir kimliğe doğru ilerlemektedir.

1950'li yıllar, pek çok kaynakta ve Nijat Özön tarafından "Sinemacılar Dönemi" olarak tanımlanır. Bu dönemde pek çok önemli yönetmen, sinemanın kilometre taşları olabilecek filmlere imza atmıştır.

Bu yıllarda, tek parti iktidarı CHP dönemi sona ermiş, çok partili döneme geçilmiş, Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Bu değişim, Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. 1946 yılında çok partili döneme geçilmesi ve seçim yoluyla iktidarın alınmış olması, demokratikleşme yolunda önemli bir adım olarak görülse de, DP'nin uygulamaları, muhalefete karşı baskı kurmak şeklinde olmuştur. Bu dönemde Türkiye hızla Batı ile bütünleşme politikalarına yönelinmiştir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ihmal edilen kırsal kesim ve tarım alanları, DP'nin iktidar olmasıyla canlanmaya başlamıştır. Özellikle, Marshall yardımı sayesinde ilk yıllarda başta traktör olmak üzere, tarım aletlerinin yaygınlaştırılması gerçekleşmiştir. Tarımda makineleşme ve kentleşmeyle birlikte, işsizlik ve iç göç gibi toplumsal sorunlar gündeme gelmeye başlamıştır. Yeşilçam'ın karakteristiğini oluşturan bu yıllarda, köyden kente göçün yaşandığı bir dönemdir.

1950'li yıllarda, sinema alanında vergi indirimi uygulamalarıyla ve elektrifikasyon sistemiyle Cumhuriyetin ilk kadroları tarafından önem verilmeyen sinema, yapımcılar için cazip bir hale gelir. Yeni sinema salonları açılır. Daldal (2005:65), küçük tüccarların daha çok ticari amaçlarla film yapmak için Yeşilçam'a yöneldiğini, bu talebi karşılayacak kültürel alt yapının olmaması, sanattan ya da ideolojiden anlayan bir kitlenin bu işe girmemesi, ileride seçilecek konuların ya da türlerin daha çok popüler yapımların ya da edebiyat eserlerin çok boyutlu olmayan bir yapıda uyarlanmasına/ kopyalanmasına yol açacağını belirtir. Yeşilçam'a yönelen bu tüccarlar halkın içinden çıkmış kişilerdir. Tüccar yapımcıların etkisiyle daha basit ve cahil halkın

eğlencesi olan bir anlayışı Yeşilçam’a hâkim olmaya başlar. Sinemanın sanat yönüyle çok ilgilenmeyen bu popüler sinema anlayışı için melodram en elverişli tarz haline gelir. Bu yıllarda film sayısı senelik beş on filmde, birden bire 100-150 filme ulaşır.

Daldal (2005: 65) bu dönemde, Yeşilçam’daki yarı-ilkel kapitalist üretim anlayışı, gerçek bir sermaye oluşumuna izin vermediğinden, yapımcının, dağıtımcılara ve salon sahiplerine bağımlı bir şekilde üretim yapmak zorunda olduğunun altını çizer. “bono” adı verilen ödeme sistemiyle, bu ikincil unsurların isteklerine uygun filmlerin üretilmesi zorunluluğu vardır. Onat Kutlar’a göre bu popülist alışkanlık, bir çeşit “lonca” sistemidir ve usta-çırak ilişkisi ile de iyice perçinlenir. Böylece Yeşilçam’ın kendi içerisinde hiyerarşiye dayalı, feodal bir sistem işler. (akt. Daldal, a.g.e: 65)

Bu dönemde öne çıkan yönetmenler Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Ferdi Tayfur, Turgut Demirağ, Şadan Kamil’dir. DP iktidarının uyguladığı sansür ve baskıcı yaklaşımlar sonucu sinemada aşk hikâyeleri ve komedi filmleri ön plana çıkar. Tiyatrocular dönemi sonrası biraz daha teatral özelliklerin azaldığı sinemasal anlatım unsurlarının ön plana çıktığı ve star sisteminin gelmeye başladığı yıllardır. Scognomillio’ya (1998) göre, bu yıllar aynı zamanda “köy melodramları” ya da “acıklı kent melodramlarının” üretildiği yıllardır. En fazla Muharrem Gürses tarafından üretilen bu acıklı melodramlar, ezilen, acı çeken, kader mahkûmu insanların hayatlarını anlatır. Özgüç (2016) Gürses’in kendi anlatımından, sinemasının temellerini oluşturan anlatı kaynakları olarak, çocukluğunda oynattığı Karagöz ve Hacivat oyunları, tarzları melodram olan gezici kumpanyalarla ilgili anılarını aktarır. Türk sinemasında melodramın önemli damarlarından biri olan Muharrem Gürses “kapı çerçeve indiren, iş yapan filmlerin” yönetmeni olsa da, eleştirmenler tarafından özellikle anlatı yapısı açısından ve çileli ve aşırı acı çeken “gerçekçi” olmayan karakterleri yüzünden büyük

eleştiriler alır.¹³ Hatta Agah Özgüç (2016) Türk filmlerinin bu acı çekmeye eğilimli karakterlerini “sodomazoşist ve nevrozlu insanlar galerisi”¹⁴ olarak tanımlar.

Melodram genel olarak “acıdan haz alma” ve “çilecilik” duygusu üzerine kuruludur. Bu tür duyguların Doğu toplumlarına çok yakın hatta içkin olması melodramın bu kadar fazla benimsenmesinin sebeplerinden biri olarak gösterilir. Bülent Oran, Muharrem Gürses ile bir anısını anlatırken, filmlerin yazım sürecinde bu acı etkisini arttırmak için nasıl çabalara girdiğini ve sonrasında yapımcıya aktarırken “ağlaya sızlaya” okuduğunu aktarır (akt. Tunalı, 2006: 232).

Köy melodramları, komediler ve dini temalı filmlerin yönetmeni olarak tanımlanan Muharrem Gürses, Türk sinemasında melodramın kökenleri açısından çok önemli ve ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Oskay, 1996:98 akt. Akbulut, 2008:98). Türk sinemasının bu ilk 50 yılını daha çok yoksulların varsıllara karşı (mesela keloğlan masallarının yaklaşımı gibi) kenara itilmiş halkın, “kırgınlık ve hasede” yaslanan duygularını ifade eden filmler almıştır. İzleyiciler bu filmlerde ağlayarak kitleleşmiştir. Aynı zamanda 1950’li yıllardaki popüler melodramlar Arslan’a (2005) göre “mutlak mazlumluk” söylemini içerirler.

Muharrem Gürses gibi ilk önemli melodram yönetmenlerinden biri olan Osman Fahir Seden, Yeşilçam sinemasının “halk sinemacısı” ünvanlı yönetmeni olarak da tanınır. 1955 yılında *Kanlarıyla Ödediler* filmiyle yönetmenliğe başlar. Sinema dünyasında 136 filmle, en fazla film çeken yönetmenlerden biri olur. Sonrasında ise dizi film yapımına yönelerek, melodramların televizyona taşınmasında adeta bir köprü görevini üstlenir. Casusluk filmlerinden, halk komedilerine daha sonraki yıllarda arabesk filmlere kadar çok geniş bir yelpazede filmler yapar, ama sinema evreninde iyi/ kötü, zengin/ fakir, geleneksel/ modern gibi zıtlıkları kullanarak melodramı Ye-

¹³ Kendisinden önce bu türde film yapan Vedat Örfi Bengü de ağdalı melodramların öncülerinden sayılır.

Özgüç, Agah, “Bir Sinema Marjinali Ya Da Unutulmuş Bir Yönetmen” 07.09.2016 (çevrimiçi) <http://www.tsa.org.tr/>

şilçam'da kuran ve ona en sadık kalan yönetmenlerden biri olur. Onun anlatılarında ve karakterlerinde melodramın tüm imgeleri görülür. Amansız aşkın, kavuşulamayan çocukların, dermansız hastalıkların, körlüğün bol bol görüldüğü filmlerde iyiler; fedakâr, namuslu, saf, çalışkan, kötü karakterler ise; alkol/uyuşturucu sorunu olan, çıkarıcı, para düşkünü salt kötülük etme peşinde olan karakterler olarak çizilir. Yanlış anlamalar, tekrarlar ve nostalji duygusu ve sonunda görünmez “bir el” tarafından olayların finalde çözülmesiyle melodramın tüm kodlarını taşırlar. Bu yönüyle halkın büyük ilgisini yakalamayı da başarırlar.

1948-1959 yılları arasında Türk ulusal sineması için sağlam temeller atılmaya başlanmıştır. Melodramlar ve tiyatro oyunları dışında yeni bir sinema anlayışının daha etraflı bir şekilde bu yıllarda oluşmaya başladığı söylenebilir. Bu on yıllık dönem, melodram açısından önemli olduğu kadar, Türk sinemasının daha özgün ve sanatsal öğeler taşıyan filmlerinin yapılması açısından da önemli yıllardır. Lütü Ö. Akad tarafından ilk kez gerçekçi mekânlarda çekilen *Kanun Namına* (1952) filmi, sinemamızda toplumsal gerçekçilik açısından büyük önem taşır. 1958 yılında Memduh Ün tarafından gerçekleştirilen *Üç Arkadaş* filmi o zamana kadar yapılmış en iyi filmlerden biri olarak gösterilir. Ancak Ün de dönemdaşı diğer yönetmenler gibi filmlerinde artık daha sinematografik, daha gerçekçi, estetik ve duygusal unsurlara yer verse de, bu filmin konusu da yine melodramatik öğeleri çok güçlü bir şekilde içinde barındırır. Film bir niyetçi, bir kundura boyacısı ve gezgin fotoğrafçının kör bir genç kızı korumalarını, tedavi ettirmelerini ve sonunda ünlü bir şarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın buluşmalarını anlatır. Özön, kötülükler ve güçlüklerle çevrili bir yerde, insanlar arasındaki dayanışmayı, iyilik sevgi ve umudu ele alan, bunu bayağılığa düşmeden anlatan filmin yalın, akıcı rahat bir dille sahip olmasını filmin üstünlükleri olarak tanımlarken, karakterlerin gerçeklikten uzak olmasını simgesel tipler olmasını, dönemseller sorunlara değinmekten kaçınmasını ve aşırı iyimser havasını olumsuz olarak eleştirir ve bunu Adnan Menderes döneminin baskıcı ortamına bağlar. Filmde iyilik ve kötülük kavramları, körlük, dayanışma temaları melodrama has olmalarıyla melodramın tarihi açısından önemlidir. Ün'ün daha sonraki filmleri de (örneğin *Ayşecik*; 1960, *Kırık Çanaklar*; 1960) çok güçlü melodramatik özellikler taşır.

Tunalı (2006:198), bu dönemde Arap melodramlarından Kurtuluş Savaşı öykülerine ya da edebiyat uyarlamalarına kadar pek çok etkilenmeden bahseder ve halk öykülerinden aktarılan *Kerem ile Aslı*, *Arzu ile Kamber* ya da *Tahir ile Zühre* gibi şarkılı koyu melodramlar dönemi olduğunu belirtir. Kör kız ve kör erkeğin temsil ettiği hastalık gibi metaforları ve bol ajitasyonu, şarkılarıyla (Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren vd.) melodramatik anlam evreni inşa edilir. Kerime Nadir'in *Hıçkırık* romanı (1938), kendi özgün dilini kurma yolunda önemli adımlar atan yönetmenlerden Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılır. İmkânsız aşk, kader, ayrılık, hasret, mağduriyet gibi öğeler bolca kullanılır. Anlatı, yanlış anlamalar, cinselliğin bastırılması gibi klişelerle örülmüştür. Tunalı (2006: 232) Türk toplumunun “acıya”, “acı çekmeye”, “acı çeken insanları izlemeye” odaklanma zihniyetinin geleneksel örüntüsüne dikkat çekerek, tasavvufun etkisi ile somut aşkın “ilahi” soyut bir aşka evrildiğini söylediği yapılar *Hıçkırık*'ta da yer alır ve sonraki filmlerde de tekrarlanır.

Nijat Özön'e göre (1985: 362) bu dönemin demokratik olmayan toplumsal koşullarına, baskı ve sansüre rağmen ilk dönemlerdeki sıkıntıların giderilmesi önemli olmuştur. En azından sinema terimleri ile konuşulmaya başlanmış ve sinema dilinin kurulması yönünde önemli gayretler gösterilmiş, önemli atılımlar olmuştur. Uluslararası düzeyde olmasa da kendi içinde önemli adımlar atılmıştır. Bu süreçte melodram bir çeşit can simidi gibi görülmüş, etkinliğini arttırarak güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Aynı zamanda Yeşilçam sineması'nın temelindeki en önemli harçlardan birini de melodram oluşturmuştur.

Akbulut (2008:97) bu yıllarda melodramın kültürel siyasal durumla bağlantısına değinir. Sinemada tiyatrocular döneminin tek parti, tek lider ve CHP anlayışının; Yeşilçam döneminin ise; Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve ortamın ürünü olarak değerlendirildiğini belirtir. Yeşilçam dönemi sinemasının köyden kente göçün arttığı ve kentlerin kırsallaşmaya başladığı dönem olduğunu belirtir. Ona göre Yeşilçam sineması, Demokrat Parti aracılığıyla belirlenen siyasetteki bu popülist açılımın yansımasıdır.

BugörüŖe benzer biçimde Ayça da YeŖilçam'ın popöler, popölist çizgide oluşunu Cumhuriyet'in Osmanlı'yı reddedip yüzünü Batı'ya çevirmesi, model almasına bağ-lar (1996:136-137).

1950'lerin ardından orta sınıfların, asker ve sivil bürokratların desteğiyle gerçekteŖi-rilen 27 Mayıs 1960 askeri darbesi, yeni bir dönemi açar ve toplumsal olarak önemli değişiklikler yaşanır. 1961 anayasasının yarattığı görece özgürlük ortamı, yönetmen olarak yetkinliklerini arttırmış yönetmenler için toplumsal gerçekleri ve sorunları ele almak açısından daha uygun bir ortam sağlar. Ancak bu ortam da çok uzun sürmez. Toplumsal gerçekçi filmler yapılmaya çalışılsa da, bu filmlerde de YeŖilçam kalıpları ve melodram etkisi gene güçlü bir şekilde hissedilecektir. Köyden kente göç konula-rının işlendiği 1960'lı yıllar aynı zamanda YeŖilçam filmi de denilebilecek türün, yani YeŖilçam melodramlarının en fazla üretildiği yıllar olacaktır.

Bu dönemin önemli figürleri Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerdir. Erksan *Susuz Yaz* (1963) ile Berlin Film festivalinde en iyi film ödölünü alır. *Şehirdeki Ya-bancı* (1962) ve *Şafak Bekçileri* (1963) filmlerini çeker ve Altın Portakal'ın ilk ya-rışmasında ödöl alan *Gurbet Bekçileri* (1964) filmini çeker. Böylece iç göç olgusu Türk sineması'na toplumsal gerçekçi bir tarzda girer. Bu dönemde Ertem Göreç, Ö. Lütfi Akad ve Yılmaz Güney önemli filmlere imza atarlar.

Film üretimi, 1960'larda DP iktidarının sonlanması ve başka bir siyasal atmosfere girilmesiyle, yavaş yavaş değişerek iki şekilde ilerlemeye başlar. Biri geleneksel üre-timin devam ettirilmesi, yani YeŖilçam, diğeri ise dramatik altyapısı güçlü, film dili-nin ve üslubunun iyi kullanıldığı, karakter yaratımının özgünlüğü, estetik ve görsellik açıdan sağlam bir alt yapıya sahip filmleri üretme çabasıyla bir araya gelen aydınla-rın oluşturduğu Sinematek grubu. 1960'lı yıllarda *Türk Sinematek Derneği*'nin ku-rulması ve 1968 yılında TRT Televizyonunun yayına başlaması da sinemayı etkile-yen önemli faktörlerden biri olur. Türk Sinematek Derneği, Türk sineması'nın, sine-manın evrensel değerlerine ayak uydurması gerektiğini savunmuş, bu yönde Batı sinemasının önemli örneklerinin gösterimlerini yapar.

Halit Refiğ'in de içinde bulunduğu bir sinemacı grubu ise, halkın paralarıyla yapılan bir sinema olarak Türk sineması'nın "halkçı" bir sinema olduğunu savunmuştur. Sinema araştırmalarında, bu dönemde üretilen filmler toplumsal gerçekçi olarak nitelenmişlerdir. Kemal Tahir, Halit Refiğ, Metin Erksan'ın içinde bulunduğu bir grup, Türk sineması'nın Türk toplumuna özgü olması ve tarihsel ve toplumsal gelişimin Batı'dan farklı olması dolayısıyla "Ulusal Sinema" kavramıyla tanımlanması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Karl Marks'ın (1818-1883), çeşitli kitaplarında geliştirdiği Batı tipi üretim tarzı şemasından farklı olarak, Doğu toplumlarına özgü yeni bir üretim tarzı şeması olarak adlandırdığı "Asya Tipi Üretim Tarzı"¹⁵, çağının ihtiyaçlarını karşılayacak küçük sanayi ve tarıma dayalı ekonomiye sahip olan, devletin kamu hizmetlerini yürütmeyi görev sayıp bu amaçla "artık değeri" vergi ve diğer yollarla ele geçirdiği, mülkiyetin genellikle ortak veya devlete ait olduğu bir üretim tarzıdır

Sencer Divitçioğlu'nun, Marks'ın bu kavrayışını *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu* (1981) başlıklı kitabında açımlayarak geliştirdiği bu yaklaşım, sinemacılar tarafından da benimsenerek Ulusal Sinema kavrayışına temel oluşturmuştur. Osmanlı Türk toplumunun yapısı Batı'dan farklı olduğu için üretim şekli de, toplumsal süreçleri de kendine özgü olmalıydı ve sanatı da, sineması da Batı ile kıyaslanmamalıydı. Bunlarla eş zamanlı olarak, Yücel Çakmaklı'nın öncülüğünde de muhafazakâr ve ahlâkçı bir söylem içinde olan "Milli Sinema" tartışmaları Türk Sinema dünyasına girer. Bu kavrayış çerçevesinde birçok önemli film üretilir. Sinemacıların bu dönemde gerçekleştirdiği filmlerde kimi önemli toplumsal gerçekçi yaklaşımlar sergilense de, toplumun değerleriyle örtüşme çabası, özellikle kadına yönelik muhafazakâr ahlâkçı yapı filmlerin alt yapısına hâkim olur.

¹⁵ Karl Marks'ın analizine göre Asya toplumlarında (Hindistan, Çin, Osmanlı İmparatorluğu vs.) Avrupa'dakinin aksine merkezi otorite, gücünü muhafaza etmek ve yetkilerini paylaşmamak için ülke topraklarını belirli bir bireye ya da aileye mülk olarak devretmez, ancak onun belirli şartlar altında ve kendisine bağlı kalacağına inanması suretiyle kullanma hakkını devrederdi. Kullanma hakkına sahip olan kişi, bu hakkını miras yoluyla da çocuklarına devredemezdi. Böylece merkezi otorite, kullanma hakkını devreden anlaşımayı feshedip bu hakkı bir başka kişiye verebilirdi. Bu nedenle Doğu toplumlarında toprak bireyin değil, devletin mülkiyetindeydi. Bu durum devletin Doğu toplumlarında Batı toplumlarına göre farklı algılanmasına neden olmuştur, Doğu toplumlarında devlet "tanrısal bir güce" sahiptir ve asla sarsılmaz bir yapısı vardır. (Divitçioğlu, 1981)

Toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimlerle biçimlenmiş 1960'lardan 1970'lerin ortalarına dek birçok yönden, özellikle de ticari anlamda Yeşilçam sinemasının “altın çağı” diyebileceğimiz bu dönemde Türkiye'de yılda yaklaşık 200 film üretilir (Özön, 1995: 34). Bu filmlerin çoğu, konu ve anlatım itibariyle birbirine benzeyen, genellikle aynı tip melodramlar olmakla birlikte, 1950'li ve 60'lı yıllarda, aralarında Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad, Orhan Arıburnu, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas gibi isimlerin bulunduğu özgün bir üslup oluşturma çabasına giren bir yönetmenler ortaya çıkar (Suner, 2005: 30).

Türkiye'de 1960'lı yılların bir diğer özelliği de Türk sinemasının Hollywood sineması karşısında üstün olduğu yıllardır. Bu dönemde sinema giderek gittikçe daha kazançlı bir sektör haline gelince, yeni yapımcılar ve prodüksiyon şirketleri ortaya çıkmaya başlamıştır. 1966'da Türk sineması 241 filmle, dünya uzun metraj film üretimi sıralamasında dördüncü sırada yer alır (Yavuzkanat, 2010). Ayrıca 1960'lı yıllarda o güne değin ele alınmayan konulara değinilir. Kalkan (1992: 106-107) bu dönemde ilk defa “işsizlik, kenar mahalle, dayanışma, sahipsiz çocukların durumu, kenara itilmiş unutulmuş çocuklar, töreler ve kadının toplumsal sıkıntıları, ağılık ve köy sorunlarına” gerçekçi yaklaşımlar getirildiğinden söz eder. İç göç dalgasıyla ne kentli ne köylü olabilmiş, kendisine ve kültürüne yabancılaşmış bireylerin dramları hikâyelerde görülmeye başlar. “Toplumsal gerçekçi” olan bu filmler gene de anlatı kalıplarında ve karakter yaratımında bilinen kodlara ve tarz olarak melodrama yaslanmaları dikkat çekicidir. Bunlardan başka melodram üretimi devam eder; çocuk kahramanları konu alan (*Ayşecik, Sezercik, Ömercik, Yumurcak, Gülşah* vb.) “çocuk melodramlarından”, “burjuva melodramlarına” (*Küçük Hanım*'lı filmler) kadar pek çok melodram önemli gişe başarısı sağlar.

1960'lardan itibaren Türkiye'de halkın sinemaya ilgisi artarak devam eder. Sinema, artan film ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkan hikâye açığına bir çare olarak dönemin popüler edebiyat eserlerini uyarlamakta bulur. Aşk hikâyeleri melodramın vazgeçilmez kaynağıdır. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Esat Mahmut tarafından yazılan dönemin popüler aşk romanları, melodram filmlere önemli bir kaynaklık

sağlamaya devam eder. Aynı zamanda yabancı edebiyat ürünlerin de uyarlamalar yapılır.

1960'lı yıllardan sonra Türk sinemasında kadının toplumsal sorunlarına değinen filmler yapılır ve, kadınların katı melodram kalıplarından sıyrılarak yeni bir imgeye ulaştığı bir dönem başlar. Atıf Yılmaz'ın yaptığı kadın sorunlarına değinen filmler bu döneme damgasını vurur. Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı kadın karakterin aşkı ve cinselliği öncekilerden farklı ele aldığı *Evcilik Oyunu* (Belgin Doruk, Göksel Arsoy,1965) da buna örnek verilebilir. Ancak 1965 film yapım dönemi şarkılı melodram yılları olur. Aşk öyküleriyle birlikte artık “annelik melodramları” belirginleşmeye başlar. *Ana Yüreği* (Çetin Karamanbey,1969), *Ana Kalbi* (Aram Gülyüz,1969), *Ana Mezarı* (Ü. Utku, 1969) gibi filmler yapılır.

1970'li yıllardaki siyasi ve ekonomik değişimler, ekonomideki dar boğaz Türk sinemasını da önemli ölçüde etkiler hatta sarsar. Bu siyasi ve ekonomik etkilere ek olarak televizyonun girişi, köyden kente gittikçe artan yoğun göç dalgasının etkisiyle, seks filmleri furyası, toplumsal- politik filmler ve arabesk filmler furyası çıkar. Yeşilçam sineması 70'li yılların sonuna doğru yavaş yavaş düşüşe geçmeye geçer. Suner'e göre (2005:32) bunun sebebi, Yeşilçam endüstrisinin hiç bir zaman güçlü bir yapıya sahip olmamasıdır.

Bu dönemde televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlelerinin sinemaya gitmekteki isteksizliği, yaşanan krizden bir çıkış yolu olarak yatırımcıların düşük maliyetli seks filmlerine yönelmesi, seks filmleri furyasının aileleri ve kadınları sinema salonlarından iyice uzaklaştırması gibi bir dizi gelişmenin etkisiyle zaten kırılgan bir yapıya sahip olan film sektörü onulmaz bir krizin içine yuvarlandı. Türk sinemasında 1970'lerin sonlarında başlayan kriz, 1980'ler boyunca devam etmiş, 1990'ların başına gelindiğindeyse sinema sektöründe bir çöküşten söz edilebilecek ölçüde derinleşmiştir (Suner, 2005: 32).

Neşe Kaplan (2004:12), 1960'lı yıllardan itibaren konusu aile olan filmler üretildiğinden bahseder. Özellikle seks filmlerinin etkisiyle, aile filmi denilen bir tanımlamaya girebilecek filmler ağırlıklı olarak üretilmeye başlar. Abisel (1994:69) “aile filmi” tanımlamasının bir genelleme olduğunu ve daha çok seyirci profilinin aile olmasının amaçlandığını belirtir.

Bu dönemde kadın konularına duyarlılığıyla öne çıkan Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin yanı sıra, Yavuz Turgul'un sinema dünyasına girmesiyle Ertem Eğilmez ve Yeşilçam ekolünün yansıtıldığı filmler dönemi olur. *Tosun Paşa* (1976, Kartal Tibet), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979, Ertem Eğilmez), *Banker Bilo* (1980, Ertem Eğilmez), *Davaro* (1981, Kartal Tibet), *Çiçek Abbas* (1981, Sinan Çetin), *İffet* (1982, Kartal Tibet), *Şekerpare* (1983, Atıf Yılmaz), *Züğürt Ağa* (1985, Nesli Çölgeçen) gibi örnekler ortaya çıkar. Ömer Kavur bu dönemde kendi sinema dilini kuran öncü yönetmenlerden biri olarak döneme damgasını vurur. Tunç Okan, Şerif Gören, Tevfik Başer gibi yönetmenler Almanya'ya işçi göçünün yarattığı psikolojik sorunları ele alan filmler yaparlar. Bu yıllarda 12 Eylül 1980 darbesinin yarattığı sıkıntılara ilişkin filmler yapılır.

1975'li yıllardan itibaren "arabesk film" dönemi başlar ve 1980'li hatta 1990'lı yıllara kadar sürer. Arabesk sanatçılarının oynadığı bu filmlerde acı en yoğun haliyle var olur. 1980'li yıllarla birlikte evde film izleme olanağı veren "video" dönemiyle birlikte artık maliyeti düşük, acıklı filmler video kamera yoluyla çekilmiş "ucuz" filmler olarak rahatlıkla izlenebilir hale gelir. 1981 yılından çekilen 72 filmin 33'ü (% 45,8) arabesk kategorisinde yer almaktadır (Esen, 2000: 146). 12 Eylül ortamının getirdiği kültür ve sanat erozyonu, sansür ve baskı toplumsal konuların ele alınmasını zorlaştırmış, bu da video fimlerinin iyiden iyiye artmasını kolaylaştırmıştır. Yeşilçam melodramlarından farklı olarak, iyi/kötü karşıtlığına bu dönemde "kaderin de acımasızlığı girmiş; hor görülme, kara sevda, yakınma, umutsuzluk, acınma duygularının eşlik ettiği, amansız hastalıklar, namus cinayetleri, hapishaneler, kötü yola düşmüş anne ve kız kardeşler, uyuşturucu batağına saplanmış gençler" vb konularla bezenmiş bu filmlerde isyan, sistemden çok kadere ve bu değiştirilemez düzene yöneltmiştir. Askeri darbenin ardından sıkıyönetim dönemi başlamış ve toplumsal eleştiri yapan filmler de tamamen yasaklanmıştır. Böylelikle; başta arabesk içerikli filmler olmak üzere, bireysel bunalımlar ve kadın sorunları Türk sineması'nda yer bulmuştur (Esen, 2002: 104).

Bu dönem, Türk sinemasında kurumsallaşmaya dönük bazı adımlar da atılmıştır. 1977’de, Türk sinemasına yasal düzenlemeler hazırlamak, yurtdışında film haftaları düzenlemek, yurtdışındaki festivallere katılacak filmlerin altyazı kopyalarını üretmek gibi görevleri yerine getirmesi maksadıyla Kültür Bakanlığı’na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulmuştur. 1980’li yıllar dünyada küreselleşme ve neo-liberal ekonomi politikalarının yaygınlaşmaya başladığı yıllardır. 12 Eylül 1980 yılında Türkiye’de gerçekleşen darbe, yeni bir toplumsal döneme girilmesine sebep olmuş ve 24 Ocak 1980’de alınan kararlar neticesinde neo-liberal ekonomik politikalar hayata geçirilmiştir. 1961 anayasasının görece demokratik özellikleri ortadan kaldırılarak daha baskıcı anayasa düzenlemeleri hayata geçirilmiştir. Türkiye’nin dünya pazarının bir parçası haline geldiği, tüketimin ön plana çıktığı bir dönem başlamıştır. Sinema da bu dönemden etkilenmiş, eleştirel filmler yerini daha çok edebiyat uyarlamalarına bırakmıştır. Artan siyasal baskı dolayısıyla eleştiri, daha çok komedi filmleri üzerinden yapılmaya başlamıştır.

1986 yılında 3257 sayılı “Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu” devreye girer. Bu yasa sansürü kısmen azaltır. 1989’da Yabancı Sermaye yasasında bir değişiklik yapılarak, yabancı film şirketleri Türkiye’de şirket kurarak üretim, dağıtım ve gösterim yapma hakkı elde ederler. Böylece Hollywood sinemasının etkinliği artarak Türk sinemasının üretimini, dağıtım ve gösterim yapma durumunu olumsuz yönde etkiler.

1990’lı yılların başında SSCB dağılmış, küreselleşme süreci devam ederek artmış, Türk sineması özellikle Hollywood etkisinde üretimini sürdürmüştür. Kürt sorunu ve etnik kimlik meseleleri ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde pek çok başka türde de film yapılmış, cinsel kimlik, eşcinsellik-lezbiyenlik konularının, tarihsel hikâyelerin ele alındığı filmler üretilmiştir. Aynı zamanda ticari televizyonun etkinliği de giderek artmış, bu da sinema salonlarının kapanmasına ve yerli film üretiminin azalmasına sebep olmuştur. Ancak bu dönem, klâsik Türk sinemasının televizyonlarda kendine yer bulmasına ve gittikçe yaygınlaşmasına da sebep olmuştur (Yaylagül, 2014).

Türk sinemasının kendisine döndüğü bu dönemde, Ertem Eğilmez'den absürt bir komedi olan Arabesk (1989, Ertem Eğilmez) filmi gelir. Arabesk furyasını mizahi bir dille eleştiren yapım, körlük, kaza, kötü yola düşme vb. gibi Yeşilçam melodramlarının bir çok aşırı kodunu ve klişesini hicvederek ustası olduğu bu türün artık nasıl algılandığına dair de bir çerçeve sunmuş olur.

1990'lı yıllarda ekonomide, IMF'nin güdümünde neoliberal politikalarının uygulanması devam ederken, iletişim alanında gerçekleştirilen teknolojik yatırımlar ve yasal düzenlemeler, Türkiye'nin küreselleşme süreçlerine eklemlenmesini hızlandıracak adımlar olmuştur. 1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkmasıyla birlikte, yayıncılık alanında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) tekeli kırılarak, yüzlerce radyo kanalının yanı sıra, ülke genelinde onlarca, yerel düzeyde yüzlerce özel televizyon kanalı yayın yapmaya başlamıştır. Bu dönemde yıldız sistemi çökmüş, yönetmenler ön plana çıkmaya başlamıştır. Gittikçe büyüyen medya ve reklamcılık sektörünün olumlu yansımaları da olmuştur. Reklamcılığın gerektirdiği ileri teknoloji, Türkiye'deki stüdyo, laboratuvar ve teçhizat kalitesinin ve yaygınlığının artmasıyla sinema yapımında üretimin teknik olanakları da artmıştır.

1990'larda sinema sektörü gittikçe kötüleşmektedir. Bu dönemde yapılan filmler genel olarak bakıldığında iki ana kolda ilerler. Yeşilçam'dan uzaklaşarak Amerikan sinemasını örnek alan, ses getirmeyi amaçlayan büyük bütçeli popüler filmler ve daha düşük bütçeli, bireysel konuları anlatan sanat filmleri. 1990'lardan Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi yönetmenler tarafından yapılan ve seyirciye ulaşamayan sanat filmlerinin yanında, ticari olarak çok başarılı olan, yüksek gişe yapan, ancak sinemasal değeri konusunda çok tartışmalı olan filmlerin üretildiği bir dönemin başlangıcı olur. Pösteki (2005: 84) , 1990'larda ele alınan konuları şöyle belirtir: Amerikan tarzı anti-kahramanlık hikâyeleri, Güneydoğudaki terör sorunları, Kürt meselesi, köyden çok kentli kadınların sıkıntılarını yansıtan hikâyeler, göç yerine varoş, arka sokakaklar ve marjinal/sıra dışı hikâyeler (suç ya da eşcinsellik gibi), artan muhafazakarlıkla, dini konular. Yazar, bu dönemde

dikkat çekici bir aşk filmi ya da komedi bulunmadığını ve çocuk filmlerine rastlanmadığını belirtir.

1990’larda, Şerif Gören’in yönetmenliğini yaptığı *Amerikalı* (1993) filmi büyük bir gişe başarısıyla gelerek umut olur. Bu kez gişede 2 milyon hasılat yapan Hollywood yapımı bir film olan *Temel İçgüdü* (Verhoven, filmi hicvedilir. Bu dönemde, *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997) *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) , *Gemide* (Erkan Can, 1997) , *Akrebin Yolculuğu*(Ömer Kavur) ve *Hoşçakal Yarın* (Reis Çelik, 1998) , *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu), *Harem Suare* (Ferzan Özpetek,1999) ve *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan,1999) gibi peş peşe birçok popüler ve sanat filmi ortaya çıkar.

Ulusay (2004) “Yeşilçam’ın son bulmasıyla kalıplarından kurtulan yerli sinemanın özgürleştiğini” söyler. Yönetmenlerin, Yeşilçam kalıplarından ve hikâyelerinden uzaklaştığı daha kişisel anlatılar ve dünyaların peşine özgün anlatılar halinde düştüğü sanat filmleri görülür.

Zeki Demikubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin kendi imkânlarıyla, devlet desteğiyle ya da Eurimages’in¹⁶ katkılarıyla film yapmaya çalıştıkları dönemlerdir. Yavuz Turgul, Ali Özgentürk, Ömer Kavur gibi auter yönetmenler de film yapmaya devam ederler. Sinan Çetin, Memduh Ün de önemli örnekler verirler.

¹⁶ Türkiye’nin 1990 yılında Eurimages’a (Avrupa Sineması Destek Fonu) üye olmasıyla birlikte “bağımsız” filmler de önemli bir finans kaynağı bulur. Eurimages, 1997–2000 yılları arasında Türk sinemasına 29 milyon 340 bin Fransız Fransı destek sağlar.[1] 90’larda film üretim sayısı büyük düşüş göstermesine karşın, Eurimages destekli ortak yapım filmler kendilerine yaşama imkânı bulur.” Kaynak: Saydam,Barış, “Türk Sinemasının Bağımsızlıkla İmtihani”,27 Aralık 2016 (çevrimiçi) <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/308/turk-sinemasinin-bagimsizlikla-imtihani>

Bu dönemde, film üretiminde melodramdan uzaklaşılsa da kültürel hayatta bir nostalji dalgası esmeye başlar¹⁷.

Türk sinemasında yavaş yavaş başlayan hareketlenme umut vericidir, ama hala sektörün yaşadığı bunalım aşılamamıştır. 1996’da beklenmedik bir gişe hasılatıyla *Eşkuya* (Yavuz Turgul) filmi gelir. O zamana kadar Türk sinemasında elde edilen en büyük gişeyi yaparak, 2,5 milyon izleyiciye ulaşır. Gazetecilikten gelen, sonrasında Ertem Eğilmez’in de desteğiyle senaryo yazmaya başlayan ve dolayısıyla aslında Yeşilçam’da yetişen yönetmen, reklam ve televizyon sektöründe edindiği teknik tecrübeyi ve yenilikleri sinemaya aktarmayı başarır. Yeşilçam’ın ve Hollywood’un klâsik anlatı kalıplarını kullanan ama, çok daha derinlemesine çalışılmış karakterler ve hikâye yapısı, başarılı görüntü yönetimi, iyi kullanılmış sinema teknikleriyle aslında “bildiğimiz melodramatik hikâyeyi”, zaaflarından büyük oranda arındırarak, farklı bir görünümle sunar. Bu film bir yandan *Arabesk* ile bir çeşit “ti’ye alınarak veda edilen Yeşilçam’a o kadar kolay elvada denilemeyeceğinin de bir işareti olur sanki. Türk sinemasında melodrama ya da melodramatik özelliklere sahip olmayan bir film bulmanın imkânsız olduğunu söyleyen Arslanyürek *Eşkuya* filminin melodramın öğelerini bariz bir şekilde yeniden kullanıma sokmasını şu şekilde ifade eder:

Filmin tümüne hâkim olan aşırı duygusallığın, sonundaki pek inandırıcı olmayan abartılı trajizm ile karışmasıyla film, su götürmez bir şekilde melodramatik yapıyla bütünleşiyor (2004: 43-44).

Nezih Erdoğan da (2001) filmin melodramatik imgelemi tekrar dolaşıma sokmasından söz eder. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz,1997) ve *Hemşo* (Ömer Uğur,2000) ,

¹⁷ Hilmi Maktav’a göre (2003:286), nostalji dalgasının, pek çok şey gibi Yeşilçam’ın üzerinden geçip, bir süre sonra 30’lu 60’lı yılların, eski Beyoğlu nostaljisine Yeşilçam’ın da eklendiğini, 90’larda daha önce eleştirilen Yeşilçam’a iade-i itibar yapıldığını, “Nerde o eski filmler !” şeklinde ifadelerle de masumiyeti ve samimiyeti hatırladığını söyler.¹⁷ Bu cümleler, melodramın konumuzu da oluşturan melodramatic tarzın, Türk toplumunun “yaşam tarzına” içkinliğinin altını işaret eder.

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2000) gibi filmlerinde de melodramatik unsurlara değinir.

Eşkiya filminin kazandığı başarı Yeşilçam'a, dolayısıyla melodrama ilgiyi tekrar arttıracaktır. Nitekim öyle de olur. Yavuz Turgul bir süre daha melodramatik özellikler taşıyan filmler, TV dizileri vs (*Gönül Yarası*-2004, *Av Mevsimi* 2010, *Yol Ayrımı* 2017) yapmaya devam eder. Turgul, TRT'de yayınlanan *Yüzyılın Tanıkları* belgeselinde (Yön. Filiz Ozankaya, 2001) sanatçı olarak bir görevi varsa, bunun; "geçmişteki Yeşilçam sineması ile gelecekteki Türk sineması arasında köprü işlevini yapmak" olduğunu söyler. İşte Turgul'un bu yaklaşımı, Yeşilçam'ın karakteristiğini oluşturmada en büyük paya sahip olan melodramın bugün hala etkin bir tür olmasında, köprü işlevi kazandırır kendisine.¹⁸

Özel televizyonların devreye girmesiyle, artan hikâye ve senaryo açığını kapatmak için önemli kaynaklardan biri olarak Yeşilçam senaryoları can simidi işlevi görür. Bu sayede, yayın hayatına yeni başlayan ve ayakta kalmaya çalışan bu kanallarda yayınlanan diziler, sinemadan daha belirgin bir şekilde melodram kipini dolaşıma sokan araçlar olurlar. *İkinci Bahar* dizisi (Senaryo, Yavuz Turgul, 1998), *Asmalı Konak* (2002), *Kırık Ayna* (2002), *Bize Ne oldu?* (1999), *Küçük Emrah* dizileri, *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (2009) , *Aşk-ı Memnu* (2010) gibi hem eski Yeşilçam melodram hikâyelerinin yeniden çevrimleri, hem de melodramatik kalıpları belirgin şekilde kullanan yapımlar hız kesmeden devam eder.

Türk sineması 2000'li yıllara gelindiğinde de görülmemiş gişe başarıları kazanmaya başlar. *Kahpe Bizans* (Gani Müjde, 2000) yaklaşık 2.472.162 milyon seyirciye ulaşır; *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001) 2001'de 3.308.000 kişiyi bulur.

¹⁸ Ozankaya, Filiz, **Yüzyılın Tanıkları Belgeseli**, Trt, 3. Bölüm, 2001.

Çağan Irmak'ın yönettiği *Babam ve Oğlum* (2005) filminin 3.839.883 kişiyle önemli gişe başarısından sonra¹⁹ arka arkaya gelen filmler, gözleri yeniden Türk sinemasına çevirir. Film, bu gişe başarısından öte, toplumsal ve siyasal olayları anlatısal olarak Yeşilçam melodramlarını hissettiren ama sinematografi ve film dili açısından Hollywood estetiğini de başarılı bir şekilde içselleştiren yapısıyla melodramatik tarzın en önemli temsilcilerden biri olur. Fatih Aksoy'un *Fetih 1453* (2012) filmi de 6,5 milyonla gelmiş geçmiş en büyük gişeyi yapan filmlerden biri olur. Bu dönemde bundan başka gene Yeşilçam melodram kalıplarını sıkça kullandığını gördüğümüz Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek* (2007) ve *New York'ta Beş Minare* (2010) filmleri önemli gişe başarıları elde eder.

2000' li yıllardan sonra genellikle parodi-hiciv- komedi türünde absürt hikâyeler gişeye hâkim olsa da, Yeşilçam melodramlarının ve klâsik sinema anlatısını kullanan dramatik filmler yapılmakta ve ses getirmektedir. Son 20 yılın gişe rakamlarında gittikçe artan bir ivmeyle, -bazı dönemlerde gerilemeler olsa da- önemli bir kısmın gelirinin Türk filmlerine ait olması nedeniyle, sektörün “altın çağlarından” birini yaşadığını söylemek yanlış olmaz. *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008), *Gora* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *Maskeli Beşler* (Murat Aslan, 2005), *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdî Eğilmez, 2005) gibi *Hababam (Ertem Eğilmez)* filmleri serisinin devamı niteliğindeki yapımlarla, *Kurtlar Vadisi Irak* (Şentürk, 2006), *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012) gibi filmlerle gişe rakamları katlanarak artar. Bu dönemde serinin 5. filmi *Recep İvedik*, kırılması çok zor bir rekora imza atarak, tüm zamanların en fazla izlenen filmi olarak, tam 7. 437.000 kişilik sayıya ulaştığını belirtmeden geçmemek gerek (Serinin diğer filmleri de çok yüksek gişe rakamlarına ulaşmıştır). *Fetih* filmi de 6.532.000 kişilik gişesiyle büyük bir başarı yakalar. Türk sineması hem gişe de hem de nitelikte dikkat çekici bir döneme girmiş olur.

Sadece gişede değil sanat filmleri kategorisinde de önemli başarılar kazanılır. *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (Nuri Bilge Ceylan,

¹⁹ 3.839.883 seyirci -81 hafta <https://boxofficeurkiye.com/film/babam-ve-oglum-2005197>
Tezde kullanılan tüm gişe verileri boxoffice.com dan alınmıştır.

2011), *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *Bal* (Semih Kaplanoğlu, 2010) filmlerinin Cannes ve Altın Ayı Film Festivallerinden çok önemli uluslararası ödüllerle dönmesi de eklenince Türk sinemasındaki gelişim dikkat çekici bir hale gelir. Bunlardan başka pek çok önemli uluslararası başarılar da kazanılır.

Gelenek/modern, Doğu/Batı, laik/dindar konularındaki görüş ayrılıklarının iyice gün yüzüne çıktığı bir dönem olan 2000'lerden sonra yapılan filmler, ağırlıklı olarak aile hikâyeleri, siyasi/tarihi-dönem filmleri²⁰, komedi, romantik komedi, absürt komediler olarak belirir. Bu dönemde, en çok komedi ve tarihi filmler yapıldığı görülür. Pek çok konuya değinilse de, toplumsal sorunlara ya da kadın sorunlarına doğrudan değinen filmlere pek rastlanmaz.

Sinemadan daha çok TV dizilerinde melodramatik anlatılar yoğun olarak kullanılmaya devam eder. Bu dönemde varlığını Yeşilçam'dan TV dizilerine aktaran tür, sonrasında TV dizilerinin büyük reyting başarılarından sonra yapımcılarının, yönetmenlerinin ve senaristlerinin ezberci yaklaşımlarıyla sinema sektörüne tekrar aktarılmaya başlanır. Bunda gişe garantisi için hem başarı kazandıkları bu kalıbı kullanma yaklaşımı hem de senaryo konusunda çok fazla bilgi ve birikime sahip olmama anlayışı etkili olur. TV dizilerinden sinemaya aktarılan *Kurtlar Vadisi* (siyasi/aksiyon dizisi olmasına rağmen), *Asmalı Konak* gibi melodram yapısını kullanan filmler yapılır. *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Mucize* (Mahsun Kırmızıgül, 2015), *Kelebeğin Rüyası* (Yılmaz Erdoğan, 2013) gibi melodramatik tarzın belirgin olarak hissedildiği filmler ön plana çıkar.

2017-2018 yılı itibarıyla en yüksek gişe yapan iki filmde de yine aynı melodramatik tarzı görmek dikkate değerdir. 6 haftada 4.905.202 kişi tarafından izlenen *Arif V 216* (Baruönü, 2018) filminde olaylar doğrudan 1970'lerdeki bir Yeşilçam filminin içinde

²⁰Yeni Osmanlıcı ya da yeni muhafazakar anlayış, özellikle Osmanlı'nın en güçlü olduğu "altın çağı" özler. Bu toplumsal derin nostalji duygusu melodramların en önemli kodlarından birisini oluşturması bakımından önemlidir. Beriş (2010:57) bu nostaljiye dair şöyle söyler: "Öte yandan mistik romantizm, muhafazakârlığın yanında modernitenin ürettiği bir diğer temel ideoloji olan milliyetçiliğin de özünde bulunur. Bu nedenledir ki, hem muhafazakârlar hem de milliyetçiler, toplumsal sürekliliği açıklama noktasında geçmişte toplumu bir arada tutan değerlere, kahramanlık anlatılarına ve üstün figürlere sürekli olarak vurgu yaparlar."

geçer. Ana hikâyesinde bir Yeşilçam melodramına yer veren film, yer yer melodramatik tarzı hicvetse de, bütünde o dönemlere ve o anlatıya dönmeyi özler. Bir “aile melodramı” ya da “aile filmi” diye türsel sınıflamaya girebilecek *Aile Arasında* (Ozan Açıktan, 2017) filmi de, gene anlatısal olarak birçok Yeşilçam melodramı kodunu açıkça kullanması melodramatik tarzın varlığının gişe filmlerinde hala etkili olduğunu gösterir.

Kısaca toparlarsak, Türk sinemasındaki 1980’lerdeki önemli çöküşten sonra Yeşilçamdan ve melodramdan kopulmadığı, hatta gişe başarısı için önemli bulunduğu söylenebilir. Anlatısal olarak Yeşilçam geleneğini taşıyan ve melodramatik imgelemi ya da tarzı yeniden dolaşıma sokan gerek *Eşkıya*, *Babam ve Oğlum* gibi dramatik filmler, gerekse *Hababam Sınıfı* serilerinin devamı niteliğindeki gibi komedilerin gişe başarısı bunun işaret ettiği söylenebilir. Bu bahsedilen filmler dikkat çekici bir şekilde klâsik anlatı yapısını, Hollywood estetiğine yakın bir film dili ve sinematografi ile kurarken, anlatısal olarak da melodram kodlarını ve tarzını melez bir şekilde ya da hayaletvari bir şekilde komedi ve dram türlerinin içine eklemeler.

Melodramatik tarzın sinemamızda nasıl geliştiğine geçmeden önce Türk sinemasının anlatı kaynaklarıyla melodramın ilişkisinin tarihsel süreçte nasıl geliştiğine bakmak faydalı olacaktır. Aşağıdaki bölümde melodramın bir tarz olarak ifade ettiklerini açıklamak açısından da melodramın kodlarını ve neleri temsil ettiklerine bir bakış sunulacaktır.

2.1.1 Türk Sinemasının Anlatı Kaynakları Ve Melodram

Türk sinemasının anlatısal kaynakları şu başlıklar altında ele alınabilir: Sözlü anlatılar, Tanzimat Edebiyatı ve Popüler Edebiyat, Hollywood sineması olarak değinilebilir.

2.1.1. a. Sözlü Anlatı

Türk kültürünün en önemli unsurlarından masallar ve aşk öyküleri, Türk sinemasında melodramın önemli kaynaklarındandır. Doğu kültürlerine has özelliklerden biri olan sözlü anlatım, Türk sinemasını diğer ülke sinemalarından ayıran en önemli karakter-

ristiktir. Zira görsel anlatımdan çok sözün ön plana çıktığı Türk sinemasının önemli kaynaklarından biri kulaktan kulağa aktarılan hikâyeler ve masallardır. Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha, Tahir ile Zühre bu anlatıların en bilinenleridir. Aynı zamanda halk masalları (Keloğlan, Dedekorkut...), gölge oyunu, ortaoyunu ve meddahlık Türk kültüründe önemli bir yeri olan etkin anlatılardır.

Ortak paydalarında; iyi -kötü karşıtlığı ve kavuşamayan âşıklar olan bu hikâyeler, tesadüfler, mucizeler ve rasyonel olmayan özellikler taşımasıyla Yeşilçam melodramları için oldukça elverişli bir kaynak oluşturur.

Senaryo yazarı Ayşe Şasa da (1993:136-137) Yeşilçam sinemasının kaynağını masallar ve halk hikâyelerinin oluşturduğunu belirtir. Ona göre, trajik olmayan bir hayat görüşü ve Batı sineması, Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri kendi ana eksenini bozmadan eğip bükmüş, trajedi diye direnen bir dram anlayışı oluşturmuştur. Bu anlayış, zaman, mekân, olaylar zinciri, tipler, kurgu mantığı, müzik/efekt kullanımı ve diyaloglarıyla bazen geleneksel halk hikâyesi veya meddah, bazense masal ve söylence niteliklerini taşımaktadır. Anlatılarda birey yoktur; kişiler, masal-daki olumlu-olumsuz değerlerin simgeleştirildiği tiplere benzerler. Bir başka deyişle bu anlatılar, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türüdür.

Gölge oyunu-Karagöz Hacivat, bir başka önemli kaynaktır. Yeşilçam sinemasının karakter yaratmaktan daha çok tip yaratma üzerinde durması, tip yaratma konusunda da örneğin Karagöz ve Hacivat'la benzerlik taşıması dikkat çekicidir. Kişilerin her zaman aynı olan belli tepkileri ve konuşma tarzlarının olması, psikolojik durumlarına yer verilmemesi, olayları etkilememesi örnek verilebilir. Arslantepe (2018:17) Metin And'ın (1985: 276) yaptığı Karagöz kişileri sınıflandırması –dış özellikler, konuşma, davranışlar, başkalarının o kişi hakkında düşündükleri ile Türk sinemasında karakter tip yaratma arasında benzerlik olduğunu belirtirerek, Karagöz ve Hacivat'ta iyi ve kötü karakterlerde temsiliyet bulduklarını, *Kemal Sunal*, *Cilalı İbo*, *Adanalı Tayfur* ve *Turist Ömer* gibi önemli Yeşilçam karakterleri ya da tipleri, her

filmde aynı özelliklere sahip olmaları, psikolojik derinliklerinin olmayışı, iyi ve saf olmaları, geleneksel değerleri temsil etmeleri, nükteli olmalarıyla Karagöz tipiyle benzerlikler gösterdiğini ekler. Metin Erksan da (1997:3-4),Türk sineması'nın kaynağı ve kökenlerinden önemli bir kaynak o olarak *Türk Karagöz Oyunu*'nu göstermektedir. Yeşilçam sinemasının anlatısal yapısının kurulmasında, meddahlık geleneği, kuklacılık (İbiş karakteri) ile ilişkisine yapılan bu vurgular önemlidir. Engin Ayça'ya (1996:126) göre de Yeşilçam masal dünyasının etkisiyle, kırsal ağırlıklı seyircilere göre masalcıya dönüşerek masallar dünyasını filmlere taşımıştır.

Halk hikâyelerinden *Leyla ile Mecnun*, *Aslı ile Kerem* gibinin temelde aşk anlatıları olduğuna değinen Moran, bu hikâyelerin olay akışının; genç kız ya da erkek arasında aşkın doğuşu, âşıkların ayrılması, birleşme mücadelesi ve sonunda evlilik ya da ölüm olmasından bahseder (Moran,1994: 36, akt. Akbulut, 2008:93-94). Melodram filmlerin olay akışlarının da benzer olması halk hikâyelerinin melodram anlatılarına kaynaklık etmesinin elverişliliğini açıklar. Rastlantılar, mucizeler ve sonunda ima edilen ilahi aşk tasavvufi izler taşır. Cinsellik ve bedensel arzulardan soyutlanmış bir aşktır bu. Birçok Türk filmde, özellikle Yeşilçam melodramında benzer bir anlayış bulunur. Akbulut bu anlatının örneği olarak *Aşkların En Güzeli*, (Nejat Saydam, 1972) ve *Bir Demet Menekşe*, (Zeki Ökten,1973) filmlerindeki aşkın ulvi bir kimliğe büründürülmesi ve saflaştırılmasını örnek verir. Tasavvufta dünyevi olanın, suret olması asıl olanın uhrevi olması yaklaşımı vardır. Dünyasal olana kapılmamalı ve ilahi olana ulaşılmalıdır. Oğuz Adanır da (1994:129) bu durumu Türk sinemasının sinematografik masal kurgusu ve kolaj özelliğine bağlayarak dramatik yapının inşasındaki zayıflıklarla ilişkilendirir. Adanır'a göre Batı sineması'ndan farklı olarak entrika inşası, karakter gelişmesi ve kişilerin psikolojik derinlikleri yoktur; Türk melodramları zaman ve uzam kullanımındaki eksikliklerini, Türk melodram sinemasının öykülerini naturalist roman içeriklerinden almasına bağlar.

Masal geleneği, Karagöz-Hacivat, ortaoyunu, Anadolu hikâyeleri, örneğin Nasreddin Hoca hikâyeleri de seyirciye anlatının asıl yapısını ifşa eden bir yapıya sahip olma-

ıyla Brechtiyen bakışla örtüşen kimi özellikler gösterir. Bu, Doğu ve Batı sanatları ve felsefesi arasındaki bir yaklaşım farklılığına da işaret eder.²¹

Erdoğan (2001) Hollywood'dan farklı olarak, Yeşilçam'ın melez bir tavır takınarak “gölge oyunundan, minyatürlerden, orta oyunundan vb. gelen görsel ve anlatısal bir gelenekle Hollywood'un örneklediği klâsik gerçekçiliğin bir karışımını karşımıza çıkardığını” söyler. Orta oyunundaki oyuncunun seyirciye bakması gibi, Yeşilçam'da da oyuncu da kameraya bakarak bir çeşit “yabancılaşma” yaratır.²²

Yeşilçam'ın kendine özgü olarak ürettiği bu anlatı evreni, o yüzden Türk zihin ve kültür dünyası kodlarındaki Şamanizm ve sonrasındaki İslami kültürün etkilerini taşır. Bu durum, melodramın kutsal olanı tamamen dışarıda bırakılması yaklaşımına karşı ikircikli bir tutumunun da bir tezahürü olarak düşünülebilir.

Nezih Erdoğan'a göre “Türk anlatılarında genel olarak, yanılsamacı olmayan (non-illusionist) bir yapı vardır. Sık sık belirtildiği gibi, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu

²¹ Batı düşüncesi, Aristotelesçi bakışa dayalı deterministik (neden-sonuç ilişkisi olan) ya da Descartesci (kartezyen) mantık üzerine kurulu sistematiği; bir şeyin ya doğru ya yanlış olduğu, ya siyah ya da beyaz olduğu önermesinden hareket eden bir dualiteyi içerir. Doğu zihniyet dünyasının mantığı ise bundan farklıdır; Batının dualitesine karşılık, Doğu'nun aynı anda birden fazla durumu aynı anda içerdigine işaret eden “hem o hem bu” mantığı arasındaki farklılık.

²²

Hollywood filmleri, klâsik anlatı yaklaşımıyla film üretirken, gerçekçilik izlenimi yaratmak için kendi üretim sürecindeki kendi izlerini oyunculuk ve kurgu yöntemleriyle gizler. Katarsis, özdeşleşme, gerilim ve atmosfer yoluyla bir çeşit “illüzyon” yaratma işlemidir bu. Geleneksel anlatı yapısı ile kurulan sinema dili ise, seyirciyi günlük hayatın dertlerinden sıkıntılarından, bir süreliğine uzaklaştırarak onlara “büyülü” bir dünya sunar. Geleneksel sinemanın kullandığı yapı, binlerce yıllık dram geleneğinden devralınan, neden-sonuç ilişkisine dayalı, korku, heyecan, acıma, gerilim, finalde de rahatlama ve arınma duygularını harekete geçiren klâsik dramatik yapıdır. Aristoteles, katarsisi, uyandırılan korku ve acıma duygularıyla, ruhun tutkulardan temizlenmesi olarak tanımlar. Aristoteles'in verdiği bu dram formülünü sinemacılar da uygulayarak günümüze kadar getirmişlerdir.

Özdemir Nutku'ya göre, hikâye anlatımındaki zaman doğrusal olarak yeniden üretilir. Her tür öge; zaman, oyunculuk, dekor, makyaj gerçekmişgibi düzenlenir. Nutku, seyircinin bu yolla gerçeğin kendisiyle değil yeniden üretimiyle karşı karşıya kaldığını, Brecht'in ise tiyatro ve sinema kuramında estetiğin güzel olanı yansıtmaya anlayışına karşı çıkarak, estetiğin gerçeği ortaya çıkarmak üzerinde durması gerektiğini, illüzyonist ve bireyci estetik yerine gerçeği dönüştürebilme amacına yönelik eleştirel ve diyalektik estetik sistematiğe geçtiğini belirtir (1976:50). Brecht'e göre bu anlatıda da illüzyon bir seyirlik sağlarken, aynı zamanda gerçeğin kendisini gizleme amacını gerçekleştirir ve bu durum sanatın kitleleri uyarma fonksiyonuna ters düşer. Brechtiyen anlatıda, doğrusal zaman algısını altüst eden epizodik anlatım, gerçekmişgibi oyunculuk yerine farklı bir oyunculuk (değişik jest ve mimikler, zaman zaman seyirciyle doğrudan konuşma), zaman algısının kırılmasına yönelik çözümler üreterek yabancılaşma sağlanır.

gibi temsil sanatları, hiçbir zaman Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmeye yanaşmadılar, tam tersine yalnızca bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiler” (2001: 118). Engin Ayça’ya göre de, Anadolu halkının geleneksel sözlü kültürü Asyalı özellikler taşımalarıyla Batı sistematiğinden farklıdır (1993:55). Sözlü anlatı geleneği Türk zihniyet dünyasının, İslam öncesi dönemdeki zihniyetinin izlerini taşır.

2.1.1.b. Tanzimat Edebiyatı Etkileri ve Popüler Edebiyat Uyarlamaları

Türk sinemasının da önemli kaynaklarından biri edebiyat olmuştur. Melodram etkilerinin yoğunluklu olarak, Türk edebiyatında ve tiyatrosunda özellikle Tanzimat döneminde görülmüş olması önemlidir.

Osmanlı’da, Aydınlanma ve Fransız Devriminin etkisiyle bir dizi toplumsal değişim ve yenilenme hareketi başlamıştı. Tanzimat döneminde bu yenileşme hareketlerinin halka anlatılması için de melodramın Batı’da aristokrasi karşısında burjuvazinin mesajlarını taşıyan basit ve eğlenceli dili bu yönde hızlı gelişmelerin sağlanmasında etkili olabilirdi. Modernleşmenin ya da Batılılaşma hareketlerinin- toplumsal öncülerinden Namık Kemal’in bu amaçla yazdığı eserlerinde özgürleşme, demokrasi gibi kavramlar ele alınır. Güçbilmez’e (2002) göre melodram, Namık Kemal’in pek çok oyununda görülebileceği gibi, bilinçli bir biçimde devralınmış bir form olarak görünmektedir. Böylece hedeflenen toplumsal değişimde önemli bir anlatım aracı olarak işlev görür melodram. Tanzimat’ın ihtiyaçlarına tam olarak karşılık verebilmiş olması, Batılılaşma çabaları ve Türk Tiyatrosunun toplumsal, kültürel özellikleri nedeniyle yakınlık kurmakta zorlanmadığı bir tür olması yaygınlaşmasını kolaylaştırır. Namık Kemal’den başka Ahmet Mithat Efendi, Cevdet Paşa ve Sami Paşazade gibi yazarlar da bu dönemde eserler verirler.

Tanzimat edebiyatındaki melodram etkisi daha sonraki yıllarda popüler edebiyat ürünlerinde görülür ve oradan da sinemaya yerli roman uyarlamalarıyla girer. Özellikle Kerime Nadir’in büyük başarı kazanan *Hıçkırık* romanı sinemaya uyarlanıp

gene çok büyük başarı kazanır. Ardından Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt gibi romancıları etkiler ve 1950’li yıllardan 1970’li yıllara kadar yapılan pek çok filmde popüler romanlardan uyarlamalar yapılır. Bu tür edebiyat uyarlamalarından başka, Alexandre Dumas, Prosper Merime ve Victor Hugo gibi ünlü yabancı eserlerden de uyarlamalar da yapılır.

2.1.1.c. Hollywood Sineması Etkisi

Yukarıda da zaman zaman değinildiği gibi, Yeşilçam ve Türk sineması bir yandan Hollywood sinemasının etkisini çok yoğun olarak yaşar. Klasik anlatı yapısının, özellikle melodram filmlerinin etkileri Türk sinemasında yoğun olarak görülür. Dolayısıyla Türk kültürüne çok yakın bir anlatı yapısı olan melodramın etkilerinin güçlü bir şekilde hissedilmesi kaçınılmaz olur. Kimi eleştirmenlerce “taklit”, kopyalama” ve “çalma” ile ilişkilendirecek kadar.

Nezih Erdoğan, Yeşilçam sineması’nın melez (hybrid) bir kimlik form ürettiği varsayımından bahsettiği “*Melez Kültürler, Aşırılıklar*”²³ (1998) makalesinde; Yeşilçam’ın, Hint ve Mısır sinemaları gibi Hollywood sinemasından sadece etkilenmediğini, onu “taklit” ettiğini ve bunun eleştirmenlerce çokca dile getirilen bir durum olduğunu belirtir. Ancak bu taklitçiliğin olumsuzluğundan öte melez bir kimlik yarattığı savını ileri sürer:

Melez (hybrid) bir kültürel form olarak Yeşilçam’ın da melez bir kimlik ürettiği varsayımından hareket ediyorum. Melezlikten, çok basit olarak, herhangi bir kimlik sergileyen belli bir anlamlandırma pratikleri toplamının (burada sinema), kendi içinde farklılaşan, çelişen ve çeşitlenen ve buna dayalı olarak gerilimler üreten öğelerden oluşmasını anlıyorum. Yeşilçam’ın melezliği çok karmaşık bir manzara sunar: kendileri de melez olan Mısır ve Hint melodramları ile Hollywood anlatı kalıplarının birlikteliği, orta oyunculuğu ve metod oyunculuğu arasında gidip gelen bir performans, Türk görsel geleneklerinin ve Batı’nın Rönesans’tan bu yana geliştirdiği ve bugün

²³ Erdoğan, Nezih, “Melez Kültürler, Aşırılıklar”, Birikim Dergisi, sayı: 111-112, Temmuz, Ağustos, 1998 (çevrimiçi) <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5225/melez-kulturler-asiriliklar#.WrjYqZNuat8>

en mükemmel halini almış bulunan sinematografik yordamın tuhaf bir karışımı, vb (...).”

Daha önce de belirttiğimiz gibi, 1960-1970 dönemi arasında yıllık 150’ye yakın film üretilir. Bu muazzam sayı, hikâye sıkıntısına sebep olur. Yapımcılar ve yönetmenler bu durumda çareyi, daha önce denenmiş ve garantili türlere yönelmekte, daha önce ilgi görmüş konuların yeniden üretilmesinde bulur. Bülent Oran, Sefa Önal gibi senaristler, tutmuş Amerikan filmlerinin ve popüler romanların hikâyelerin uyarlamalarıyla birbirine benzer- taklit ya da kopya denebilecek- sayısız senaryo yazarlar.

2.2. TÜRK SİNEMASININ MELODRAMATİK KODLARINA BİR BAKIŞ

Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda türün uylaşımlarının getirdiği kodları ve daha önce eğindiğimiz kodları kullanmıştır. **İyi/kötü tesadüf, aşırılık, abartı, irrasyonel (akıldışılık) acıdan haz alma (çilecilik)** gibi kodlar tipik özellikleridir. Hollywood’da da bol gözyaşı içeren kadın filmleri olarak görülmesi ne sebep olan **irrasyonel**, 1970’li yılların sonlarından itibaren Yeşilçam melodramları için de geçerli olmuştur. Körlük, sağırılık, bir gecede saçların beyazlaması, kötürüm olan kahramanın aniden mucizevi bir şekilde yürümesi gibi irrasyonel özellikler Yeşilçam klişeleri haline gelmiştir.

Melodramın, Brooks (1976: 56-80 akt. Abisel vd. 2004: 167) tarafından "**sessizlik metni**" olarak adlandırılması, körlük ve sağırılık gibi bedensel bir yokluk ya da eksikliği, melodramın dilsizliğe tercüme etmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece dilsizlik, melodram anlatısının “aşırılığının” gerekçesi gibi işlev görür. Mimiklerin ve jestlerin abartılı oluşu, Yeşilçam melodramlarının en önemli özelliklerinden biridir.

Eksik bilgi de önemli bir dramatik unsurdur. Seyircinin ya da hikâyedeki karakterlerin bir kısmının bildiği, ama ana karakterlerden esas kız/ esas oğlandan birinin ya da ikisinin sahip olmadığı bilgi, filmin finalinde ortaya çıkar.

Melodramlar, kadın ve erkek arasında yaşanan **heteroseksüel aşkı** konu edinir. Neale'ye göre (1986:13, akt. Abisel vd. 2004:60) melodramın alt-yapısını kadın-erkek gibi zıtlıklar oluşturur. Bu zıtlık melodramdaki yetişkin heteroseksüel arzuyu harekete geçirir. Bu çiftin birleşmesi arzu edilir, ancak cinsellik bastırılır ya da yüceltilir; örneğin dudaktan değil alından öpülür (Neale, 1986: 13, 15. akt. Abisel vd. 2004: 43-44). Bu yönüyle de Yeşilçam melodramları için çok uygun bir anlatı evreni sağlar. Melodram anlatısı bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engeller, erteler ya da bloke eder.

Yeşilçam filmleri- Ö. Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenlerin bunun dışında tutabilirsek de- genellikle gerçekçilik ve doğallık açısından eleştirilmişlerdir. Küçümsenmelerinin başlıca gerekçeleri, anlatısal olarak kurdukları dünyanın neden-sonuç ilişkisindeki zayıflıkları, karakter değil “tip” yaratmaları ile sinematografi açısından basitlikleridir.

Melodram anlatısının temelini, Hollywood ya da Amerikan klâsik anlatı geleneği çok etkilemiştir. Bordwell ve Thompson (2008 :75) klasik anlatı yapısının; neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü, lineer zaman kullanımı ve çatışmanın güçlü, çarpıcı bir şekilde finalde çözülmesi gibi özellikleriyle ön plana çıktığını belirtirler.

Yeşilçam sinemasının ve melodramlarının en önemli sorunlarından biri de anlatısal olarak neden-sonuç ilişkilerindeki ve filmik zamanın kurulmasındaki mantıksızlıklardır. Çatışma ve süprizler son ana kadar saklanır, finalde hızlıca ve olmayacak tesadüflerle çözülür. Bu da hem senaryonun anlatısal hem de yönetmenin mizansen konusundaki zaaflarını gösterir.

Bordwell ve Thompson'un (2008:75-107) belirttiği gibi, mizansenin (sahneye koymanın) gerçekçilikle ilişkisi; mizansen öğelerinin kuruluşundaki başarı; dekor, kostüm ve makyaj, ışık (aydınlatma) ve sahneleme Hollywood anlatı geleneğinin en önemli unsurlarındandır. Oyunculuk ve doğallık da bu unsurlara dâhildir.

Erdoğan ise Yeşilçamın eleştirilen bu teknik özelliklerinin “özgünlüğüne” katkısı olduğunu ileri sürer. Yeşilçam melodramlarında perspektifin yer almadığı, derinlik-siz bir görselliği olduğunu, bakış açısı çekimlerinden kaçınılması, düz ve kontrastlı aydınlatma, nüanssız canlı renkler ve yapım sonrası seslendirmenin, masalsı bir melodramın gerektirdiği fantazi için uygun bir dil oluşturduğunu ileri sürer. Mekân, zaman ve mizansen ; dekor, kostüm, ışık, performans ve sahnelemenin birlikte çalışması, Yeşilçam filmlerinde sık kullanılan bir yöntemdir. Öncelikle teknik açıdan ele alarak; Batıdakinden çok farklı, kendine özgü bir sinematografiye sahip olduğunu, kendine has teknik özellikler gösterdiğini; renk, seslendirme, diyalog, çekim ölçekleri ve bakış açısını belirleyen kamera kuruluşu ile kurgunun aslına en sadık uyarlamalarda bile kendine özgü bir sinematik söylem ürettiğini belirtir. (1995:188).

24

Melodram filmlerinde konunun abartılı olması kadar oyunculukların da aşırı ve abartılı olması, Yeşilçam klişelerindendir. Yeşilçam sineması bir taraftan da mizansen kurulmasında mekân kullanımlarıyla da kendine has bir görselliğe sahip olmuştur. Aşkın mekânları ya da sıcak mahallenin filmik mekânları ve görünümüleri ortaklaşmıştır. Yeşilçam sinemasında aşkların yaşandığı yerler, zenginliği temsil eden köşkler, sıcak mahalleler dekor olarak kurulmuş değil, çoğunlukla var olan, yaşanmakta olan mekânlardır. Ama hemen her filmde belli mekânlar çeşitli toplumsal ve kültürel temsiliyetler için kullanılmıştır. Örneğin âşıklar pek çok filmde aynı tepede (Çamlıca), Boğaz sırtlarında aynı açıdan çekilmişler ya da yoksul ama sıcak, neşeli mahalle için ahşap evleri ve küçük sevimli dükkanlarıyla İstanbul’daki Cankurtaran, Samatya semtleri kullanılmıştır. Akbal Sualp’e göre bir öykünme biçimi olan mizansen tekrarları, geleneksel bir kültürel ilişki biçiminin bir uzantısıdır. Zenginlerin mekanının hep

²⁴ Bordwell&Thompson, *L'avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) filminde bunun nasıl pürüzsüz çalıştığını örnekler. Bir karede bütün sahnenin kameraya alınmasının amaçlanması ve oyuncuların birbirlerinin yüzlerini görmeyecek şekilde kameraya dönük oynamaları, gerçeklikle çelişecek bir mizansen kurmadır (2008:140) . Yeşilçam melodramlarında çok kullanılarak bir klişeye dönüşmüştür. Bu mizansenin bu kadar tutulmasının sebebi, sahneyi bir çırpıda çözümleme, zamandan ve daha fazla film harcamadan sahneyi kotarma anlayıştı.

aynı, bahçe içinde bir kaç katlı, ahşap olmayan, merdivenli evler olduğunu, yoksulların evlerinin de ahşap olduğunu belirtir(1990:20).Pek çok filmde aynı köşklerin, yalıların tekrar tekrar kullanıldığı görülebilir. Mekânların gerçekliğe uygunluğundan çok Yeşilçam melodramlarının temsil ettiği konulara ya da karakterlere “tiplere” uygunluğuna bakılmıştır. Böylece belleklerde Yeşilçam mekânları dolayısıyla oluşmuş bir evren de yaratılmıştır.

Yukarıda değindiğimiz gibi, Türk sinemasını oluşturan anlatı kaynaklarına baktığımızda, kimi sinema eleştirmeleri/yazarları tarafından büyük oranda “taklit”/ “kopyalama” ya dayalı olduğu, kimilerince de her şeye rağmen kendine özgü karakteristiği olan bir sinemanın ortaya çıkmıştır. Bu süreçte de, 1960’lı ve 1970’li yıllarda “altın çağını” yaşayan Yeşilçamın ve melodramın her daim bir takım toplumsal ve siyasal olaylara tepkisel bir karşılık verdiği söylenebilir. Filmlerin anlatılarında örtük olarak bulunan anlamı çözümlemeye; toplumsal (kimlik, aidiyet, ötekileştirme vs.), psikososyal unsurlar (özdeşleşme, katarsis vs.) ile melodramın hangi korku, kaygı ve arzuları nasıl dışa vurduğunu (ve yatıştırılmasında nasıl rol oynadığını) anlamak için semptomatik okumada bu kodlara bakmak faydalı olacaktır.

Bu semptomların nasıl ortaya çıktığını anlamak için de, modernleşme ve melodram ile Türkiye’nin modernleşme serüveninin yarattığı toplumsal korkular, arzular ve kaygılar bağlamında bir ilişkilendirmeyi gerekli kılar.

2.3. TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELODRAM VE BATI-DIŞI MODERNLEŞME DENEYİMİ: “KORKULAR, KAYGILAR, ARZULAR”

Modernlik deneyimimizin getirdiği “kopuşların”, “kırılmaların” ya da “travmaların” Türk sineması ve Yeşilçam filmlerinin anlatısının temeline sızdığı yapılan bazı çalışmalarda dile getirilmiştir. Türkiye’nin modernleşme tarihine bakıldığında, modernleşmenin ilk etkilerinin on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Osmanlı siyasetinde ve toplumunda ortaya çıktığı görülür. Islahat hareketleri ile başlayan modernleşme ça-

bası, Batılılaşma süreci sonrasında da özellikle Cumhuriyet döneminde yükselmiştir. Sık sık dile getirilen “muasır²⁵ medeniyet seviyesine ulaşma”²⁶(Atatürk, 1923) ” söylemi, ana sloganlardan biri haline gelmiştir. Günümüzün kaygılarını anlamak açısından, daha önce de değindiğimiz modernleşmeyle (modernleşme- melodram ilişkisi nedeniyle de) ortaya çıkan kaygıların siyasal fay hattına kısaca bir göz atmak, altını çizeceğimiz konu açısından faydalıdır.

Türk siyasal ve toplumsal değişiminin temelini oluşturan modernleşme, aslında Tanzimat ile başlayan, her dönem varlığını sürdüren iki görüşün çatışmasını içerir. Cumhuriyet öncesi “Yeni Osmanlılar” ve “Jön Türkler” arasında başlayan modernleşme şekli tartışması, “değerlerini kaybetmeden Batılılaşmak” (Mardin 1991:12-16) kaygısı²⁷ şeklinde, Cumhuriyetten sonra muhafazakar / dindar kesim ile Cumhuriyetçi/laik kesim arasında hala süregiden tartışma konularından biridir.

²⁵ Niyazi Berkes’in *Türkiye’nin Çağdaşlaşması* kitabında, “laiklik” ve “muasır” kelimesinin kökenlerinin ilişkisine değindiği bölüm Türk modernleşmesinin süreci hakkında çok açıklayıcı bir bakış sunar:

“...(laiklik) Aslındaki sözcük, saeculum sözcüğü, “çağ” anlamına gelir ki Arapça’da bunun karşılığı olan asr sözcüğü son zamanlara değin Türkçe’de “asır” olarak kullanılıyordu. Laiklik teriminden önce asrılık biçiminde bir sözcük kullanılıyordu. Bu sözcük *secularism* sözcüğünün kapsadığı anlamı taşırsa da, Cumhuriyet döneminden önceki dönemde “çağa uymak” ya da “onun gereklerine uyacak biçimde değişmek” anlamı, dincilerin elinde kötü bir kavram durumuna getirilmişti. “Asrılık” sözcüğün ilk kullanımına değinirken muassırlaşma kelimesinin ortaya çıkışını da aktarır. ““Asrılık”, züppelik, köksüzlük, yüzeysellik, dinsizlik anlamlarına gelmeye başladı. Terimi “muassırlaşmak” biçiminde kullanan Ziya Gökalp, belki de bu talihsiz anlamlardan, anlamı hiç bilinmeyen bir sözcük bularak kurtulmaya çalıştı; Arapça sözlüklerden o zamana dek kimsenin duymadığı, bilmediği bir sözcük bulup çıkardı. “Zenîm” biçimindeki bu sözcük, Gökalp’in kendi yazılarında bile tutunmadı, kendisi “muassırlaşmak” terimini sonuna değin kullandı. Asrîleşmek ya da muassırlaşmak gibi daha uygun olan terimin yerine (anlamının kötüleştirilmesi yüzünden halkın kulağında olumsuz çağrışımlar yaptığından) büyük çoğunluğun anlamını, kökenini, yazılış biçimini bile bilmediği “laiklik” gibi melez bir terim bulma işi de aynı kaygı ile yapılmış olmalıdır -“ (2003:18)

²⁶ Mustafa Kemal Atatürk, bu ifadeyi ilk kez, 17 Şubat 1923 İzmir İktisat Kongresinde yapmış olduğu konuşmasında kullanmıştır.

²⁷ Mardin (1991:12-16) Tanzimat döneminde, ilk olarak askeri alanda yapılmaya başlanan bu modernleşme çabalarının ardından, Jön Türkler tarafından, güçlü olarak algılanan Batı’yı, özellikle Fransa’daki gelişmeleri öven bir anlayış ortaya konulurken, Ziya Gökalp ve Namık Kemal gibi Yeni – Osmanlılar’ın temsilcileri tarafından bu çabaların toplumsal yaşantıya sızmasına tepki gösteren anlayıştan bahseder. Özellikle siyasal yaşamda modernleşmenin genel olarak arzulandığı ama ne tür bir modernleşme yaşanacağı konusunda tartışmalar, gerilimler her daim kırılmalara yarılmalara sebep olmuştur. Ancak, o dönemde Japonya’nın Ruslar karşısında aldığı zaferle bir fikir daha gelişir. Acaba

Modernleşme düşüncesi Osmanlı döneminde de, sonrasında da gelenekten ve kutsaldan kopulması gereği bağlamında Batılı toplumlardan farklı bir gelişme ve seyir izlemiştir. Bu durum “geç modernlik” (Kaya, 2006), “geç modernite” (Kahraman, 2007), “Batı-dışı modernlik” (Göle, 2008) gibi kavramlaştırmalarla incelenmiştir.

Göle’ye göre modernliğin temelinde Batılı değerlerin var olması, Batı dışında kalan toplumların modernleşme konusunda Batı’yı örnek alması gerektiği gibi bir anlayışı doğurmuştur. Bu nedenle Göle, modernliğin, Batı toplumlarının geçirdiği dönüşümleri diğer toplumlara dayattığını ileri sürer. Bu dayatma duygusu, modernliğe karşı şüpheyi ve kaygıyı gittikçe arttırmaktadır. Batılı toplumlarda da, yeni toplumsal düzenin getirdiği duruma karşı duyulan kaygıya Batı dışı toplumlarda bir de kimliğini yitirme kaygısı eklenmiştir (Göle, 1991). Göle’ye göre:

Modernleşme projesi Batılı olmayan bir bağlamda çok değişik bir şekle bürünür. Çünkü, kültürel kuralları, yaşam biçimlerini ve cinsel kimlikleri "Batılılaştırmak" amacıyla olan siyasi bir arzuyu dayatır. Modernleşmenin yapısal ve evrensel niteliklerine ilişkin son zamanlarda ortaya çıkan vurgudan önce 19. ve 20. yüz yıl reformcuları arasında yaygın bir şekilde kullanılan Batılılaşma ve Avrupalılaşma terimleri Batı'dan fikirleri, tavırları, kurumları ödünç alma konusundaki gönüllülüğü açıkça ifade eder. Neredeyse bir medeniyet dönüşümü olan Türk modernleşme tarihi böylesi bir kültürel değişimin radikal bir örneği olarak ele alınabilir (a.g.e: 26).

Göle (2017:27) aynı zamanda Rönesans’tan günümüze değin, modern dünyanın kurucuları ve asıl referansları olarak bu dünyanın dışında kalanların, “yalnızca Batı’yla olan ilişkileri içinde, "Batılı olmayan", "geriye kalan" ve günümüzde "İslami" olarak, Batı medeniyetinden "özde" farklı oluşlarıyla tanımlanır hale geldiklerinden söz eder. Doğunun Batıyla karşılaşmasında, karşılıklı bir alışverişin olmadığını, bunun İslami kimliğin zayıflamasına yol açtığını belirtir.

Keyman’a göre ise, (2010:317) Türk modernleşmesi iki kavramla açıklanabilir: “kopuş” (rupture) ve “süreklilik/ devamlılık” (continuity). Kopuşu esas alan yaklaşımlarda modern Türkiye’nin tarihi 1923’ten beri süregelen ulus-devlet temelli modernleşme sürecidir. Sürekliliği esas alan yaklaşımda ise bu tarih, yukarıdan aşağıya, dev-

Japonlar gibi Batı’nın tekniğini alıp, gelenekleri muhafaza edebilirler miydi? Bu fikir, Batı taklitçiliğine karşı çıkan çoğunlukla Mehmet Akif Ersoy tarafından temsil eden İslami bir görüş idi.

let merkezli ve otoriteryan militarist modernleşme sürecidir. Kahraman (2007:2-43) Türk modernleşmesinin, Osmanlı kültürel birikimini yadsımasının önemli bir bilinç kaybına yola açtığını belirtir. Bu kopuşlar da sosyolojik ve kültürel kopmalara sebep olmuştur.

Bu kopuşların ve bilinç kaybı endişesi, varlığının yok olma korkusu, tüm siyasal ve toplumsal dönemlerde ve Doğu kültürünün Batı ile karşılaşmasında her daim gerilim ve eksiklik yaratmış, modernleşme ve Batılılaşma isteği arasındaki ikircikli ve çatışmalı iki tutumu kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. İlerlemeye duyulan arzuya karşılık, kaybetmekten korkulan “kimlik”. Modernleşmeyi, her daim “arzuyla” ve kendi değerlerini / kimliğini tamamen kaybetmek “endişesi” ile karşılayan Türk toplumu için nostalji, geçmiş değerleri kaybetmekten öte, kendi kimliğini tamamen yitirmek endişesini temsil eder.

Modernleşmeye dair tartışmalar, Türk kimliği, İslami kimlik, etnik kökenler ve kimlikleri birleştirecek bir üst kimlik arayışı konuları ile de gündeme gelmiştir. Türk kimliğinin tanımı, Türk sinemasında öteden beri bir ifade edilen ve tartışılan bir konu olmuştur. Akbulut’a (2012:28) göre, Türk sineması da kendi kimliğini, failerin değiştiği, ama hep varlığını sürdürdüğü ve “biz” kimliğini tehdit eden bir “öteki” üzerinden tanımlar.

Nezih Erdoğan, (1995) “*Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem Ve Yeşilçam Melodramı*” başlıklı makalesinde, Batıyı referans alan kolonyal söylemin, Türk sinemasının kimliğine ve özgünlük sorununa etkisine değinerek, neden sinemamızda özgün bir anlatı geliştirilemediğine, “öteki”ye benzeme arzusu açısından değerlendirerek ulusal kimlik sorununa bakar. Bunların başında özdeşleşme süreçlerini inceler. Özdeşleşme süreçleri ve dolayısıyla başkalarıyla (başka sinemalarla, başka kültürel kurumlarla) kurulan ilişki biçimlerinin, aynı zamanda Türk sinemasının kimliğini ele verdiğini varsayar. Erdoğan “ötekileşme” kavramına ulusal kimlik ve kolonyal söylem açısından bakarken iki anlatı kurgular ve iki durum arasındaki çatışmaya dikkat çeker. Bu iki anlatı şu şekildedir: 250 yıllık yaşanan bocalamanın getirdiği Batılılaşma korkusuyla öz değerlere dönüş çabası, diğeri “muasır medeniyetler” seviyesine ulaşmak

için Batı'nın normlarını ve kurumlarını benimseme çabası . Bu çatışmaların aynı anda varolması karmaşıklığa sebep olur. Milli ve İslami değerler, örf ve adetler ile Batının çağdaşlığı, bilim ve teknolojik ilerlemeleri arasındaki çatışmanın zıt, ama aynı anda anlatıda bulunmasının getirdiği bir durumdur bu. Erdoğan'a (1995) göre Batının arzu/ saldırganlık nesnesi olması, ama referansların batıya göre kurulması, öznenin "öteki" olarak kurulmasına sebep olmuştur.

Bora, "öteki" kavramına sosyolojik olarak geçmişle önemli bir ilişki kuran bir yaklaşım getirir. Ona göre "öteki" Yunanlı ya da başka milletten çok, "mazi"dir. Cumhuriyetin yeni insan/yeni toplum yaratma yolundaki çalışmalarının; yeni harfler, kılık – kıyafette yenilik, yeni eğitim anlayışı, maziye geride bırakılması gereken bir olgu olarak ortaya koymasındır. Geçmiş, mazi ise farklı tarihsel ve ideolojik bağlamlarda farklı biçimlerde anlatılaştırılarak hikâye edilir(2003:35). Günümüzü anlamak açısından melodramda da modernliğin ve muhafazakârlığın nasıl anlatılaştırıldığına bakmak gerekmektedir. Bu aynı zamanda bizi Türk sinemasındaki nostalji kavramının kökenlerine götürür. Beriş (2010:56) geçmişin, muhafazakârlıkla ilişkisini, Da Silva'dan şöyle aktarır:

(...) Muhafazakâr düşünce için geçmiş, genellikle, bir altın çağ mitosu' çevresinde şekillenir. Buna göre, toplum, zaman içerisinde, binlerce yıllık bir tarihsel deneyimin ürünü olarak kendi kurallarını, davranış kalıplarını ve değerlerini üretir; bunların tamamı en geniş anlamda tarihin ürünüdür. Toplumsal yaşamın varlık koşullarını oluşturan tüm bu unsurlar, bugün nasıl yaşanması gerektiğine ilişkin kesin ipuçları sunar. Geçmişin en büyük avantajı, siyasal veya toplumsal yaşamın geleceğine yönelik doğruluğu tartışılmaz planlamalar yapmak yerine tarihsel deneyimden yararlanılarak bir meşrulaştırmaya imkân sağlamasıdır. Ancak, aynı bakış açısında, geçmişin her yönüyle mükemmel, insanların her türlü beklentilerine yanıt veren bir alan olarak da kurgulanmadığı görülür. Diğer taraftan geçmiş, mistik bir romantizmle kendi kahramanlık anlatılarını, etik değerlerini ve iyi anlayışını üretir. (...)Türk muhafazakârları için 'altın çağ' Osmanlı İmparatorluğunun hüküm sürdüğü dönemlere karşılık gelir.²⁸

Bu yönüyle muhafazakar bir tür olan melodramın vazgeçilmezliğinde, Türk toplumsal hayatına içkin olan muhafazakar nostaljik yaklaşımla ilişkisi önemlidir. Melodramın Batıda da çıkış noktası olarak modernizmin getirdiği kaygılarla başa çıkma

²⁸ Beriş, Emrah, Hamit,(2010) "Nostalji, Muhafazakârlık ve Türkiye", Muhafazakâr Düşünce Dergisi, sayı 5, Temmuz-Aralık , 2010

çabasına aracılık etmesi, Kolker'in (1989:110-111 (akt. Tunalı, 2006: 179) bahsettiği "arzunun önce serbest bırakılması, sonra sistemin öngördüğü tarzda yeniden geri alınması ve sınırlandırılması" yaklaşımında olduğu gibi, ideoloji de önce tarafsız bir şekilde tartışma yaratacak ölçüde serbest bırakılıp daha sonra da sistemin öngördüğü biçimde çerçevelenerek finale ulaşır. Melodramın bu toplumsal işlevi Yeşilçam ve Türk toplumu için de geçerli olmuştur. Modernizmin yarattığı arzuların beraberinde gelen kaygı, korku ve travmaya, bir de "Batı -dışı" bir toplum olarak verilen tepki de eklenince, kendine has bir melodram ortaya çıkarmış, bu da Türk sinemasının Batılı örneklerinden ayırtıracak kimi özelliklere sahip olmasını sağlamıştır²⁹.

Melodram ve nostalji arasındaki bu ilişki, Türk modernleşmesinde Batı'dakinden farklı olarak "hangi geçmiş?", "hangi kimlik?" sorularını gündeme getirir. 2000'lerin filmlerinde artık var olmayan geçmişe duyulan özlemden başka, hiç var olmamış yönlerin eklenildiği "idealize bir geçmiş" özlem ifade edilir. Bu özlemin içinde aslında bir daha gelmeyecek olanı bilmenin kederi de gizlidir.

Yerli melodramların içeriğinde görülen bu çelişkili durum, biçimde de tekrarlanır. Erdoğan (1995) melodramın kökenleri itibarıyla batılı bir tür olarak çıkmasına rağmen, Yeşilçam'ın Doğu anlatı gelenekleriyle uyumlu görünmesine değinir. Elsaesser'in (1985:77), özellikle aile melodramlarında gözlemlendiği gibi karakterlerin psikolojisi olmamasını Yeşilçam karakterlerinde de olduğunu ve bir iç çelişki yaşamak yerine birbirlerinin göndergesi olarak işlev gördüklerine değinir yazar. Erdoğan, Neale'in (1986:6), melodramın şansa dayalı oluşları, rastlantılar, kaçırılmış karşılaşmalar, ani dönmeler, son dakika kurtuluşları ve "deus ex machina" bitişlerine dair açıklamalarının, Türk sinemasının anlatı formlarıyla ilişkisine bakar ve masal formlarını kullanan Yeşilçam'ın zihinsel dünyasına yatkın bir tür olduğunu ileri sürer. Bir

²⁹ Berkes Batılı olmayan toplumların yaşadığı çağdaşlaşma süreci hakkında şu şekilde tespitlerde bulunur: "Şu halde çağdaşlaşma konusunda asıl sorun, kutsal sayılan alanın ekonomik, teknolojik, siyasal, eğitsel, cinsel, bilgisel yaşam alanlarında daralması, etkisizleşmesi sorunudur." (2003:23) Ona göre; bugün (kitabın yazıldığı tarih olan 1978) bütün dünyayı Batı Avrupa geleneği etkilemekte olduğundan, bu sayılan yerlerdeki tarihsel rejimlerden arta kalan toplumların çağdaşlaşması, Batı Avrupa siyasa türünün geleneğine göre yürümektedir ya da yürütülmektedir. Bu toplumların çok güç ve ağır yürümesinin, yollarının sık sık şaşırılmasının başta gelen nedeni budur. Geleneklerine aykırı ve yabancı bir yönde yürümek zorundadırlar. Bu çağdaşlaşma sürecinde bu yönde giderken sadece şaşırın değil, varlığını ya da benliğini de yitiren toplumlar da görülmüştür (2003:27-28) .

“arzu makinesi” olarak da feodalizme karşı Burjuvazinin yükselişinin sergilemesinde gözlendiği gibi, Yeşilçam’ın da Batılılaşma karşısında toplumun kaygılarını yansıtmada melodramı uygun bir araç olarak gördüğünü ifade eder. Yazarın incelediği *Karagözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filminin daha ilk sahnelerinde Doğulu/halk ve Batı/elit karşıtlığını sunduğunu, dindar/kafir karşıtlıklarıyla verildiğini belirtir. Akbulut da (2008: 100)) aynı şekilde 1950’li yıllarda çok önemli gişe başarısı sağlayan Yeşilçam’ın Küçük Hanım’lı filmlerin burjuva melodramlarının, köylü kadının kentli, uygar “yeni Türk kadınına” dönüşmesiyle melodramın öne çıkan simgelerinden Pygmalion ya da Cinderella öykülerinin çeşitlemeleri olduğunu ve Yeni Türk Burjuva sınıfının yaratılma isteğinin bir göstergesi olarak okunabileceğini belirtir.

Şasa’ya göre (1993: 26) Türk sineması da kendi kimliğini Batıya göre tanımlamıştır. Ancak özelliklerini Doğu anlatılarından alır. Türk sinemasında melodram, farklı tür ve tarzlarla birleşerek modernleşme arzusunu ve bu arzuya eşlik eden kaygıları anlatmak için uygun bir form olarak görülmüştür. *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) filmindeki gibi aydınlanma/ modernleşme kaygılarını ön planda yansıtan melodramlar, Ayşecik, Sezerik, Yumurcak gibi çocuk melodramları, Küçük Hanımefendi serisi gibi Türk kadını değişim dönüşümü üzerinden modernleşme kaygısını yansıtan burjuva melodramları, aile ve annelik konularını ele alan “annelik melodramları”, *Vesikalı Yarım* (Ömer Lütfi Akad, 1968) filmi gibi imkânsız aşk motifiyle, Türk modernleşmesinin imkânsızlığına dair bir kaygıyı yansıtan romantik melodramlar, Muharrem Gürses, Osman Seden gibi yönetmenler tarafından yapılan köy temalı melodramlar, köyden kente göçü konu alan kent melodramları vs. bir çok melez türde ürün verilmiştir.

Yılmaz Güney’in yazdığı /yaptığı toplumsal gerçeklerden konularını alan filmler gibi sosyal-trajik melodramlar da sayılabilir. *Sürü*, *Düşman*, *Umut*, *Baba* gibi filmler, toplumsal sıkıntıları doğrudan aktarmasıyla toplumsal sorunları temsil etmede gerçekçi özellikler gösterse de aynı zamanda melodram özellikleri taşır.

Türkiye'nin, Batı-dışı bir toplum olarak Cumhuriyet sonrası yaşadığı modernleşme deneyiminin yarattığı kaygıların ifade edildiği bir alan olarak Yeşilçam filmleri önemli bir ifade alanıdır. Mitsuhiro Yoshimoto (1993) Japon melodramlarının, Japon toplumuyla “modernlik” ve “modernleşme arasındaki uyumsuzluğu” merkez aldığını söyler. İkinci dünya savaşı sonrası endüstriyel ve teknolojik gelişim sonucu ulaşılan modernlik, Batı-dışı toplumları daima dışarıda bırakan bir süreçtir. Ona göre Japon sinemasındaki melodram geleneği “modernlik olmaksızın modernleşmenin yarattığı çatışma ve gerilimlerin” dışı vurulduğu bir platformdur. Japon filmleri ve toplumu arasındaki bu gerilim “negatif olarak kurulmuş” özne konumu üzerinden dramatize edilir (akt. Suner, 2005:87). Bu kavram Brooks'un “negatif kimlik” tanımında da karşımıza çıkar.

Brooks'un (1995:16) “**negatif kimlik**” tanımına göre, geleneksel modern çatışmasından doğan gerilimleri yansıtarak dramatize eden bir tür olarak melodram, karakterleri pasifize ederek, başına gelenler karşısında boyun eğmeyi öngörmüştür. Hatta Elsaesser'e göre (1987:55) kahramanlarına acı çeken, kendilerini kurban ederek isteklerinden feragat ettikleri bir “negatif kimlik” sunmaktadır. İyi olarak belirlenmiş baş karakterlere, başına gelenler karşısında boyun eğen, acı çeken, kötülöklere karşı tepkisiz kalan, kaderine razı olan bir profil çizilmiştir. Yeşilçam ve Türk sinemasındaki karakterlerin de bu Japon melodramlarındaki bu karakter özelliğini fazlasıyla kullandığı söylenebilir.

Türk sinemasında son dönem filmlerinde de modernleşmenin getirdiği sıkıntıları daha bireysel ve aynı zamanda evrensel düzeyde alan melodramatik tarzın kullanıma girdiğinden söz edilebilir. Melodramdan sanat sinemasında dahi vazgeçilemediğinin örneği Zeki Demirkubuz filmleridir (bkz Akbulut, 2012, bkz. Suner, 2005). Demirkubuz, hem karakterlerinin melodramatik özellikleri, hem de Yeşilçam filmlerini Tv 'de izleyen karakterleri yoluyla filmlerinde melodramatik tarzı dolaşıma sokar. Filmlerinin isimleri bile melodram açısından dikkat çekicidir; *Kader*, *Masumiyet*, *Yazgı* gibi.

Suner (2005), Demirkubuz filmlerinde anlatıların tekrara dayalı ve kapalı yapıları, öykülerin ana eksenini dışa dönük bir eylemliliğin oluşturmaması, hareketin ve gelişimin değil, durağanlık ve döngünün oluşturmaması, öykünün duygusal yoğunluk ve aşırılık üzerine kurulu oluşu ve rastlantı öğelerinin kullanılmasının melodramın türsel karakteristiğine örnek verir.

Türk sineması bu filmlerde, Batılılaşma/modernleşme, kimlik meselesi, kadının toplumdaki yeri, evlilik, ailede roller, çalışma hayatındaki kadının yeri, köy/kent karşıtlığı, geleneksel değerler ve kutsal olanın kaybı, etnik kökenler ve birliğin dağılması gibi kaygıları melodram filmler vasıtasıyla ifade etmiştir. Melodram, özellikle, kapalı bir toplum yapısına sahip Türk zihin dünyasına, sansürün ve baskının etkisiyle sembolik ve metaforik dışavurumlarıyla melodram çok uygundur. *Vesikalı Yarım* filmi- nin incelendiği *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* kitabının son sözünde bir Yeşilçam melodramının toplumsal ve kültürel olarak nelere karşılık geldiği şöyle aktarılır:

Sabiha'nın "çok eskiden rastlaşacaktık" sözü, pekala Türkiye toplumunun modernliğe dair söylediği bir söz olarak da anlaşılabilir. Başka bir deyişle, filmin değdiği toplumsal hikâye, Türkiye modernliğine dair bir hikâyedir. Türkiye modernliğine içkin olan paradoks ve gerilimler, Türkiye modernliğinin imkânsızlığı, Sabiha'nın, aşkın imkânsızlığına dair bu sözüne aktarılır. Bu sözde bir olasılık saklıdır ve sürekli bir olasılık olarak saklı kalır; melodramın seyircisine sunduğu o vaatkâr aralığın, "keşke"lerin, çok eskiden olsaydı doldurulabileceğini söylerken, aynı anda buruk bir kabullenıştır. Tüm arzu ve umutların olasılığına, ama sadece olasılığına razı olan bu söz, olasılığı belirsiz olanın, tanımlanamayanın, bilinemezin içinde tutar; Türkiye modernliğinin kendisi gibi" (Abisel vd. 2004:119-120)

Vesikalı Yarım filmi, toplumsal olarak Yeşilçam filmlerinde farklı şekillerde temsil olunan modernleşme ve geleneksele bağlı kalmak arasındaki kaygıyı yansıtır. Artık bunun için de çok geç olduğunu hissederek. Abisel vd.'ne (2004: 59-60-61) göre filmin alt metnindeki zıtlık ve çatışma, aynı zamanda gelenek (aile, cemaat, kenar mahalle) ve modernlik (aile dışı ilişkiler, kent, Beyoğlu) arasında olmaktadır. Erkek geleneğe ve aileye, kadın ise gece hayatına, aile dışına ve kente aittir. Hatta film-de babayla özdeşleşen gelenek, Sabiha'nın temsil ettiği kültüre karşıdır. Kadın-erkek, gece-gündüz, modernlik-gelenek gibi karşıtlıklar kurulur (Abisel vd. 2004: 59-60-61). Bu çatışmalar, özellikle Yeşilçam dönemi filmlerinde sıklıkla tekrarlanan kaygılar olarak belirir. Keşke ve çok geç duygusu bu melodramlarda sık sık kullanılır.

Neale'ye göre (1996:8, akt. Abisel vd. 2004:39)) melodramatik hazzın kaynağı dokunaklı olmasında yatar; bunun en önemli unsurlarından biri, zamanın geri döndürülemezliğiyle ilgilidir. Melodram daima bu geri döndürülemezlik duygusu olan “çok geç” duygusuna oynar. Birlik arzusunu tatmin etme ihtiyacını hem de telafi edilemeyen kayıp duygusunu ifade eder. Neale'in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantazisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlıktır ve gözyaşları, kimi zaman tatminden de akabilir. Ancak diğer yandan gözyaşları çocuklukta yaşanan anneyle birleşme duygusunun kaybının sonucu olarak da akabilir. Bir diğer deyişle ağlamak, sadece kaybın hatırlanmasının değil, bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur. Burada aynı anda işleyen ikili bir yapı söz konusudur. Melodramın dokunaklılığının ve gözyaşlarına sebep olmasının kaynağı, hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olması dileğinin -fantazinin- aracı olmasıdır (a.g.e. 19, akt. Abisel vd.2004 :41).

Yeşilçam melodramları ile birlikte ele alınması gereken unsurlardan biri “nostalji” duygusudur. Suner'e (2005:51-97) göre nostalji, toplumsal bellek ve aidiyet kavramları ile sıkı ilişki içerisindedir ve Türk toplumunun baştan beri yaşadığı çalkantılı siyasal ve toplumsal hayatının, darbelerle baskılanan zihinsel dünyasındaki kopmalardan kaynaklanmaktadır. Suner'e göre (a.g.e.), 1990'lar Türkiye'de toplumsal bellek alanında birbirine zıt iki eğilimin paradoksal biçimde bir arada yaşandığı bir dönem olmuştur: yükselen “nostalji kültürü” ve “toplumsal bellek kaybı.” 1990'lı yıllar Avrupa Birliği ile yakınlaşma çabalarının getirdiği yeni dönem, aynı zamanda dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi ülkemizde de nostalji kültürünün ortaya çıktığı dönemdir (Özyürek, 2001). Bu dönemde nostaljik pop müzik ve yıldızların “kült” hale gelmesi olgusu da gözlenir. Huyssen, bunun Batı toplumlarında “bellek kültürünün” yükselişi olduğunu belirtir ve bu durumun yirminci yüzyılın ilk dönemi boyunca modernliğin gelecek fikrine saplanmasına karşı bir endişenin dışavurumu, kültürel bir savunma mekânizması olarak yorumlar.

Nostaljik olarak Yeşilçam filmlerine ilginin artması, ancak ilginç bir şekilde de yakın geçmişte yaşanan siyasal olaylardan çok daha eskilere doğru yönelmiştir. Murathan

Mungan, Yeşilçam ile ilgili bu kült hale gelme duygusunun suni ve yaratılmış bir duygu olduğunu, çok az filmde bu etkinin olabileceğine inandığını belirtir. Bu filmlerin alt metinlerindeki başka örtük anlamlar olduğunu ileri sürer:

Çok net olarak, büyük çoğunluğu kötü filmlerdi. İnsanlar gençliklerini özlemeleriyle filmin iyiliğini kötülüğünü karıştırıyorlar. Sapla samanı karıştırmamak lazım. Lütfi Akad'ın, Halit Refiğ'in, Metin Erksan'ın bir dolu iyi filmi vardır ve bunlar da zaten bilinir. Ama Lütfi Akad'ın her çektiğinin bir *Vesikalı Yarım* olduğunu sanmak, bir kere Akad'ın macerasına ters. O da biliyor neyi nasıl çektiğini. Bu, şunun gibi, son dönemde hani Yeşilçam şarkılarını yeniden dinlerken, sanki Mozart bulmuş gibi yapıyoruz. Bu tamamen suni, bir karşılığı olmayan, televizyonun ve müzik piyasasının açlığını gidermek için ortaya çıkan sahte bir iştahın ürünü. Elbette hepimizin hatırası var o eski şarkılarla, filmler-le, ama bunları 'kadri kıymeti bilinmemiş Türk klâsikleri' diye sunmanın anlamı yok. Buradaki sahtelik bize bir tarih kazandırmaz. O dönem çekilen tarihi filmlerin ne kadar ırkçı, faşist ve aslında ibretle gösterilmesi gereken filmler olduğunu görmezden gelemeziz. Bizim Türk sinemasıyla ilişkimiz, duygusal bir ilişki. Dolayısıyla bunlara kaldıramayacakları sıfatlar yüklemeye gerek yok.³⁰

Mungan'ın sözünü ettiği şeyin, Türk sinemasına karşı duyulan özlemin toplumsal güdülemelerine işaret etmesi bakımından önemlidir. Türk sineması, özellikle Yeşilçam melodramları, ne kadar apolitik gibi dursa da aslında temelde toplumsal pek çok semptomu içerir. Yeşilçam melodramlarının en temel klişelerinden olan, “farklı dünyaların insanıyız”la ifade bulan duygu, esas kız ve oğlanın bir araya gelerek birleşmeleri arzusuyla, bu birlikteliğin imkânsızlığını imler ki, bu Doğu ile Batının aslında bir araya gelemezliğinin metaforu gibidir. Bu farklı dünyalar ya da zıtlıklar arasındaki iletişimsizlikten dolayı Brooks melodramı “sessizlik metni” olarak adlandırır (Brooks, 1976: 56-80; Neale, 1986: 19 akt. Abisel vd. 2004: 65). Artık her şey için çok geç olan o anda, jestlerin ve mimiklerin ne kadar önemli olduğunu belirtir. Bu bir çeşit başarısızlıkla oluşan bir boşluktur. Bu boşluğu uzaktan bakmalar, bir iç çekme halidir. Bu noktada şarkılar o sessizliği dile getirir. Pek çok Yeşilçam filminde de şarkılar bu amaçla kullanılır.

Bu ikili doğanın melodrama özgü olduğunu ve yerli melodramlarda da bu ikili doğasının varlığına değinen Akbulut (2008:117), melodramın bir yandan Batılı değerlerin

³⁰ Tabak, Yeşim, "Melodram her an hayatımızın içinde" Pazar Sabah, 27 Mayıs 2007 <http://www.metiskitap.com/catalog/interview/2974>

çürümüşlüğünü (tehdit ediciliğini) gösterdiğini, bir yandan da Batılı değerleri yücelttiğini belirtir. Melodramın ikili doğasına ve temsil ettikleri Erdoğan'dan (1995), Yeşilçam'ın sadece sınıf çatışmasıyla değil, köy/ kent, Doğulu/Batılı karşıtlarıyla canlandırılmış arzuların anlatımında melodramın kullanıldığını belirttiğini aktarır. Bu karşıtlıklar genelde bir kılık/ kimlik değişikliğini getirir ve sonunda gerçek kimliğe dönülmesiyle hikâyedeki düğüm çözülür. Zengin olan, Batılı değerlerle donatılmıştır ve bu yönüyle Hint melodramlarına benzer. Erdoğan (1995) Yeşilçam melodramlarındaki ikili yapının, Batılı değerler ve ulusal normlar arasında cereyan ettiğini belirtir. Aynı zamanda Batı ve Batılaşma ekseninde yaşanan kültürel çatışma söz konusudur. Yeşilçam melodramlarında, çok kaba ve kör göze parmak diye ifade edilen bir kırsal/kentli, zengin/fakir, Doğulu/Batılı, eğitilmiş/cahil karşıtlıklarıyla kurulan anlatılarda Batı'ya ve değerlerine hep bir kuşkuyla bakılmış, Batının bilimini ve teknolojisini almak, ama "çürümüş" ahlâkını dışarıda bırakmak arzusu her daim var olmuştur. Bunun nasıl olacağına dair bir çerçeve ve önerme kurulmaya çalışılmıştır. Elsaesser'e göre,(1985:170 akt. Akbulut, 2008:121) melodram, ezilen, sesi duyulmayan halk kesimlerine hitap eden yönüyle önemli hale gelir. Akbulut, Doğu/Batı karşıtlığını modernlik, uygarlık, eğitim eksenlerinde ve bir aşk izleği çerçevesinde işleyerek modernleşme projesinin gözardı ettiği insanların, yani eğitimsiz, modernleşmemiş insanların sesini işitilir kıldığını belirtir. Mulvey'in de, Kolker'e benzer şekilde melodramın önce ulusu, ulusal kimliği tehdit eden güçleri temsil ettiğini, sonra bu güçleri alt edip dönüşüme uğrattığı savına yer verir. Gledhille'in (2000:240) "psşik enerjiler olarak toplumsal güçleri kişileştiren ve karşıtlıkların çarpışmasında ahlâki kimlikleri üreten melodramatik tarzın, resmi ideolojinin ötekilerini görünür hale getirdiği" savı da bu saptamaları destekler.

Yeşilçam melodramları, Batı-dışı modernleşme deneyiminin getirdiği arzu, korku ve kaygıları semptomatik olarak nasıl ifade ettiyse, melodramın 1990'lı yıllardan başlayarak geri dönüşünün de neleri anlatisallaştırdığını okumak faydalı olacaktır . Filmlerde melodramatik tarzın, 2000'li yıllardan sonra değişen hangi toplumsal sorunların ifadesi olduğu ve melodramın tepkisel bir tarz olarak hangi arzuları, kaygıları ve korkuları nasıl ifade ettiği ve nasıl yatıştırdığı tezin sonraki bölümünde yanıt aranan temel sorulardır

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA TEPKİSEL BİR TARZ OLARAK MELDORAM

2000'li yıllara gelindiğinde, tek kutuplu küreselleşen dünyada artık ideolojiler zayıflamış, karşıtlıklar azalmıştı. Özbey (2011), küreselleşmenin hem sınırları ortadan kaldırdığını, hem de aynı zamanda yerelliği ve otantikliği ön plana çıkarttığını belirtir. Küresel ve yerel arasındaki karmakarışık durum, kimliklerin parçalanması ve melez kimliklerin ortaya çıkması sorununu da beraberinde getirir. Küreselleşme ile birlikte çok kültürlülük söylemleri artar, karşıtlıklar yerine kültürel melezleşmeden söz edilir hale gelir. Bu yaklaşım, ideolojilerin artık işlemediği, ayrımların azaldığı ve “modern batı” ile “geleneksel doğu” arasındaki ayrımların azaldığını hissettirir. Tam karşıt fikirlerin, ideolojilerin (Liberal, muhafazakar, milliyetçi ve sosyalist kesimler arasında), bakış açılarının, kavramların, Batı ve Batı dışı toplumların, kültürel olarak melezleşebileceği fikrini.

Göle (2017:17) yeni orta ve kentli sınıfların İslami değerlerle buluşarak modernlik ile karma bir desen oluşturduğunu, "farklı toplumsal kesimlerin aralarındaki farklılıklarının azalmaya başladığı bir süreçte, yeni saflık arayışlarının, “yeni sınır muhafızlarının” ve “yasak” tanımlarının oluştuğunu belirtmektedir. Bu melezleşme süreci, modernleşme kuramlarına özgü ikili karşıtlıklar, söz gelişi merkez-çevre, kırsal-kentsel, geleneksel-modern, sağ sol, gelişmiş-az gelişmiş, emek-sermaye, kuram-eylem, sosyalizm-liberalizm ayrımlarının silikleşmesine yol açar.

Göle'ye göre bu dönemin Türkiye'ye yansımaları, 1980'lerden sonra, daha önceki dönemin kolektiflik, ütopya ve ideoloji kavramlarının getirdiği “gelecek” duygusunun, devletin hakimiyetinin zayıflayarak sivil toplumun güçlenmesinin etkisiyle serbest ekonomi, kazanç ve tüketim olgularının “şimdi” ve “bugün”e dönüşmesi söz konusudur. 1990'lar sonrasında da, daha şeffaf, daha samimi, daha çok birbirine yabancı kesimlerin bir araya gelmesinden söz eder. Herkes “konuşmakta” ama “kendine konuşmaktadır”. Bir araya gelememiş bir Türkiye vardır (2017:7-9).

Özcan’a (2004) göre bu melezleşme kavramıyla açıklanabilecek bir süreç değildir. Ona göre bu “yozlaşma, bozulma ya da özünü yitirme” olarak nitelendirilmelidir. Aynı zamanda bu melezleşme kavramı yerine neoliberal politikalara uygun toplumsal ve kültürel yansımalar olduğunu ve sadece Türkiye ve İslama özgü olmadığını tüm dünyayı etkilediğini belirtir.

2000’ler Türkiye’inde, modernleşme konusundaki tartışmalar devam etmektedir. Her iki taraf da; hem muhafazakar kesim, hem laik kesim, modernleşmeyi arzularken aynı zamanda “Batının sadece belli yönlerinin alınıp alınmadığı” konusunda benzer bir kaygı taşır. Ancak bugün bu kaygıların vurgusu gittikçe değişir. Yapılan kimi anket çalışmaları, araştırmalar ve kamusal alanda özellikle medya yoluyla ortaya çıkan tartışmalarda, daha önce Kemalist reformlar, Cumhuriyetin modernleşme ilkeleriyle kendi “yaşam tarzının” bastırıldığını düşünen “muhafazakar” kesimin bu kaygılarının, bugün “laik” kesim açısından; modernleşmenin tamamen ya da önemli ölçüde bırakılacağı, pozitivist-bilimsel yaklaşımın terk edileceği gibi kaygılar şeklinde ortaya çıktığını gösterir. Kamusal alanda, özellikle aile ve kadın üzerinden yapılan tartışmalar, yaşam tarzı, kılık kıyafet, kadın erkek eşitliği, kadının çalışma hayatındaki yeri, dini ibadetlerin yerine getirilme şekli ve mekanları gibi toplumsal yaşayışa dair konulardaki fikir ayrılıklarını ortaya koyar.

Şerif Mardin (2007) “mahalle baskısı”³¹, kavramı bu dönemde bu kaygıya değinmesiyle çok popüler hale gelir. Mardin, muhafazakarlaşan bir toplum içerisinde, bu muhafazakarlaşmanın baskın hale gelmesi durumunda "dini" bir hayat tarzını benimsemeyenlerin kendilerini dışlanmış hissedeceklerini ve baskın hale gelen muhafazakarlara değerlerinin ağırlık kazanabileceğini” öne sürer.

Yapılan anket çalışmalarına ve araştırmalara göre 2000’li yıllar Türkiye’sinin en büyük sorunları nedir diye bakıldığında:

³¹ Mardin, 2007 yılında Vatan Gazetesi’nden Ruşen Çakır’la yaptığı bir röportajda ‘mahalle baskısı’ kavramını ortaya attı. Kaynak: <http://www.businessht.com.tr/guncel/haber/1622763-mahalle-baskisi-kavraminin-mucidi-serif-mardin-oldu>

Milli birliğin/bütünlüğün kaybı, terör, işsizlik, hayat pahalılığı ve ekonomik problemler, eğitim ³² gibi konular ön plana çıkmaktadır.

Bunlardan başka sosyolojik çalışmalarda ve saha araştırmalarında öne çıkan ve tartışılan toplumsal sorunlar:

- Toplumsal ahlak; geleneksel ve modern olanın tanımlanması, toplumun geçmişteki ahlaki değerleri,
- Siyasal-toplumsal değerlerin değişmesi; Türkiye'nin önceki dönemlerdeki siyasi değerleri, demokrasi, özgürlük, eşitlik, adalet konularında tartışmalar, laik/dindar kamplaşması-yarılması,
- Üst Kimlik; etnik kökenlerin birliğinden başka “Yeni Türkiye”, “Neo-Muhafazakarlık”, “Muhafazakar/Müslüman Demokratlık” gibi kavramlar etrafında tartışılan üst kimlik ve kimlik konuları,
- Yaşam tarzı, mahalle baskısı, hoşgörü/tolerans, kadının toplumdaki, aile ve çalışma hayatındaki yeri, kamusal alanda bulunuş şekli, kılık kıyafet, şiddet,
- Nüfusun azalması ve yaşlılık gibi konular ülke gündeminde bulunmakta ve tartışılmaktadır.³³

Dolayısıyla, 2000’li yıllarda küreselleşme, toplumsal değişim ve dönüşümlerinin getirdiği çatışmalar, geleneksel değerlere dönme arzusu ile sahip çıkılmaya çalışılan modernleşme ve Cumhuriyet kazanımları arasındaki karşıtlıklar, son dönemde dünyadaki ekonomik ve siyasi güç dengelerindeki değişimlerle yeniden şekillenen dünya düzeninin dayattığı değişimlere mevcut toplumsal sorunların eklenmesi, bu konuların filmlerde örtük olarak ifade edilmesinin, melodramın ya da “melodramatik tarzın (kip, modalite) fark edilir şekilde geri dönüşünün, bu toplumsal değişimlerle bir ilişkisi olup olduğu açıktır.

³² Kadir Has Üniversitesi, Türkiye Sosyal- Siyasal Eğilimler Araştırması 2016- (çevrimiçi) <https://onedio.com/haber/araştırma-türkiye-nin-en-buyuk-sorunu-ne-752097> ve 06-11 Mart 2017 tarihleri arasında Türkiye Gündemi Araştırması Aboneleri anketi sonuçları (çevrimci) (<http://www.konsensus.com.tr/turkiyenin-en-onemli-sorunlari>) üzerinden derlenmiştir.

³³ Bkz. Toprak v.d.(2012), Kaya v.d.(2016), Dedeoğlu v.d.2015, Mardin(2007), Göle (2017)

Tepkisel bir tarz olma özelliğiyle, bastırılmış toplumsal arzu ve kaygıların önemli bir semptom alanı olduğunu hissettirecek filmler yapılması (Eşkîya-1996, Babam ve Oğlum- 2005) ve üstelik o zamana kadar ulaşılammış seyirci sayısına ulaşmasıyla yeni yapımlarda da melodramatik tarzın dolaşıma girmesinin önü iyice açılmış oldu.

İdeolojilerin ve yaşam görüşlerinin eski netliğini kaybettiği günümüzde yaşanan duygular, sanatçılara o toplumun yaşadığı bir duygu olarak ifade edilir ve filmlere yansıtılır. Ryan ve Kellner de bunu şu şekilde açıklar:

“Temsiler içinde yaşanan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek biçimde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin de nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların da şekillendirilmesinde hangi figür ya da sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar (1997:37).

Tepkisel bir tarz olarak melodramın hangi toplumsal kaygılara karşılık geldiğine, bu kaygıların Türk sinemasında nasıl sorunsallaştırdığına ve nasıl yatıştırıldığını görmek için, 2000’li yıllarda yapılmış olan ve önemli gişe başarısı ve ses getirmiş olan 4 film *Beyaz Melek* (2007), *Üç Maymun* (2008) *Aşk Tesadüfleri Sever* (2011) ve *İftarlık Gazoz* (2016) gişedeki başarıları ve sinema dünyasında ses getirmiş filmler olmaları, melodramatik tarzı belirgin olarak dolaşıma sokmuş olmaları ve farklı konuları ele almalarıyla bu konuda önemli veriler sunacaklardır.

3.1. BEYAZ MELEK : BİR DOĞU NOSTALJİSİ

Ali (Mahsun Kırmızıgül) ve Reşat (Sarp Apak), beyinde tümör olan babaları Ahmet'i, (Arif Erkin) kemoterapi görmesi için İstanbul'a getirmiştir. Ahmet ağır tedaviye katlanmak istemediğinden hastaneden kaçır. Oğulları peşine düşer, ancak Ahmet onlardan kaçmayı başarır. Kaçarken kendini bir huzurevinde bulur. Huzurevi sakinleri, Ahmet'in çocukları tarafından terk edildiğini sandıkları için, orada kalması konusunda ısrar ederler. Geçici bir konuşma zorluğu yaşayan Ahmet, kendini de ifade edemediği için durumu kabullenir. Ali ve Reşat, Ahmet'i bulurlar ama orada mutlu görünen babalarının, son günlerini mutlu geçirmesi için huzurevinde kalmasına müdahale etmezler. Sonrasında da diğer yaşlılarla birlikte Doğu'ya, Diyarbakır'a doğru, hayatlarını derinden etkileyecek bir yolculuğa çıkarlar.

3.1.1.Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı Ve Stiline Bir Bakış: “Bir Yeşilçam Melodramı”

Film, anlatısal olarak konusundan karakterlerine, olay örgüsünden, metaforik simgelerine kadar pek çok özelliği ile melodramatik tarzın özelliklerini ilk andan itibaren hissettirir; yaşlılık konusu, iyi-kötü karşıtlığı, karakterlerin psikolojik derinliklerinin olmayışı, abartı-aşırılık, tekrar, acı, mazlumluk, gözyaşı gibi kodları fazlasıyla taşıdığını görürüz.

Film, klasik anlatıya uygun gerçekçilik anlayışı, neden-sonuç ilişkisine dayalı, merak uyandıran hikaye kurgusu, dinamik kamera kullanımı, başarılı sinematografisi ile Hollywood tarzı bir anlatıma ve görselleştirmeye sahiptir. Öte yandan abartılı mesaj verme kaygısı, kitchleşen anlatısal özellikleri (sürekli gözyaşı, mazlum yaşlı karakterler, yaşlılığın- meleklerle özdeşleştirilmesi, engelli karakterler, zavallı bir evlat ve onun ölümünden bile habersiz vefalı oğlunu bekleyen hep gözü yaşlı anne, sürekli mutlu görünen ama aslında hüznü yaşlılarla özdeşleşen palyaçolar, kafesteki kuş ve hapislik metaforu, dedesini görmek isteyen gözü yaşlı torun gibi), aşırılaştırılmış bir hikâyeye, açık uçlu olmayan anlatı, ajitasyonun her daim anlatıda ön planda tutulması, anlaşılma ihtimaline karşı sürekli tekrarlar, müziğin anlatımsal ve aşırı kullanımı,

trajik ölümler ve hiçbir kötü kişilik özelliğine sahip olmayan salt “iyi karakterler”, gözyaşları ile iyice abartılı hale gelen oyunculuk, imkansız aşk, ölüm ayrılık, kavuşamama gibi özellikleri ile film anlatı yapısında, dilinde ve mizansende melodramatik tarzı (kip/ modalite) yoğun şekilde kullanır.

Hikayede her karakterin hikâyesi acıklı ve dokunaklıdır. Gözyaşı ve keder, hem karakterlerden hem de anlatıdan eksik olmaz. Film diyaloglarında melodramın “aşırılık” kodunu hissettirecek bir şekilde sık sık mesajını açıkça dile getirerek “bu masum ve iyi yaşlıların” neden terk edildiğini sorar:

-İnsanlar anne babalarını buraya neden bırakır?

-Huzur evi dedikleri yer iyi midir, kötü müdür?...

-Anne babalar küçücük evlerine yüreklerine çoluk, çocuk onlarca torun sığdırırken, evlatlar kocaman apartman dairelerine, villalarının bir köşelerine yaşlı ana-babalarını sığdıramadılar..

türünde dokunaklı diyaloglar, sık sık tekrarlanır.

Neale’nin (1986:8) bahsettiği zamanın döndürülemezliğinden dolayı ortaya çıkan “çok geç duygusu” da melodramın kodlarından biridir ve “dokunaklılığının” sebebi- dir. Birleşme arzusu ve tamlık duygusunu isterken bir yandan da bunun imkânsızlığı bu dokunaklılığı yaratır. Film de yaşlılık sorunsalı üzerinden etnik kökenlerin, sınıfsal katmanların birliği, tamlığı arzulanırken, tıpkı yaşlıların zamanın kalmadığı gibi bunun için de çok geçtir.

Bu “çok geç” duygusu, Batı-dışı toplumlarda (Göle, Jusdanis, Kaya) modernleşmenin getirdiği sıkıntılardan başka, modernleşmeye geç kalmışlığın getirdiği çatışmaları da taşır ve film bununla ilişkili olarak şunları vaz eder: “zamanında Doğunun gelenekleri bu modernleşmenin dışında bırakılmasaydı, değeri anlaşılırdı ve bu yaşlılar, evlerinde ya da sevdiklerinin yanında huzurla yaşlanabilseydi”. Bu his aynı zamanda toplumsal olarak örtük bir söylemi sezdirir: “keşke zamanında Türkiye, hep arzulanan birliği sağlayabilseydi; Batılılaşırken geleneksel değerleri kaybetmeseydi; Doğu hor görülerek ondan kopulmasaydı, her daim arzulanan tamlık sağlanabilirdi”. Bu

yönüyle filmsel anlatı, günümüz Türkiye’indeki kimlik sorunlarına, farklılık ve ötekileşme kavramlarına şeklindeki semptomların hissedildiği bir anlatısal yapı sunar.

Bu birlik ve tamlik arzusu filmde melodramlara özgü bir şekilde “romantik aşk aracılığıyla” da ifade edilir. Filmde saflığın simgesi Melek ve Yorgo arasındaki aşk, tamamen saf ve naif bir aşktır. Melodramda cinsel arzu, genellikle aşk olmadığında temsil edilir. Cinsellik bastırılır ya da yüceltilir; dudaktan değil, alından öpülür (Neale, 1986:13-15). Onları, Melek’in ölümünden önce bir bankta birbirlerine sadece sevgiyle sarılmış görürüz. Filmde melodrama özgü olarak heteroseksüel aşk ve bu aşkın gerçekleşmesine bir mani olarak “ölüm” bulunur. Melodram anlatısı, bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engeller, erteler ya da bloke eder (Neale, 1986: 13). Melodramlarda kapanma, evlilik ya da ayrılıkla sağlanır. Bu filmde ise ölüm ayrılığı getirir. İki karakterin etnik kökenlerinin farklı olması, “öteki”ne yaklaşımı da imler. Film, Yorgo’yu tesadüfen seçmez. Huzurevi sakinlerinin temsiliyeti açısından, Türkiye’nin etnik gruplarına gönderme yapar; Yorgo’yu, gayri müslim temsiliyeti için kullanır. Farklı etnik gruplar arasındaki aşk imkânsız değildir, ama Anadolu’daki “hoşgörü” de artık günümüzde pek kalmamıştır. Film bu hoşgörüsüzlük kaygısını da ortaya koyar. İki arasındaki bu imkansız aşk Yeşilçam melodramlarının sık sık kullandığı “ayrı dünyaların” insanı kodunu dolaşıma sokar. Bu “iki farklı” dünya bir araya gelemez.

Film, toplumsal sorunlara dair kaygılarını, melodramı bir tarz olarak özellikle karakterler ve mekanlar üzerinden dolaşıma sokarak yapar. Yaşlılık sorunsalı ve Huzurevi iki ana anlatısal unsur olarak ön plana çıkar. Karakterlerin ve mekanların melodramatik kodlarla ilişkisine bakmak bu kodların hangi toplumsal arzu, korku ve kaygıların semptomu olduklarını ve filmin örtük söylemini anlamakta imkan sağlar.

3.1.1.1. Film Karakterlerinin Temsiliyeti: “Doğu’nun Mazlum Karakterleri Batı’ya El Uzatıyor”

Brooks (1976), melodramların en önemli özelliklerinin “ahlak ve erdem” üzerine olmaları olduğunu vurgular. Mala Ahmet mert, güçlü, kudretli, cömert, hatır şinas, iyi yürekli bir karakterdir. Diyarbakırlı bir aşiretin ileri gelenlerindenidir. Oğlu Ali de kendisi gibi filmin “erdem ve iyilik” timsali karakteridir. Haksızlığa, kötü muamele-ye, ayrımcılığa tahammül edemez. Merhametli, saygıda kusur etmeyen yapısı ön plandadır. Kardeşi Reşat da, aynı şekilde, büyüdüğü doğu gelenekleri ve kültür yapısını yansıtır. Her üç karakter de birbirine benzer. Doğu geleneğinin ağır, biçimlendirici etkisi sonucu birbirinin benzeri karakterler oluşturmaları çok şaşırtıcı değildir. Filmin yaklaşımı bu tür bireysel farklılıkları ortaya koymak değildir. Karakterler belli değerleri temsil etmek üzere kurgulanmışlardır, iç çatışmaları ve çelişkilerinin yansıtılmamaları ile karakterden daha çok “tip” e yakındırlar. Erdem vurgusu, iyi/kötü karşıtlığı ve karakter yerine “tip” yaratmasıyla Yeşilçam melodramlarının kodlarını ön plana çıkartır. Özellikle Ahmet ve oğullarının neredeyse insani zaaflarının olmaması- (Ali’nin bir sahnede zaafının yenilip “şiddete” başvurduğu gösterilir ama bu da amaçlandığı şekliyle zalimliğe ders vermek, erdemi vurgulamak ve katharsisi sağlayarak melodram anlatısına hizmet etmeyi amaçlar), karakterlerin psikolojik derinliklerinin olmayışı onları birer melodram karakteri yapar. Film erdemlik mesajını açık açık ve sık sık bu üç Doğulu karakter aracılığıyla dile getirir.

Filmde yaşlıların huzurevine bırakılmasının sosyo-ekonomik nedenlerine değinilmez; daha çok İstanbul ile simgelenen Batılı değerlere sahip büyük şehirlerde ahlaki bir çöküntü, yozlaşma olarak sunulur. Buna karşılık ise Doğu’da aile değerlerinin bir o kadar güçlü olduğu önermesinden hareket edilir. Doğulu karakterler, Mala Ahmet, Ali, Reşat ve köydeki kardeşleri, Türk filmlerindeki Doğulu temsiliyetinden daha farklı kurulur. Doğulu tipler, Türk sinemasında genellikle cahil, aciz, fakir, mağdurdur ve mazlumdurlar. Oysa bu filmde artık temsiliyetleri değişmiştir. Mala Ahmet’in eski gücüne sahip olmasa da feodal sistemin zengin ve kudretli bir karakteri olarak kurgulanması, hem ekonomik hem de toplumsal güce sahip olması (düğünün masraflarını karşılar, balayının ne olduğunu bilmez ama yeni çiftleri balayına çıkaracak güç

ve para ondadır, evlatları ve aileleri üzerinde erke sahiptir), Ali'nin de zulme karşı koyup cezasını vermesi, hor görülen, küçümsenen, aciz Doğulu algısının tersine bir tablo çizer. Doğulu, hem ekonomik anlamda hem de aile ilişkileri, insani (erdem, onur, ahlak) ve toplumsal (vefalı olma, ataya saygı) değerler anlamında “kurtarıcı” bir şekilde sunulmuştur. Mazlum “tip”indeki bu sunum, Savaş Arslan'ın bahsettiği 1950'li yıllardaki kader karşısında çaresiz kalmış köylü/taşralı mazlumun yerini 60'ların taşralıyken modernleşip şehirlilere yol göstermeye başlayan karakterin değişimini hatırlatır (2005:43).

Mala Ahmet, ters köşe bir giriş sahnesiyle, Doğulu oldukları için kan davası gibi bir konudan kaçan ve saklanan bir adam olarak sunulur. Ancak Ahmet, aslında bu adamların babasıdır ve filmin neredeyse sonunda tamamlanan eksik bilgi, Ahmet'in aslında kanser olduğudur. Yeşilçam filmlerinde genelde baştan verilen ve seyirciyle bu yolla kurulan ajitasyon ilişkisi, anlatının sonuna saklanır. Bu anlatısal farklılık, üslup açısından filmi Yeşilçam melodramlarından biraz daha farklı bir yere konumlandırırsa da sonuçta izleyiciyi gene “aşırı” duygusallık içeren bir finale götürür. Aşırı duygusallık ve gözyaşı, filmin hemen her anında yaşatılır.

Ali ve Reşat, babalarını son bir çare olarak İstanbul'a getirmişlerdir. O yüzden de babaları huzurevine girip orada kalınca (beynindeki tümörden dolayı akli gelip gitmekte ve zaman zaman konuşmamaktadır) onu kendi haline bırakıp beklemeye karar vermişlerdir. Babaya saygılarından ve sevgilerinden, kapının önünde bankta yatarlar. Huzurevine, çocukları tarafından terk edildikleri için kırgınlık ve üzüntü içindeki yaşlıların haliyle, bu vefalı çocukların terbiyesi ve tutumu Batılılaşmış, yabancılaşmış büyük şehirler ile kadim Doğu kültürü arasındaki karşıtlığı çarpıcı bir şekilde ortaya koymayı amaçlar. Ali ve Reşat'ın, Hizmetli Hıdır ile diyalogları da buna vurgu yapar niteliktedir. Hıdır, kardeşlerin babalarını Huzurevine bıraktıklarını zannederek, onlara daha ne kadar burada kalacaklarını sorar:

-Ali: Babamız ne kadar kalırsa diye cevap verir. Hıdır şaşırır.

-Hıdır: İnsanlar anne babalarını buraya bıraktıklarında bir daha görmek istemezler der.

Ali böyle bir şeyi ilk kez duyuyor gibi şaşırır.

-Ali: Çok yazık! Bizim oralarda böyle şey, çok ayıp. İnsan anne ve babasına saygıda kusur eder mi?

Hıdır bu ifadeden çok etkilenir ve başta Doğulu görüntülerinden, kılık kıyafetlerinden dolayı bu kardeşleri şüpheyile karşıladığı için hafif bir mahcubiyetle çay ikram etmek ister. Melek'in, onları sabaha karşı bankta fark ettiği sahnedeki diyaloglar da bu mesajı pekiştirir. Melek'in huzurevinin bahçesinde sabaha karşı fark ettiği iki kardeş, rahatsız bir bankta yatarak, sabırla babalarını beklemektedirler. Melek yanlarına gider. Onların Mala Ahmet'in çocukları olduğunu anladığında bu vefalı davranış karşısında çok duygulanır. Buna benzer sahnelerle vefa duygusunun filmde sık sık vurgulanmasıyla erdemli bir davranış olarak altı çizilir.

Ali'nin kötü hastabakıcıyı döverek cezalandırması ve yaşlıları bu korkunç, huzursuz yerden kurtarması ve finalde de “artık burada bir köyünüz var” diyerek onlara huzurla yaşayabilecek bir sunması gibi eylemleri ve sözlü ifadeleri, onu iyice erdemli kahramana dönüştürür.

Ali'nin erdemli karakterinin ortaya çıkmasında turnusol kâğıdı işlevi gören sekanslar, melodramın özellikle Yeşilçam melodramlarının “kör göze parmak” diye nitelenen özelliğini taşır. Yaşlıları (zayıfları) koruması, babasını el pençe divan saygıyla beklemesi, sözünden çıkmaması, maço karakterine rağmen mağdur olan birini gördüğünde ağlaması, yaşlıları her türlü kötülükten korumaya çalışması, onu melek gibi bir karakterle özdeşleştirir ve ulvileştirir. Böylece Ali, sözlükteki “yüce, yüksek³⁴” olan anlamının da karşılığını tam olarak sergilemiş olur.

Filmin en kötü karakteri olan hastabakıcının adının “Kader” olması da tesadüf değildir. Aslında metafizik bir kavram olan kaderin, İstanbul'da bir insanla temsil edilmesi, Bourgouet'nin (1990:54) melodramda “kaderin” metafizik değil, daha çok siyasal ve toplumsal bir kavram olduğu sözünü doğrular. Kötülük filmde ilahi değildir, top-

³⁴ www.tdk.gov.tr

lumsal olarak ve bireysel olarak var olmuştur. Kader karakteri, hem toplumu hem de anne-babalarını bırakan çocukları temsil eder.

Anlamıyla metaforik olarak yaşlıların tıpkı melekler gibi günahsız olduğunu da imleyen, saflığı ve masumiyetiyle de örtüşecek biçimde, beyaz rengi ve kıyafetleri sevmesi nedeniyle de “Beyaz Melek” (filmin de adı olan) lakabını taktıkları Melek Cansever kızını küçük yaşında kaybetmiştir. Filmsel anlatıda adının gerçekte mi Melek olduğu, yoksa sonradan mı ona bu adın yakıştırıldığı belirsiz bırakılmıştır. Melek; beyazla (iyilik ve saflık) simgelenmesi, yaşlılık ve etnik olarak farklı dünyaların insanı olmaları gibi sebeplerle imkansız olan aşkı; ölümün çok yakında olması, filmin sonundaki acıklı sahneleriyle melodramatik bir karakter olarak var olmasını sağlar. Melodramın en önemli özelliklerinden biri olan masumiyet Melek karakteri (ve diğer yaşlılar) temsilinde kurulur; saflığı ve iyiliğiyle “koruma” ve “acıma” hissini yaratmada en önemli karakterdir.

Huzurevinde bulunan karakterlerin her biri ; geldikleri yerler, meslekleri ya da sağlık durumları itibariyle toplumsal/sınıfsal/kültürel bir sorunun/durumun temsiliyetine sahip olur. Diyarbakırlı Mala Ahmet (Arif Erkin), Ankaralı hemşire Melek Hanım (Yıldız Kenter), felçli olduğu için yürüyemeyen Sivaslı Binbaşı Vahit İzgi (Erol Güneydin), tam bir İstanbul beyefendisi Rum asıllı klasik bir gayri müslim karakter terzi Yorgo (Toron Karacaoğlu), eski Pavyon sanatçısı Nebahat Doğan (Lale Belkıs) ve nişanlısı emekli öğretmen Yaşar Sarıkaya, Kayserili Kore Gazisi (Nejat Uygur), Adanalı gözden düşmüş bestekâr dindar Kemani Hacı Murat Ünyaylar (Salih Kalyon), depremde tüm ailesini kaybetmiş Laz İlhan, Alzheimerlı Ayşe ve yatalak Perihan Hanım da yaşlılık sorununun farklı temsilleri olarak var olurlar. Film, Türkiye’nin farklı etnik kökenlerini “ötekileştirmeden yaşaması” ve “birlik arzunu” bu farklı katmanlardan ve kökenlerden karakterlerin birliğiyle ortaya koyar.

Huzurevi karakterleri aynı zamanda, Yeşilçam melodramları dolayısıyla kurulmuş karakterler evreni gibidir. Eski pavyon şarkıcısı, unutulmuş şöhret Bestekâr, Rum terzi, kötürüm karakter, halktan bir tipi temsil eden saf (Cilalı İbo ya da Keloğlu gibi) Kore Gazisi, eski hemşire Melek. Bu karakterler, Yeşilçam filmlerinin aile me-

ludramlarındaki neşeli, hüzünlü tiplerin huzurevinde bir araya gelmeleri gibidir. Melek ismi saflık ve çocukluk çağrışımlarından başka, Yeşilçam filmlerinin meşhur “senin annen bir melekti yavrum” repliğini anımsatır. Bu filmde de geçmişle kurulan ilişki ve nostalji bağlamında Yeşilçamın kullanılması dikkat çekicidir. Günümüzün sorunlarını çözmede Yeşilçam, bir zamanlar herkesin birlikte mutlu yaşadığı “kayıp geçmiş”tir, “tamlık düşü”dür. Böylece film, günümüzün sorunlarını, doğrudan ve dolaylı göndermeler yaptığı Yeşilçam aracılığıyla çözmeye girişir ki, bu da filmi ileride daha ayrıntılı değineceğimiz Collins’in “yeni samimiyet” (new sincerity) filmleriyle ilişkilendirmemize imkan sağlar.

Film daha ilk sahnede, emekli öğretmenin “buradaki (huzurevindeki) herkes iyidir.” diyaloguyla iyi ve kötü saflarını belirler, ileride de seyirciyi bu konuda asla şaşırtmaz: Dolayısıyla buraya “düşmüş” bütün bu yaşlılar topluluğu melodramdaki iyiliği temsil edeceklerdir. Bu karakterlerden biri olan Edirneli Yaşar Sarıkaya, okuttuğu çocuklara hayatı sevgiyi öğretmiş, ama “kendi çocuklarıma öğretememiş biriyim” diyen bir emekli öğretmen olmasıyla *Gönül Yarısı* filmindeki Nazım (Yavuz Turgul, 2004) öğretmene benzer. O, hayatta erdemli durmuştur, ama çocukları kapitalizmin ve liberalizmin girdabında ailesel ve insani değerlerini kaybetmiş karakterlere dönüşmüşlerdir. Yaşar öğretmen filmin dokunaklı hikâyesini ve temasını besleyen yan karakterlerden biridir.

Bestekâr Kemani Hacı Murat Ünyaylar da Adanalı’dır; hem dindar kesimi, hem de gözden düşmüş şöhretlilerin trajik halini temsil eder. Ailesini Gölçük depreminde kaybeden Laz İlhan’ı ise kimse konuşturamamıştır. Onun isyanı, ilerleyen sahnelerde ortaya çıkacaktır. Film, 1999 depremini ve yarattığı acıyı anlatıya taşıyarak bir başka toplumsal sorunu ve ajitasyon damarını yakalar. İlhan’ın, aşırılaştırılmış bir duygu patlamasıyla olayı hatırlaması, yaşadığı duruma ve Tanrıya isyan ederek, bu yönüyle bir an için onu hep kollamış olan arkadaşı dindar Hacı Murat ile bu konuda çatışması toplumsal olarak inanç/inançsızlık konusundaki çatışmaları serimler. İlhan, gerek sessiz kalmayı seçişiyle gerekse duygu patlaması ile birden her şeyi anlatmasıyla melodramın “sessizlik” kipini görünür kılar. Hatırlanacağı gibi melodramda karakterler konuşmazlar, dili reddederler, sessizliği seçerler. Sessizlik, fiziksel ya da biyo-

lojik bir hastalık değildir; bir tepkidir. Ve anlatılmayanlar, bir gün zembereğinden boşalırcasına dilde aşırılık koduyla birlikte ifade edilir. Yeşilçam melodramlarında sessizliğe gömülen karakterler, çoğunlukla kadındır. Oysa bu filmde sessizlik, bir erkek olan İlhan'a yakıştırılır. İlhan konuşmaya başladığında dilindeki aşırılığı, kaybettiği yakınları, hayatı üzerinden tanrı inancını sorgulamaya dönüşür. Ancak bu sorgulama sonunda dindar Hacı Murat ve Doğu'nun mistik ortamında melodramın yatıştırma işleviyle kontrol altına alınır, toplumsal olarak onaylanacak bir hale dönüşür. İlhan bu isyanından pişman olur ve eskisi gibi inancına döner.

Filmde çatışmalar temelde yaşam biçimi üzerinden farklı karakterle kurulur. Binbaşı Vahit'in kızı, torunu ve damadı arasındaki sahneler, Batı tarzı modernleşme çabasındaki bir ailedeki yozlaşmayı ortaya koymayı amaçlar. Vahit'in kızı, beş ay önce, eşinin baskısıyla babasını huzurevine bırakmış olmanın rahatsızlığını taşımaktadır. Vahit'in torunu Buse ise, huzurevine dedesini görmeye babasından gizli bir şekilde, annesinin sayesinde gelmektedir. Huzurevinde herkes onun gelişyle mutlu olmakta ve onu mutlu etmeye çalışmaktadırlar. Karşılıklı bir acıma ve mutlu etme oyunudur söz konusu olan. Bu durum, sahnelerdeki aşırı duygusallığı ve dokunaklılığı artırır. Filmin ikinci kötü karakteri damat ise, karısını, kızı Buse'yi yalancılığa teşvik ettiği için suçlar. Karısı da, "Buse dedesinin dizi dibinde büyüdü, şimdi dizleri tutmayınca da onu attık başımızdan" der ve ağlar. Tartışır ve karısı boşanmaya karar verir. Bunu babasına anlattığında Vahit, torunu için bu durumun uygun olmayacağını savunur. Kendisine gösterilen bu saygısız tavra karşılık bu "kalender yaklaşım", yaşlıların masumiyeti ve iyiliğinin melodramatik dokunaklılığı arttıracak şekilde kurgulandığını gösterir. Yaşlılar arasındaki üzüntülerini belli etmeme, teselli ve dayanışmanın bir örneği de bu sahnede gene gözyaşını arttırma işlevi görür. Buse'yi eğlendiren palyaço kılığına girmiş sakinler, yüzlerindeki boyaları çıkartırken, bu aldanmaya işaret ederler. Palyaçoların yüzlerindeki boyaları çıkartması, bilinen bir klişeye işaret eder. Bu klişeye göre palyaçoların bu komik yüzlerinin arkasında hüznü bir ruh hali bulunmaktadır. Tıpkı bu palyaçoların temsiliyeti gibi onların da bu mutlu görüntülerinin arkasında saklı bir hüznü vardır. Melek'in kızından bahsettiği ve (ölerek) onun yanına gitmek istediğini söylediği sahnede, genç palyaço onu güldürerek dikkatini dağıtmaya çalışırken, öndeki palyaçonun yüzünde bu hüznü görürüz. Yeşilçam

melodramlarına özgü bir sahnedir bu da. Bu sahnede Beyaz Melek, bir yandan da tüm dünyada ve yavaş yavaş Türkiye’de irrasyonel bir şekilde New age tarzı inanışların etkisi olarak Meleklerle konuşmaktadır. Özgür Taburoğlu “ara biçimleri” yer ve ötesi arasında konumlandırır:

Ne tam olarak maneviyat alanına aittir, ne de dünyevi, gündelik mekâna. Ara biçimlerin varlığı tümüyle dünyevi ya da saf metafizik varlık alanlarını imkânsız hale getirir”. Ama öte yandan da böylece: Ölçüsüz bir büyüklük, ölçülebilir bir görüngü, tasarlabilir bir imge şeklini alır. Yeryüzü sadece sahteliğin ve sathiliğin, gelip geçici olanın mekânı değil, esaslı, kısmen de olsa kutsanmışlığın mekânı olur. Bu kabulle birlikte “dünyevi meşguliyetler” boş uğraşlar değil, maneviyata dokunan bir çaba halini alabilir (2007:27 akt. Maktav 2014).

Filmde Melek Hanım, dini kimi referanslara gönderme de yapsa, aslında İslami değildir yaklaşımı. Ali de tam olarak onu anlayamaz, ama kendisi dindar/muhafazakar bir karakter olsa da hoşgörü ve saygıyla kabul eder onu. Filmin başında ona “deli” demiş olsa da, ilerleyen sahnelerde ona tolerans gösterdiği görülür.

Ali’nin şaşmaz iyiliği ve erdemini ortaya koyan bir başka sahne de, hastanede bakıma muhtaç, kendilerine bakamayan kişilerin gördüğü muamele karşısında şok geçirmesiyle gelişir. Görmezden gelmeye çalışsa da, bir sahnede artık dayanamaz ve filmin salt kötü karakterlerinden biri olan hastacakıcı (Nurşim Demir) öldüresiye döver. Ali, huzurevindeki bu karakterleri, babasının iradesi ve arzusuyla oradan alır ve bir yolculuğa çıkartır. Yolculuk boyunca da her biri kendilerini bekleyen acı-tatlı sona ulaşırlar. İstanbul’un yozlaşmış ailesel ve insani değerlerinden, Doğu’nun bilgeliliğine doğru yapılan bir yolculuktur bu. Böylece film, temel kaygısı olan Doğu-Batı, gelenek ve modernlik çatışmasını yaşlılık sorunsalı etrafında, yaşlılığın çeşitli halleri yoluyla ifade eder; yalnızlık, terk edilmişlik, unutkanlık, hafıza kaybı, Alzheimer, yatalak olma, güçten düşme, travma, depresyon gibi psikolojik rahatsızlıklar biçiminde hikâyeleştirir. Kimi çocuklarının vefasızlığından, kimi kaybettiği kızından, kimi de depremden dolayı bu haldedir. Ancak bu hastalıkların nedenleri, modern toplumun değer kaybına dayandırılır.

Yönetmen, bir röportajda³⁵, her ne kadar tersini iddia etse de, huzurevi sakinleri gibi filmde Doğulu karakterler Mala Ahmet, Ali ve Reşat salt “iyi” olarak temsil edilir. Batılılar/kentliler/İstanbul’lular vefasızdır. Batılı olup da bu anlamda vefalı olan iki karakter, Buse ve Musa’dır. Ancak Musa konuşması ve görüntüsüyle daha çok Doğulu bir karakter izlenimi verir: Halktan, saf, gariban, masum ve vefalı bir tiptir, ancak bir yandan da tamamıyla iyi değildir. Sonuç itibarıyla çaresizlikten de olsa hırsızlık ve gasp gibi suçları işler ve sonunda öldürülür.

Melodram, zıtlıklar üzerine kuruludur. Filmin kötü karakterleri hastabakıcı ile Binbaşının damadıdır. Her ikisi de, çok fazla derinlemesine çizilmiş karakterler değildir. Kötülükleri bir yerde son bulur. Hastabakıcının kötülüğü, Ali’nin müdahalesiyle durdurulur. Damat da, binbaşının kızı ayrılma kararı verince doğru yolu bulur ve sonunda Binbaşı eve geri döner. Bu iki karakter kötülüğü temsil etseler de, anlatının erdemli karakterleri tarafından yola getirilirler. Musa da hırsızlık yapmış olsa da vefalıdır. Böylece anlatı, aslında Türk insanın özünde iyi olduğuna vurgu yaparak kaygıyı yatıştırır. Kötülerin iyiye dönüşünün, ancak erdemli karakterlerin müdahalesiyle gerçekleşmesi, *Beyaz Melek*’in, Yeşilçam melodramlarını dolayımıldığını düşündürür. *Bizim Aile*’de (Ergin Orbey, 1975) yoksul Yaşar Usta’nın zengin Saim Beye verdiği insanlık dersine benzer biçimde *Beyaz Melek* de, bir insanlık dersi vermeye girişir. Film temel çatışmasını iyi-/kötü, zengin/fakir temsiliyeti üzerinden değil, geleneksel değerler / modern değerler üzerinden kurar.

Müdür karakterinin devlet temsili dikkat çekicidir Müdür’ün bir şekilde hastabakıcı Kader’in yaptıklarından haberi olduğu, ama belki göz yumduğu, görmezden geldiği ya da ispat edemediği duygusu verilir. Kader’e kızdığı sahnede seyirci rahatlar. Ali’yi çağırttığı sahnede ise devletin resmi söylemi nasihat şeklinde duyulur: “Şiddet uygulaması” doğru değildir. “sertlikle çözümesin!” der ama Ali arkasını dönüp odasından çıkarken, Müdür’ün belli belirsiz bir “ellerine sağlık” dediğini duyar. “bir şey mi dediniz?” dediğinde, Müdür: “Yo, hayır” diyerek resmi olarak söylemesi ge-

³⁵ Yönetmen bu röportajda, Doğulu karakterlerin iyi çizilip, gerisinin kötü karakterler olarak yanıtıldığı eleştirisine; Buse ve Musa’nın Batılı olduğunu ve onların iyi karakterler olduğunu söyleyerek yanıt verir. Kırmızıgül’den aktaran Denker, Sema, Hürriyet gazetesi, 21.12.2007 (çevrimiçi) <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bu-film-beni-hasta-etti-7902964>

rektiğini ifade etmiş olur. Bu diyalogdan Müdürün durumu bildiği, ama bir şey yapamadığı hissine kapılırız. Bu sahne, ötekileştirme konusuna ya da etnik kökenlerin ayrıştırılması gibi konularda resmi söylemi eleştirel bir tutuma girmeden sergiler. Bir başka deyişle eğer bir kötülük varsa, bu sistemin işleyişine içkin bir sorun olarak görülmez, tümüyle bireysel bir düzlemde değerlendirilir.

Film, Doğu'nun sorunlarına ya da etnik grupların yaşadığı problemlere de değinmez. Doğu'yla ilgili tek özeleştirisi ise Ali'nin, köye döndükleri bir sahnede, oğlunun elindeki oyuncak silahı almasıyla ifade edilir: şiddete başvurulmayacak, silah bırakılacaktır; Müdürün/devletin bu sözünü dinleyecektir. Birlik için Doğu'dakinin de silah bırakması gerekmektedir. Çocuğun elinden oyuncak silahın alınışı “şiddet çözüm değildir” söyleminin bir tezahürüdür. Ancak, filmin ataerkil söylemi, bu sahne- de bile Ali'nin tavrında iş başındadır. Ali'nin karısına bir daha oyuncak silahların çocuklara verilmemesini söylediği sıradaki maço ve buyurucu tavır filmin ataerkil söylemini ortaya koyar.

Kore Gazisi'nin gaziliği, isimsizliği ile de pekiştirilmiş olur. O, bilmediği topraklarda, ne için savaştığını bilmesede, vatan için orada olduğu inancını taşıyarak savaşmış bir isimsiz kahramandır. Vatanın da böylesi isimsiz kahramanlara ihtiyacı vardır. Filmsel anlatı, karakterlerini iyi-kötü, erdemli-erdemsiz gibi karşıtlıklar üzerinden bölerken, böylelikle vatana bağlılık gibi milliyetçi bir algıdan da beslenmiş olur. Gazi, Cumhuriyete ve Atatürkçü değerlere bağlı, biraz kaba, cahil ve komik karakter olarak Anadolu halkını temsil eder. Kore gazisi ve Binbaşı temsili ve diyalogları ise bir kesim tarafından toplumsal olarak kaybedildiği düşünülen başka bir değer- in semptomu olarak okunabilir. Biri akli melekelerini yitirmiş bir er, diğeri ise artık hem fiziksel, hem askeri, hem de toplumsal iktidarı açısından güçten düşmüş binbaşıyla temsil olunan bu emekli askerlerde eskinin unutulmasının verdiği bir hü- zün vardır. Filmsel anlatı, yaşlıların huzurevine yollanması, onlara kötü muamele edilmesi gibi tutum ve davranışlarla sonuçlanan ahlaki yozlaşmayı ve değer kaybını, Cumhuriyet'in, orduyla temsil olunan değerlerine ilişkin zayıflamayla da ilişkilendirir. Bu kaybı ortadan kaldıracak bir dengeleyici gücü, kurtarıcı bağışçıyı metaforik olarak arar. Bu kurtarıcı otorite, Batı'nın rasyonelliğinin Doğunun bilgeliği ile dengelenmiş

olduğu, ilerlemeci değişimin, unutulmayan bir geçmişe harmanlandığı tatlı-sert bir devlet ideali olarak okunabilir.

3.1.1.2. Mekânın Temsiliyeti: Bir Yetesizlik Alanı Olarak Huzurevi ve Doğu'nun Kudreti

Anlatı, nostalji duygusunu, filmdeki adıyla İstanbul Huzurevi'ne karşı- Diyarbakır üzerinden kurar. Film vefasızlığa yol açan modernizme karşı geleneğin kaybına dair bir kaygıyı yansıtır.

Yönetmen bunu şöyle ifade eder: “Beyaz Melek” bir samimiyet, sevgi, saygı ve yitilmiş insani değerlere vurgu yapan, ölüm ile yaşam arasındaki o ince çizgide yer alan bir filmidir”³⁶

Yaşlılık, özellikle 2000’li yıllardan sonra ekonomide genç nüfusa sahip olmayı avantaj olarak gören Türkiye için yavaş yavaş bir sorunsal olarak belirmiştir. Araştırmalar, Türkiye’nin yaklaşık 20 yıl içinde yaşlı ülkeler arasına gireceğini göstermekte.³⁷ Film yaşlılık konusunu ele alırken, sorunun sosyo-ekonomik boyutuna değinerek anlatıda bu meseleyi sorunsallaştırmaz. Huzurevleri ihtiyacının neden ortaya çıktığını da mesele etmez. Anne-babalarını huzurevine bırakmak zorunda kalan bireylerin/ çocukların içsel çelişkilerine dair bir çatışma da yoktur. Yaşlılık sorunu, melodramın en önemli özelliğini, “iyiliğin ve erdemin, kötülüğe karşı zaferini” sergilemek için bir araç olarak kullanılır (Brooks,1995). Film giriş sahnesinden sonuna kadar, Doğu geleneğinde el üstünde tutuldukları tezinden hareketle çok iyi ve masum- filmin adıyla müsemma şekilde “melek gibi olan yaşlıların”, “batılılaşarak” değerlerini

³⁶Kırmızıgül'den aktaran Denker,Sema Hürriyet gazetesi, 21.12.2007 (çevrimiçi)
<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ bu-film-beni-hasta-etti-7902964>

³⁷ 2014 yılı sonu itibarıyla 77 milyon 695 bin 904 kişi olarak belirlenen Türkiye nüfusunun, yüzde 24,3'ü 0-14 yaş, yüzde 67,8'i 15-64 yaş arasında (52 milyon 640 bin 512 kişi) ve yüzde 8'i de 65 yaş ve üzerinde bulunuyor. Yaşlı nüfus oranı ise 2023'te yüzde 10'u, 2050'de yüzde 20'yi aşacak. Türkiye'nin 65 yaş ve üzerindeki nüfusu 2075 yılında genel nüfusun yüzde 27,7'sini oluşturacak. TÜİK'in araştırması sonucunda ortaya çıkan temel senaryosu gerçekleşirse, 60 yıl sonra yani 2075 yılında, nüfusunun 89 milyon 172 bin 88 kişiye ulaşması beklenen Türkiye'de yaklaşık 13 milyon çocuk, 24,7 milyon da yaşlı olacak. Bu da Türkiye'nin en geç 15-20 yıl içinde "yaşlı ülkeler" kategorisine gireceğini gösteriyor. (TÜİK, 2014)

kaybetmiş, yozlaşmış modern /Batılı çocukları tarafından başlarından atılmalarının dramını anlatır.

Anlatı, “yaşlılık sorunsalı” üzerinden temelde “modernleşmenin getirdiği yozlaşma” ve “birlik kaybı” kaygılarını paylaşır. Bunu da anlatısal olarak, başat biçimde karakterler ve “mekânlar, özellikle İstanbul-Diyarbakır kentlerinin karşıtlığı üzerinden yansıtır. Huzurevi, karakterlerinin her birinin kültürel, etnik ve sınıfsal temsiliyetlerine bakarsak; parçalanmaya karşı “birlik” ve kardeşlik” vurgusu için bir araya getirildiklerini görürüz. Film yaşlılık sorunsalı üzerinden “kimlik” ve toplumsal birlik konusundaki kaygılarını anlatır. Yaşlılara saygı ve vefasızlık, filmin temasını oluştursa da, bu sorun üzerinden modernleşme ve Batılılaşmanın yarattığı değer kaybına odaklanır. Modernleşme ile geleneksel olandan kopma kaygısı, Doğu’nun değersizleştirilmesine ve hatta “hor görülmesine” sebep olmuştur. Doğu/Batı, Diyarbakır/İstanbul, feodal ahlak/kentsel ahlak, geleneksel aile/çekirdek aile gibi toplumsal çatışmaları yansıtır. Filmin yaşlılık konusuyla sorunlaştırdığı ve ailedeki yarılma olarak ifade ettiği problem; eski/ yeni, geçmiş/ şimdi, gençlik/ yaşlılık, erdem/zalimlik, vefa/vefasızlık, tamlık/ eksiklik gibi karşıtlıklarla kurulur.

Tamlık ya da bütünlük hissinin anlatılmasında, huzurevinin karakterlerinin simgesel bir değeri vardır. Huzurevinden farklı katmanlardan, etnik gruplardan gelenler bir Türkiye kimliği panoraması sunmayı amaçlar. Birbirinden çok farklı etnik kökenlerin birliği ve kardeşliğidir³⁸ anlatılmak istenen. Onlar yaşlı, bakıma muhtaç, bir kenara atılmış olsalar da, acımasız şimdiye karşı vefalı geçmişi, ayrışmaya/ dağılmaya karşı

³⁸ Mahsun Kırmızıgül’ün düşünce dünyasında da bir kardeşlik fikri baskındır. Bir dönem çok ünlü olmuş, birlik vurgusu taşıyan arabesk türdeki şarkısı “Kardeşlik Türküsü” ona aittir. Melodramın en önemli kodlarından biri acı çekme hatta mazoşistçe bir acı çekme halinin dışa vurumu olan “mağdurun müziği” arabeskin önemli temsilcilerinden biri olması, filmdeki melodramatik tarzın birlik kaygısını yansıtan bir tarz olarak dolaşıma girmesini sağlar. “(...)Modernleşme -ideal tipler olarak tanımlanan- geleneksel toplumdan modern topluma çizgisel bir gelişme sonucu oluşur. ...Arabesk geçiş toplumunun ürünü olarak hem gelenekselin bozulmuş halini hem

“(...)Modernleşme -ideal tipler olarak tanımlanan- geleneksel toplumdan modern topluma çizgisel bir gelişme sonucu oluşur. ...Arabesk geçiş toplumunun ürünü olarak hem gelenekselin bozulmuş halini hem de modern olamamış bir ‘marjinalliği’ yansıtır. Geleneksellik ve modernlik arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sıkı sıkıya sarılarak “bütünleşemedikleri” (Şenyapılı, 1978) kente uyum sağlamaya çalışmaktadırlar. (Şenyapılı, 1980) Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir. (Özbek 2006)”

birliği ve tamliğı gösterirler. Huzurevinin bir mekân olarak temsiliyetine biraz daha yakından bakmak de bize filmdeki kaygılara karşı bir perspektif sunar. Çünkü İstanbul'u temsil eden ana mekân burasıdır ve Doğu'nun anti-tezi olarak sunulur. Hıdır (hizmetli) ile Ali arasındaki şu diyalog, huzurevinin kendini aşan bir anlama ve kaygı alanına işaret ettiğini ortaya koyar. Ali, hastabakıcı ile yaşadığı durumdan dolayı üzgündür. Hizmetli Hıdır (Yavuz Bingöl) onu teselli eder.

Ali: Abi burası iyi midir, kötü müdür? Burada insanları seviyorlar mı, dövüyorlar mı?

Hıdır: Burada ölümü bekler insanlar. Son duraktır. Burada vefasızlığın Allahını görürsün. Sen daha bir şey görmedin ki.

Ali: Abi niye böyle, niye huzurevi diyorlar buraya?

Hıdır sadece bakar. Buradaki sessizlikte cevap beklenmez aslında. Film söylemek istediğini Yeşilçam melodramlarının kodu olan “kör göze parmak” şeklinde söyler.

Doğu, aynı zamanda geleneğin gücünü temsil eder ve Huzurevinin, yaşlılığın temsiliyetinde, modernizm karşısında bir “yetersizlik alan”ı olarak ortaya çıkmasına karşı bir alternatif olarak sunulur. Schatz'ın melodram karakterleri için bahsettiği kötölüğe karşı “yetersizlik” hali, bu anlatıda yaşlılıktan dolayı var olur. Yeşilçam filmlerinde genellikle eğitimli, zengin ve güçlü taraf olarak görmeye alıştığımız Batılılaşmış/modern karakterler, bu kez bu huzurevinde yaşlanmış ve yetersizleşmişlerdir. Elsaesser'in de (1985:186) belirttiği gibi melodram karakterleri içinde bulundukları duruma karşı yetersizdirler. Ama söz konusu olan sadece fiziksel yetersizlik değil, toplumsal bilinç anlamında bir yetersizliktir. Gürbilek (2016: 94), “Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür” diye tarif eder bu durumu. Film, Tanzimattan beri modernleşmeyle boğuşan, Batı ile arasındaki kültürel, bilimsel açığı kapatmanın imkânsızlığını, bilerek çocuk kalarak, yetersiz, artık yaşlanmış, “Batılılaşmak isteyen bu - babalara” Doğu'ya-öze dönmeyi

önerir. Fakat filmin dokunaklı olmasının bir sebebi de, aslında gerçeğin bu olmaması, yani bunun imkânsızlığının farkında olunmasıdır. Film, finalinde, Mala Ahmet’e bu durumu itiraf ettirerek bu kaygıyı yatıştırmaya çalışır. Mala Ahmet, ölümünden önceki gece, hastalığından dolayı tüm ailesinden ve aşiretten helallik ister. “Sizlere iyi bir baba olamadım” der. Her ne kadar evlatlar razı olduklarını söylese de, bu Doğulu baba da, Batılılar gibi iyi bir baba olamamıştır. Değişen, hızla gelişen dünyaya ayak uyduramamış, çocuklarına yetememiş, onları geliştirememiş, eğitememiştir.(Buna rağmen filmde çocuklar eğitilememelerini kendilerine bağlarlar). Anadolu, aslında hem ülkenin Batılı şehirlerine karşı hem de Batı ülkeleri karşısında bu yüzden “yetim”dir. Film, yaşlılara bu nedenle yetişkin olarak değil “çocuk” gibi yaklaşır. Onlar, hem fiziksel hem de toplumsal olarak erkini kaybetmiş, acizleşmişlerdir.³⁹.

Huzurevinin karşıtı olarak sunulan “yitik cennet”, bu kez Diyarbakır’dır. Türk toplumuna ait bozulmamış değerlerin, ahlakın, erdemliliğin, dayanışmanın, sevginin, paylaşmanın ve filmin ana izleği “vefa” duygusunun, özellikle “hoşgörü ve birliğin” en bozulmamış ve otantik hali olarak sunulur. Doğu ve Diyarbakır, insanların “yeterliliklerinin” olduğu bir yer olarak da tasvir edilir. Hayward, melodramın, geçmiş, toplumsal düzenin karşıtı bir davranışın olmadığı saygın ve ideal zamanı aradığı için “nostaljik” olduğunu belirtir (2000:218’den akt. Akbulut 2012:83). Filmde Doğu, idealize edilmiş nostaljik bir mekan olarak; şimdinin İstanbul’unun geçmişi olarak verilir. Filmde yaşlılar çıkacakları yolculukla (bu kez diğer incelenen filmlerden farklı olarak Ankara’ya değil, Ula’ya değil) Doğu’ya gider ve oradaki değerleri hatırlarlar. Böylece Diyarbakır mekansal olarak, Collins’in (1993: 257, akt. Akbulut 2012:109) “yeni samimiyet” filmleri tanımlamasındaki “bir hiç ülke”yi hatırlatır. Bu filmler kayıp bir saflığın peşindedir ve şimdinin sorunlarının asla olmamış bir geçmişte sembolik olarak çözer. Geçmişte kalmış, unutulmuş ve şimdinin sorunlarının asla olmamış bir geçmişte sembolik olarak çözer. Geçmişte kalmış, unutulmuş güvenirlilik, saflık gibi değerler, bugünün sorunlarıdır ve bu sorunlar imgesel, bütünüyle

³⁹ Birçok toplum gibi Türkiye’de de genellikle, hiçbir günahları olmadığı, saf ve masum oldukları için çocuklar, metafizik olarak bu özelliklere sahip “meleklerle” özdeşleştirilir.

kurmaca bir tarih-öncesinde çözölür. Collins, bu film türünün günümüz karmaşasına bir tepki olarak ortaya çıktığını belirtir. Derin bir kararsızlığı ve karmaşayı yansıttığını belirtir (a.g.e. aktaran Akbulut, 2012:109).

Filmde de, asla var olmamış bir masalsı Doğu imgesi sunulur. Diyarbakır, görkemli atlarla atadan kalma cirit oyunlarının oynandığı, herkesin neşeyle birbirine sarıldığı, sarmalandığı ütöpik bir yer olarak resmedilir. Sinematografik açıdan da Diyarbakır sahnelerinde görkem ve gücü hissettirecek, slow-motion çekimlerin ve canlı renklerin kullanılması dikkat çekicidir. Atlıların ve oyunun tüm görkemini arttırmaya yönelik kullanılan çekim detayları, amacın yaşlıların hissettiği “yetersizlik”- iktidarsızlık duygusunu, burada, bu eril güçle sarmalanmış gelenekle tamamlanmak olduğunu hissettirir. Modernleşmenin ve zamanın acımasızca elinden aldığı “gücün” burada onlara doğal olarak sunulduğu hissi yaratılır. Hizmette ve ikramda azami bir ihtimam; herkese özel bir saygı gösterilir, Alzheimerlı Ayşe Hanımın saçları özen ve sevgiyle taranır, güzel yöresel kıyafetlerle baş köşeye oturtulur. Huzurevi sakinleri burada mutlu olurlar.

Doğu öylesine güzel tasvir edilir ki, orada herhangi bir kötölük ya da toplumsal çatışma yoktur; hep aranan, özlenen saflık tasvir edilir. Doğu’ya dair feodalite, Kürt meselesi, terör gibi konular göz ardı edilerek hiç değinilmez. Bunun yerine, tüm toplumun modernleşmeye dair sorunlarını, Yeşilçama melodramlarına özgü bir masalsılık havasında, idealize edilmiş gerçektışı bir Doğu tasviri ile çözmeye girişir. Böylece gerçeklikten koparak, farazi bir Doğu imgesiyle çözüm üretmeye çalışır. Bunu daha en baştan, Doğu’ya çıktıkları yolun saflığı, iyiliğini beyazla özdeşleştirerek imgeler. Melek’in arzuladığı huzurlu, saf ölümü bulacağı beyazlığı ile Tuz Gölü bu yoldadır. Doğunun yolu, her karakteri kendi kayıp geçmişi ve arzularıyla buluştur. Yorgo, Melek’e aşkının karşılıksız olmadığını anlar. İlhan Gölcük’ten geçerken geçmişi ve depremi hatırlayarak geçmişiyle yüzleşir vs.

Film, bir Doğulu olarak modernleşmeye karşı şüpheli bakışını ve kaygısını sürekli yansıtır. Laçiner (2011), *Taşra’ya Bakmak* kitabında yer alan “Merkezler ve Taşra-

lar” yazısında, Doğu taşrasının, Osmanlı İmparatorluğundan itibaren Batılılaşmaya, modernleşme yönündeki reform çalışmalarına sıcak bakmadığından bahseder. Bunda da feodalitenin elindeki ekonomik gücü ve iktidarı kaybetmeme isteğinin etkili olduğunu belirtir. Cumhuriyetin ilanıyla da, Doğu’da çıkan isyanların bastırılması ile İstanbul’la- sonra ikinci merkez ve siyasi erkin temsilcisi- Ankara arasında bir gerilim ortaya çıktığını belirtir.

Anlatı, taşranın “dışlanmışlık, hor görülmuşlük” duygusunu onarmak ister. Nurdan Gürbilek 1950’ler taşrasının ruhunu Atılgan romanlarından yola çıkarak şöyle tasvir eder:

Kendisini mahrum bırakılmış, başka yaşantıları kendisinden esirgenmiş hissedene.. (...) Merkez olmadığını fark ettiği merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğünü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edecek dili bulamadığı bir dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hırsa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştüremediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu sessiz yıllar (1995: s. 52).

Filmde, Doğu’nun, naif bir şekilde gücünü geleneğinden, babanın yasasından alan yaklaşımın çözüm olacağına inancı yansıtılır. Büyümeyi reddeden, özeleştiriden çekinen, kırılğan ve gücenik bir ruh hali betimlenir.

Geoffrey Nowell – Smith’ de (1987: 73) melodramın toplumun bu kaygılarının yansıtılmasını bir anlamda histeriye benzetmektedir ve bunun, onun karakteristik bir özelliği olduğunu belirtir. Histeride açıklanamayan, baskı altında tutulan duygular, vücutta başka bir semptom olarak beliriorsa, aynı durum melodram içinde geçerlidir. Çoğu zaman rastlanan, karakterin içinde bulunduğu durumu bir türlü açıklayamaması, olayların gelişimini başlatır ya da ilerletir. Bir türlü uyanılamayan bir rüya hissi, histerik bir hal yaratır. Filmde de bir türlü söylenemeyen bu güceniklik ve kırılmışlık hali, yine geleneğe tutunarak, yaşlılık sorunsalı üzerinden yansıtılır. Bu baskılanmış bir duygudur ve bir sahnede Ali’nin patlamasıyla ortaya konulduğu düşünülebilir. Huzurevindeki bir sahnede, felçli, yatalak yaşlı kadına hasta bakıcının (orada iktidar oluşu ve fiziksel üstünlüğü dolayısıyla) hoyratça şiddet uygulaması karşısında Ali’nin gösterdiği histerik patlama (hasta bakıcıyı boğmaya varan tepki), yıllarca

duygusunu ifade dilini bulamayan Doğu'nun merkeze/otoriteye karşı patlaması gibi okunabilir.

Ancak film gerçeklik boyutunda, bilinçli bir şekilde etnik köken konusunu, terörü, feodal sistemin getirdiği sorunları (halkın mesela Mala Ahmet gibi Ağalar, Beyler tarafından sömürülmesi ya da kadınların ikinci-üçüncü eş olma halini, çok çocuğun getireceği problemleri vs yaşadığı sorunları anlatı dışında bırakır. Hatta hep eleştirilen bu durumu, tam tersine Doğu'da birkaç eşten oluşabilen kalabalık “geleneksel aileyi”, büyük şehrin “çekirdek ailesi” karşısına nostaljik bir unsur olarak çıkartır. İki kadının yer aldığı aile, hep birlikte yaşamaktadır. Filme göre bu birliktir ve birlikten kuvvet doğmaktadır. Hatta gelebilecek eleştiriler için “eğitimlerinin” sağlandığı belirtilir. Mala Ahmet'in ekonomik gücünü nasıl kazandığı ya da köylülerin yaşadığı sıkıntılar, filmin gerçeklik evreninin dışında tutulur. Masalsı bir Doğu ve aile ortamı tasvir edilir. Bundan önce Türk sinemasında birçok filmde Doğu feodalite, kadınların ve bölge halkının ağalar tarafından ezilmesi, emek ve sömürü kavramlarıyla ele alınmıştır. Birden fazla eş, resmi nikâh sorunu, fazla sayıda çocuk, kadınların hak sorunu, görücü usulü, beşik kurtmesi gibi yollarla küçük yaşta evlilik gibi sorunlar yansıtılmıştır. Filmde ise, sadece bir yerde bu konuya değinilir. Ahmet'in kardeşi: “Artık ağalık mı kaldı? Kim takar ... Ağa'yı” der. Konuyu böylece mizahi bir dille savuşturmaya, anlatı dışına atmaya çalışır. Yönetmenin kendisinin de bir Zaza ve orada yetişmiş biri olarak Doğu meselesine anlatıda bu kadar uzak durması, hatta gerçekliği böylesine tersine çevirmesi, bu konuda bilgisizliğin değil, tercihin buna sebep olduğunu gösterir. Yönetmen, anlatıya melodramın gerektirdiği kadarını alır. Film, anlatısal olarak klasik anlatı yapısı ve melodramatik tarzın olanaklarıyla, iyilik-kötülük, erdemlilik-zalimlik, bireysellik – birlik konularını yansıtabileceği bir gerçeklik evreni kurgular.⁴⁰

⁴⁰ Hill, Klasik anlatı yapısı, denge, denge bozumu ve yeniden dengenin sağlanmasıyla gerçekçilik duygusu oluşturduğunu, neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısı sayesinde anlam zinciri kurulduğunu belirtir. (aktaran Abisel vd:28-29) Abisel vd. Todorovun sinemanın gerçekliği üzerine görüşlerini aktarırlar. Todorov'a göre, film metninin “şeylerin gerçekte olduğu gibi” algılanmasının toplumsal “uylaşımlara” dayalı olmasıdır. İkinci olarak da kameranın doğasının “şeyleri olduğu gibi görme” deneyiminden dolayı gerçekliği üretmedeki avantajıdır. “Fakat yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, “şeylerin gerçekte olduğu gibi” algılanması, film metninin içerdiği toplumsal ve hâkim uylaşımlarla ilişkilidir. Dolayısıyla, “şeylere gerçekte olduğu gibi” statüsünü veren toplumsal düzeyde” gerçekçi statüsünü başarıyla kazanmış bu uylaşımlardan başka bir şey değildir. Gerçekçiliğin

Film kendi gerçeklik evreninde, naif bir şekilde Doğu ile ilgili algıyı değiştirmeye girişir. Çoğu Türk filminde o dönemlerde nüfus planlaması konusundaki resmi yaklaşım, olumlu bir biçimde yansıtılmışken ve birden fazla eş ve çok sayıda çocuk cahillik olarak vurgulanmışken, burada bu durumun cahillikten kaynaklanmadığı ima edilir. Mala Ahmet'in iki eşinden, toplam 20 çocuğu vardır. Nebahat Hanım bir Batılı olarak sorar: “Bu zamanda şaşırtıcı. Aile planlamasından haberiniz yok muydu?” Oğul cevap verir:

-Bunların hepsini babam planlamıştır. Babamın gücü vardır. Koca Mala Ahmet'tir. Bize bakıyor, hepimizi okutuyor. Allah ondan ve Amcamdan razı olsun.

-Yaşar: “Peki hepiniz aynı evde mi yaşıyorsunuz?” diye sorar.

Bu soruya verilen cevap filmin, toplumsal “parçalanma” kaygısına karşı birlik önermesini ortaya koyar.

-Amca: Birlikten kuvvet doğar, biz birlikte yaşıyoruz. Bizde adet böyledir.

Film gerçeklik algısını güçlendirmek ve Doğu'nun sevgi-saygı dolu bir ortamı olduğu tezini ispatlamak için anlatının sonunda bir de huzurevlerine dair bir istatistiğe yer verir:

-Türkiye’de toplam 237 huzurevi bulunmaktadır. 16.188 kişinin yaşadığı huzurevlerinin %80’i büyükşehirlerdedir. Anadolu’da ise barındıracak yaşlı bulunamadığı için huzur evlerinin %5’i kapatılmıştır.

Bunu Doğu'nun ve Anadolu'nun iyi aile yapısının bir üstünlüğü olarak sunar film. Oysa, *Türkiye Aile Yapısı Araştırmaları 2011 ve 2013* anketlerine bakıldığında, 18-

sinemadaki işleyişine ilişkin olarak söz edilmesi gereken bir başka nokta, anlatıyla görüntünün eklemlenmesi ve film metninin yazarsız bir metin olarak düşünülmesidir. Bir film görmeye dayalı ve görsel bir kayıt olması nedeniyle bu “gerçekliğe” zaten sahiptir; ayrıca anlatıcının gizlenmesi ve kameranın yerini seyircinin alması, “şeyleri olduğu gibi görme” deneyimini yaratmaktadır (59-60) Todorovdan aktaran Hill. Abisel vd. s: 28-29).

60 yaşları arasındaki bireyler arasında yaşlılık döneminde “huzurevine giderim veya evde bakım hizmeti alırım” diyenlerin oranının, kentte yaşayan, daha yüksek öğrenim seviyesine ve sosyo-ekonomik statüye sahip olanlarda daha yüksek olduğunu göstermektedir. Huzurevi tercihinin Batı bölgelerinde ve eğitim seviyesi yüksek yerlerde arttığını göstermektedir. Yani, eğitimin düşük olmasının sonuçlarından biri olarak da yorumlanabilecek bir istatistikî sonucu, film kendi tezine göre biçimlendirir. Aynı şekilde bu istatistikler köylerden kente göç sonucu, nüfusun büyük bölümünün büyük kentlerde ve batı bölgelerde toplandığını gösterir. Dolayısıyla, huzurevi ihtiyacının nüfusun yoğun olduğu bu bölgelerde daha fazla olması normaldir.⁴¹

Film böylece, yaşlılık sorunsalı ekseninde, daha önceden de farklı şekillerde var olan toplumsal yarılmaya, melodramatik tarzın bir özelliği olan “birleşme fantazisi” ile çözüm bulabileceğini umar. Farklı kültürel ve sınıfsal temsiliyetlere sahip karakterlerin kavgayı ve kamplaşmayı bırakması önerilir, ancak bu birleşme, çoğu Batılı karakterin “Doğu’yla, “Doğu’da buluşması ve bir araya gelmesi” biçiminde formüle edilir.

Mala Ahmet, ölmeden önceki son sahnesinde inanç konusunda karşı karşıya gelen Laz İlhan ve Hacı Ahmet’ten barışmalarını ister. Bu ayrışmayı bırakmalarını önerir, hoşgörüye dayalı birlik mesajını, gene Doğu’da “Benim evimde küslük olmaz” diyerek, dindarlık ve geleneksellik vurgusuyla birlikte verir.

⁴¹Yaşlılık dönemi ile ilgili yaşam tercihleri bölgelere göre incelendiğinde ise “huzurevine giderim” diyenlerin oranının en yüksek olduğu bölgeler olarak Batı Anadolu (yüzde 15,2), Batı Marmara (yüzde 12,4) ve Akdeniz (yüzde 10,7) öne çıkmaktadır. Kuzeydoğu Anadolu’da ise bu oran yüzde 5’e gerilemektedir. Kuzeydoğu Anadolu, Ortadoğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaşlılıklarında çocukları ile kalmak isteyenlerin oranları yüzde 46’nın üzerindedir. Bu bölgelerdeki denekler yaşlılıklarını özellikle erkek çocuklarının yanında geçirmek istediklerini belirtmiştir. Güneydoğu Anadolu’da erkek çocuğun yanında kalabileceğini söyleyenlerin oranı yüzde 46,3’tür. Katılımcıların eğitim durumları göz önünde bulundurulduğunda ise eğitim seviyesi yükseldikçe, yaşlandığında huzurevine gideceğini söyleyenlerin oranı da yükselmektedir. Okuryazar olmayanlarda bu oran yüzde 3,4’tür. Üniversite ve lisansüstü seviyesinde ise yüzde 18,7’ye yükselmektedir. Düşük eğitim seviyelerinde yüzde 60 ve üzerinde olan “oğlumun/kızımın yanında kalırım” tercihleri yüksek öğrenim seviyesinde yüzde 21,8’e kadar gerilemektedir.(TAYA, 2011: 362-363)

İkili lojistik regresyon sonuçlarını göstermektedir. Yaşlılık dönemini huzurevinde veya evde bakım hizmeti alarak geçirmek isteyenlerin oranı kentte yaşayanlar arasında %35 daha fazladır. Bölgeler temelinde değerlendirildiğinde, bu tercihin Ege Bölgesi’nde en yüksek, Ortadoğu Anadolu Bölgesi’nde ise en düşük olduğu görülmektedir. Üç büyük il arasında ise bu tercih Ankara’da daha belirgindir. (TAYA, 2013:106)

Filmin sonunda yaşlılara artık Doğuda bir köyleri olduğu söylenerek, Babam ve Oğlum ( ağan Irmak, 2005) fimindeki ev/yurt arayışı gibi (- Baba, ona (oğluma) bir oda ver), bu yorulmuş g  s  z, k  ks  z  ocuk yaşlılara ait bir k  y/ev/yurt vardır uzakta.



3.2. ÜÇ MAYMUN: GİZLİ İLİŞKİLER YUVASI OLARAK AİLE

Üç Maymun, bir ailenin bir kaza ve ölüm ekseninde yaşadığı olayları ve bu olayların aile üyeleri arasındaki ilişkileri nasıl etkilediğini konu alır. Eyüp'ün patronu Servet (Ercan Kesal) bir kaza yapar ve bir kişinin ölümüne sebep olur. Yaklaşan seçimlerde muhalif partiden bir politikacı adayı olduğu için bu olayın seçimlerde kaybetmesine sebep olabileceğinden dolayı endişelenir. Suçu, şoförü Eyüp'ün (Yavuz Bingöl) alması karşılığında ona iyi bir para teklif eder. Ekonomik durumu çok iyi olmayan Eyüp, ailesi için daha fazlasını ister. Bu sahtekarlığı kabul eder ve hapse girer. Eyüp'ün oğlu İsmail (Ahmet Rıfat Şungar), üniversiteyi kazanamamış, doğru düzgün bir amacı da olmayan, başıboş gezen bir kenar mahalle gencidir. Ancak, babasının hapse girmesinden sonra, annesi Hacer'den babasının alacağı paraya karşılık Servet'ten borç almasını ister. Böylece bir araba alacak ve kreş servisçiliği yapacaktır. Eyüp'ün bundan hoşlanmayacağını bilen annesi karşı çıkar. Ataerkil düzende yaşayan bu aile için, babadan gizli bir iş yapılması hoş değildir. Ama İsmail'in başıboş yaşantısı ve depresyona yatkın gidişatı annesini endişelendirir ve sonunda oğlu için borcu istemeyi kabul eder. Hacer, Servet'in işyerine gittiğinde siyasi seçimler yapılmıştır. Servet, girdiği seçimlerde kaybetmiş ve bunun hezeyanını yaşayan bir politikacı olarak kendini yenik hissetmektedir. Bu görüşme, Servet ve Hacer arasında yaşanacak yasak ilişkinin başlangıcı olacaktır. Servet için Hacer'le yaşayacağı bu ilişki, seçim yenilgisini atmak için bir değişiklikken, aynı ilişki Hacer gibi tek düze ve anlamsız bir hayattan sıkılmış bir kadın için çok daha farklı bir anlama sahiptir. İsmail, annesi ve Servet arasındaki ilişkiyi tesadüfen öğrenir ama ilk anda kararsızlıkla görmezden gelir. Babasına, hapishane ziyaretlerinde de durumu söyleyemez. Ama annesi ile konu hakkında yüzleşir. Annesinin yalan söylemesiyle sinirlenir ve ona bir tokat atar. Eyüp hapishaneden çıktığında kendisinden habersiz alınan araba konusunda sinirlidir. Oğluna kızar. İsmail annesinin durumu ve arabanın parası konudaki gerçekleri babasından gizlemeye çalışır. Babasıyla arasındaki güvene değil korkuya dayalı sert ve gerilimli ilişki, istese de gerçeği söylemesine engel olur. Baba da gerçekleri duymak derdinde değildir. Önemli olan ailedeki düzenin görünürdeki devamıdır. Eyüp, bir tesadüf sonucu Hacer'in telefonunu açtığında, Servet'in sesini

duyar ve bir an şüphelenir. Ardından, Servet'in hak ettiği parayı kendisine borcu düşmeden tümüyle verdiğinde şüpheleri gittikçe artar. Ama gerçeğe açık açık yüzleşmeye çekinir. Hacer'in davranışlarından olayları çözmeye çalışır. Servet, Eyüp'ün durumu anlamasından korkarak Hacer'le ilişkisini kesmek ister. Ancak Hacer, ona tutkuyla ve histerik bir aşkla bağlanmıştır. Bu aşkın içinde melodramlara özgü bir sınıf atlama duygusu da etkili olabilir. Hacer, ondan ayrılmak istemez. Servet ise ailesini ve sınıfsal saygınlığını devam ettirme kaygısıyla ondan uzaklaşır. Filmin sonunda, Servet'in öldürüldüğünü öğreniriz. Onu öldürenin İsmail olduğunu da daha sonra öğreniriz. Final'de Eyüp'ün Hacer'in bu durumdan sonra intihar etmesini umduğu görürüz. Böylece sorun kendi sorumluluğu dışında çözümlenecektir. Ancak sonunda Hacer intihar etmez. Eyüp, bir takım karmaşık duygularla durumu kabullenir. Eyüp'e göre ailenin bekaası her şeyden önemlidir. Bu nedenle, mahalle kahvesinde çalışan bir garibana, Cafer'e suçu üzerine alması karşılığı para vererek ailesini bu durumdan kurtarmaya çalışır.

3.2.1.Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı Ve Stili: “Bir Kara Melodram”

Film, Yeşilçam ile ilişkisini daha baştan konusuyla ortaya koyar. Ünlü bir melodram olan *Baba* (1971, Yılmaz Güney) filminin konusuyla önemli bir benzerlik gösterir. Yönetmen de bir röportajında inandırıcı bir düzleme çekildiğinde melodramı sevdiğini ve filmde bunu yapmaya çalıştıklarını söyler. Böylece baştan melodramların en önemli odak noktalarından biri olan bir aile öyküsü ile türe ait kodları ve tarzı dolaşıma sokulduğunu kabul eder.⁴²

⁴² Ceylan, Nuri Bilge, *Üç Maymun*, 1. baskı, 2012, İstanbul: Doğan Egmont Yay. s.344 (Küçüktepe röp)

3.2.1.1.Filmin Karakterlerinin Temsiliyetleri

3.2.1.1.a. Eyüp: “Edilgin Babalar Ve Oğulları”

Eyüp, sahip olduklarıyla değil sahip olamadıklarıyla, modern dünyanın başarısız, toplumun kuyusuna ittiği bir bireydir. Toplumsal olarak bir parça saygınlığa ancak ailesiyle ve şöförlik mesleğiyle sahiptir. Bu ailenin kamusal alanda sahip olduğu bu statü de en fazla “görünürdeki namusun” devamlılığıyla mümkün olabilir. Elsaesser’e (1985:177) göre melodram, daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çerçevesini etkilemede ve olayları biçimlendirmede yetersiz kahramanın başarısızlığını işler. Karakterler, çaresiz, çıkış yolu olmayan bir dünyadadır. Hayatta çok fazla seçeneğe sahip olmadığı için, melodramın “erdemli” bir bireyinin durduk yere tercih etmeyeceği bu yola girdiğinde amacı “ailesinin birliğini” daha rahat koşullarda devam ettirmektir. “Kendini feda ederek” başkasını yaşatmak melodramatik anlatılar için “ulvi, yüce” bir davranıştır. Eyüp’ün bu davranışının sebebi ise, Yeşilçam melodramlarındaki gibi acilen bulunmaz ise sonunda birinin “ölümüne ya da kötürüm kalmasına” neden olacak bir durum için para bulunması gibi erdemli bir davranış değildir. Eyüp, eski melodramlarda kabul edilemeyecek ama bugünün kapitalist/liberal dünyasının dinamikleri açısından yadırganmayacak bir talep içindedir: “sahip olduğundan daha fazlasını istemektedir.” Üstelik ailesi için de bu yadırganacak bir durum değildir. Hatta artık seyirci de, anlatı da, anlatıcı da yadırganmaz bunu. Bundan dolayı bir ahlaki tartışma ya da diyalog yoktur filmde.

Eyüp melodram karakterleri gibi yetersiz ve çaresizdir. Ama genellikle bu duruma isyan eden melodram karakterlerine karşılık Eyüp’ün her şeye karşı edilgin bir kabulleniş içinde oluşu bunun daha çok kültürel bir davranış biçimi olduğu düşüncesinden gelir. Ama bu geleneksel, mistik/bilgece bir kabullenışten çok çıkışsızlıktan gelen bir boş vermişlik gibidir. Ailenin diğer bireyleri de aynı şekilde bu toplumsal edilgin tavrı benimsemiştir. Mulvey (1992:77), trajik kahraman ve melodram kahramanı arasında ki farkı değerlendirirken; trajik kahraman kaderinin ve çatışan güçler arasındaki yırtılmanın bilincinde olduğunu, oysa melodram karakterlerinin farkında olmalarına ve bilmelerine izin verilmediğini söyler. Eyüp ne içinde olduğu durumun farkındadır ne de bunun çözmenin derdindedir. Basitçe önüne geldiği gibi yaşamak-

tadır. Kendi küçük hesapları ve günlük rutini içinde yaşayan bir “küçük insandır.” Onun koşullarına isyanını, içten içe dahi görmememiz onu klasik melodram karakterlerinden farklı yapar.

Eyüp ailesine ve oğluna yol gösterebilecek değerlere sahip olmayan, ataerkil biridir. Aile içi iletişimleri belli kalıplar ve roller üzerinden yürümektedir. Ailesine maddi ya da manevi olarak parlak bir gelecek sunamaz. Bir baba olarak hem duygusal yönü, hem eğitimi, hem zihinsel kapasitesi, hem de kişilik özellikleriyle “yetersiz”dir. Oğluyla ve karısıyla sevgiye değil, toplumsal ataerkil aile kurallarına uygun kurulmuş modele uygun,; soğuk, mesafeli, sert ve gerilimli bir ilişkisi vardır. Aralarında sevgiye ve şefkate dayalı hiçbir sahne gösterilmez.

Elsaesser’in belirttiği gibi melodram karakterleri içinde bulundukları duruma karşı yetersizdirler (1985:186). Filmdeki karakterlerin, melodramlarla ilişki kurulabilecek dokunaklılığın sebebi karakterlerin bu yetersizliğidir. Ancak bu durumun gerçek nedenlerinin ne anlatı irdeler ne de karakterler farkındadır. Eyüp, aile fertlerinin yalanlarıyla ve ihanetlerinden kurulu olay örgüsünün sonunda, gerçekleri öğrense de, gene kişilik olarak herhangi bir değişime uğramaz. Melodramın en önemli özelliği olan, “İyiliğin, zalimlik karşısında galip gelmesi” özelliği sergilenmez. Eyüp, olan biteni görmezden gelmeyi tercih ederek, filmin başındaki gibi tüm sahteliklerine rağmen ailenin “birliğini” sağlamak adına gerçekleri örtbas etmeyi seçer.

Eyüp, aynı şekilde Hacer’in intihara kalkıştığı sahnede gene edilgin bir tavır alarak tereddüt içinde kalır. Sonunda “saçmalama” diyerek vazgeçmesini sağlar. Ataerkil düzenin taşıyıcısı olmanın verdiği yetkiyle Hacer’in yaşamasına izin verilmiş olur. Anlatı, ona bir melodram kahramanı gibi özünde erdemli bir nedene dayanamasa da, dolaylı olarak tartışmalı bir “kurtarıcı/bağışçı” konumu belirler. Ve bilerek bir soru işareti yaratır.

Eyüp sınıfsal konumu ve sahip olduğu değerler dolayısıyla bir kahraman değildir ve asla olamayacaktır. Bunun nedeni kültürel ya da sınıfsal engellerden daha çok, Dostoyevski’nin “Yeraltından Notlar” kitabındaki baş karakterinin zayıf ve kötü yönleriyle ifşa edilmesinde olduğu gibi konu bireysel bir durum olarak konumlandırılır: sorun “insanın saklı karanlığıdır”. “Saçmalama” sözünde yüklü olan anlam, suçun

kollektif doğasını ve binlerce yıllık insani zaafılar/ günahlar külliyatına işaret ederek, bir suçun günahının sadece onu işleyene yüklenemeyeceği hissiyatını taşır. Ama anlatı bu suçun “sistemsal sorumlusunun” kim ya da ne olduğuyla doğrudan ilgilenmeyerek siyasal bir söylemden kaçınır.

Klasik bir melodram gibi iyi/kötü kutuplaşması kurarak, karşıtını net olarak belirleyip, galip gelme peşine düşmez, karşıtını “muğlak” bırakır. Melodramın en önemli özelliği olan ahlak ve erdem kavramını sorgulamayı; insanın personasını ortaya çıkararak ve maskesini indirmeye çalışarak yapar. Anlatı; iyilik ve erdemlilik arkasına gizlenmiş zaafılar, kötülükler ve iki yüzlülükler üzerine odaklanır. Melodramlardan farklı olarak karakterler tamamen iyi ya da kötü değildir. Yaptıkları her şey çelişkilerle doludur. Eyüp ahlaksızlık yapsa da, ailesini korumaya çalışmasıyla erdemli görünür. İlişkiyi öğrendiğinde bile kötülük yapmaz. İsmail, tutunamayan, işsiz bir genç olsa da parayı ve arabayı çalışmak için ister. Tutunmak için bir çaba gösterir. Babası kendisini takdir etsin ister. Hacer, aslında ailesini korumak, oğluna destek olmak ve onun arzusunu gerçekleştirmek için para isterken aşık olur. Karakterler, ahlak ve ahlaksızlık, iyilik ve kötülük arasında sürekli salınırlar, gider gelirler. Temel mesele kişilerin kendi iyilik ve kötülük potansiyelleridir. Film suçu bireysel olarak kişilerin kendi içlerinde araması gerektiğine odaklanır, ahlaki çözülme ve yozlaşmanın sebebi, genel anlamıyla insanın ruhundaki karanlık taraftır.

Anlatı alt metninde, ideolojinin, en önemli taşıyıcı unsurlarından biri olan ailenin varlığının sürdürülmesinin her şeyden önemli olduğu fikrini taşır. Aile üyeleri, Üç Maymun gibi görmezden, duymazdan gelerek, dile getirmeyerek sorunun kendilerini de içine almasına ve sonunda büyük bir soruna dönüşmesine sebep olurlar. Ailenin yaşadığı bu olay toplumsal olarak, kapalı bir toplum olmanın, ahlaki değerler karşısında ikircikli tutumların bir alegorisi olarak çalışır.

3.2.1.1.b. Hacer: “Sıradan Bir Ev Kadınının Tutkuları”

Hacer, konumu itibariyle ataerkil rolleri benimsemiş bir kadın karakterdir. Anne ve eş rolünü gerektirdiği gibi oynar. Eyüp ile aralarında sıcak bir ilişki yoktur. İsmail

annesinden babasının alacağına karşılık Servet'ten borç almasını istediğinde Hacer'in "Ben babandan habersiz hiçbir şey yapmam. Sonra benim başıma ekşiyor" demesi, melodramlara özgü ataerkil toplumsal düzendeki kadın rolünü nasıl kabul ettiğini vurgular. Onu, melodram kadınlarına uygun bir şekilde; anne ve kadın rolünü yerine getirirken görürüz. Daha çok mekanik bir şekilde, görev gibi; evde yemek hazırlarken, çiçekleri sularken ya da çalıştığı yemekhanede gene yemek yaparken görürüz. Eyüp ile ilişkisinde de oğluya ilişkisinde de ataerkil düzenin çizdiği role uygun kabullendiği davranışlar ve tutumlar içinde toplumsal rolünün gereklerini yerine getirir. Ev melodramatik anlatı için, mahremiyetin gizliliği, kamusal/özel ayrımının en önemli alanı olduğu için temeldir. Ailenin yaşadığı durumların sonuçları, aile içi ilişkileri, İsmail'in yaşadığı gelecek kaygıları, Hacer-Servet'le birlikteliği, anne-oğul iletişimi, olayların çözülüşü hep evde gerçekleşir. Dış alanda yaşanan her şeyin içeriye nasıl yansıdığı bu evle ilişkilendirilir. Ev içinde yaşanan bu ilişkiler olayların hem nedeni hem sonuçlarıdır.

Evin melodramlar açısından bir başka anlamı klostrofobiye işaret etmesidir. Kadın karakter için toplumsal baskıyı işaret eder. Mulvey'e göre ev (1989b:74) çatışmayı çözer ve kaçışa uygun uzamları genişletmekten çok, onu sınırlandırır, merkezdeki karakter için sorunların kaçışının olanaksızlığını eğretiler. Ev huzurlu bir yer değildir. Kadın tamamiyle güçsüz değildir çalışmaktadır ama ataerkil düzen tarafında kısıtlanmış bir hayat sürmektedir. Landy'e göre ev (1991:290-291 akt. Akbulut) aile melodramlarında çoğunlukla kadınsı arzu ve bireyselleşme pahasına, ailenin dengeye kavuşmasına (stabilize), onun sürekliliğine ve değerlerin korunmasına yönelik eğilimleri temsil eder. Filmde de ev bu işlevi yerine getirir; herşeye rağmen devamlılığın ve stabilizasyonun sağlanması gerektiğine dair bir yönelimi temsil eder.

Sinematografik olarak anlatının en önemli simgesi olan evin içi, ailenin klostrofobik hayatlarını yansıtacak şekilde, mahremiyetin saklanamayacağı kadar dar alanları içerir. Mekânsal anlamı yaratmada evin fiziki olarak mahremiyetin olamayacağı kadar küçük olması dahi aile üyelerinin birbirlerine karşı gizleri ve sırları nasıl sakladıklarını göstermekte anlamlıdır.

Schatz'ın belirttiği gibi melodramlar aile “ya toplumsal uyulaşımın içselleştirildiği ya da yok olmaya yüz tutan bazı insani değerlerin yaşatılmaya çalışıldığı birimdir.” (1981:227 akt. Akbulut: 2008:60) Ancak burada tam tersine ataerki düzenin simgesi bu aile, aynı zamanda yozlaşmanın da bir simgesi olarak sunulur.

Hacer, bir melodram karakteri gibi ancak aşk söz konusu olduğunda, annelik rolünden ve edilginlikten bir an için çıkar. Bu aşk, üst sınıftan birine karşı da yaşandığı için tehdit edici ve rahatsız edicidir. Üst orta sınıf bir karakter olarak Servet için bu ilişki kendisini bir süre meşgul edecek geçici bir olay iken, Hacer bu ilişkiye ait olduğu alt sınıfın arabesk kültürünün de verdiği bir aşırılaştırma ile olduğundan fazla bir anlam yükleyecektir.

Hacer, filmde ilk anda kötü ve iffetsiz bir karakter olarak gibi görünse de, anlatıdaki erkeklerin kendi yaşamlarının sorumluluklarını alacak güce ve ahlaki değerlere sahip olmamalarının kurbanlaştırdığı bir figürdür. Onu yoldan çıkartan eylemler dizisi: Eyüp'ün yasadışı bir şekilde başkasının suçunu üstüne alması ile ailedeki sorumluluktan kopması, eş ve baba olarak yokluğu, oğlunun derslerini çalışma sorumluluktan kaçması ya da bütünüyle kendi hayatının sorumluluğunu almaması, kolay yoldan para kazanmak arzusuyla Servet'ten medet umması, Servet'in de başta yaptığı kazanın sorumluluğunu, ardından yaşadığı ilişkinin sorumluluğunu almaması olayların son noktaya gelene kadar görmezden gelinmesi bir felaketi getirir.

Hacer'in gözünde Servet bu yaşadığı hayattan kurtulmanın da imkanını yaratabilecek “kurtarıcı” bir figürdür. Kocasını Eyüp kendisi gibi alt sınıftan kaba saba bir adamdır. Ama Servet onun tam tersine para ve güce sahip, eğitilmiş, modern, medeni biridir.

Yeşilçam melodramlarında zengin karakter, Batı eğitilmiş modern bir karakter olarak sunulur. Kaba, bencil ve sevgisizdir. Burada da Servet temelde bu özelliklere sahiptir. Ancak Yeşilçam filmlerinde kahramanın eşine ya da sevdiği kadınlara zorla sahip olan bu karakter, bu filmde kadının rızasıyla birlikte olur. Yeşilçam melodramlarında iyi, namuslu kadınlar kocalarını asla aldatmaz, ailelerine ihanet etmezler, iffetli ve namusludur. Cinsellikleri ya da tutkuları yansıtılmaz. Ancak kötü kadın böyle bir tutkuyu sergileyebilir. Böylece film, Hacer'in aşk tutkusunu yansıtarak bu

konuda da özdeşleşmeyi kırarak konuya yabancılaştırır. Konuyla araya belli bir mesafe koyarak, iyilik/kötülük, namuslu/nasmussuzluk sorunsalı olarak ortaya konulur.

Melodramlara göre kadının aşkının bedelini ödemesi için ölmesi gerekir ancak anlatı bu kez “ namusa göz dikmiş patronun” ölümüyle sonlandırılır. Hikaye sonunda melodramlardan farklı bir sona ulaşsa da Hacer kadın olarak aşkının bedelini ya intihar ederek ödeyecektir ya da ataerkinin izin verdiği ve koyduğu sınırlarda varlığını sürdürebilecektir.

3.2.1.1.c. İsmail: “Asıl Katil Kim?”

İsmail için, annesinin Servet’e aşık olduğunu görmek, toplumsal güdülemelerden ve ahlaki tepkilerden başka, ödipal süreçler açısından bakılınca İsmail için başka bir anlamı da taşır. Annesinin başka bir erkeği arzulaması İsmail açısından kabul edilemezdir.

İsmail, normalde babanın yasasını onun yokluğunda taşımaya çalışır. Ama hep tereddütlüdür. Servet’le annesinin ilişkisini anladığında ne yapacağını bilemez. Yetersiz ve güçsüz bir karakter tepkisi verir. Ama anlatı herkesin yaşayabileceği bir kararsızlık olarak da sunar bunu. Sonra eyleme geçtiğinde, ataerkil düzenin gereğini yerine getirir, melodramlardaki gibi cezalandırıcı konumuna geçer; önce annesine tokat atar, finalde de Servet’i öldürür. Fakat melodram karakterlerinin aksine, finalde yaptığından dolayı gururlu görmeyiz. Şaşkın ve çaresiz bir haldedir.

3.2.1.1.d. Servet: “Sınıflar Arası Birleşmenin İmkansızlığı”

Servet’in hangi partiden politikaya atıldığı belirtilmez ise de Servet’in muhalefet partisinden olduğu hissedilir. Yansıtılan imajı ve söylemlerinden orta sınıf, elit bir görüntü sunmasıyla da laik/seküler yaklaşımları olan elit kesimi temsil eden bir partiden aday olduğu hissi güçlendirilir. Yukarıda belirtildiği gibi, iki yüzlü, samimiyetsiz, kaypak, işine geldiği davranan, zalimliğini temelde sorumsuzluğundan alan bir

karakter olarak çizilir. Ahlaksızlığı ve erdemsizliğiyle, işine geldiği gibi davranmasıyla eleştirilen Türk aydın tipini işaret ettiği söylenebilir. Servet'in, kendi kendine konuştuğu sahneler, insanlar hakkındaki gerçek duygularını yansıtır. Eyüp'ün hem hayatını, hem karısını gelişi güzel kullanır. Sonunda da Eyüp'e söz verdiği paradan başka, oğluna araba alması için borç olarak verdiği parayı geri almayarak Hacer konusunda da vicdanını rahatlatmaya çalışır.

Nuri Bilge Ceylan bir aile meselesiyle özellikle aydınlar ve siyasilerle ilgili toplumsal bir kaygıyı sorunsallaştırdığı *Kış Uykusu* filmi ile ilgili verdiği bir röportajda, toplumumuzda insanların en büyük sıkıntısının sorumluluk almaması, suçu başkalarının üzerine atmaları olduğunu söyler. Ayrıca bu filmdeki aydın tipiyle ilgili olarak çevresinde algıladığı aydın tipinin özelliklerini açıklar:

“(…)yaptıkları hemen her şeyi bir takım erdemlerle süsleme eğilimlerini söyleyebilirim. Vicdan, ahlak gibi temel kavramları çok fazla kullanmaları ve bunu sürekli kendilerini temize çıkartmak için yapmaları. Kendini korumak için harcanan enerjinin yarısı kendini tanımak ve gerektiğinde gerçekle yüzleşmek için harcansa aslında çok daha büyük yüklerden kurtulunacak.”

(...) Sanatçının varsa bir görevi bu (...) itirafı bir üst değer haline getirmeye çalışması, gizlemek ve bir suç olarak saklamak zorunda hissettiğimiz duygularımızla yüzleşmemize neden olması ve bizim ülkemiz için en önemlilerinden biri olarak belki, utanma eşiğimizi düşürmeye çalışması gerekir. (Ceylan, akt. Çamlıbel, 2014)

Ceylan, erdem ve ahlak konusunu, ideal olandan ayırarak kendi sanatçı sezgileriyle, insan ruhunu kazarak ortaya çıkarttığı bir erdem ve ahlak anlayışıyla ortaya koyar. Ona göre insan toplumsal olarak değil, bireysel olarak kurtulmalıdır önce. Bu da melodramın bahsettiği basit erdem ve ahlak kavramsallaştırmasından çok daha fazlasını talep eden bir anlayıştır.

Filmde de karakterler yaptıkları eylemlerin sorumluluğunu alamaz. Servet kazanın getirdiği sorumluluğu almaz, seçimde kaybetmenin de. Hacer, aşkının sorumluluğunu almaz, Servet kendisini isteyene kadar evi bırakıp gitmez, geri evine döner, İsmail'in cinayetinin sorumluluğunu alması istenmez. İtiraf ettirilmez, örtbas edilir. Eyüp de olan biteni öğrendiği halde sorumluluğu başkasına yükleyerek sorundan kurtulmaya çalışır.

Servet, filmdeki üst sınıf /kötü karakter olsa da, Yeşilçam melodramlarından farklı olarak korku duygusunu insani bir şekilde yaşaması, kendisinden daha güçlü kişileri görünce pısırik davranması (arabasını otobüs durağında sıkıştıranlara önce sinirlenmesi, arabadakilerin izbandut gibi görünüşlerinden korkup alttan alması), Eyüp'ten çekinmesi, seçim yenilgisi sonrası zaaflarıyla yansıtılması, vicdani küçük hesaplaşmaları vs. özellikleri onu bilhassa Yeşilçam melodramı kötülerinden ayırır. Kaza sonrası Servet'in Eyüp'le yaptığı konuşma sahnesi de buna örnektir. Genellikle patron odasında, tepeden bakarak yapılan konuşma, bu kez yan yana korku içindeki terli yüzüyle sahilde gizli kuytu bir yerde yapılır. Yeşilçam melodramlarında, patron-işçi sahnelerinde genelde işçi ayaktadır, patron oturur. Kamera patronun üstünlüğünü yansıtır şekilde konumlanır. Ya da “gururlu” karakterin tiradları (meşhur Yaşar Usta sahnesi gibi) sahnesinde kamera baş kahramanın bakış açısına göre üstte konumlandırılır. Eyüp'ün parasını almaya geldiği sahnede de, kamera iki oyuncu düzeyinde konumlandırılır. Servet ve Eyüp'ün karşılıklı oturmalarıyla bir “eşitlik” yaratılır. Patron ya da Eyüp'ün baskın olacağı bir üst aç kullanımı yoktur.

Hacer ve Servet arasındaki imkansız aşkın sebebi bu kez Yeşilçam melodramlarından çok farklıdır; Türkiye modernleşmesinin alt/üst sınıf arasındaki toplumsal yarılmanın kapanması ya da birleşme fantazisinin⁴³ imkansızlığı işaret edilir. Anlatı bu kaygıyı yatıştırmaz aksine bu birlikteliğin imkansızlığıyla birlikte, iyiliğin/erdemlin zalimliğe kötülüğe karşı zafer kazanması gibi basit bir denklemle toplumsal sorunların ya da bireysel sorunların çözülemeyeceği “gerçeğini” ortaya koyar; bu yüzden de rahatsızlık yaratır.

Arslan (1997:76) Yeşilçam melodramlarında çevre merkez ilişkisinde çevre (Doğulu, yoksul)- merkez (Batılı,zengin) karşıtlığına odaklanır ve bu filmlerde kazanan tarafın sesini merkeze duyuran meydan okuyan çevre olduğunu belirtir.

⁴³ Üst sınıf /Batılı, alt sınıf/Doğulu şeklindeki yarılma,Yeşilçam'ın kendi ulusal kimliğini ele veren bir belirti olur böylece. Berlisizlik (ambivalence), özdeşleşme ve fantezi, yarılma mantığının temel kavramlarıdır.Gerçekte yarılma, arzu nesneniyle ilgili kararsız öznenin konumlandırılışı için bir yer sağlar ve bir kimlikten ötekine geçiş, fantezi koşullarında yer alır; yoksul genç kız gece kulübünün sahibi tarafından keşfedilerek ünlü ve varlıklı olur (Akbulut, 2008:122)

Filmin melodramatik tarzı kullandığını ama anlatısal farklı bir tarzı olduğu için anlatısına “modern melodram ve anti melodram” gibi kavramsallaştırmalarla bakmayı gerektirir.

3.2.1.2. Filmin Melodramatik Anlatısına Dair: Bu Nasıl Bir Melodram?

Filmin görünürde açığa çıkmayan melodramatik özelliklerinin neden tercih edildiği, modern melodramın ve anti melodramın özelliklerine bakarak daha iyi anlaşılabilir.

Kovacs (2010:93-95), modern melodramlarda karakterlerin klasik melodramlardaki ıstırap çektiğini ancak bunun nedeni anlayamadıklarını söyler. Karakterler kendi durumlarının ne kadar tehlikeli olduğunu bile bilmezler. Yetersiz kaldıklarını hissederek ancak bunun nedenini bilemezler. Modern melodramda çaresizliğin anlaşılması şansa bağlıdır. Çoğu zaman izleyicide endişeyi tahrik ettiğini belirtir. Modern melodramlarda karakterlerin karşı karşıya gelmek zorunda oldukları büyük güç “olumlu değerlerin” olmayışıdır.

Filmde, Eyüp (Hacer ve İsmail de) çaresizliğinin ve yetersizliğinin tam olarak farkında değildir. Onun gibi diğer karakterler de içinde bulundukları toplumsal ve sınıfsal katmanın getirdiği sorunların, eğitimsizliğin ya da toplumdaki değişim ve dönüşümlerle ortaya çıkan değerlerdeki yozlaşmanın farkında değildirler. Filmin kahramanları sonuçta bu durumlarının kaderlerini ya da yaşam yollarını etkilemekteki öneminin farkında olmadan rüzgarda bir yaprak gibi savrulurlar. Olaylardan sonuç çıkarmazlar, öz eleştiri yapmazlar, anlık kararları ya da kararsızlıkları yaşam yollarını çizer.

Büyük amaçları büyük erdemleri ve idealleri yoktur. Yaşamın kıyısına bir yerde tutunmaya çalışan, zaaflarıyla debelenen insan görünümüleri olarak sunulurlar. Bu halleriyle klasik melodramdan çok uzak bir yere düşerler. Karakterlerin bu durumu, *Hiçcilik (Nihilizm)* kavramını hatırlatır. Hiç bir şeyden emin olamayan, varolan ve dayatılan bilgiden şüphe eden, toplumsal Hristiyan ahlakına ve erdemliliğe karşı çıkan Nietzsche’yi. Gerçeğin ve ‘kendinde şeylerin’ var olmadığı, mutlak bir doğanın varlığını reddeden Nietzsche bu yolla anlamsızlığa giden yolu işaret eder. Ahlakı ve

erdemini sorular. Kökten toplumsal değerlerin reddinin insanı özgürleştireceğine inanır. (Nietzsche, 2009, s.1-13)

Kovacs, modern melodramlarda bu hiçliğin, olumsuzluk içermediğini, hayalkırıklığı, beklentiler ya da da bütün anıların somut içerikle ilgili olduğunu belirtir:

Modern melodramların karakterlerinin karşı karşıya gelmek zorunda oldukları güç bu “olumlu değerlerin” varoluşsal yokluğudur ve bu olmayış yenilmez bir güç biçimini alır. Varoluşçu felsefe açısından bu yenilmez güce “Hiçlik” denir (2010:95).

Eyüp’ün ailesi için verdiği bu karar, fedakarlıktan çok, varlığının bu dünyada çok da bir şey ifade etmemesinden gelir; bu yaşadığı hayatın anlamsızlığı ve bir hapsedeneden farklı olmaması hissidir. Eyüp, bu sahtekarlığı kaybedeceği çok fazla bir şeye sahip olmamasından çok “yapmaması için bir sebebi olmadığı için” yapar. Bu duygu, başlangıçta Servet’in kendisine söylediği cümlelerde de vardır ki, finalde Bayram’la yaptığı konuşmada daha da netleşir. Bayram’a şöyle söyler: “Ha hapsedenede yatmışsın ha kahvehanede. Ne fark eder? Çıktığında elinde bir para olur hiç olmazsa.”

Eyüp, ailesi için girdiği bu yolun, kendisinin başlattığı bu olayların sonucunda gelen noktada, oğlunun katil olmasından dolayı şaşkın ve çıksızdır. İnsani yetersizliğini, cami sahnesinde, daha yüce bir varlık karşısında bir kez daha duyumsar. Ne yapacağını düşünürken, ilahi olanla bağlantısı hikayenin dinsel yönünü de imler. Kendisi ve oğlunun içinde bulunduğu yazgı, Hz İbrahim’in oğlu İsmail’in kurban edilmesi yerine, bir koyunun kurban edilmesi mitindeki olaya benzetmektedir. Eyüp, oğlu İsmail’in yerine kendisi gibi hayatta varlığı bir koyundan öte olmayan, varlığıyla yokluğu bir olan kahveci çırağı Cafer’i kurban etmeye karar verir. Tıpkı kendisini Servet’in yerine feda etmesi gibi.

Eyüp, kendisine dayatılan toplumsal ahlaki değerlere, iki yüzölçü bir şekilde, içgüdüleri ve zaafılarıyla birlikte “şimdide” bu şekilde cevap verir. Eyüp, iyi niyetli de olsa artık çıksızca bu çelişkilere dolanmış olarak eylemlerine devam etmeye çalışır. Bu bağımsız, özgür bir eylem değildir. Karakterler yaşamlarını sorgulayamazlar, sadece yetersizliklerinden dolayı başa çıkabilecekleri kadarını zaafiyetleri ölçüsünde, gere-

kirse gayri ahlaki biçimde savuşturmaya çalışırlar. Gerçek bir hayat planları ya da tutumları yoktur.

Film ahlak erdem ve yozlaşma, iyilik ve kötülük, sorumluluk almak ve sorumsuzluk hakkındadır ancak bu ahlaki niteliklerin anlamı melodramlardakinden farklıdır. Dolayısıyla anlatı, melodramın “ahlak draması”⁴⁴ olma özelliğini “ahlak kavramını” sorgulamak için bir “araç” olarak kullanır. Anlatısal olarak tanrısal, yargılayıcı bir yerde durmaktan kaçınır; anlatıdaki mesele karşısında izleyici ve karakterler ile aynı çaresizlik içindedir. İyilik ve erdemi savunmaz, hatta karakterlerin kötülüğü seçmekte insani zafiyetlerinden gelen haklılığı savunur. Filmin melodramatik tarz (mode) ile ilişkisi açısından *modern melodram* ve *anti melodram* kavramlarının arasında durur.

Yönetmen Nuri Bilge Ceylan, bütün filmlerinde yeni bir anlatı tarzının peşinden gitmesiyle dikkat çeker. Bu yönüyle başından itibaren ana akım sinemanın anlatısal özelliklerinden uzaklaşır ve sanat filmi olarak sınıflandırılabilen filmler yapar. Bu filmde de, klasik anlatının ve tür olarak da melodramın özelliklerini ters yüz ederek Peter Wollen’ın bahsettiği gibi farklı bir anlatının ve sinema dilinin peşine düşer. Melodram ise tür olarak klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisine ve özdeşleşmeye sıkı sıkıya bağlı bir türü olarak sanat sinemasına oldukça uzak bir tarz ya da türdür.⁴⁵ *Üç Maymun*’da ise anlatı, melodramın bu özelliklerini ters yüz etmesiyle özdeşleşmeyi kırar, yabancılaştırmayı sağlar.

Filmin anlatı yapısı melodramın bir antitezi olarak ortaya çıkar. Bir çok kez ele alınmış bir konuyu ve karakterleri farklı bir bakış açısıyla ele alarak, orta sınıfı, iki yüzlü burjuva ahlakını eleştirir. Ancak bununla yetinmez ve aynı şekilde iki yüzlü alt sınıf ahlakını eleştirir.

⁴⁴ Brooks’a göre (1995: 82), kutsal olanın toplumdaki ağırlığının azalması ile evrensel değerler ihtiyacı açığa çıkmasıyla melodram bir yandan da yeni bir misyon, tanrısal adaletin yerine yeni tür bir ahlak anlayışının yerleşmesinde "gizli ahlak" işlevini üstlenir. “Melodram aslında tipik olarak sadece ah-lakçı bir drama türü değildir, aynı zamanda bir ahlak dramasıdır: Ahlaki evrenin varlığını bulmak, ifade etmek, göstermek, “kanıtlamak” ister.

⁴⁵Wollen, ‘Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı’ (1970) makalesinde “karşı sinema” kavramından bahseder makalesinde sinemanın yedi günahından ve yedi erdeminden bahseder. Anaakım sinemaya karşılık karşı sinema, geçişkenliğe karşılık geçişkensizliği, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, kapalı yapıya karşı açık yapı, haz öğesine karşı rahatsızlık, açıklığa karşı ön plana çıkarma ve kurgusal yapıya karşılık gerçeklik olgularını koyar.

Film, bir bir ele alındığında melodramın özellikle de Yeşilçam melodramlarının kodlarını ve özelliklerini tek tek tersine çevirerek, etkisizleştirerek, yabancılaştırarak yönetmenin hemen her filminde önemli izleklerinden birini oluşturan “insanın gerçeği/karanlığı ya da zayıflığından kaynaklanan kötücüllüğü, çaresizliği, tedirginliği” anlayışına ulaşmaya çalışır. Melodramların anlatısal olarak kurdukları illüzyonu; iyiliğin ve erdemliliğin kötülük karşısındaki zaferini sergileme amacı taşıyan yapısını bilerek kırar.

Bunun için de melodramatik bir hikayeyi bu gerçekliğin aslında nasıl farklı bir şekilde okunabileceğine dair bir önerme sunmak için kullanır. Melodramın modernleşme sonunda ortaya çıkan toplumsal kaygıları yansıtan bir alan olduğu düşünülürse burada bir araç olarak kullanılmasının nedeni, Gürbilek’in ifadesiyle ilişkilendirilerek formüle edilebilir. Bu formül; “modernleşmeye geç kalmış, Batı karşısında yetersiz ve çocuk kalmış, yetememiş, bireysel sorumluluklarını alamamış, değerlerini yerleştirme sıkıntısı yaşayan günümüz Türk insanın” oluşturduğu zihniyet yapısının yansıdığı alanlardan birisi olarak iyi bir turnusol kağıdı işlevine sahip olması şeklinde kurulabilir.

Anlatı, Yeşilçam melodramlarından farklı olarak, toplumsal düzenin getirdiği eşitsizlik karşısında çaresiz ve yetersiz kalmış kahramanın, bu yetersizliğinde sorumluluğu sadece dışsal koşullara değil kişinin kendisinde de aranması gerektiğini savlar. Kötülük, ahlaksızlık, erdemsizlik her insanda vardır ve dışsal etkenlerle rahatlıkla her bir insanda ortaya çıkabilir. Ancak zayıflıktan kaynaklanan bu ahlaksızlık, toplum baskısından dolayı toplumsal yaşayışın gerektirdiği maskelemelerle gizlenebilir, üstü örtülebilir. Eyüp ailesi için yaptığı fedakarlığın sonuçta nasıl bir felakete sürüklediğini gördüğü halde, dönüşmez. Gene aynı zayıflığı, yetersizliği, değer ve ahlak sorununu içeren tavrını sonunda da devam ettirir. Ailenin birlikteliği ve stabilizasyonu için gene başta yaptığı ahlaksızlığı seçerek ortaya çıkan durumları; hem karısının kendisini patronuyla aldatmasının, hem de oğlunun bu sebeple işlediği cinayeti örtbas etmeyi seçer. Elsaesser (1987:66) melodramların ironik olmalarının da bir anlamda kurbanın sonunda bütün trajedilere rağmen mutlu olacağına dair gizli anlaşmadan ileri geldiğini belirtir: Filme uzaktan ya da yukarıda bakmak yerine filmle özdeşleştiği için, aile melodramları acıyı ironiye daha baştan yeğlemişlerdir. Bu filmde ise

baştaki eylemin, Eyüp'ün başkasının suçunu üzerine alması, sonunda da ironik bir şekilde aynısını yapması ile ironiyi acıya tercih ettiğini görürüz. Trajik olayların kendilerini göstermeyerek melodramın en önemli kodu olan özdeşleşmeyi kırar ve yabancılaşma yaratır. Ne tüm olayları başlatan filmin başındaki kaza anını, ne İsmail'in arkadaşları ile yaptığı kavgayı, ne İsmail'in evde annesi ve Servet'i bir arada gördüğü anda (onun gözünden) görmeyiz. Bu şekilde seyirci, klasik anlatının ve melodramın özdeşleşme unsuruna karşı yabancılaşmayı sağlayarak, izleyiciyi konuya belli bir mesafede tutar. Böylece olaylara kapılarak dikkatimizin dağılmasına izin vermez ya da karakterlere acıyarak, hak vererek onların olaylardaki sorumluluğunun azaltılmasına izin vermez. Film, Neale'nin bahsettiği dokunaklılığa yer vermeyerek hikayenin acısını neredeyse yok eder. Seyirci için artık katharsis mümkün değildir. Neale'ye (1986:8) göre melodramatik hazzın kaynağı dokunaklı olmasında yatar;

(...) bunun en önemli unsurlarından biri zamanın geri döndürülemezliğiyle ilgilidir. Melodram daima bu geri döndürülemezlik duygusuna, "çok geç" duygusuna oynar. Çok geç duygusu, birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlemlerinden kaynaklanır: "Şimdide var olan durum bal gibi değişebilirdi ve "hayır, bu değişim imkansızdır." (akt. Abisel vd. : 39)

Oysa filmde karakterlerin geçmişleri ya da gelecekleri verilmez. Olaylar varoluşçu bir yaklaşımla "şimdi"de aktarılır. Geçmişin ya da geleceğin daha güzel olacağına dair bir iç çekiş yoktur. Filmin bu melodramatik özellikleri ters yüz eden yaklaşımı, erkeklik krizi olarak da ifade edilir. Film çalışmalarında bu olgu "modern melodram ya da eril melodram" gibi kavramsallaştırmalarla ifade edilir.

"1980'lerden itibaren Türkiye tarihindeki toplumsal, politik, ekonomik değişimin yarattığı güven kaybı, yoksulluk, işsizlik, Kürt sorunu gibi sorunları çözebilecek bir güçlü merkezi iradenin yokluğu, yeni Türk sinemasında erkeklik krizi ile ifade edilmiştir. Modern melodram ise bu kriz için biçilmiş kaftan olur yönetmenlere. Ceylan ve Demirkubuz'un filmlerinde erkeklik kaybı ya da krizi, sorunları çözememe, aile kuramama, ilişkileri yürütememe, sorunlara kayıtsız kalma biçiminde anlam bulur. Böylelikle *modern melodram*, *eril melodram* olarak tanımlanmayı hak eder. Öte yandan yeni melodramda erkeklerin acı çekmesi, çoğunlukla içsel ya da "yaşamın tekdüzeligi, varoluşsal kaygı, hiçlik inancı, inançsızlık" gibi soyut nedenlere dayanır ki, bu eğilim, yeni melodramın, sanat sinemasıyla, bu sinemayı var eden modernist pratiklerle ilişkisini ortaya koyar. iki filmde de yetişkin olamamış erkeklik krizi söz konusu olsa da sonunda kaygı yatıştırılmaz. İyilik ve kötülük bütün karak-

terlerde vardır. Kötü cezalandırılmaz. Olay sonunda tamamen kapanmaz. Zira bu karakterler kararsız ve sürprizlerle doludur.” (Akbulut, 2012:162)

Filmin bu tip melodramın tersine işleyen özellikleri ortaya çıkarken anti-melodram kavramına da göz atmak faydalı olacaktır. Woodward’a göre;

“anti-melodram, izleyiciyi, kendi melodramatik eğilimlerini eleştirmeye yöneltmesi gerektiği varsayımını temel alan modernist bir film çeşididir. Anti-melodram, duygunun önceliğine karşılık, film ile izleyici arasında bir estetik mesafe yaratmaya çalışır.” Fassbinder duygusal olarak tatmin edici ‘mutlu son’a yer vererek anti- melodramatik sinemaya dahil olur. Anti-melodram, izleyiciyi melodramatik perspektifin farkında olmaya götürür.”((Woodward 1985: 586-587. a.g.e.akt. Kovacks, 2010)

Eyüp’ün eylemlerini açıklayan en önemli düşünce kalıbı da, hayata ve geleceğe dair hiçbir pozitif duygunun, umudunun olmayışıdır. Filmin *film noir*’ı andıran karanlık sinematografisi de bu ailenin yaşadığı bu kasvetli, umutsuz havayı yansıtır. Bir yetişkin olarak, bu duruma engel olacak toplumsal değerleri, güçlü aile bağları ya da zorunlulukları yoktur. Eyüp’ün yaptığı seçimler ailesi için gibi görünse de, temelde melodram karakterlerinin tam tersine erdemli amaçlar değildir.

3.2.2 Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodramın İfade Ettikleri

3.2.2.a. “Geri Gelmeyecek Masumiyet”

Film melodramların en önemli kodlarından “nostalji” ve “masumiyet” arayışını semptomatik olarak bir çeşit rüya/hayal sahnelerine dışa vurur. Anlatı, temelde “kaybolan masumiyete özlemini” bu kez küçük yaşta kaybedilmiş olan küçük kardeş üzerinden yapar. Bu “küçük çocuğun hayaleti”, özellikle karakterlerin olan bitene “sessizlikleriyle” sebep olmaktan ötürü doğan suçluluk duygularının ortaya çıkışında, çaresizliğin getirdiği çıksızlıklarını gördüklerinde ya da masumiyetlerini yitirdiklerini hissettikleri anda ortaya çıkar. Çocuk imgesi aile için kayıp kardeş olduğu kadar simgesel olarak saflığı ve masumiyeti temsil eder. Aynı zamanda bu yetişkinlerin sorunlar karşısında bir çocuk gibi yetersiz ve mağdur olmalarına dair gönder-

melere sahiptir. Küçük kardeşi yaşatamamış olmaktan dolayı da yaşanan bir utanç, suçluluk ve yetersizlik duygusu vardır. Mezarlık ziyaretinde de bunu hissederiz.

İncelediğimiz diğer filmlerde, yitirilen masumiyetin gidişine bir özlem var iken, bu kez bu masumiyetin aslında hiç olmadığına dair karanlık bir duygu vardır. Yeşilçam melodramı bir konuyu, iyiliği/kötülüğü toplumsal ya da sınıfsal olarak tartışmaktan çok, bireyselleştirerek insanın gerçek yüzünü, içindeki kötülüğü, acziyeti, yalancılığı ve en önemlisi “yetersizliğini anlatmak” için ele alır. Daha çok ruhsal bir ayna tutmak peşindedir.

Aile olmanın getirdiği toplumsal zorunluluklar, insanın masumiyetinin kayboluşunda önemli bir etken olarak sunulur. Filmdeki, ölen küçük çocuk ve masumiyet ilişkisi, yönetmenin filmlerinde önemli bir izlek olan “kendi taşrasına” da bir küçük patika gibidir. Masumiyet için, diğer melodram filmlerinde sık sık olduğu gibi davet edilecek bir yer yoktur. Nereye dönersek dönelim “kaybedilen masumiyet” zaten dönmek üzere kaybolmuştur ya da kim bilir belki de hiç olmamıştır. Bu sadece hayal edilmiş ve idealize edilmiş bir masumiyettir. Aile kurumunun da toplumsal varoluşunu sürdürmek adına gizledikleriyle aslında hiçbir zaman masum bir geçmişe sahip olmaması gibi. Suner (2005:106) Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki taşranın nostaljik olmadığını anlatan karşı-nostalji kavramsallaştırması yapar. Buna göre, Ceylan filmlerinde “taşra” geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş değerlere özlemi anlatmaz. Aksine bu filmler, evin, taşranın ve çocukluğun şimdinin bir parçası olduğunu ve asla geçmişte bırakılamayacağını imler.

Filmde melodramlara özgü olarak “abartı ya da aşırılaştırma” yoktur. Bu filmde de yine yönetmenin minimalist üslubu içerisinde karakterlerin son derece kısıtlı tepkilerini görürüz. Hatta film anlatının dönüm noktası olan çok önemli trajik sahneleri, daha yoğun duygular gerektiren bölümleri göstermekten özellikle sakınır; kaza anı, Servet’in öldürülme anı gibi. Çekimde gözden kaçan fazladan kelime ya da duygunun filmde yer etmemesine montajda da özen gösterilmiştir. Oyunculuk ve mizansen eksiltiyle seyircinin, izlediği konuya belli bir mesafede durması sağlanır. Gerçek

hayatın kendisinin de, filmlerdeki hele melodramalardaki kadar abartılı yaşanmadığı fikrinin, minimalist bir anlayışla yansımasıdır.

Hacer ve İsmail'i, bir Yeşilçam filmini -şimdilerde hep yazlık sinemada izlendiğini görmeye alıştığımız haline kontrast bir şekilde evde televizyondan soğuk ışıklandırılmış bir sahnede ilgisiz izlerler. Hatta filmin izleme esnasında anne-oğulun arasındaki diyalogun anlamsızlığı -yüzünde sivilce olup olmaması gibi- bir çeşit yabancılaştırma efekti gibi çalışır. Artık bu karakterler de o saf dünyaya inanmaz. Hacer zaten daha çok Yeşilçam filmlerindeki kötü kadın karakterlerini andırır.

Analtı tekrarlardan, metaforik imgelerden özellikle kaçınır. Diyaloglar son derece az ve mümkün olduğunca günlük konuşma diline yakın verilir.

Deniz fenerinin sireni, Yıldız Tilbe şarkısı, gibi yinelemeler, filmin boşluklarını tamamlar. Hacer'in tutkulu tarafını bu şarkı vurgular, bir kırmızı geceliği ile simgeleştirir. Film tutku dolu sahneler yerine bu şarkıyı kullanarak izleyici yabancılaştırır. İzleyicinin Hacer'le, Eyüp'le ya da İsmail'le özdeşleşmesine izin vermeyerek, taraf tutmasına izin vermez. Konudan uzaklaşılmasını istemez. Yıldız Tilbe'nin "Sen de Sev Ama Sevilme" sözleriyle başlayan şarkısı zaman zaman Hacer'in tutkulu kişiliğini ve ruh halini yansıtmak için anlatımsal olarak kullanılır. Aynı zamanda filmin tek müzik ögesidir. Bu şarkı arabesk özellikleriyle bilinir ve tutkulu marazlı bir aşkı anlatır. Gürbilek (2016:33), arabeskin "şehre gelip köye dönme imkanı olmayan, ne köylü ne şehirli olanın müziği" olduğunu belirtir. Bu şarkı, varoшта yaşayan bu aileye dair kültürel kodlardan biri olarak var olur. Aşk "tutkusunu" anlatan şarkı, minimalist anlatısal özellikler nedeniyle uzak tutulduğumuz Hacer'in bu aşkı ne boyutta yaşadığını anlamamıza yardımcı olur. Ama kullanımı öyle beklenmedik bir anda olur ki, zihinsel olarak bu aşkı anlamlandırsak da, özdeşleşmeyi kırarak yabancılaştırma sağlar.

Bunlardan başka ses kullanımıyla öne çıkan filmde ses efektleri de anlatısal olarak özel bir yere sahiptir. Melodrama özgü sessizlik, ses efektleriyle bölünür. Olan biten sestten dolayı duyulmaz. Sahneler arasında geçişler bu efektlerle olur. Olayların ku-

gusunu ve akışını etkileyen bir işleve sahiptirler. Genellikle siren sesi, tren sesi, telefon sesi vs olarak ortaya çıkan sirenler hem duygu hem de anlam boşluklarını doldurur.

3.2.2.b.Yalnız Aile, Yalnız Ev, Yalnız Ülke⁴⁶: “Paranoid Korkular”

Ailenin krizde olduğu kaygısı gündeme geldiği dönemlerde asıl ifade edilmek istenen toplumun krizde olduğu korkusudur ifadesinden hareketle (Gittins, 2011:190)⁴⁷ filmde yaşanan ailevi krizin toplumsal olarak yaşanan krizlerin bir metaforu olarak okunabileceği; ailenin yalnızlığı, evin mekansal olarak yalnız görüntüsü ve yönetmenin kendisinin ifade ettiği; Türkiye’nin ülke olarak son dönemlerde gittikçe artan yalnızlığı arasında bir bağ kurduğundan söz edilebilir.

Gledhill (akt. Hayward 2000:216) melodramın burjuvazinin bir takım korkularını, kaygılarını ve arzularını açığa vurmasını modernleşme ve toplumsal değişmeye bağlayarak, kapitalizm ve teknolojik gelişme sonucu yabancılaşmış ve merkezini yitirmiş bireyin gerçekliğini dışa vurduğunu söyler.

Hayward’a göre (akt. Gledhill, 2000:216) melodram kentsel değişimin bir sonucu olan bir kaygıyı aktarır⁴⁸. Filmde bir kenar mahalledeki evin bulunduğu binanın yıkılmak üzere gibi duran yarım kalmış, bitmemiş, dar, biçimsiz ve güvenliksiz hali, çarpık kentleşmenin sonucu arada kalmışlığıyla dramatik bir etki yaratır. Görsel estetik açıdan, tren raylarının yanında oluşuyla “nostaljik”, her an yıkılacakmış haliyle de “huzursuzluk” etkisi yaratır. Sinematografik olarak; olmamış, yetişememiş, güçsüz kalmış/bırakılmış insanların, modernleşme ve kentleşme kaygısı içinde, ken-

⁴⁶ Yönetmenin 2008 yılında Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülü aldığında yaptığı konuşmada ödülünü; “ Bu ödülü tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme adıyorum” sözüne gönderme yapılmıştır.

⁴⁷ Gittins Diana, Aile Sorgulanıyor, Pencere Yay., Çev. Tuna Erdem, 2. baskı , İstanbul 2011.

⁴⁸ Filmin çekimi sırasında melodramın kentsel dönüşümle ilgili bu ifadeyi güçlendirecek bir durum yaşanmış Yedikule’deki bu ev kentsel dönüşüme girmiştir. Bu nedenle ev sahneleri planlamada öne alınarak çekimler tamamlanmıştır.

tin ve yaşamın kıyısında “tutunamayanlarının” hikayesini görsel olarak tamamlar. Evin bu görüntüsü bir an önce yok olmaları beklenen /istenen kentsel dönüşüme maruz kalmış evlerle, bu yaşamın kıyısında kalmış aile arasında paralellik kurar sanki. Böylesine simgesel bir “değersizlik” yükünü taşır ev. Filmde mekanın tecrit edilmişliğiyle bulunduğu mahalle de, Yeşilçam melodramlarındaki iyi, neşeli, vefalı karakterlerinin sıcak ortamından farklıdır. Burası soğuk ve mesafeli ilişkilerin olduğu bir yerdir.

Bu evin melodrama dair dokunaklılığının sebebi, evin genel görüntüsünün temsil ettiği “yetersizlik” ve “yalnızlık” duygusudur.⁴⁹

Ev, sahip çıkılmayanların, şehrin çeperinde kalmışlar tutunamayanların mekanında onları barındıran yalnız evlerden biridir. Tıpkı hiç kimseyle bağlantısı olmayan bu yalnız aile gibi. Yönetmenin, Cannes film festivalinde “En İyi Yönetmen” ödülünü aldığı anda sarf ettiği sözler, bu evin görüntüsü ve bu ailenin yalnızlığını “bu ödülü tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme ithaf ediyorum” cümlesiyle eşleştğinde ülkesinin dünya siyasetindeki ve özellikle de Batı ile mesafesini, onların arasındaki yalnızlığını imler gibidir. Yönetmenin bu sözleri ile birleşince bu aile ve mekânsal olarak evin yalnızlığıyla, ülkenin tüm Batılılaşma çabalarına rağmen yetişememesine, belki de bunun “modern dünyanın temsilcileri” tarafından aslında istenmemesine bir çeşit sitemi ve içlerimeyi sezdirir. Tıpkı taşranın merkeze uzak olmasının gücenikliği gibi, Türkiye’nin merkeze, Avrupa Merkezci (Eurocentric) siyasi ve kültürel değerlere bir gücenikliği de gönderir.

Anlatı toplumsal sistemin sorumluluğunu bu melodramın “desosyalizasyona” olanak sağlamasıyla muğlaklaştırır. Toplumun ve burjuvazinin sorumluluğu geçiştirilir. Brooks (1987:37 akt. Gledhill, 2000) melodramın masalsı yapısı ile burjuvazinin kendi çelişkilerini örtbas ederek, sanatı “desosyalize” ettiğini, toplumsal olanın özel alan yoluyla yansıtıldığını belirtir. Toplumsal sınıfların olmadığı, bireyin üstün olduğu fikrini güçlendirir ve bu konudaki çatışmalarda yatıştırıcı fonksiyonunu ortaya koyar.

⁴⁹Hatta çekimin yapıldığı ev gerçekten de, çekim sırasında kentsel dönüşüm nedeniyle yıkılacağı için, ev sahneleri öne alınmıştır. (Kaynak: Ayla Karlı Tezgören, filmin 1. Asistanı)

Filmde masalsı olmasa da bir aile, aşk ve ihanet çevresinde oluşturulan olay örgüsü asıl meselenin fazlasıyla örtük bir biçimde alt metinde kalmasını kolaylaştırır. Brooks'un melodramın “desosyalizasyon” işlevi saptmasına benzer bir başka yaklaşım Elsaesser'in sözünü ettiği “radikal muğlaklık” kavramını akla getirir. Elsaesser'e (1987:70) göre melodramlar,

“bir yandan burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesi iken, bir yandan da özellikle devrim sonrası burjuvazinin hakim olduğu sisteme hizmet ederler. Özellikle sinemada daha uyumlu ve biat etmeye dayalı metinlere sahipmiş gibi görünseler de, devrim öncesi temaların getirdiği özellikleri nedeniyle içinde oldukları tarihsel ve toplumsal duruma bağlı olarak, ya sistemi bozan ya da kaçışa hizmet eden işlev görürler (akt. Arslan 2005:71).”

Filmsel anlatı insanın kendi seçimlerinin getirdiği bir özgürlüğün ya da gücün sahibi olmadığını, edimlerinde bir muğlaklık-belirsizlik-bulanıklık olduğunu sezdirir. Kapalı toplumsal yapısıyla Doğu toplumlarına has bir “muğlak” alan herkesin kendisini birbirine karşı daha rahat hissetmesi için sorunları gizler; görünürdeki, yüzeydeki ilişkisini sürdürmesine olanak verir. Anlatıda toplumsal olarak kimi sorunların “uç maymun” gibi; “görmeden, duymadan, söylemeden” bastırıldığı kapalı bir toplum yapısına işaret edilerek bunun getireceği sıkıntılar sergilenir. Yaşamın gerektirdiği, özellikle birlikteliğin getirdiği sorumluluktan kaçış yoktur. Kaçış; ya bir çöküşle, ya bir felaketle, ya kötülükle ya da vicdan azabıyla sonuçlanacaktır. Filmde çalışarak, emek dışı kazanç elde etme arzusu; sonunda yalan, aldatma, ihanet ve cinayet getirir. Düşman dışarıda değil, bu kez (örneğin *İftarlık Gazoz*'daki gibi dış mihraklar değil) bizzat evin içinde, hatta insanın içindedir.

Filmde anlatsal olarak bu muğlaklık, konuyu bireyin üzerine odaklarken, bir yandan da toplumsal sorunları, siyasal ve sosyal sıkıntıları kişiselleştirerek sistemin sorumluluğunu azaltır, gözden geçirir. Bu yönüyle melodramın “muğlaklığı” elverişli bir zemin sunar. Böylece toplumsal, tarihsel gerçekler bu muğlaklıkta kaybolur, Türki-

ye'nin toplumsal sorunlarına; ekonomik, siyasal gündemine dair çok fazla bir ipucu yer almaz.

Yönetmene göre ise bu muğlaklık yaşama içkindir. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın bir röportajında bunu şöyle ifade eder:

“(…) Hatta daha da ileri giderek söyleyecek olursam, ben yaptığım filmin tam olarak ne üzerine olduğunun bile fazla anlaşılmasını istemem. Karmaşık, iç içe bir konuyu açıklığa kavuşturmaktan çok, meseleyi tersine daha da bulandırmayı seven biriyim. Varsa bile böyle bir şey, bunun dokuz kat zar altına saklanmasını tercih ederim. Ancak filmlerimde tabii ki sosyal bir fon, siyasi diye nitelenebilecek benzetmeler ya da metaforlar olabilir. Bunlar genelde filmi yeterince gerçekçi kılabilmek için oluşturulması gerekli arka planlar. Ben kendimin de anlamakta zorlandığım, kendisini üzerime dayatan, benim için biraz anlamlandırması zor, muğlak bir yapısı olan meseleler üzerine film yaptığımı sanıyorum.(Ceylan, akt. Çamlıbel, 2014)”

Filme göre hayat çok net değildir, karmaşık ve bulanıktır. Modernizm eleştirilerinde, mutlak doğrunun tartışmalı oluşu, modern toplumun da temelini oluşturan pozitivist, neden-sonuç ilişkisine dayalı deterministik paradigmanın bir yere kadar geçerli olabileceği, mekanik dünya görüşünün özellikle toplumsal /insan temelli konularda yeterli cevabı veremediğine dair yaklaşımlar vardır⁵⁰.

Hayward (2000:216) melodramın, burjuvazinin feodal sistem kadar sağlam olmayan yerini sağlamlaştırma işlevi olduğunu belirtir. Melodramın bu kaygı nedeniyle “paranoid bir tarz” olduğunu belirtir. Filmde hikaye artık aile üyelerinin birbirine şüpheyle yaklaştığı, en yakınındakine bile güvenemeyeceğine dair bir “şüpheli” ve “pa-

⁵⁰ Geçtan, dünyanın mekanik bir şekilde neden-sonuç ilişkisine göre işlediğine dayalı görüşüne karşılık Doğu mantığının sezgiyle ilişkisini şöyle değinir:

“(…) Oysa Batının, Doğu dediği dünyayı çözümleme yoluyla anlayabilmesi bana pek mümkün görünmüyor. Çünkü çözümleme lineer mantık izleyen Batılı bir yöntem, Doğulu denilen dünyalara da sezerek ya da hissederek ya ulaşılır ya da ulaşılmaz (2003: 83) .

ranoid” bir duygusal evrende geçer. Bu halin artık Yeşilçam melodramlarının toplumun tüm farklı kesimlerini bir araya getirme düşüne “birlik fantezisine” karşı bir şüpheyi de içerdiği söylenebilir.

Cumhuriyet’le birlikte kurulmuş olan resmi ve ideolojik laik modernleşme kaygısıyla taşrasını merkezini kaybetmiş bir toplumun kaygılarını yansıtan Yeşilçam Melodramlarına karşı farklı yaklaşım sunar. Taşrayı filmlerinde en temel izlek yapan yönetmen, yozlaşmış bu kenar mahalle ailesi anlatısıyla Batılı değerlerle temsil olan kentsel merkeze olan bu “uzak”lığa içerler. Akbulut (2008:122) Elsaesser’in (1985:170) toplumsal değişmeyi anlamakta ısrar eden ve bunu soyut, toplumsal kura ve entellektüalizme derinbir şüpheyi dile getirdiği sözünü aktararak, melodramların bastırılmışların sesi olduğunu, pozitivist bilim ve modernist toplum paradigmasının bir “sorun” olarak gördüğü “diptekilerin tepkilerini” dillendirdiğini belirtir.

Bu nedenle Cumhuriyet aydınlarının/burjuvazisinin kaygılarıyla yaratılmış alt-orta sınıf ahlaki değerlerini taşıdığını varsaydığı toplumsal değerlere tepkisini, bu değerlerin simgesi olan Yeşilçam’ın kurduğu ulusal kimlik temelli melodram yapısını yeniden ele alarak semptomatik olarak verdiği söylenebilir.

Kısaca filmde melodramatik tarz yoluyla semptomatik olarak, bu yalnız, sahipsiz aile özelinde; yetişkin olamamanın, kapalı toplumsal ilişkilerin trajik sonuçlarını, Batı’ya yetişmenin ve aslında Batı tarafından kabulün imkansızlığının farkındalığıyla başbaşa kalmışlığın getirdiği yalnızlık, çaresizlik, masumiyetin kaybı gibi kaygılar olarak dışa vurur.

3.3. AŞK TESADÜFLERİ SEVER: NOSTALJİK BİR İÇ ÇEKİŞ

Ankara’da bir eylül sabahı yaşanan kaza, Özgür’ün (Mehmet Günsur) ve Deniz’in (Belçim Bilgin) aynı gün aynı hastanede (1 Eylül 1977 yılında) doğmasına ve onları bir araya getiren tesadüflerin başlamasına sebep olur. Bu andan sonra yolları; çocukluk, ilk gençlik ve yetişkinlik dönemlerinde zaman zaman kesişmeye başlar. Bu kesişmelerden kahramanlarımızın haberleri olmaz. Anlatı, adından da anlaşılacağı gibi bu “tesadüflerin” üzerine kurulmuştur.

Film, tesadüflere sık sık vurgu yapacağını belirten bir sahne ile açılır. Yollarının keşiştiğinden ve birbirlerinden haberi olmayan ikiliyi İstanbul’un kaotik ve hızlı şehir yaşantısı içerisinde, modern mekânlardan birinde yürürken ve telefonla konuşurken görürüz. İkisi de o gün hayatlarını değiştirecek gelişmelerden habersiz, telaşla işlerine yetismeye çalışmaktadırlar. Biri annesi Neriman’la (Şebnem Dinçkök), diğeri de sevgilisi Burak (Yiğit Özşener) ile telefonda konuşmaktadır.

Özgür Turgut (filmde bir sahnede kendisini de gördüğümüz Mehmet Turgut’un hayatından alınan bazı benzerliklerle kurgulanan başrol karakter), 30’lu yaşlarda, uluslararası başarılar kazanmış, tanınan bir reklam fotoğrafçısıdır. Bir sergi açmak üzere- dir. Ama sergilenen fotoğraflar kendisine değil, Ankara’da Gazi Mahallesinde bir vesikalık fotoğraf stüdyosu (Foto Turgut Stüdyosu) olan babasına aittir. Bu sergiyle babasına vefa borcunu ödeyerek teşekkür etmek istemektedir.

Deniz Usman da, 30’lu yaşlarda, dizi ve tiyatro oyuncusu genç bir kadındır. O gün Fransız yapımı uluslararası bir sinema filminin deneme çekimine katıldığını görürüz. Bu filmde rol almak, kariyeri için önemlidir. Çekim iyi geçer. Heyecanla sonucu bekleyecektir.

Akşam yemeğinde Deniz'i, sevgilisi Burak ve ailesiyle yemekte görürüz. Burak, evlilik niyetinde olduğu Deniz'i ailesiyle tanıştıracaktır. Ancak buluşmada Deniz, Burak'ın ailesine kendisi hakkında- oyunculuğu bırakacağı yolunda- bir yalan söylediğini anlar. Zengin ve geleneksel kodlara sahip olan aile, oyunculuğun evlilik için uygun bir meslek olmadığını düşünmektedir. Oysa oyunculuk, onun varoluşu için çok önemlidir ve bu durum aralarında büyük bir kavgaya sebep olur. Deniz, aslında söylediği yalandan öte, Burak'ın da ailesi gibi mesleğine saygı duymadığını anladığında çok kırılır ve arabadan iner. Bu sırada tesadüfen Özgür'ün sergisinin açılışının yapıldığı galerinin önüne gelmiştir. Ve kapıdaki afişte kendisine ait olduğunu düşündüğü, ama emin olamadığı bir kız çocuğu fotoğrafı dikkatini çeker. Anlamak için sergi salonuna girdiği sırada, Özgür de sergiyle ilgili konuşma yapmaktadır. Deniz, Özgür'ün sergiyi babasına ithafen açtığını söylediği bu konuşma esnasında Burak'ın ısrarla araması üzerine rahatsızlık vermemek için sergiden çıkmak zorunda kalır. Böylece Özgür'ün anlattıklarını duyamaz ve bağlantıyı kuracak parçalardan haberdar olamaz. Burak arabada tekrar yaptıkları konuşmada ertesi gün Rusya'ya gideceğini söyler, bir süre ayrı kalacaklardır. Denizi'nin kafası bu evlilik konusunda Burak'ın kadınların kariyeri ile ilgili-kadın için bir iş hayatının fırsatı olamaz, ama erkeğin işi sorgulanmaz, kadın kariyerini evlilik için feda etmelidir vb- türü yaklaşımlarından dolayı karışıktır. Kırgın ayrılırlar.

Deniz ertesi gün stüdyoya gider ve Özgür'le konuştuğunda, geçmişteki eksik parçalar birleşir. Bu fotoğrafın çekiliş hikâyesini hatırlar. Fotoğrafın, çocukluğunda Gazi Mahallesi'nde yaşayan dedesine geldiği yaz tatillerini geçirdiği dönemde, Foto Turgut'ta Özgür'ün babası tarafından çekildiğini anlar. Bu sayede yeniden arkadaşlıkları başlar. Özgür ve Deniz'in hatıralarıyla geçmiş yavaş yavaş ortaya çıkar ve karakterlerin şimdiki hallerine geliş yolculuklarını, onların "kimliklerini" oluşturan süreçleri, zaman zaman Ankara'da kesişen hayatlarını ve sonrasında İstanbul'a yolculuklarını görürüz.

Özgür'ün ölümcül kalp hastalığı ve babası ile arasındaki ilişkinin bilinmeyen yönleri ve Foto Turgut'un bir fotoğraf stüdyosundan öte anlamı çözülmeye başlar. Anlatı, çocuklukla kurulan bağlantının, şimdideki olayların seyrini nasıl değiştirdiğini ve gerçek aşkın, saf aşkın mümkün olup olmadığını ortaya çıkarmaya çalışır.

Deniz, Özgür'le yeniden karşılaştıktan sonra oyunculuk ideali ve saf aşkın peşine düşerken, Özgür de bu aşkın peşinde çıktığı yolculukla geçmişiyle yüzleşecek, babasıyla arasındaki kopukluğu çözmek için izlerin peşine düşecek ve hayatını müzisyen olarak yaşamak isterken, buna engel olan ölümcül hastalığına, gene tesadüflerden menkul bir olay örgüsünden sonra trajik, mucizevi bir çare bulunacaktır. Özgür, finalde kalp yetmezliği nedeniyle ölümle mücadele eder ve hastaneye yatırılır. Deniz durumu haber alır almaz, arabayla ona yetişmek için hızla hastaneye doğru yola çıkar. Korkunç bir kaza yapar. Bu kaza ölümüne sebep olur. Kalbi, hastanede yatmakta olan ve kalp bekleyen Özgür'e takılır. Özgür bu sayede çocukluktan beri ölümle burun buruna yaşamasına sebep olan bu hastalıktan ve dolayısıyla ölümden kurtulur. Finalde onu aşkına değil ancak onun sayesinde çok sevdiği bisikletine ve gitarına kavuşmuş olarak görürüz.

3.3.1. Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı ve Stili: “İlahi Tesadüfler Ve Masalsı Yapı”

Aşk Tesadüfleri Sever (2011) filmi, ismiyle örtüşen bir şekilde “tesadüfler ve mucizeler” üzerine kurulu anlatı yapısıyla melodramatik tarzı daha baştan ima eder. Film, içinde *Martı* (Anton Çehov) oyunundan *Romeo & Juliet*'e (Sheakespeare), *Külkedisi*'nden, *Uyuyan Güzeli* masalına pek çok bilinen anlatıdan çağrışımlar içerir. Metinler arası oluşu ve kollektif bilinçte var olan arketiplere dayanan anlatı yapısı ile Yeşilçam melodramlarının yaslandığı “masal evrenini” hemen çağrıştıran pek çok öğeyi barındırır. Deniz'in ayakkabısının topuğunun kırılması ile “şimdiki zamanın durdurulması ve geçmişin anlık bir göz kırpması” ve kendi çocukluk fotoğrafını görmesi sonrasında romantik gerçek aşka uzanacak hikâyesinin başlaması *Külkedisi* (Sindrel-

la) masalını, finalde Deniz'in hayalinin Özgür'ü öperek uyandırması *Uyuyan Güzel* masalını çağrıştırır. Filmin geçmiş sahnelerinin masalsı atmosferi de melodram/ Yeşilçam melodramı duygusunu güçlendirir.

Oğuz Adanır (1994:153); bundan yaklaşık 20 yıl önce yazdığı *Sinemada Anlam ve Anlatım* kitabında, Türk sinemasında mucize öykülü filmlere ve masal anlayışına geri dönmek üzere son verildiğini savlamış olsa da, bugün hala bu ve başka bazı gişe yapan filmlerde mucizelerin (örneğin *Mucize* filmi, 2015, Mahsun Kırmızıgül) ve tesadüflerin yoğun olarak kullanıldığı filmler yapıldığını görüyoruz. Nitekim *Aşk Tesadüfleri Sever* filminin 2.418.000 kişilik bir gişe başarısına erişmesi bu masalsı yapıya ilgiyi gösterir.

Filmle ilgili olarak kendisiyle yapılan bir röportajda yönetmen Ömer Faruk Sorak, “Bir masal anlattık” der ve seyircileri bu masala dâhil olmaya davet eder⁵¹,” filmin gerçekçilik yaklaşımını da “tesadüfün kendisinin gerçek olduğu” şeklinde yapar. Böylece daha en baştan seyirciyle bunun üzerinden bir anlaşma yapmaya girişir. Aynı röportajda, “Türkiye orijinli evrensel sinema dili olan bir senaryomuz yok” der. Yeşilçam kaynaklı bu hikâyeyle bu türden bir denemeye girişmiş gibidir; bir Yeşilçam melodramını senaryo zaaflarını gidererek ve sinematografik kusurlarını başarıyla gidererek evrensel bir konuma yükseltmek ister. Yönetmen Sorak, bir başka röportajda bunu şu şekilde açıklar;

Bu bir modern Yeşilçam filmi...Eski Türk filmlerinde olan o romantik ve büyümlü atmosferi yaratmak istedik ve başarılı olduk. Bir yönetmen olarak bu benim adıma sevindirici bir şey. Yeşilçam'ın Yeşilçam olduğu, hiç zarar görmeden devam ettiğini hayal edin. O ekol yıkılmamış olsa, bugün tam da böyle bir film çekilirdi zaten.⁵²

⁵¹ Ayrıca filmin masalsı özelliklere ve melodramatik (rasyonalite eksikliğini işaret eden türsel özellik) olmasına rağmen, hikaye, mekanlar ve oyunculuğa kadar pek çok alanda gerçekçi olduğunu iddia ediyor.

⁵² Çini, Pelin, *Hürriyet Gazetesi* /06.02.2011/1348743/ (çevrimiçi) <http://www.milliyet.com.tr/-ikimizi-de-ayni-doktor>

Film bu yönüyle, Collins'in sözünü ettiği hiper-gerçekçilik kavramını hatırlatır. Collins, 1980'li ve 1990'lı yıllarda filmlerin, sadece anlatısal formüller hakkında değil, aynı zamanda şimdide döngüselliklerinin ve alımlama koşulları hakkında bir farkındalığı içerdiğini belirtir. (Collins:1993:247, 248 akt. Akbulut, 2012:109). Yapımcı/yönetmen yukarıdaki iddiasıyla Yeşilçam'ın tüm kodlarını açıkça, bilinçli olarak yeniden dolaşıma soktuğunu belirtir.

Filmde gerçek karakterlerin kullanılması- röportajı Ayşe Arman'ın gazeteci kimliğiyle yapması ya da fotoğraf sanatçısı Mehmet Turgut'u bir sahnede görmemiz- filmin gerçekçilik izlenimini arttırır ve Yeşilçam melodramlarından ayırır. Ayrıca Yeşilçam filmlerinde tarihsel olarak zaman genellikle belirsiz olmasına karşın, zamansallaştırma açısından, belirli bir tarih verilerek filme başlanması (1 Eylül 1977) dönemi tam olarak bilmemizi sağlar. Öte yandan, bu dönemin gerçek toplumsal koşullarının bilinçli olarak anlatı dışında tutulması, filmin Yeşilçamvari masalsılığa bağlılığı koruduğunu, gerçekçilik sınırlarını sadece belli bir noktaya kadar genişlettiğini, daha ileri gitmediğini gösterir. Filmde, mekansallaştırma ve zamansallaştırma, gerçeklik ilkesine tamamen bağlı kalmaz, film merkezindeki anlatının masalsılığının gerektirdiği kadar yer bulur.

Literatürde, Yeşilçam melodramlarının, Batının neden-sonuç ilişkisine dayalı anlatı yapısına karşılık, Doğu anlatı geleneklerine bağlı kalarak, daha çok epik bir yapıda olduğuna değinen çalışmalara değinmek, filmin irrasyonelite ve gerçekçilik ile ilişkisini anlamlandırmak açısından önemlidir. Mustafa Sözen (2009) Doğu kültür daire-sinin öykü anlatım yapılanmasının ortak paydalarını şu şekilde açıklar:

“Genel olarak öykü anlatım sınırları içinde değerlendireceğimiz bütün yapılarda, Batı dramının omurgasını oluşturan ‘nedensellik’ unsuruna çok rastlanmaz, aksine ‘sürpriz’ unsuru üzerine kurulan bir yapılanma vardır. Batılı anlamda dramatik kurgu, olaylar serisinde nedensellik bağı gerektirir; yani olaylar belli bir yönde gelişir, toparlanır ve kapanır. Doğu hikâyesi ise, ani hamlelerle sürpriz den sürprize geçer, Doğu anlatılarında hâkim olan sürpriz mantığı, şüphesiz ki ona özgü bir gerçeklik kavrayışıyla yakından ilgilidir. Çünkü onun maddilikten dolayısıyla çatışmadan arındırılmış dünyasında drama yer yoktur. Bu da

onun anlatılarını doğrudan ‘epik’e götüren bir yapıyı getirmiştir. ‘Olağanüstü’ olma kavramı artık doğal bir süreç hâline gelmiştir.⁵³”

Film anlatısında “tesadüf” bu tür bir Doğu anlatısı yaklaşımıyla “olağanüstü” olmaktan çıkarılır. Tesadüf böylece rasyonelleştirdikten sonra ise anlatı neden-sonuç ilişkisine dayalı, tutarlı ve gerçekçi bir olay örgüsü kurmada Yeşilçam melodramlarından ayrılır. İlk anda olmayacak “tesadüfleri” bile belli bir mantığa oturtarak, seyircinin filmi melodramlara özgü “hor görmeyle” izlemesinin önüne geçer. Yönetmenin, kurduğu atmosfer üzerindeki anlatısal hâkimiyeti de inandırıcılığı filmin lehine arttırır. Türk sinemasının en büyük sorunlarından biri olan zaman, mekân ve karakter konularında uyum sağlanarak, filmin akışında dikkati dağıtacak etkenler mümkün olduğunca giderilir. Başarılı bir sinematografi, “çoğunlukla” abartılı olmayan oyunculuk ve diyalog kullanımı, iyi zamanlama filmin alt metnindeki melodramatik tarzı ve kurguyu kabul ettirir ve seyircide izlediğinin “gerçek” olduğu duygusunu arttırır.

Filmde melodramlara özgü bir **irrasyonel**ite, isminin de ifşa ettiği gibi açık olarak bulunur. Bu görünmezlik, filme, 2000’lerin yeni orta sınıfının inanç pratiklerinden biri olarak karşımıza çıkan bir irrasyonellik, mistisizm, kutsallık katar. Her ne kadar din ya da inanç konusu Türkiye’de toplumsal olarak her dönemde önemli bir yer tutsa da, modern dünyada kutsala olan bağın zayıfladığı bilinen bir olgudur. Daha doğru bir deyişle günümüzde karmaşılaşan toplum yaşamında resmi dinin tek başına yerine getiremediği beklentilere dair arzular - yoga, NLP, fal, büyü gibi - yeni kutsallık biçimleriyle giderilmeye çalışılmıştır. Filmde rastlantılar ve kazalar, hem orta sınıfın bu yöndeki beklentisini temsil eder hem de saf aşka duyulan arzunun, ancak böylesi bir düzenleyici güç aracılığıyla gerçekleşeceğine duyulan inancı ifade eder. Film, teknolojinin, hızlı ve çarpık kentsel değişimin, rekabete dayalı serbest

⁵³ Sözen, Mustafa (2009). “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, sayı 50: 131-152 Bilig. (çevrimiçi) <https://www.researchgate.net/profile>

piyasa ekonomisinin, toplumsal bağların çözülüşünün ortaya çıkardığı eksikliği, boşluğu, romantik aşk aracılığı ile gidermeye çalışır.⁵⁴

Weber (1996), evrenin mekanik bir tarzda işlediğinin tasavvur edildiği bir yerde bireyin, varoluşsal ve içsel kurtuluşu, toplumsal alanın bir üyesi olarak değil, “sırf bireysel” ve mistik tarzda arayacağına işaret etmektedir. Ona göre, kültür rasyonelleştikçe dini tecrübe olabildiğince irrasyonel alana kayar. Rasyonelleşme arttıkça mistik ve büyüsel-dinsel olana ilgi artar. Bu da bölünmeyi, kurtuluşu bireysel bazda arama eğilimini güçlendirir. Gelineen noktada modern toplumlarda bu eğilimin yaygınlaştığı söylenebilir. Büyüsü bozulan dünyanın yeniden büyülü hale getirilmesi gibi ironik bir durum söz konusu olmaktadır.

Bu durumun; modernleşme arzusu ve bununla birlikte çatışmayı arttıran toplumsal değişimler ve muhafazakarlıkla dindar bakış açısının geri dönüşü, aynı zamanda mistizmin de artması ile etkileşimi farklı okumalara da olanak sağlar.

Aslan(2005: 18) melodramın varoluşunun modern olup modernizmin antitezi olabilen, modernliğin akılcı ve pozitivist yönleri dışında kalan bir karnavallığa kucak açan ikili yapısından söz eder. Filmin modernlik ve laiklik vurgusu yaparken aynı zamanda böylesine bir irrasyonaliteyi de içermesi melodramın bu ikili yapısıyla mümkün olmaktadır.

Deniz’in fotografik imgesi mistik/tasavvufi bir yaklaşımı açığa verir. Tasavvufta fotoğraf bir surettir. Suret /görünüş ise kavram olarak mana/gerçek kavramlarının karşıtıdır. Suret ve mana, tasavvufta insanda çeşitli karşıtlıkları temsil eder.

Özdamar (2015), tasavvufa göre insanın ikilikler içinde olduğunu belirtir; canla ten, akılla şehvet, meleklerle şeytan, ruhla nefis şeklinde. Suret ve mana da bu ikiliklerle

⁵⁴ Nitekim yönetmen Ömer Faruk Sorak, bu filminden sonra “8 Saniye (2015) adında, daha farklı bir inanç anlayışının, kutsal dinlerin dışında tamamen tasavvufi, şamanik izler taşıyan bir mistizmin anlatıldığı bir film yapar.

ilişkilidir. Tasavvufa göre beden ve ruh arasında da böyle bir ilişki vardır. Beden değersizdir, maddedir ama ruh büyük bir manayı işaret eder. İnsan, bedeniyle küçük, ama ruhuyla sonsuzdur. Yunus Emre'nin şu sözleri bu tasavvufi yaklaşımı özetler:

“Bu âdem dedikleri, el, ayakla baş değil
Âdem mânâya derler, sûret ile kaş değil.”

Filmde sureti temsil eden ve bu dünyaya ait olan maddi aşk, filmin finalinde büyük manaya ulaşır. Kalp ve beden birleşerek sonsuzluğu kaplar. Tasavvufa göre en büyük imtihan surete aldanmamak, suretin görünüşün arkasındaki gerçek “manaya” ulaşmaktır. Ve bu yola adanan kişi, yani derviş, bu hikmeti görebilmek için zorlu yollar-
dan geçer, surete aldanmaz. Acılar çekerse, ancak o zaman sonunda o büyük manaya ulaşabilir. (Özdamar: 2015) İbn Arabî insan ve varlık ilgili şöyle der:

Yani âşıklar sevgilinin gerçek bir varlığı (emrûn vücûdiyyun) olduğunu zannederler. Oysaki sevgili “âdem” halinde olan bir varlıktır (emrûn ademîyyün). Âşık, sevgiliye öylesine bağlanır ki sonunda onu, gerçek bir varlıkta, “var” olarak görür. Âşık, gerçek varlığını sevdiği sevgiliyi görür görmez, var olan bu varlıktan doğan bu halin sürmesi için sevgi yenilenir” (aktaran Maktav, 2010:37)

Özgür, bir nevi suretin arkasındaki mananın peşine düşmüş bir derviş gibidir. Mutlak olan, alnına yazılmış olan saf aşkı beklemiştir. Deniz'in suretinin temsil ettiği metafizik bir aşkın peşine düşmüştür.

Bir kalp hastası olarak da çileli bir yolda yürümüş ve nihayet bir gün bu sebatkârlılığının karşılığını görmüştür. Aslında hiç bir şey tesadüf değildir. Tıpkı tasavvufta ve diğer tüm mistik öğretilerde olduğu gibi “belli bir düzen” vardır. O düzen eğer ruhsal bazı gerekler yerine gelirse harekete geçer ve çileciye, yolundan dönmeyene yolu açar. (“kapısında beklemek” Tasavvuf öğretisinin bir parçasıdır) Özgür’e de bir gün o kapı açılır. Gerçek aşkıyla karşılaşır. Ve sonunda ölüm de olsa asıl büyük kavuşma o zaman gerçekleşir. Tasavvufta Mevlana, ölümü “kavuşma” olarak görür, o nedenle öldüğü gece, kendi rubailerinden yola çıkarak, âşıkın aşkına kavuştuğu gece, “düğün gecesi”, “gerdek gecesi” ile tabir olunan Şeb’-i Arus olarak adlandırılır. Fil-

min sonundaki gösterişli kaza sahnesi ve Deniz'in ölümü yok olma değildir, bu türden "ilahi" bir birleşmeyi işaret eder. Ve aslında tesadüfleri de bir yere bağlamış olur. Bu sahnelerin slow-motion çekimi ve müzik şiirsel bir hava katarak ilahilik duygusunu arttırır. Tanıtım metnilerindeki ana cümle de filmin yaklaşımını açıklar: "Var olmak tesadüf değilse, aşk tesadüf olabilir mi?"

Filmin suret/mana ilişkisi, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmini hatırlatır. *Sevmek Zamanı* filmi Boyacı Halil'in (Müşfik Kenter) bir evin duvarında gördüğü bir fotoğrafa/surete/nesneye olan âşık olmasını anlatır. Bu suretten asıl olana/varlığa/özneye ulaşmak için kendini adamasıyla sonlanan tutkulu aşk öyküsünü anlatır. Film sonunda fotoğraftaki büyüün, kadının gerçeğinin (Sema Özcan) gelmesiyle bozular. Tasavvuf'ta her şey sevgiliden/maşuktan ibaret olur. Tasavvufa göre dünya fanidir/geçicidir ve âşık bu fani dünyada kendini feda ederek, "ölmeden ölme" sırrına erişir ve aşk ile sonsuzluğa ulaşır.

Çile çekmek geçilmesi gereken en önemli andır. Tasavvuf aşkı şöyle tanımlar; "sevenin sevgilisinde kendisini yok etmesi, aşkın yok, sadece maşukunvar olması, her şeyin ondan ibaret olma halidir (Arslan, 2006)⁵⁵. Bunun için de mücadele eder, acı çeker, sıkıntılar yaşar ve kendini adar.⁵⁶

Aşk Tesadüfleri Sever'de Özgür yıllarca Deniz'in fotoğrafını saklar. Suretinin peşinde, bilinçsizce aslında onu aramıştır hep. Çocukluğundaki saf, masum ve yüce aşkı Deniz de aynı şekilde bilmeden Özgür'ü aramıştır. Eksik yarısını, parçasını. De-

⁵⁵ Arslan, Hilal, İbn Sina ve Mevlânâ'nın Aşk Felsefelerinin Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 2006, VII+120 s. (Çevrimiçi) http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/1308515389_20.35.pdf

⁵⁶ "Çile çekerek insanın ruhsal ve fiziki yapısını eğitmesi esasen sadece İslamiyet'te değil; diğer bazı dinlerde de karşılaşılan bir uygulamadır. Şamanizm, Taoizm, Maniheizm, Budizm gibi dinlerde çile çekmeye benzer uygulamalar bulunmaktadır. Kuzey Amerika yerlilerinde de yine çile çekmeye benzer ritüeller bulunmaktadır. Nefsini terbiye eden insan şeriat, tarikât, marifet ve hakikât kapılarından geçmekte ve en sonunda Hak ile birleşmektedir. Bu tanım yukarıda bahsedildiği üzere Frager'ın çilenin aşamalarını tanımlamasına da işaret etmektedir. "Vahdet-i Vücûd" olarak isimlendirilen bu duruma ulaşmak için çile çekmek, yani başka bir deyişle nefsin terbiye edilmesi gerekmektedir. Nefsin kontrol edilebilmesi, istikrarlı ve ısrarlı bir şekilde ibadetlere sarılıp, öz disiplinli bir yaşam tarzını uygulamakla mümkündür" (Demirarslan, 2016).

niz'in bir sahnede Orhan Pamuk'un "Masumiyet Müzesi" kitabını okuması filmdeki bu ebedilik duygusunu ve Yeşilçam göndermesini güçlendirir. (Bu kitapta da yazar Orhan Pamuk, anlatısının "hatıraların masumiyetini" anlatan yapısını kurmak için, Yeşilçam'ın en ünlü melodramlarından biri olan *Vesikalı Yarım*'i kullanır. Anlatı bu tip göndermelerle döngüselleşerek Yeşilçam melodramlarının anlatısal yapısını ve kodlarını sürekli yineler) Deniz de modern dünyada bunun imkânsızlığını bilse de ölümsüz aşka inanır.

Film boyunca Özgür, Deniz'in imgesini fotoğrafını saklar, taşır. *Sevmek Zamanı*'ndan farklı olarak, suretin aslına da âşık olur. Ama bu dünyaya ait olan fiziksel birleşme tasavvufi aşkı yeterli değildir. Sonsuz olması gerekir. Film bu sonsuzluğu, sonunda kalp ve bedenin birleşmesiyle sağlayarak, ilahi bir söyleme gönderir.

Film, -karakterlerin kendi geçmişlerine yaptığı- flash-backlerle saf ve "yitik masum bir geçmişe duyulan özlem" üzerine kurulu nostaljik anlatısı, ölümcül hastalık, fotoğraf, hazine kutusu gibi metaforik gösterenler, şarkı ve müziklerin Yeşilçam fimlerindeki gibi anlatımı güçlendirmek için kullanılması, eski Yeşilçam filmlerinden parçaların izlendiği sahnelerin olması gibi unsurlarıyla da belirgin olarak melodramatik tarza işaret eder. Bu durumu Abisel (1994:221), Türk sinemasında her şeyin sözle anlatıldığını, görüntülerin olay akışını sağlamakla kaldığını belirterek ve konuşmaların taşıdığı ağırlığa değinerek, görüntüler olmaksızın da filmlerin konuşabilir olmasına vurgu yaparak açıklar. Melodram, anlatıda, oyunculukta, görselleştirmede, diyalog ve ses öğelerinde abartıya, aşırılığa kaçır. Hollywood melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam melodramlarında şarkılar duyguları taşımada çok önemlidir. Sevgi, acı, mutluluk, aşk, üzüntü duygularını dile getirir, bazen de pekiştirir. Thomas Elsaesser (1985:173), melodramlarda müziğin "acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle işlevsel kullanıldığında söz eder. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde müzik kullanımı iki türlü bulunur ; ilki tema müziği olarak, örneğin hastalıkla ve geçmişle yüz yüze geldiği sahnelerde yükselip alçalarak, acıma ve heyecan duygularını arttırarak trajedi duygusunu arttırması şeklinde, ikincisinde de yarı pop, yarı arabesk yarı rock "şarkılar" şeklinde. Bu şarkıların sözleri,

şarkılı-oyun anlamına gelen melodrama uygun bir şekilde olayları ve duyguları açıklar nitelikte kullanılır. Filmin jenerik müziğinde,

“Aşk tesadüfleri sever, kader ayrılıkları,
yıllar geçmeyi sever, insan aramayı,
herkes geçmişi öder bir yol ayrımında,
başlamak istersen yeni bir hayata...
hayat tekrarları sever yeniden başlamayı...”

şeklinde ilerleyen sözler, öncelikle anlatının temel bakışını, doğu felsefesini de içeren, yeni tür bir mistizm anlayışına ait bir dünya görüşünü baştan içerir. “Her şey olduğu gibi kabul edilmelidir, aşk da doğuyu da içeren bir biçimde ele alınacaktır. Kadere vurgu yapılarak, aşkın aranması gereken hali, şarkıda kodlanmıştır. Hayatın “tekrarlardan” oluştuğunu belirten şarkı, melodramatik anlatının en önemli kodlarından biri olan sık sık yaşanacak “tesadüfleri” baştan şarkıyla şifreler. Bu “aşırı” anlam, seyirciye fırsat vermez, boşluk bırakmaz.

Jenerik şarkısını seslendiren Müslüm Gürses’in, acıyı içinde en fazla barındıran türlerden biri olan arabesk müziğin en önemli temsilcilerinden biri olması, filmin modernlik ve gelenek /yerellik çatışmasını ortaya koymada etkilidir. Zira Gürses son zamanlarında pop ve rock müzik parçalarını yeniden yorumlamasıyla yerel olanla modern ve evrensel olanı harmanlamış bir sanatçı olmasıyla, özellikle modern çevrelerde dikkate alınarak bir “kült” hale gelmiştir. Film, yönetmenin evrensel ama özgün bir sinema dili arayışını bu sentezle baştan işaret eder. Bu Doğu -Batı sentezi, Türk sineması anlatılarında son dönemlerde gittikçe artan bir yerelleşmeyle, bir Doğu/Batı ya da modern/geleneksel karşıtlığının aynı potada eriyebileceğine dair bir işaret sunar. Göle’nin, Melez Desenler kitabında sözüne ettiği türden bir biraya gelme arzusu. Filmin işaret ettiği bu melezlik, anlatı tarzında, Bjork’ün ”Bachelorette” adlı şarkısına, melodram konusuna hikâyelerinde ve röportajlarında sık sık değinen yazar Murathan Mungan tarafından yazılan sözlerle, aranje edilmesiyle de görünür. Film Batıyla Doğu arasında bir yerlerde durma gayesini hissettirir.

Müzik anlatımsal olarak, bir Yeşilçam filmi klasiği olan, Deniz'in sarhoş olarak kendinden geçtiği ve evine gidemeyip Özgür'ün evine gitmek zorunda kaldığı sahnede gene iş başındadır. Yeşilçam filmlerinde kadının kendi isteğiyle, daha yeni tanıdığı bir erkeğin evine gitmesi, melodramın “masumiyet” kodunu zedeleyeceğinden hoş görülmez. Bu sahnede Özgür'ün Deniz'e karşı duyduğu saf sevginin gösterenleri, hasta kalbine rağmen onu dik merdivenleri çıkmayı göze alarak yatağına taşıması, sonunda asla ona dokunmayarak masumiyeti korumasıdır. Bu sahnede, Demir Demirkan'a ait rock müzik tarzında (rock müzik, 1980'lerden sonra popüler olmuş modern bir tür olmasıyla dikkat çekicidir) bir şarkı kullanılır. Şarkının sözleri, filmsel anlatıda oluşan bir boşluğu doldurma telaşındadır. Oyunculuk ya da alt metinde kurulamayan güçlü anlam ve çatışma, boşluk şarkı yoluyla kurulmaya çalışılır. Seyircinin gireceği duygu manipüle edilir. Söylenmek istenenin altı çizilerek, bu saf aşkın anlamı yinelenir, pekiştirilir:

“ilk defa bu sabah paramparça hayatım
bir bütün, sadece bir gece seninle eksiksizim”

Şarkının sözleri, melodramlardaki birleşme fantazisine gönderme yapar.

“ölüm ki, gözyaşı yok olup gitsem de
sonumu görsem de ölümü tatsam da,
yenilmem yine de...”

Ölümcül hastalık de melodramın en önemli kodlarından biridir. Çaresiz bir hastalık, sevenlerin bir araya gelmesine engel olur.

Filmde, Deniz'in eski bir oyuncu olan dedesiyle Yeşilçam filmi izlemesi de “çerçeve içinde çerçeve” tekniğini hatırlatır. (Deniz'in ileride Cihangir'de yaşadığı evinde de bir Yeşilçam melodramı izlediğini görürüz.) Filmde sık sık izlerini gördüğümüz, geçmiş zaman, nostalji ve masumiyetin kodları yinelenir Film kendi anlatısal ve ahlaki-nostaljik değerler evrenini /tezini baştan ortaya koyar. Tesadüfler tıpkı bu izle-

dikleri Yeşilçam filmlerindeki gibi her türlü irrasyonaliteyle yaşanacaktır; Deniz küçükken dedesinin evinde izlediği bu filmlerden sonra, Özgür’ün bisikletinin önüne atlar ve bu kaza sonucu tanışır. Aynı hastaneye giderler. Orada Deniz’in istediği gibi aşk dolu bir tanışıklık sağlayamazlar ama Özgür için çok önemli bir dönüm noktası olur. Kaza, Özgür’ün ölümcül hastalığıyla tanışmasını sağlar. Böylece Yeşilçama özgü kaza-ölümcül hastalık gibi melodram kodlarıyla karşılaşırız.

.

3.3.1.1. Karakterlerinin Temsiliyetleri: “Modern/Geleneksel ve Yeni Kö-tü”

Filmde başrol kadın-erkek iki karakterin kendi geçmişlerine yaptıkları yolculuk filmin olay örgüsünü oluşturur. Filmdeki karakterler ve özellikle iki ana karakterin temsiliyetleri melodramatik tarza dair çok güçlü semptomlar barındırırlar. Temsiliyetleri ile de toplumsal pek çok kaygıyı ifade ederler. Bu nedenle bu yönüyle ön plana çıkan karakterleri ele almak faydalı olacaktır.

3.3.1.1.a. Deniz : Modern Görünümlü “Eski” Kadın

Deniz ve diğer yan kadın karakterleri incelemek, anlatının görünür olmayan söylemini, ataerkil bakış açısı /gelenek ilişkisini ve dolayısıyla melodramatik tarzın ifade ettiklerini göstermek açısından faydalıdır.

Deniz, 30 yaşlarında, genç, güzel alımlı, hayat dolu bir oyuncudur. Tiyatroçudur ve aynı zamanda dizilerde oynamaktadır, ama en büyük hayali bir sinema filminde oynamaktır. Kariyerinde istediği çıkışı tam olarak yapamamış ve bundan dolayı da sıkıntı duymaktadır. Kendisi gibi oyuncu olan bir ev arkadaşıyla, Cihangir’de yaşamaktadır. Burak adında, üniversite döneminden beri beraber olduğu, evlenmeyi düşündüğü bir erkek arkadaşı vardır. Kimlik olarak, üst-orta sınıf, Batılı, modern bir aileden gelmektedir. Babasının ticaretle uğraşan ya da özel bir şirkette çalışan biri olduğunu anlarız. Annesi memur olarak çalışan bir kadındır. O dönemin koşullarında zengin olan en azından üst-orta gelirli olanın gidebildiği gibi bir kolejde okumuştur.

Deniz, ne istediğini bilen, tuttuğunu koparan, dobra, neşeli, hayat dolu, çok fazla dışı özelliklere sahip olmayan (çocukluğunda erkek çocuk kılığında da görürüz) güçlü bir karakterdir. Anlatının, Deniz karakterinde, güçlü, dürüst ve ahlaklı olmakla erkeklik arasında bir bağ kurulduğunu hissederiz. Bu yönüyle “*Küçük Hanımefendi*”li burjuva kadın melodramlarındaki ya da *Çalılıkuşu* gibi filmlerdeki kadınları anımsatır. Karakterler ne kadar özgür olsa da, arzuları sonunda saf bir aşk bulmaktır ve özgürlüklerinin, arzularının nihai hedefi/sonucu; gene gerçek aşk, aile ve ataerkil düzen tarafından sınırlandırılmaktır. Filmdeki bir başka kadın karakter olan anne de, ayakları üzerinde durabilen çalışan bir karakter olsa da, Yeşilçam filmlerindeki Cumhuriyet’in ideal modern kadın tipiyle paralellik gösterir. Türk modernleşmesi kadının eğitilmiş, çağdaş, olmasını, çalışma hayatına katılmasını, ama ailesinde de anne rolünü üstlenmesini benimser.

Akbulut (2008:355), melodramlarda kadının sunumu açısından modernleşmenin alt kod olarak işlediğini belirtir. Melodram kadınlarının, modernleşme sorunsalıyla birlikte Doğu/Batı, köy/kent, yerli yabancı, biz/öteki karşıtlarını taşıyan gösterenler olarak kurulduğunu, onların işaret ettiği ise ulusal kimlik olduğunu “ belirtir.

Göle (2001:109-110) Kemalist modernleşmeyi, kadının ister kentsel mekânlarda isterse kamusal alanlarda özgürlüğünün bedelinin, toplumsal düzeni tehdit olarak algılanan “dışiliğinin bastırılması” na yol açtığını belirtir. Göle’ye göre bu bağlamda kadınlık “analık” ve “müşfiklik” sıfatlarıyla tanımlanmaktadır.

Esmer ve erkeksi denilebilecek sert yüz hatlarına sahip bir oyuncu olan Belçim Bilgin tarafından canlandırılan Deniz’in giyiminden kuşamına tavır ve tutumuna kadar bunu doğrular şekilde dışı özelliklere sahip olmadığı görülür. Çocukluğunda saçlarını altında topladığı kasketiyle de- kamusal alanda dışiliğini kasketinin altına saklamıştır, baskılamıştır-, gençlik dönemlerinde son derece sert asi bir erkek çocuğu gibi tepkiler vermesi, oyunlar oynaması bu duyguyu güçlendirir. Naif ve kırılgan bir yapısı yoktur.

Akpınar (2015:74), Yeşilçam sinemasının kadınlarının hatasız ve günahsız olduğunu, kader onları kötü yerlere (barlara, pavyonlara) sürüklemiş bile olsa, özel hayatlarında son derece sade, mazlum ve masum olduklarını belirtir. Evlenip çoluk çocuğa ka-

rişmak, aile kurmak, her zaman tek hayaldir. Yazara göre kadınlar, zaten hatalarını da sırf bu hayal uğruna yaparlar. Filmde Deniz, Yeşilçam melodramlarındaki gibi masumdur. Nişanlısı Burak ile ilişkisi melodramlara özgüdür. Melodramlarda ilişki yetişkin heteroseksüel bir arzuyu yansıtır. Deniz, Burak’a sadece bir sahnede, dudaktan değil yanağından öpücük vermiş olması bunu gösterir. Burak’la daha önce birlikte olmuş mudur? Bunun bilgisini vermez film. Melodramın alt-yapısını kadın-erkek gibi zıtlıkların oluşturması melodramdaki yetişkin heteroseksüel arzuyu harekete geçirir. Bu çiftin birleşmesi arzu edilir, ancak cinsellik bastırılır ya da yüceltilir; örneğin dudaktan değil alından öpülür (Neale,1986:13). Aynı şekilde Deniz, Özgür ile ebedi aşkı olduğunun tüm işaretlerini aldıktan, kendisi gibi seyirci de tamamıyla emin olduktan sonra, filmin kutsal mekânında Özgür’le birlikte olur. Kamera da bu sahneyi, Yeşilçam’a özgü bir çevrinmeyle cinselliği göstermeyerek tamamlar. Yeşilçam filmlerinde, özellikle kadının masumiyeti açısından cinsellik gösterilmez. Kadın, ancak evlilik yoluyla ya da kutsal aşk yoluyla cinsellik yaşayabilir. Bu mekân da kutsal ve saf aşkın simgesi olarak bir mabet gibidir. Deniz evlilik dışı yaşadığı cinselliğin bedelini finalde melodramlara özgü bir şekilde ölümüyle öder.

Akbulut (2008) kadınlara melodramlarda daha çok ev kadınlığı, öğretmenlik, şarkıcılık gibi mesleklerde gördüğümüz saptamasını yapar. Üniversite mezunu pek görülmez. Lise ya da kolej bitirseler de meslekleri olmaz. Ve bu dönemdeki filmlerin kadınlara ne meslek yaparlarsa yapsınlar, kadın olmayı öğrettiği saptamasını yapar. Kadın kimliği özgür değil, edilgendir. “Kadından fedakarlık yapması beklenir.”

Deniz çalışan, oyunculuk gibi idealist olmayı gerektiren bir mesleğe sahipken, Burak’ın mesleğine yaptığı eleştiriler karşısında hemen tavır alamaz. Ancak karşısına Özgür çıkınca edilgen tavrından çıkabilir. Ama anlatıda gene mesleğinden çok bu aşka yönelmişken görürüz onu. Özgür karşısına çıkmasa bu fedakarlığı yapabileceği ihtimalini de bertaraf etmez film. Ve finalde erkek için feda edilen bir kadındır gene. Özgür’e takılan kalbi bir nevi “ilahi” fedakarlıktır.

Melodram kadınlara hitap eden bir tür olsa da, kadının var oluşu erkek bakışı üzerinden kurulur. Melodramda kadınlar, erkekler için var olur, yaşar ve ölür. (Akpınar, 2015: 73). Filmin finalinde Deniz sanki bütün hayatını Özgür için yaşamış gibi, ger-

çek anlamıyla değilse de, anlatsal olarak sonunda Özgür'ü yaşatmak için ölmüştür. Böylece filmin temel söylemi, Özgür'ün bakış açısından ve onun varoluşsal amacı etrafında kurulmasıyla erkek egemen bakış açısından ortaya konmuş olur.

Deniz'in annesi, babasının ihanetini affetmez ama bunun bedelini iffetli bir şekilde “yanlızlıkla” öder. Çalışan, modern bir kadın olsa da geleneğe/Cumhuriyet geleneğine uygun bir kadınlık sergiler. Erdemin, saflığın, sadakatin kurbanı bir melodram karakteri özelliği taşır. Aynı şekilde Deniz ve filmdeki diğer kadınlar gibi cinsellikle ilgili toplumsal ahlak normları dışında bir davranışı verilmez.

Deniz'in annesi namuslu ve tek adama (eski eşine) aşık bir kadın olarak başka biriyle aşk ya da evlilik ilişkisi kurmaya çalışmaz. Filmde, melodramlara özgü bir şekilde, “erkeksiz” olma hali bir çeşit “eksiklik” olarak sunulur. Yeşilçam melodramlarında evlenmemiş olmanın kadının kişiliğini olumsuz yönde etkilediğini, onları sevgisiz ve acımasız kıldığı görülür (Akbulut, 2012:101). Anne de babasından ayrıldıktan sonra acımasız ve duyarsız bir karaktere dönüşmüştür. Kızına kendisi gibi hata yapmamasını; aşkın değil, aksine mantığın peşinden gitmesini ve aile kurmak için güvenilir bulduğu Burak'la evlenmesini öğütler. Anne aynı zamanda, kızının hayallerini ve oyunculuğu da zamanında çok desteklememiştir. Daha modern kodlara sahip olsa da, geleneksel kadın rolünü benimseyerek kızını da bu role yönlendirir.

Film genel olarak, evlilikten başka bir hali önermez. Zaten film hayatın seçeneği olarak daha en baştan evlilik konusunu ele alır ve evliliği sorgulamak yerine “doğru” insanı bulup bulmamayı sorgular. Bu yönüyle de “romantik” melodramların özelliklerini içereceği bilgisini verir.

Deniz, Burak ve ailesi ile kariyeri konusunda çatışma yaşasa da, saf aşkı bulana kadar ideallerinin peşinden gitmeyi düşünmez. Oyunculuk, evlilik için uygun bir meslek değildir, kendisi ailesi de, Burak'ın ailesi de oyunculuğu tasvip etmezler. Aynı şekilde Burak, arabadaki kavga sahnesinde, “işin, bir kadının hayatının fırsatı olamayacağını” söyleyerek cinsiyetçi bakışını serimler.

Deniz, gerçek aşkı bulduğunda Burak'tan ayrılma gücünü bulur, ancak zaten filmin anlatsal sonu, yine kadının kendi ideallerinin peşinden gitmesine izin vermez

Özgür'ün annesi, geleneksel, orta sınıf bir ev kadınıdır. Sevecen, kol kanat geren, vefakâr, cefakâr bir annedir. Eşiyle ilişkisi de geleneksel orta sınıf aile kurallarına göre belirlenmiştir. Evde babanın otoritesi kabullenilmiştir. Burak ise zengin bir aileden gelmektedir. 30'lu yaşlarda, genç, yakışıklı, hırslı, babasının işini devam ettiren bir işadamıdır. Ailesi kırsal kesimden gelmiş, liberal ekonomik düzen ve küreselleşmenin rüzgârıyla ticaret yoluyla zengin olmuştur. Ailcek kırsal ve geleneksel değerleri temsil ederler. Burak'ın, yeni mağaza açmak için Rusya'ya gitmesi, değişen dünya düzeninin filme yansımasıdır. Kutupların dağıldığı neo-liberal ekonomilerin hakim olduğu küresel dünyada ülkeler arasında artık “ideoloji” değil ticaret temeldir. Yeşilçam melodramlarındaysa yurtdışı “Batılılaşma” arzusuyla Avrupa'dır. O dönemlerde Rusya komünizmle ilişkilendirilir ve uzak durulur genelde. Bugün artık Sovyetler Birliği dağılmış olduğu için, siyasal konjonktürel gelişmelerle birlikte yurtdışının Rusya da olabildiği görülür.

Kadınların bu melodramdaki yeri açısından hepsinin hemen hemen Türk modernleşmesiyle uyumlu ve olumlu karakterler olarak çizildiğini görürüz. Burada tek istisna, taşralı, görgüsüz, biraz cahil ve kaba olarak çizilen Burak'ın annesidir. Kadın giyimiyle, konuşmaları ve evliliğe geleneksel bakışıyla Batılı/üst sınıf karşısında neo-liberalizm sayesinde eşinin ticari başarılarıyla zengin, lükse kavuşmuş ve küstah bir karakter olarak çizilir. Eski Yeşilçam filmlerinde “köylülük, taşralılık” hor görülen, genelde fakir olmakla eşleşen ve değiştirilmeye çalışılan bir utanılacak olgu olarak sunulurken artık toplumsal değişimlerle birlikte modern şehirli karaktere kendi değerlerini dikte eden, üst dil kullanan bir yaşamsal tarzı olarak belirmiştir.

3.3.1.1.b. Özgür: “Modern Görünümlü Nostaljik Erkek”

Deniz'le aynı gün aynı hastanede doğmuş olan Özgür, baba mesleği olan stüdyo fotoğrafçılığını, reklam ve portre fotoğrafçısı şeklinde sürdürmektedir. Genç, yakışıklı, başarılı, ama bir yandan da gizemli ve içe kapanık bir karakterdir. Bekârdır ve herhangi bir ilişkisi yoktur. Sosyo-ekonomik olarak orta gelir grubundadır. Annenin ev hanımı olduğu daha geleneksel bir aileden gelmektedir. Erdemli ve ahlaklı oldu-

ğunu; paraya, şöhrete önem vermemesinden, kalender, mütevazı, saf aşkı arayan kişiliğinden ve vefa duygusundan anlarız. Örneğin babasına saygısının bir göstergesi olarak, onun mütevazı fotoğraflarını şehrin ünlü bir sergi salonunda sanat eseri şeklinde sunarak, onun onore edilmesini sağlamaya çalışır, ya da Burak yemek için Boğaz’da lüks bir restoranı seçerken, o Deniz’i salaş bir balıkçı restoranına götürür. Konusuyla bağ kurmayı sevdiğinden bahsederek, modern dünyanın mekanikleşmesine de bir eleştiri yapar ve duyguyu ön plana çıkartır. Balıkçı da onun portre fotoğraflarının “konu”larından biridir. Ama onunla da ilişkisi para üzerinden değil, “gönül” üzerinden kurulmuştur. Bu yönleriyle Burak’tan ayrılır ve erdemli bir karakter olduğu ortaya konulur.

Özgür, çevresindeki toplumsal yapıyı çürümüş, yozlaşmış kirlenmiş olarak görmesi ve saf, arı, duru bir yaşama özlem duymasıyla melodram tarzının/kipinin en önemli özelliklerinden birini taşır. Çok yakışıklı, başarılı bir reklam fotoğrafçısı olmasına karşın ciddi bir ilişki yaşamaz. (Geçmişte bir ilişki yaşamış olduğunu görürüz, ama üzerinde durulmaz). O çocukluğunu Deniz’in suretinde bir fotoğraf çerçevesinin içine koymuş, adeta dondurmıştır ve yitik masumiyetin, arı duru ve saf olanın peşine düşmüştür. Kurtarıcı/bağışçı olarak, anne karnında ölmek üzere olan Deniz’i, rastlantıyla/ kaza yoluyla kurtarmıştır. Deniz de sonrasında kurtarıcı/bağışçı olur ve erkeğin hayatını, kendini feda ederek kurtarır. Burada kadının geleneksel kodlarda erkek için, erk için, toplumsal düzen için feda eden konumunda olması kodu tekrarlanır ve kadını (Deniz’i) simgesel düzeyde kutsallaştırır. Filmin final sahnesinde de üzerinde bembeyaz bir elbise giymiş olması, doğrudan masumiyeti ve kutsal olanı ifade eder.

Özgür’ün babasıyla ilişkisi, filmin temel anlatısı olan akıl /ruh çatışmasını yansıtan bir karşıtlık kurması açısından önemlidir. Bu karşıtlık, aynı şiddette olmasa da benzer bir karşıtlık Deniz’le babası ve nişanlısı Burak arasında da kurulmuştur.

Filmin ataerkil söylemini yansıtan en güçlü karakter olan Özgür’ün babası Yılmaz Turgut geleneksel olanı ve otoriteyi temsil eder. Özgür’ün babasının ses kaydını dinlediği sahnede, babasının aslında yaptıklarını onayladığını ama ölmüş olduğu için artık ona ulaşamayacağı bilgisi, yılların bu küslükle boşa gitmesinin pişmanlığı me-

ludramın “ah keşke” ve “geç kalmışlık” duygusuna, Özgür’ün de, izleyicin de “göz-yaşlarına” boğulmasına yol açar ve katharsisi sağlar. Carpenter, melodramın kadına özgü olmasının sebeplerini açıklarken; “erkeğin başına üzücü bir şey geldiğinde ağlarsan, bu katharsistir. Kadına üzücü bir şey olduğunda ağlarsan, bu duygusallıktır”der (akt. Rowe,1995:98,99 akt. Akbulut, 2008). Babanın temsil ettiği gelenek/otorite zalim ve kötü değildir. Yeşilçam filmlerindeki Hulusi Kentmen’in temsiliyetini hatırlatır; tatlı sert, aslında çocuğunun iyiliğini düşünen, babacan karakteri. Bir taraftan da müşfik “Devlet Baba” imgesini çağırıştırır. Baba, filmin ahlaki evrenini de oluşturan erdemli özelliklerin kaynağı ve merkezidir. Özgür, babası sayesinde bu karaktere sahip olmuştur ve erdemli kalarak, bozulmayarak, saflığını ve masumiyetini yitirmeyerek arzu ettiği zafere ulaşır ve zaferi onaylanır. Yeşilçam melodramlarının yarattığı bir uyulaşım olarak “gözyaşı” masumiyeti ve erdemi temsil eder.

Brooks’a göre bu işaret dilinin sözel karşılığı “temiz, basit, ahlaki ve psikolojik mutlaklar”ın ifade edildiği bir dilin oluşturulmasıdır. Hem beden dilinde hem sözel dilde keskin ve mutlak işaretlerin kullanılması ve bunların tekrarı mesajın karşıtının ve kendisinin sürekli daha keskin, daha açık ve daha temiz hale gelmesini sağlar (1995:95).

3.3.1.1.c. Burak: Nerede O Eski Kötüler?

Burak, melodram karşıt karakterinden, özellikle Yeşilçam melodramlarındaki kötülerden farklı bir karakter olarak çizilir. Deniz’i çok sevse de bu aşkı histerik bir şekilde yaşamaz. Karşıt karakter olarak kötülük “şeytani” bir biçimde var olmaz. Herhangi bir entrika veya planla sevdiği kadını almaya çalışmaz. Kaybettiğini anladığında bunu kabullenir. Erdemli bir karakter olmasa da, finalde kim olduğunu anlamasına rağmen -sevdiği kadını elinden alan kişi olarak- Özgür’ü kurtarması, Yeşilçam melodramlarından çok farklı bir yaklaşımı ortaya koyar. Ayrıca filmde aşka engel “kötü kadın” karakterinin olmaması da dikkat çekicidir. Filmin kadın ve erkek karakterleri melodrama özgü bir şekilde geleneksel olanı ve ahlaki olanı ortaya çıkart-

mak üzerine kurulmuştur. Brooks'un sözüne ettiği gibi, erdemli olanı açığa çıkartmak üzere kurgulanırlar. Filmde çatışmayı kuracak doğrudan "kötü" bir karakterin olmaması, kötülüğün değil, daha çok farklı bakış açısının ve arzuların çatışması üzerinden olarak var olması Yeşilçam melodramlarından ayrılan önemli farklılıktır. Aşkın önündeki tek büyük engel (ve de tesadüflerle birleştirici), "görünmez bir el ya da güç"tür. Yeşilçam melodramlarından farklı olarak, Deniz, Burak ve Özgür karakterleri arasındaki temel çatışma, varsıllık/yoksulluk çatışması değildir. Aralarında eğitim ya da kültür seviyesi yönünden büyük farklar bulunmaz. Hemen hemen aynı sınıfsal katmanlardan gelmişlerdir. Anlatısal çatışma, idealist olmak ya da düzene kapılıp gitmek arasındadır.

Brooks'un melodramlara dair sözünü ettiği, karakterin psikolojik durumlarına değinilmemesini burada da görürüz. Karakterlerin içsel hesaplaşmaları yoktur, kişilik dönüşümleri bir takım olaylarla mümkün olur. Anlatı arka arkaya sürekli gelen, bir takım eksik bilgileri açıklayan sahneler, düğümlerin çözülmesiyle hiç durmadan ilerler.

3.3.1.2. Filmin Güçlü Metaforik Gösterenleri Ve Temsiliyetleri: Fotoğraflar, Gelenek ve Babanın Söyledikleri

Filmde, geçmiş ve gelenek anlatının ana eksenini oluşturur. Ve film geçmişle şimdi arasındaki ilişkiyi Deniz'in fotoğrafından başka, yoğun olarak bu metaforik imgelerle kurar. Bu nedenle filmde melodramatik imge olarak özel bir öneme sahiptirler.

Deniz'in vesikalık fotoğrafı, hazine kutusu, dedesinin tespihi, Gazi Mahallesi vs. gibi pek çok metafor kullanılır. Ryan ve Kellner (1998:41) metaforun, gelenek ve otorite ile ilişkili olarak dikey, hiyerarşik ve düzen belirtir özelliklere sahip olduğu tespitini yaparlar. Filmde metaforların bu ağırlığı, anlatının gelenek ve otoriteyle meselesini ortaya koyar. Böylece filmin merkezdeki çatışması, otoriteye/ataerkine karşı konumlandırılır. Metaforlar safları çizer, sınırları belirler, bize bir "çerçeve" sunar. Anlatıyı sıralar, hiyerarşiye sokmaya yardımcı olur. Olan biteni anlamada bir çeşit simge-

ler/işaretler dizgesi oluşturur. Filmde metaforlar, anlatıyı sürekli olarak belli bir yere yönlendiren unsurlar olarak çok bilinçli bir şekilde kullanılır. İzleyici metaforlar yoluyla lineer zamanı takip edebilirken, yitip giden masumiyete, geçmişin, geleneğin güvenli, huzurlu, erdemli, ahlaklı ve temiz dünyasına gönderilir, hatırlamaya çağırılır. Bu hiyerarşi, geçmiş ve gelenek vurgusu, melodramın söylem olarak muhafazakar bir yönü olduğunu hatırlatır.

Filmde başat olarak kullanılan melodramatik imge/ metafor, fotoğrafıdır. Filmin ilk sahnesinden itibaren, bir açık hava reklam panosu üstünde gördüğümüz, ancak anlatı ilerledikçe ne olduğunu anladığımız Deniz'in çocukluk fotoğrafı, anlatıda Özgür için de Deniz için de hayatlarının amacını hatırlamalarında çok öneme sahiptir. Ve sık sık geçmişini hatırlamada kullanılır.

En yüksek ahlaki değerlerin merkezi olarak “geçmişe” filmin merkezinde özel bir önem atfedilmesi, fotoğrafın bizi çıkardığı bu romantik yolculuk sayesinde olur. Filmin temel izleklerinden biri olan ölümle mücadele de fotoğraf aracıyla taşınır. Fotoğrafların vesikalık siyah/beyaz ya da sepya olmaları bu etkiyi artırır. Sontag (1993:86) fotoğraf ve ölüm arasındaki bu ilişkiden söz ederek, fotoğrafların masumiyeti sergilediğini, kendi yıkımlarına doğru ilerleyen hayatların zayıflığını gösterdiğini ve fotoğraf ile ölüm arasındaki bu bağın, bir hayalet gibi bütün insan fotoğraflarının üstünde gezindiğini söyler.

Filmde ideolojik söylem açısından baktığımızda, fotoğraflar ve özel bir renklendirmeyle flash-backler geçmişe müşfikçe bakmamızı ister. Geçmişin iyi ve güzel duygusunu yaşatmak için fotoğrafı kullanır.

Sontag (1993:94), Benjamin'den aktararak devam eder:

Eski dünyayı yenilemek yeni parçalar toplamaya düşkün koleksiyoncunun en derin arzusu haline gelmiştir.” Oysa eski dünya yenilenemez, hele alıntılarla hiç yenilenemez; işte bu da fotoğraf çekmenin acıklı, Don Kişotvari yönünü temsil eder.

Filmin sonunda, suretini dondurduğu ve simgeleştirdiği Deniz'in Özgür'le bir aradalığının, geçmişle geleceğin imkânsızlığını anlarız. Babasının eski vesikalık fotoğraflarından oluşmuş koleksiyonun sergisi, filmin başında bunun imkânsızlığını işaret

eder. Yeni bir bağlamda, yeni tekniklerle, yeniden üretilmiş bu eski vesikalık fotoğraflar, geçmişi yenileyemeyeceğini imler. Filmin finalinde artık yalnız ve özgür olan Özgür'ün yüzünde gördüğümüz gibi sadece kederli bir gülümsemeye bırakır yerini.

Barthes (1992:27) , fotoğraf ve ölüm arasındaki ilişkiyi şu şekilde kurar, “Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür” (Barthes, 1992: 27). Fotoğraf donuk ve hareketsiz oluşuyla, geçmiş ve ölü bir zamanı, depolanmış bir geçmişi imler. Özgür'ün yıllarca peşine düştüğü o “an” Deniz'in ona aşkla baktığı “o saf anda” çekilmesiyle çok özel ve benzersizdir. Aslında Özgür, Deniz'in bakışındaki kendisinin, o tek ve dönülmez andaki benzersiz saflığın peşindedir.

Barthes, fotoğraftaki zaman vurgusunun insanın yazgısının acıklı olduğunu göstermesinin sebebinin, “artık biçime değil, ama şiddete ait olan bu yeni *punctum*, *noema*'nın (bu vardı) nın iç parçalayıcı vurgusunu ve onun salt temsili: (O, öldü ve ölecek) duygusu” olduğunu söyler (1992: 115). Fotoğraflar gerçekliğin kanıtını sağlaması kadar, kendi doğasından gelen insanın trajik yazgısını ve ölümü hatırlatan yönüyle melodramatik bir öge olmaya çok yatkındır. Aynı zamanda filmde özlenen erdemli, ahlaklı, sıcak ve bir arada olma halinin nasıl donuk, ölü ve geri döndürülemez bir hal olduğu fikri ve duygusunu da taşır. Sontag (1993:87), fotoğrafın büyüleyiciliğinin bize ölümü hatırlattığından, bunun aynı zamanda aşırı duygusallığa davetiye çıkardığından bahseder:

Fotoğraflar geçmişi, geçmiş zamana bakmanın genelleşmiş *pathos*'uyla tarihsel yargıları zararsız hale getirmek ve ahlaki ayrımları birbirine karıştırmak suretiyle müşfikçe bakılan bir nesneye dönüştürürler.

Fotoğraf filmde aynı zamanda gerçeklik uzamını yaratmak için kullanılan en güçlü araçtır. Sontag (1993: 115) da fotoğrafın ölümlülerin envanteri olduğunu söyler. Deniz ve Özgür'ün aynı hastanede doğduklarının kanıtı, Özgür'ün babasının çektiği fotoğraftır.

3.3.2.Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodramın İfade Ettikleri: “Nostaljik Bir İç Çekiş”

Tepkisel bir tarz (kip/modalite) olarak melodram anlatıya yoğun metaforik imgeler ve alt metindeki örtük anlamlar yoluyla girer. Semptomatik olarak özellikle mekanlar üzerinden şimdiye (bugüne) dair kaygılar yansıtılır. Ankara- Gazi Mahallesi-Fotoğraf Stüdyosu bu semptomların önemli bir ifade alanı olarak ele alınabilir.

Özgüven’e göre (2001:71-77), “Türk sineması bizim ortak bilinçaltımız değil, toprak altında kalmış ortak bilinçaltımız”dır. Ona göre Türk filmleri hiç ilgisi yokmuş gibi duran yerlerden Türk insanına dair ipuçları verir.

Filmin ideolojik söylemi örtük olarak alt metninde, melodramın çok önemli özelliklerinden biri olan “nostalji” ve “yitirilmiş masumiyet duygusu” üzerinden kurulur. Anlatı toplumun “şimdiye” dair kaygılarının çözümünü “geçmişte” bir yerlerde arar. Hayward (2000:218) melodramın geçmişi, toplumsal düzenin karşıtı bir davranışın olmadığı saygın ve ideal zamanı aradığı için “nostaljik” olduğunu belirtir (Aktaran Akbulut 2012:83). Filmde bu nostaljik duygu evreninin mekanı ise, çocukluk yıllarının ana mekanı olan Ankara’nın Gazi Mahallesi’dir. Yeşilçam melodramlarında da geçmiş, sorunların kaynağının çözüm yeridir. Karakterlerin bugün çözilemeyen problemlerinin kaynağı geçmiştedir ve ancak oradaki bilgilerle çözülecektir. Filmde Özgür ve Deniz, özlemini duydukları “masumiyetin” ve “samimiyetin” izlerini geçmişlerinde bulacaklardır. Collins’in ve Jameson’nın bahsettiği (1994:80) gibi bu özlenen zaman, hiç var olmamış ya da bireysel hafızalara kayıt edilmemiş uzak bir geçmiş özelemeyi içerir.

Gazi mahallesi, Ankara’da gerçekten aynı isimle var olan bir mahalle olsa da, filmde sunulan haliyle, seyircinin kolektif bilinçaltındaki Yeşilçam filmlerinden çıkma “nostaljik bir mahalle”yi çağrıştırır. Bakkalıyla, yoğurtçusuyla, sokakta top oynayan çocuklarıyla (Deniz’in çocukluğu, kafasındaki kasketle, Ayşecik ve diğer çocuk melodramlarındaki karakterler; Ömercik, Yumurcak gibi hınzır, meraklı, hayat dolu bir karakter olarak tasvir edilir) Yeşilçam filmleri dolayısıyla toplumsal kollektif bilinç

altında kurulmuş ütöpik, mitsel bir dünya olarak tasvir edilir. Böylece Williams'ın (1998: 65) sözünü ettiğı “masumiyetin hâkim olduğı mitsel dünya” melodrama öz-gü bir şekilde kurulmuş olur.

Bu var olmayan ama zihinlerde daha çok Yeşilçam dolayımıyla var olan mahalle Collins'in (1993: 257, aktaran Akbulut 2012:109) “yeni samimiyet” filmleri tanım-lamasındaki “bir hiç ülke”yi hatırlatır. “*Yeni Samimiyet Filmleri*, kayıp bir saflığın peşindedir ve şimdinin sorunlarının asla olmamış bir geçmişte sembolik olarak çözer. Geçmişte kalmış, unutulmuş; güvenilirlik, saflık gibi değerler, bugünün sorunlarıdır ve bu sorunlar imgesel, bütünüyle kurmaca bir tarih-öncesinde çözölür. Collins, bu film türünün günümüz karmaşasına bir tepki olarak ortaya çıktığını belirtir. Derin bir kararsızlığı ve karmaşayı yansıttığını belirtir (a.g.e. aktaran Akbulut, 2012:109). Filmin, Yeşilçam filmlerinin/melodramlarının tüm kodlarını baştan itibaren, tanıtım faaliyetleri de dâhil “açıkça” hatırlatması, seyircinin o filmlere olan “teslimiyetini” baştan talep ettiğı hissini verir. Bu Collins'in hiper-bilinçlilik kavramıyla da örtüşür.

Elsaesser'e (1985:169-170) göre Griffith, melodramatik yapı vasıtasıyla, yaşanan toplumsal ve siyasal olayları, çatışmaları aile ölçeğinde yansıtan hikâyeleri sinemaya yansıtıyordu. Böylece melodramda kişisel, özel olan (ilişkiler) siyasal, ideolojik ve toplumsal olanı ifade etmekteydi. Filmin, görünürde olmayan toplumsal siyasal ve ideolojik kaygılarını ifade etmede mekanların, özellikle şehirlerin temsiliyeti dikkat çekicidir. Her ne kadar filmin ön tanıtım faaliyetlerinde yönetmen mekânların kendi-sinin, senaristin ve oyuncuların kendi geçmişleriyle bağlarından ötürü seçildiğini belirtse de, Türk sinemasında ilk defa Ankara'nın “romantizmin” mekanı olarak kul-lanılması dikkate değerdir

Filmde çok farklı bir şekilde sarı, sıcak renklerle nostalji bir özlemle tasvir edilen çocukluk yıllarının geçtiğı Ankara, İstanbul'a tezat olarak denizi olmayan, tarihi ve turistik değerler bakımından zayıf, başkent olmanın getirdiğı yönetsel baskıların he-men hissedildiğı, ağırlıklı olarak memur, asker ve öğrenci kenti olmanın getirdiğı bir hava ile iyice kasvetli ve sıkıcı bir yer olarak da tanımlanabilir. Dönemsel olarak da

bakılırsa Gürbilek (2016:8-9), 1980'leri kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından çok ağır olan bir dönem olarak, aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtularak hafifleme ve serbestlik dönemi olarak niteler. 1980'li yılların, devlet baskısına ve şiddetine karşın kışkırttığı özgürlükler, toplumsal özgürlük değil, hazza ve zevke dayalı bireysel özgürlükler ya da bastırılmış arzunun ortaya çıkması şeklindedir. Ayrıca toplumun dışlanmış, bastırılmış ötekilerine de “özgürlük” vaatdetmesi” olduğunu belirtir. Gürbilek'e göre 1980'lere damgasını vuran patlama, Kemalist modernleşmenin inşa ettiği modern kimliğe karşı bir tepkiyi içermesi, taşranın ya da ötekilerin bastırılmış olan arzuların açığa çıkarılmasıdır (Gürbilek, 2016:8-9).

Bu ikilik, bu dönemi diğer dönemlerden ayıran önemli bir unsurdur. Filmde, kendi hayallerinin peşinde İstanbul'a gitmek isteyen baş erkek kahramanın isminin “Özgür” olması anlam kazanır. Özgür, babaya karşı çıkışını, bireysel özgürlükleri ve arzuları için yapmaktadır. Düzen veya sisteme bir karşı çıkış değildir. Dönemsel neo-liberal yaklaşımların kışkırttığı bir karşı çıkıştır. Film melodrama uygun olarak önce bu arzuyu serbest bırakır sonrasında da geleneğe dönerek, tekrar kontrol altına alarak bunu yatıştırır.

Filmde, Ankara ve İstanbul arasında kurulmuş olan karşıtlık, her iki şehrin temsil ettiği değerler açısından önemlidir.

Gürbilek Cumhuriyet'le birlikte kurulan sivil düzenin anlatıldığı, Yakup Kadri'nin *Ankara* 'sının Türk edebiyatındaki tek şehir ütopyası olmasına dikkat çeker ve bu şehir ütopyasında kamunun dışı olmamasından bahseder;

Kamu hem devlettir hem iktisadi hayattır, hem de kişisel olandır. Ankara bir memur ütopyasıdır. Orada mahremiyete gerek yoktur, çünkü şehir yabancıların yeri olarak tarif edilmemektedir. Orada 'insan bir defa tanıdığı ile ikinci rast gelişinde kırk yıllık dost gibi olur. (2016:62,63, 64) '

Gürbilek bunu, kamunun özel hayata bırakmadığı yeri 1950'lerden sonra, 1500 küsur yıllık dersaadetliğini, saltanatın merkezi olmuşluğunu unutmak zorunda kalan, nü-

fuz kaybeden İstanbul'un sağlamasına bağlar. Gürbilek'in değindiği Ankara ve "mahremiyet" ilişkisi çarpıcı bir şekilde filmde de karşımıza çıkar. Filmde Özgür'ün, babasının mesleğini ve o yılları anlatımı neredeyse birebir olarak yukarıdaki duygunun tarifiyle örtüşür. Modern yaşantının insanı sürüklediği yalnızlık hissine karşılık Ankara'da o mahallede, o fotoğraf stüdyosunda "tanıdıklık" mümkün olur.

Özgür-yüzlerce vesikalık çektikten sonra kendini hiç yalnız hissetmezsin. Çünkü zaman geçtikçe herkes sana tanıdık gelir.

Gürbilek ayrıca Ankara ütopyasının aslında kendisini İstanbul'a karşı tanımladığını söyler.

İş ve eğlence merkezi, turizm şehri, kozmopolit liman" İstanbul'a; gazinoların, barların, palasların, cazın, danslı çay salonlarının şehri İstanbul'a karşı.(...)1980'lerde artık inandırıcılığını yitiren, Kemalizmin modernleşme vaadinin yetmediği toplum, Ankara'nın devlet eliyle kurulmuş bu kamusal alanına karşın, devletten özerkleşmiş bir iş aleminin, alışveriş ve iş merkezleri, büyük mağazaları, eğlence mekanları, sınırsız bir tüketim idealinin, serbestçe dolaşan paranın ütopyası bir kent olan İstanbul'a yönelir (2016: 68).

Filmin ilk sahnesindeki şehir kompozisyonu bu karşıtlığı kurmak üzere tasarlanmıştır. Şehirlerin karşıtlığı bizi, filmin yapıldığı dönemde ve sonrasında Türkiye'nin en önemli sorunlarından biri olan "kimlik" meselesine getirir. Ankara, Türk kimliği açısından Cumhuriyetin değerlerini simgeleyen laik, Kemalist, ulus kimliğinin ve modernleşmenin simgesi olması, kurum ve binalarıyla da Türkiye'nin siyasi iktidarının merkezini simgelemesiyle diğer tüm şehirlerden ayrılır. Bu çocukluk mahallesi-nin, "Gazi Mahallesi" olması, kimlik konusundaki bu vurguyu arttırır. Suner (2005: 21) 1990'lı yıllardan itibaren, Kemalist modernleşme projesinin çok sesliliği baskı-layan, merkeziyetçi ve otoriter kültür anlayışının farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar tarafından eleştirilmesinden, kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya başlanmasından söz eder.

Göle'ye (2000: 77) göre, Türkiye 1980'lerle birlikte hep var olan muhafazakâr liberal miras, radikal laiklik ve Kemalist mirasa kıyasla ihmal edilmiş olsa da, vatandaşlık bilinci ve demokratik değerler açısından asker değil, “sivil” olması nedeniyle önemli olduğunu belirtir. “Anarşik liberalizm” olarak ifade ettiği bu dönemin ekonomik düzeninin; “gelenekleri yıktığı, bireyleri özgürleştirdiği, hedonist düşleri meşru kıldığı, yasal engelleri zayıflattığı, istekleri arttırdığı ve önündeki tüm engelleri yıktığını öne sürer. Bu yıllar aynı zamanda “kolay para kazanma”, “yolsuzluk”, “yozlaşma” gibi kavramların da çok gündemde olduğu zamanlardır. Bu da toplumsal olarak liberalizmin getirdiği yenilikler karşısındaki kaygıları arttırarak, bir önceki dönemin geleneğine dönmek arzusunu arttırır.

Filmin yapım yılı ve sonrasında geçirilen toplumsal değişimlere bakıldığında, kamusal alanda modernleşme temeli üzerine kurulu Cumhuriyet değerlerinin, özellikle laiklik eksenli tartışmaların arttığı, Cumhuriyetin, dolayısıyla çağdaş Türkiye'nin garantisi olarak ifade edilen kurumlarının modern / muhafazakar değerler etrafında tartışılır hale geldiği görülür. Kasaba da (1998:13) son dönemlerde ortaya çıkan tartışma ve eleştirilerin, başta laiklik esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri olmak üzere, milliyetçi tarihin tüm etnik kökenlerinin sorgulanmasının gündeme getirdiğini belirtir.

Suner'e (2005:23) de bu dönemde kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimliklerin Kürt, Alevi, Ermeni ve İslamcı kimlikler olduğunu vurgular. Binnaz Toprak ise bu tartışmaların evrildiği son noktanın farkına dikkat çekerek; öteden beri Türkiye'de “öteki” olmak, dindar kesimin ya da farklı etnik kimliklerin (Kürtler, Aleviler, Ermeniler, Romanlar vs), cinsel yönelimleri farklı kimliklerin ya da farklı dinden olanların söylemi iken, bu dönemde toplumsal olarak kendini baskı altında hisseden “yeni ötekiler” grubunun ortaya çıktığını bunların da “laikler ” olduğunu öne sürer (Toprak, 2006).

Bu dönemde yapılan kimi sosyolojik çalışmalara bakıldığında (bkz. Kaya vd.,2016 ve Dedeoğlu vd.,2015 vs.) laik kesimin bu dönemdeki kaygılarının; yükselen muhafazakarlık ve neo-muhafazakarlık ile Cumhuriyetin demokratik kazanımlarının kaybedilebileceği, çağdaş, batılı değerlerden (muasır medeniyetler seviyesine çıkma idealinden) vazgeçilebileceği hissi, en fazla da toplumsal yaşayışta muhafazakârlaşmanın yükselerek “mahalle baskısının” (Mardin, 2007) artması şeklinde gruplanabileceği görülür. Toprak, **Türkiye’de Farklı Olmak** (2006: 25, 26) kitabında; Türkiye’nin giderek İslami bir kimliğe bürünmesinin getirdiği kaygılardan söz eder ve bu dönemde din, laiklik, muhafazakarlık vb. konularda uzun yıllardır devam eden gergin ortamda “liberal”, “ulusalcı”, “laik” ve İslami duyarlılığı olan kesimlerin “kamplara” bölündüğünü ve gerçekleştirilen her araştırmanın bu kamplaşma etrafında yorumlandığını belirtir.

Bu bağlamda bakılığında filmde, Nezih Erdoğan’ın (1998b:226-267) bahsettiği, Yeşilçam’a özgü üst sınıf/Batılı, alt sınıf/Doğulu şeklindeki yarılmanın, *Aşk Tesadüfleri Sever* filminin anlatısında melodramın tepkisel bir tarz olarak yeni bir yarılmayı ifade ettiği söylenebilir: Laik/muhfazakar değerler çatışması.

Bu bağlamda mekanlar açısından okumamıza dönersek laikler açısından Ankara’nın, Cumhuriyet’in saf halinin (saf aşk gibi), en otantik halinin bulunabileceği yer olarak tanımlanabileceği söylenebilir. Melodramda, modernleşme öncesi geçmişe ve geleneksel değerlere özlem varken, Türkiye’de bu dönemde laiklerin özlem duyacağı ve yitirmekten endişe ettiği geçmiş ya da gelenek, modernleşmeyi temel düstur edinmiş Cumhuriyet’in geleneğinin “o en eski, yitik zamanları”dır. Filmde, melodramatik tarzın (kip, modalite) melodramın ortaya çıkışında değindiğimiz, toplumun “kutsalın, geleneksel ya da muhafazakar değerlerin” kaybından duyduğu kaygıyı ifade etmesinin bugün yön değiştirerek bu kez laik kesimin kutsal, muhafazakar ve geleneksel değerlerin toplumsal ve siyasal yaşam üzerindeki etkinliğinin artması kaygısının ifadesi olarak var olduğu söylenebilir. 1960’lar ya da 1970’lerde geleneksel olandan, Osmanlı, Türk, Anadolu kimliğinden kopma kaygıları çeşitlemesi şeklinde Yeşilçam filmlerine yansımışken, filmde laiklerin modernleşmeden kopma kaygısı olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Deniz ve Özgür arasındaki aşkın Ankara’da başlaması ve orada sona ermesi de bu duyguyu güçlendirir.

Filmin laik ve muhafazakar kesim arasındaki yarılmaya cevabı, aslında birliğin mümkün olduğu şeklinde görülebilir. Anlatısal olarak, bu iki kesim arasındaki toplumsal uzlaşma -son dönemlerdeki ifadesiyle “mutabakat” ya da melodramın vadettiği “birleşme”; Deniz’in kalbi ve Özgür’ün hastalıklı bedeninin birleşmesiyle mümkündür. Özgür’ün kalp hastalığından dolayı, doyasıya ve tutkuyla yaşayamadığı kesintili hayatının sürekliliği Deniz’in kalbiyle birleşmesi ile mümkündür. Bu bize Türkiye’nin yıllardır kesintilere uğrayan siyasal krizlerinin (siyasal kriz/ kalp krizi ile ilişkilendirilebilir) tedavisinin bir formülünü melodramatik olarak sunduğu söylenebilir. Birleşme ve bütünlük filmde ruh (kalp) ve beden birleşmesinde olduğu gibi, inanç (dindarlık-mistizm) ve akıl (laiklik-pozitivizm) birleşmesi ile mümkündür. Bu yarıлма, bu iki dünyanın birliği ile sağlanabilir. Muhafazakarlar ve Modernler arasındaki yarıлма, İstanbul’un temsil ettiklerinin, Ankara’nın temsil ettiklerinin hatırlanarak birleşmesi, Deniz’in kalbiyle, Özgür’ün bedeninin birleşmesi metaforuyla açıklanabilir.

Şehirlerden başka babanın fotoğraf stüdyosu da benzer bir toplumsal siyasal tepkinin ifade alanı olarak görülebilir. Fotoğraf stüdyosunda o dönemde çekilmiş fotoğraflardan, Özgür’ün filmin “şimdisinde” açtığı fotoğraf sergisinin adı da filmin ideolojik özlemine çağırıştır; “Karanlık Odadan Aydınlık Yüzler”. Film bugünü aydınlatacak yüzlerin geçmişten geleceğini imler. “Aydınlık” kavramı, Cumhuriyet’in en önemli kavramlarından biridir; eğitimi ve laikliği temsil etmesiyle dikkat çeker. Türkiye’nin elitleri ya da laik kesimi “aydın kesimi” olarak nitelendirilir. Artık atıl halde olan stüdyonun kiralanması sahnesinde, eğitimsiz ve hoyrat son derece yerel kodlarla donatılmış bir karakter görürüz. Kiralamak isteyen kişinin niyetinin sadece para kazanmaya yönelik olması, o dönemde arka arkaya açılmasıyla yozlaşmanın önemli simgelerinden biri olan “internet” kafe yapılması isteği geçmişe yapılan saygısızlığı vurgular. Özgür, erdemli bir birey olarak bunu kabul etmez ve kiraya vermez. O stüdyo babasını, geçmişi, saf aşkını temsil etmektedir.

Melodramın en önemli özelliklerinden biri yukarıda değindiğimiz “birleşme fantazisi” dir. Neale (1986: 19) melodramın olmayan imkânsız bir şeyin zemininde oynadığını, orayı doldurmayı vaat ettiğini ama bunu da hep ertelediğini belirtir.

Öyle ki bu fantazi, bütünlüklü, çabasız bir iletişim, tamlık ve birlik arzusuna dayalıdır. Melodram "çok geç" duygusunu yaratan iki ruh hali arasındaki aralığın kapatılabileceğine, bütünlük fantezisinin mümkün olduğu umuduna seslenirken, birleşme fantazisinin başarısızlığa uğramasının biçimi haline gelir; Neale'e göre melodram, bu nedenle dokunaklıdır (akt. Abisel vd. 2005:39-40).

Neale'ye (1986:17) göre nostalji duygusu bilinçaltında, melodramı karakterize eden birleşme fantazisinin kökleri anneye birleşmeyle özetlenebilecek nostaljik bir çocukluk fantazisine dayanır. Öyle ki anneye yaşanan birlik, mutlak bir aşk ya da mutlak bir tatmin durumudur (akt. Abisel vd., 2005 :40).

Filmin dokunaklı oluşunun sebeplerinden biri, geçmişle yaşanamayan bu tamlık duygusudur. Bunun mümkün olamayacağını bilmektir. Anneye doğum ile birlikte kopmuş olan birliktelik gibi. Ancak böylesine saf ve masum bir aşk bu tamlığı sağlayabilir. Fakat modern dünya böyle bir aşkı kabul edemez. Geçmiş ve şimdi bir aradalığı nasıl mümkün değilse, melodramda da böylesi bir birleşme ancak fantazidir. Kaderin, “görünmez bir elin” müdahalesi ile başlayan aşk, gene aynı elin müdahalesiyle birleşmeden, çok geç ve keşke duygusunu yaşatarak biter.

Filmde, çocukluklarında Özgür'ün dedesi öldüğü için artık Gazi mahallesine gelmeyecek olan Deniz'i son kez görebilmek için koşması, ama ona yetişememesi de bu imkansızlığı imler ve “ah keşke” duygusunu ortaya çıkarır. Ama Deniz her nasılsa en değer verdiği kutuyu, hazine kutusunu orada düşürür. Özgür onu geçmişin bir kanıtı olarak yıllarca saklar. Birliğe; merkeze (bir nevi ana rahmine) Ankara'ya dönerek, geçmişi hatırlayarak, -kaybedilen hazine sandığının içindekiler- bulup içindekileri yeniden “hatırlayarak” ulaşılabilecektir; ki bu toplumsal birliğin metaforu olarak da okunabilir. Hazine kutusunun içinden çıkan kasette, Özgür'ün babasının sesi geleneğin taşıyıcısı olması açısından önemlidir. Özlem duyulan geçmiş; “modernleşme

idealinin var olduğu geçmiş”tir. Özgür, kendi iradesiyle her şeye rağmen yaşamalıdır ancak ataerkinin onayı geldikten sonra bu anlamda tamlığa kavuşur.

Baba otoritesi, toplumsal ve kültürel hayatımızda Tanzimat edebiyatından beri çok önemli bir kavramdır. Göle, Jale Parla’dan şöyle aktarır:

Parla, Doğu’nun ahlaki ve kültürel boyutlarını yenileşme hareketlerine temel olarak alan Tanzimat yazarlarında "baba otoritesine" ilişkin gizli bir özlem bulunduğuna değinir. Yazarın tezine göre, Tanzimat düşünürleri, Doğu’nun ahlakını toplumsal düzeyde koruyacak bir padişahı, aile düzeyinde koruyacak bir babayı diriltmeye çalışırlar (akt. Göle,2011 :55).

Özgür’ün ilk sahnede kendisiyle yapılan röportajda, “gizli sırrınız ne” sorusunun cevabı olarak “babam” demesi de bu gizli özlemi yansıtır.

Ayşe Arman (Gazeteci)-Fotoğrafılıkta sırrınız nedir?

Özgür- Aslında bir sırrım yok, sanırım en büyük şansım, babamın fotoğrafçı olması.

Bu diyalog babanın yasasının filmin tüm söylemini belirlediğini gösterir. Asıl “sır” geçmiştedir. Ne kadar modern bir anlatı sunuyor gibi dursa da, film, ilerici bir söylem, ya da eleştirel bir yaklaşım getirmediğini, aksine geçmişin değerlerinin önemine vurgu yaptığını görebiliriz. Melodramlar özgü bir şekilde de geleneğe özlemi yansıtır.

Filmde bir başka önemli mekan, Özgür’ün babasının “Fotoğraf Stüdyosu”dur. “Aşk” ilk kez burada Deniz’in küçükken vesikalık fotoğrafının çekilmesi esnasında açığa çıkar. Deniz’in fotoğrafının otantik hali, çocukken düşürdüğu hazine kutusu, babanın sesinin kayıtlı olduğu kaset yıllarca orada saklanır. Stüdyo bu yönüyle anıların, değerlerin depolandığı, masumiyetin ve kutsallığın bir mekanı olarak simgeselleşir.

Aşk Tesadüfleri Sever filminin tepkisel bir tarz olarak melodramı ve melodramatik kodları geçmişi özlerken aynı zamanda ikircikli bir şekilde geçmişin muhafazakar

değerleri yerine daha modern olduğu zamanlarına bir özlemi ifade etmede dolaşıma soktuğu söylenebilir.



3.4. İFTARLIK GAZOZ: YİTİK CENNET OLARAK TAŞRA NOSTALJİSİ

“Bütün Üçüncü Dünya metinleri, diyebilirim ki zorunlu olarak ve çok özgül bir tarzda alegoriktir: biçimlerinin kaynağı roman gibi esasen batılı temsil araçlarına dayandığında bile, hatta bilhassa böyle durumlarda ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar.”⁵⁷

Frederic Jameson

1970'lerde bir Ege kasabasında yaşayan Adem (Berat Efe Parlak) 10 yaşında, çalışkan, iftihar belgeli bir ilkokul öğrencisi. Çalışkanlığı ve dürüstlüğüyle herkes tarafından sevilen bir çocuk. Şevket Ağa'nın tarlalarında işçi olarak çalışan annesinin ve babasının da gurur kaynağı. “Fakir ama gururlu” mutlu bir aile tablosu çizerler. Gazozcu Cibar Kemal (Cem Yılmaz), Adem'i yanına çırak olarak almak ister. Ama ailesi okuyacağını söyleyerek karşı çıkar. Adem, ailesinden zorlukla da olsa izin alır ve Gazozcu Cibar Kemal Usta'nın çırağı olur. Ramazan ayı gelmiştir ve Adem bir yandan çalışırken bir yandan da oruç tutmaya niyetlenir. Ancak alışkın olmadığı için çalışırken oldukça zorlanır. Film ramazan/ “oruç ve emek” ekseninde Adem'in çocukluktan ergenliğe geçişini, kimlik arayışını, Türkiye'nin geçirdiği siyasal çalkantılar ve toplumsal kimlik bunalımı çerçevesinde yansıtır.

Yönetmen filmde amacının “yerlilik” ve “bize aitlik” duygularını harekete geçirmek olduğunu söyler. Film ortaya koyduğu inanç ve hoşgörü tezini, yerli unsurlarla anlatmaya girişir ve bunun içinde en “yerli” form olan Yeşilçam melodramını bir tarz/kip olarak kullanır. Aşağıda, melodramatik tarzın/kipin bu filmde nasıl ve neden dolaşıma girdiğine bakmak için filmi olay örgüsü, zaman, mekan, müzik ve

⁵⁷ Jameson'un “Üçüncü Dünya”dan kastı, başından kolonyalizm ve emperyalizm deneyimleri geçmiş ülkelerdir.

oyunculuk gibi analtısal öğelerinde melodram kodlarına ve bağlamlarına bakmak faydalı olacaktır.

3.4.1.Filmin Melodramatik Anlatı Tarzı ve Stili: Toplumsal Gerçekçi Bir Melodram

Film, Hollywood ya da İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerini sezdiren estetiğı, olay örgüsünün kuruluşundaki sağlam neden-sonuç ilişkisi, doğal oyunculuk yoluyla kurduğı gerçekçi atmosferi, bunu bir belgeselci gibi yerel oyuncular ve geleneksel unsurları kullanarak güçlendirmesi, başarılı kostüm ve mekan tasarımıyla modern bir anlatı olarak ön plana çıkar. Ancak filmde nedensellik güçlü olsa da, hikayenin gelişim çizgisindeki zaafiyet, ilerlemeye dayalı olmayan döngüsel anlatı tarzı (ki bu döngüsellik melodrama özgü bir özelliktir), filmin kendi tezini ispatlamak için (karakterlerin dönüşümlerine vs. değil) hikayeye fazlasıyla odaklanarak, melodrama özgü “şaşırtma estetiğine” dayanması, aşırı stilize etme çabası ile kısa yoldan gözyaşı ve gişeyi sağlamayı amaçlaması onu melodramın sınırlarına hapseder ve evrensel ölçütlerde bir anlatıma ulaşmasını engeller. Oyunculukta doğal bir tarz benimsense de, bol göz yaşı amaçlayan final sahnesinde aşırılaştırılmış bir oyunculuktan vazgeçilmez. Hem Adem, hem Hasan, hem de Adem’in annesinin aşırı -kıyafetlerini yırtacak kadar- oyunculuşu melodrama yakışır.⁵⁸ Film, alegorik olarak Ramazan orucu ve devrimci eylem benzerliğı yoluyla, siyasal ve ideolojik farklılıklarının değil, “hoşgörüsüzlüğün” nasıl bir toplumsal kamplaşma yarattığını vurgulamak ister, çarpıcı bir biçimde farklı kesimlerdeki ortak paydaların varlığını hatırlatmayı amaçlar. Konu itibariyle, sadece stilde ve film dilinde değil konunun ele alınışında da “toplumsal gerçekçi anlatının” değil de, bol gözyaşının, ajitasyonun ve dramatik abartının varlığıyla “melodramatik tarzın” tercih edilmesinin bir kaç sebebinde söz edilebilir;

⁵⁸ Yönetmen finaldeki bu aşırı “gözyaşı” ve ajitasyon yönündeki eleştirelere, kıyafet yırtarak dövünmenin Anadolu geleneğı olduğu, doğal” olduğu şeklinde cevap verir. Ancak istense seyirciyi belli bir mesafede tutacak bir film dili seçilmez. Alem Dergisi, 10.02.2016 (Çevrimiçi) <http://www.alem.com.tr/Sohbetler/yuksel-aksu-ftarlk-gazoz-br-adem-olma-hkayes-663635>

İlki melodramın “demokratik yapısı” olarak ortaya konulabilir. Melodramın sınıfları ve sınırları kaldırma potansiyeli, çoğulculuğa dayalı bir yapıymış izlenimi vermesi her anlatıyla uyumlanmasını kolaylaştırır. Hatta Aslan ((2005:89) bu sızma potansiyeli ve modernleşme ile ilişkisi bağlamında “faşist, sosyalist ya da demokratik melodram” gibi ayrımlar yapılabileceğini ileri sürer. Ancak bu özelliklere sahip olması melodramın ideolojik projelere doğrudan hizmet etmesini gerektirmediğini söyler. Filmde muhafazakarlık /laiklik konuları alt metinde dolaylı olarak ele alınsa da film buna dair bir eleştiriyi doğrudan getirmez. Sadece gene melodramlara özgü bir “keşke” böyle olmasaydı duygusu taşır. Bu tür bir tanımlama/ ayırım yapılsaydı, film bu çatışmayı ele alan konusu itibarıyla “demokratik ya da sosyalist melodram” olarak nitelenebilirdi.

Belgeselvari bir yaklaşımla yöresel öğelerin; bölge halkının oynatılarak yöreye has şivenin tüm doğallıyla eklenmesi; maniler, türküler, yerel kıyafetler filmin atmosferine çok başarılı bir samimiyet havası kazandırsa da anlatının “gerçekliğine” katkısı sınırlı kalır. Anlattığı dünyanın “gerçekmişgibiliğinin” ya da “ illüzyonunun artmasına hizmet eder. Bu da Gledhill’in (2000) Neale’den aktararak ifade ettiği gibi; “(...) gerçekmişgibi üzerinden hareket eden melodramın, burjuvaziye ya da kapitalist sermayeye/ sisteme yaradığı” ifadesini hatırlatır. Williams’a göre de melodramlar her ne kadar sinemadan aldıkları kodlarla gerçekçi anlatılar gibi dursalar da, bu gerçekçilik hali melodramın yarattığı acı ve gerilim ya da tutku ve aksiyonun artırılması dramatikliğin fazlalaştırılması için kullanılır (1998: 67).

İkinci sebep olarak, melodramın; hayalci, çocuksu bir tarz olması olabilir. Bu yönüyle bir hikayenin en etkili ve acıklı olacak biçimde anlatılması, gişe yapması, çoğunluğa ulaşması ve didaktik olmaması melodramatik unsurların arttırılması ile mümkün olur.

Film çoğu karakterinin ama özellikle Adem ve Hasan’ın erdemli ve ahlaklı oluşu, bir çocuk olarak Adem’in masumiyeti çağrıştıran iyiliği ve dürüstlüğü, zaman - mekan kullanımı açısından; 1980’lerde yaşanmış bir olayı, bir kez daha flash-

backle 1970'lere dönerek anlatması, eski geleneksel toplumsal ve siyasal değerleri taşıyan bir taşra kasabasının ana hikaye mekanı olarak alınmasıyla nostaljinin hareket geçirilmesi bundan başka bu geçmiş özlemine katkıyı iyice arttırmak için yoğun metaforik gösterenler kullanılması; (gazoz, gazoz kapakları, yazlık sinemalar, çekirdek, ramazan topu vs), finaldeki bol göz yaşı, feodalite ve geleneğin müşfik, tatlısert bir şekilde baba-devlet/usta- çırak ilişkisiyle temsiliyeti gibi unsurlar filmin hemen göze çarpan melodramatik özellikleridir.

Film nedensellik açısından güçlü iken izleksel ve gelişimsel olay örgüsünü zayıf bir şekilde kurarak asıl meselesini doğrudan söylemez; semboller, mitler, masallar ve rüyalar yoluyla kurulmuş bir olay örgüsü üzerinden sezdirmek ister. Böylece; hem sansürü en aza indirmiş olur hem de didaktik bir dilden kaçınmış olur.

Filmde melodram bir tarz olarak, Elsaesser'in değindiği haliyle, melodramların indirgemeciliğiyle, karmaşık toplumsal ve ideolojik sorunların, aile ve birey üzerinden anlatılmasını sağladığını görebiliriz . Filmde, Adem'in ailesi ve yaşadığı toplumsal çevrenin, bugünün Türkiye'sinin bir takım toplumsal ve siyasal konularını ifade eden bir alan olarak sunulduğu söylenebilir.

3.4.1.1.Müzik Kullanımı ve Melodramatik Tarz: “Filmin Sol Tarafı”

Filmin stilini oluşturan öğelerden biri olarak müzik çok dikkat çekici bir biçimde melodramatik olması ayrı bir başlık altında incelemeyi gerekli kılar. Müzik kullanımında da melo-dramı (şarkılı drama) hatırlatır şekilde anlatıyı tamamlayan, boşlukları dolduran betimleyici bir tarz benimsenir. Filmde seçilen şarkıların, türkülerin sözleri kimi zaman sahnenin duygusunu ve düşüncesini destekler, açıklar kimi zaman da ajitasyonu en üst seviyeye çıkartmayı amaçlar.

Film, 1980 askeri darbesi dönemini tarihsel olarak hatırlatırken, o dönemdeki sağ sol çatışmasının yarattığı duygu ve düşünce atmosferini bir arada vermek için Muazzez Tercan'ın seslendirdiği “Türkiyem” şarkısıyla açılır.

“Kahraman ırkıma sızmış ihanet,
Bütün yüreklerde acı ve nefret”

şeklinde başlayan şarkı sözleri o zaman da sonrasında da toplumsal çatışmanın asıl suçlularının “dış güçler” olduğu fikrini baştan seyirciye imleyerek anlamsal boşluğu melodrama özgü bir şekilde doldurmayı hedefler.

1980’lerden 1970’lere bizi gene bir şarkı / marş taşır: 50.Yıl Marşı. Adem’in çocukluğu ve gazozla bu müzik eşliğinde tanışırız. Müzik, dönemin ruhunu, resmi kimlik anlayışını Kemalist, “aydınlanmacı”, “ilerlemeci, taşranın ilerletilmesi fikriyle donatılmış” Cumhuriyetin idealist öğretmeni ve eğitim anlayışını içerir.

“Müjdeler var yurdumun toprağına taşına
Erdik Cumhuriyetin elli şeref yaşına..”

Bu sahnenin sonunda gene öğrencilerinden ayrılan idealist öğretmenin gözyaşları dikkat çekicidir. Şarkı ve marş bizi aynı zamanda, kısa süre içinde 1970’lerde ve 1980’lerde devletin iki haline duygusal bir şekilde götürür.

Filmde kullanılan çok bilinen “Deniz Üstü Köpürür” türküsü, yerel bir Ula türküsüdür ve hikayeyi yerellik ve geleneksellik kodlarına götüreceği hissini taşır anlatıya. Filmde sık sık yerel türkü ve manilerin kullanılması, bunların birleştirici olması, melodrama özgü geleneğe ve geçmişe özlemle ilişkiyi ifade eder.

Ancak Adem’in ilk gazoz satmaya başladığı sahnede film bir anda gerçekçi, ağır dönemsel müzik kullanımından bir anda hızla koparak, Yeşilçam filmlerine özgü neşeli melodiye geçiş yapar. Sanki Ula da değil de (Aşk Tesadüfleri Sever filmindeki gibi) bir Yeşilçam kasabasındayızdır. Ula, Yeşilçam mahallerine özgü; halkın, esnafın neşeli, sıcak sevgi dolu ilişkilerle bir arada olduğu bir kasaba şeklinde görüntülenir.

Final sahnesinde kullanılan müzik de aynı şekilde atmosfer kurucu ve anlatımsal bir özelliğe sahiptir. Ankara'dan gelen karanlık adamların- sağ ya da ülkücü kesimden karanlık kişiler olduğu belirtilir- Hasan'ın yanına gelişleri ise, *Aslan Cemalim* türküsüyle verilir. Türkünün sözleri az sonra, Hasan'ın vurulmasıyla yaşanacak trajediyi önceden haber verir:

“Beni öldürmeye kavil etmişler
Cemalim cemalim algın cemalim
Al kanlar içinde kaldın cemalim

Cemalim cemalim aslan cemalim
Al kanlar içinde kaldın cemalim”

Filmin final sahnesinin tema müziği, ajitasyonu daha da attırmak için devreye girer. Müziğin duygusu, oyunculuktaki aşırılık, gözyaşı, slow-motion çekimlerle birleştirilerek ajitatif etki en üst düzeye ulaştırılır. Müziğin melodisi, ses miksini uygulaması tarz olarak “Babam ve Oğlum” filminin finalindeki gibi aşırılaştırılmış bir duygusallığı amaç edinir.

Filmde genel olarak tema müzikleri, sahnelerin duygusunu aktarmak üzere aşırı anlatımsal özellikleriyle kullanılır. Seyirciye boşluk bırakılmaz. Duygusal atmosfer kurulmasında müziğe önemli bir görev düşer.

Filmin 1980'lere dönüşü ise gene *Türkiyem* şarkısıyla olur.

3.4.1.2. Güçlü Metaforik Gösterenler Ve Melodramatik Tarz: “Küreselleşmeye Karşı Gazoz”

Melodramatik tarzın yansıtılmasında, metaforik simgeler çok önemli bir yere sahiptir. Geçmiş ve geleneği hatırlatan bir role sahiptirler. Filmde de fazlasıyla metaforik simge kullanılır. Bu yolla seyircinin aşına olduğu bir atmosfer melodramatik imgelem yoluyla yaratılmış olur. Metaforlar ayrıca, 2011 yapımı filmde, 1980'lerde baş-

layan sonra flash-backler ile 1970'lere dönülerek anlatılan hikayede oluşabilecek anlam ve duygu karışıklıklarının çözümlenmesine de yardımcı olur.

Filmin isminde de kullanılan ve anlatıda en başat imge olan “gazoz” o dönemde çocukluğunu yaşamış, orta ve üstü yaştaki seyirci için çocukluğu, geçmişi ve masumiyeti çağrıştıran en önemli simgelerden biridir. Bundan başka yabancı içecek “kola” ya karşı “yerli gazoz” çatışmasında kendi anlamını aşarak, Yönetmen Yüksel Aksu’nun daha önceki filmlerindeki gibi⁵⁹, kapitalizme karşı yerel olanın ve el emeğinin simgesi olur. Filmde Batılılaşmanın bedelini, Cumhuriyetin “muasır medeniyetler seviyesine ulaşırken” toplumsal değerlerin kaybıyla bedel ödememe düşüncesini ve geleneği temsil eder. Gazoz ustası Cibar Kemal bu karşıtlığı şöyle kurar: “Bizim gazozumuz hem hakiki hem ucuz.” Usta-çırak ilişkisini çağrıştıran Kemal’in “gazozu” doğrudan melodramın, “modernleşme karşısında geleneği kaybetme kaygısını”da ifade ederken taşranın kapitalizm gibi Batılı modern değerlerine karşı kendi öz benliğini koruma mücadelesini de simgeler.

Gazoz, öte taraftan öncelikle çocuklukla ve taşrayla kurulan ilişkiyi; saf aşkı, samimi ve naif duyguları temsil eder. Adem, gazoz ve gazoz kapakları sayesinde, sınıf arkadaşı Berna ile ilişki kurar. Yazlık sinemada *Hayat Sevince Güzel* adlı Yeşilçam filmi izledikleri sahnede Cibar Kemal de Adem’e gazoz ile aşk ve samimiyet ilişkisini şöyle ifade eder :

Cibar Kemal-Bak kız (esas kız) gazozu içmedi, bunda bir iş var. Sadri abimizi bırakacak.

Gazoz onun için saflığın simgesidir. Gazoz, filmin sonunda öldürülen Hasan’ın da dudaklarında dökülen son söz olurken, Adem’in de çocukluk anlatısının son sözü dokunaklı bir şekilde: “gazoz “ dur ve o an onun için çocukluğun “masum cennetinin” de sonu olur. Gazozun yitişinin temsiliyeti “masumiyet”le birlikte geçmişin güzel değerlerinin artık hayatımızdan çıkmasıdır. Neale’nin bahsettiği anlamda bir

⁵⁹ Yönetmenin önemli izleklerinden biri; el emeği, ustalık, yerelliğin kapitalist/modern dünyayla ilişkisidir. *Dondurmam Gaymak* (2005) filminde de gene taşrada, Muğla’nın bir kasabasındaki Dondurmacı Ali’nin el emeği dondurmasıyla, hazır/ paket dondurma üreticisi kapitalist dünyaya karşı ayakta kalma mücadelesi sergilenir.

“ah keşke” duygusu, bu sözle ve geç kalındığı için hayatını kaybeden Hasan’ın öldürülüşü hikayesiyle aktarılmaya çalışılır.

Brooks’un söz ettiği gibi melodram rüyalarla ilişkilidir ve metaforik imgeler yoluyla konuşur. Filmde rüyaya benzer bir anlatım dikkat çekicidir ve bugüne, şimdiye dair söylemek istediklerini, bu simgeler aracılığıyla dışavurur.

Gazozla, yani metaforik imgeler yoluyla bugünün izleyicisinin kendi anılarındaki bağlamından başka, anlatının olay örgüsü içinde, kendi “geçmiş zamanı” ile duygusal ve anlamsal bağlantı sağlanmış olur. Böylece melodramın en önemli göstergelerinden bir olan “gözyaşı mekanizması” kurulmuş olur. Anlatı Hasan’ın vurulduğu final sahnesinden sonra, flash-forwardla ilerleyerek, 1980’lerin sonuna Adem’in ölüm orucuna geçer, onun son nefesinde “gazoz” isteyerek gözlerini kapattığını görürüz. Kasabadaki mezarlık sahnesinde mezara çocuklar tarafından gazoz dökülmesiyle, genç yaşta adalet ve iyilik adına mücadele ettiği için kavuşamadığı sevdiği kız tarafından, çocukluğunda biriktirip hediye ettiği “gazoz kapaklarının” bırakılması vs gibi metaforik imgeler yoluyla gözyaşı harekete geçirilir. Annenin, kendi kıyafetlerini parçalayarak, dövünerek, tüm kasabanın her kesiminden insanın birlik ve beraberlik duygusuyla ağlaması gözyaşını ve ajitasyonu en üst noktaya getirmeyi amaçlar. Film bu amaçla finali özellikle uzatır, acıyla araya mesafe koymaması gibi özellikler ve kodlarla melodramatik tarzı dolaşıma sokar.

Bunlardan başka; biriktirilen gazoz kapakları, yazlık sinemalarda izlenen eski Yeşilçam melodram filmleri, Cibar Kemal karakterinin diyalogları ve zaman zaman oyunculuğuyla Sadri Alışık göndermesi⁶⁰, çekirdek çitleyen seyirci, Ramazan topu vs. son dönem sinemamızın sık kullanılan, “geçmiş” gösterenlerindendir.

⁶⁰ Cem Yılmaz, Sadri Alışık ve Yeşilçam hayranlığını sık sık ifade eder.

3.4.1.3. Zaman-Mekan Yaratımı Açısından Melodramatik Tarz: Sahicilik Mekanı Olarak Taşra

Nostalji melodramın en önemli özelliklerinden biridir. Taşra hem nostaljiyi hem de filmin en önemli politik söylemini ve kaygılarını taşır. Modernlikle ilişkisi ve modernliğe karşı aldığı konum açısından melodramın tarz olarak ifade ettiği kaygıları temsil eder.

Türk sinemasında 2000'lerden sonra Nuri Bilge Ceylan'la ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerle, konusu taşrada geçen filmlerin sayısı son yıllarda gittikçe artar. Bu filmlerde taşra yalnızlığın, iletişimsizliğin, sıkıntıların mekanıdır. Bora (2016) da çalışmalarında taşrayı adı geçen yönetmenlerin filmlerinde yansıttığı gibi ifade eder:

Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamusal alem, yabancı olan her şeyi yabani bir bitkiymiş gibi algılayan hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği olarak

tanımlar. *İftarlık Gazoz* filmindeki taşra tasviri ise çok daha farklıdır. Muğla'nın Ula ilçesi filmde dayanışma, birlik ve yardımlaşmanın var olduğu, herkesin mutlu olduğu bir dünyadır. Suner'in (2006: 58- 60) tanımlamasına daha çok uyar:

Taşra, herkesin birbirini tanıdığı, herkesin hayatının bir diğeriyle kesiştiği, bu bildik tanıdık ortamın kahramanları neşelidir" küçük taşra kentinin kapalı dünyası çocukluktaki evin koruyucu ve kutlayıcı yanına benzer özellikler gösterir. Küçük topluluğa/ yere ait olmak, dış dünyaya karşı bir sığınak oluşturur (Suner, 2006: 55).

Filmin karakterleri için taşra sığındıkları bir yuva gibidir. Bugünün toplumsal yarılmasının çözümü filme göre işte bu taşradaki sıcacık, neşeli, hoşgörölü, kimsenin ötekilştirilmediği "yitik bir cennet"tir. Hayward (2000:218) melodramın geçmişi, toplumsal düzenin karşıtı bir davranışın olmadığı saygın ve ideal zamanı aradığı için "nostaljik" olduğunu belirtir.

Bakhtin'in herkesi eşitleyen ve otoriteye karşı, alt üst eden olgusu; *Karnavalesk* bir ruhla yansıtılan tütün toplama sahneleri, büyük sofralarda yenen yemekler, hep bir ağızdan söylenen şarkılar, türküler, okunan şiirlerle rüya gibi bir yerdir. Burada ne Ağa eleştirilir ne de işçi horlanır. Herkesin eşitlendiği bir dünyadır. Peki sınıfsal hiç bir sorunun olmaması mümkün müdür? Film bununla ilgilenmez.

“Kapitale’e Karşı Karnaval: Bir Bakhtin, Vaneigem ve Bey Karşılaştırması” yazısında Gavin Grindon⁶¹ (2009) Bakhtin'in “Karnaval” düşüncesine değinir.

Karnavalın, günlük yaşaminkilerden ayrı ve bağımsız sosyal ilişkilerin birleştirici ‘dünyası’ olduğunu, bu ilişkilerin yapıları, alttakinin üsttekiyle alay ettiği, tüm dogmaların ve hiyerarşilerin askıya alındığı bir alt üst etme tavrı ile şekillendiğini aktarır. Yazısının devamında, Marksizmden olduğu kadar sürrealizmden de etkilenen Vaneigem’e göre, bastırılmış arzusun, kendisini “karnaval” olarak ortaya çıkarttığını belirtir. Amaç, ekonomik ve kültürel emperyalizme karşı, geçmişteki karnaval ruhunu hatırlatmaktır. Sanki bilinçaltı bir arzu eğlence ve kahkaha yoluyla dışarı vurulur. Bu aynı zamanda sansüre karşı önemli bir kamuflej sağlar. Film aslında sert, acı bir gerçekçilikle de ele alınabilecek bu konuyu, böylece daha yumuşak, neşeli nostaljik bir söyleme olanak sağlayan melodramatik tarzda sunar. Final sahnesinde yenen yemeğin coşkulu Karnavalesk havası, kardeşlik, birlik, eşitlik duygularını taşıyarak filmin finalini daha acıklı hale getirir. Seyirci de bu kaybolan “birliğe” hayıflanır ve “ah keşke” duygusuyla göz yaşlarının önü açılır.

Taşra, melodram açısından da önemli bir yere sahiptir. Gledhill, Hollywood sinemasında melodramın sınıfsal ayrımlar ötesinde bir dil oluşturmada popülist mesajlar taşımasının öneminden bahseder. Taşra ve aileye dayalı bir toplumsal varoluşun desteğinde kurulan bir ideal dünyanın eşitlik fikrinin ortaya konulmasında melodram önemli bir rol oynar.

⁶¹ Grindon, Gavin, “Kapitale Karşı Karnaval: Bir Bakhtin, Vaneigem ve Bey Karşılaştırması”, 2009, (Çevrimiçi) <https://traductionact.wordpress.com/2009/08/05/kapitale-karsi-karnaval-bir-bakhtin-vaneigem-ve-bey-karsilastirmasi-gavin-grindon/>

Taşra aynı zamanda modernleşme ve gelenek arasında kalan yapısıyla, melodramın doğasına uygundur. Hem melankoliktir hem de nostaljiktir. Hem gelişmek ister, hem geçmişi muhafaza etmek ister.

Filmde geçmiş çok önemlidir. 2016 yapımı filmde olaylar 1980’lerde başlar ama onun da gerisine giderek 1970’li yıllara döner ve filmi biz Adem’in hikayesinde taşırayı; “Türkiye’nin kolektif bilinçaltının fonu olarak” izleriz. Olduğu varsayılan “ütopik bir birliğe” bakıp gene; “ah keşke yitip giden şu birliğimizi ve hoşgörümüzü hatırlasak da bugünde, şimdi de (filmin yapım tarihi olan 2016’da) bir araya gelsek.” duygusu ifade edilir.

Filmde, taşranın dünya görüşü olaylarla değil, daha çok karakterler aracılığıyla anlatılır. En önemli temsilcisi de Cibar Kemal’dir.

Örneğin, babasından duyduğunu söylediği dörtlükten sonra; çırağına nasihatler vererek insan olmanın zorluklarından, surete değil manaya bakmak gerekliliğinden, erdem ve ahlak duygusundan bahsederek, “ne sağda ne de solda ortada bir bakış açısı” olması gerektiğini savunur. Radikal olan her şeye karşıdır. Ona göre, ne çok dindar, ne de komünist olunmalıdır. “Solcu olunacaksa Ecevit gibi ortanın solu olmalıdır”. Cibar Kemal dindarlık ve siyasete bakışını da şöyle özetler:

Cibar Kemal-“Allah dünyayı yarattı, Atatürk de Türkiye’yi. Daha ötesine lüzum yok.

Cibar Kemal, kapitalizme karşı çıkmakta Hasan’la ortak düşünce de olsa da aynı siyasal görüşü paylaşmaz. Emek bilinci yoktur. Sendikaya karşıdır. “Bütün malım ben öldüğümde çırağımdır” diyerek, bu konudaki ikircikli yaklaşımını ortaya koyar, Hasan’a bu konuda kızar, onunla ters düşer. Fakat bu durum geçmişin “hoşgörülü” ortamında aralarında büyük bir soruna sebep olmaz. Filmde Hasan’ın eylemleri

ya da düşünceleri tam anlamıyla verilmemesinin sebebi de budur. Film, Hasan'ın ideolojik bakışını yansıtmaktan özellikle kaçınır. Sadece finalde söylenmek istenen “keşke hoşgörü ve birlik olsaydı da birbirimizi anlasaydık da bunlar olmasaydı” duygusunun gerektirdiği kadar verilir. Filmin amacı, ana düşüncesi olan “iki tarafın bakış açısının Anadolu’da içkin olduğu, taşrada bunun mümkün olduğunu” vurgulamaktır. Hasan’ı Halk evinde, sol görüşten, sağ görüşe geçmiş olan bir İsmet Özel şiirini, Che Guevera posterini yanında okurken görürüz.

Anlatı, taşrayı bir anlamda sahiciliğin, otantikliğin mekanı olarak kurar. Bugünkü kirlenmeye karşı taşranın sahiciliğine güvenir.

Bora’nın (2016), Necati Mert’in taşra “özcülüğü” ya da “taşra milliyetçiliği” kavramından bahsettiği yazısı bu sahicilik meselesine değinir. Mert; Türkiye’yi İstanbul’dan ibaret sayan kültür-sanat ortamını, bu bir nevi “oryantalist” anlayışı eleştirir. Taşrayı büyük şehirlerin yozlaşmışlığına karşın, “uçmadan”, taklitçi olmadan, sahiciliğini kaybetmeden geçirdiği dönüşümden dolayı överek bir çeşit “taşra milliyetçiliği” ni ortaya koyar. Bu değerlerin taşraya atfedilmesinin ya da orada olmasının muhafazakarlıkla ilişkisini ortaya koyar.

Taşra, Kemalist-Batılılaşma projesine karşı dini/milli değerlerin “öz” yuvası olarak görülmekteydi (Bora, 2016). Filmin anlatısında örtük olarak gönderme yapılan bugünün “hoşgörüszlük” ortamına karşı taşra öz değerlerin; eşitlik, hoşgörü, laiklik, Yunus Emre, Mevlana, usta- çırak ilişkisi gibi toplumsal ve siyasal simgeler ve değerlerin bir arada bulunabildiği bir “öz yuvası” olarak sunulur.

Filmin başında taşraya eğitim getiren merkezi siyasi otoritenin temsiliyeti genç idealist öğretmenle verilir. İlk sahnedeki tören ve arkada Atatürk büstü, merkezi siyasi otoriteyi hatırlatır. Merkezi otoritenin görevi ve amacı taşrayı aydınlatmak geliştirmektir. Bora (2016) 1970’ler ve 1980’li yılların taşrası, siyasi olayları arasındaki ilişkiden bahsederken, 1965’li yıllardan başlayarak merkez tarafından eğitilme misyonuyla yetiştirilen gençlerin, yaşanan siyasal gelişmeler sonucunda siyasi merkeze karşı oluşturduğu bir tepkiden söz eder.

1980'lere gelindiğinde, Türkiye'nin modernleşmesini sağlayan iki varyant şöyledir: ilki siyasal idari merkezin belirleyiciliği ve denetimi öngören –resmi/Atatürkçü varyant; bu işlevini kaybedip sadece denetlemeye sarılmış olarak ve Batı Anadolu Taşra'sının toplumsal desteğine sahip, bu yörenin, İstanbul ve İzmir büyük ticari sermayesinin yönlendiriciliğindeki endüstriyel-ticari etkinlik üzerinden modernleşme varyantı”(..) (Bora,2016)

Bu değerlendirmeden yola çıkarsak filmin merkezden değil taşradan gelen değerlerin önemine vurgu yaptığını söyleyebiliriz. Adem bu eğitim sisteminin iyi eğitilmiş bir öğrencisidir ama bu başarılmamış projenin de bir göstergesi gibidir. Hatta filme göre taşırayı eğitmek telaşından önce ondan öğrenilecek şeyler vardır.

Filmde 2000'li yıllardan sonra artan nostalji arayışının modernleşme kaygısıyla ilişkisi dikkat çekicidir. Göle'nin (2017:167) bahsettiği şekliyle Batı dışı toplumların “şimdiki zamanlarıyla” barışık olmayan bugünlerine yabancılaşmış toplumlar olduklarını, bu yüzden kendilerini ya gelecekte (sosyalist ütopya) ya da idealleştirilmiş geçmişte (İslami altın çağ ya da mitolojik milliyetçilik) yeniden kurguladıklarını belirtir.

Göle (2017: 167-168) Batılı olmayan toplumların modernlikle aralarında kurdukları yaralı ama bağımlı ilişkinin tanımını “zayıf tarihsellik” kavramıyla yapar. Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergahlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebileceklerine inandıklarını söyler. Gerek batıcı modernleşmeci, gerekse solcu gelişmeci siyasal hareketlerin ortak noktası geçmişle bağı kopartmaya yönelik devrimci ve ilerlemeci değişim anlayışı olduğunu belirtir.

3.4.1.4. Karakterlerin Temsil Ettikleri: “Hoşgörü ve Birlik”

Filmin tepkisel bir tarz olarak toplumsal olarak hangi kaygılara karşı geldiğini anlamak için, filmin ideolojik söylemini taşıyan Hasan, Adem, Cibbar Kemal Usta karakterlerine bakmak gerekir. Zira temelde bir kaç günde geçen filmin olay örgüsü daha çok bu karakterlerin görüşlerinin ve kişiliklerinin serimleri üzerine kurulmuştur. Bu

üç karakterin temsiliyeti, tepkisel bir tarz olarak melodramın ifade ettiği temel kaygı; modernleşme karşısındaki endişeyi ifade eder. Geçmişten ve değerlerden kopmadan, aksine yerel ve kültürel değerlere önem vererek gelişmeyi içerir. Bu dünya görüşüne göre Hasan (ve ileride Adem) temelde modernleşmeye değil, “kültürel emperyalizme” karşıdır. Cumhuriyet devrimleri de modernliği ve Batılılaşmayı temel düstur olarak alsa da kültürel özün korunmasını amaç edinir. Filmde aynı şekilde milliyetçi ya da dindar/muhafazakar görüş de aslında aynı paydada buluşur.

Film ana temasını oluşturan “inanç, emek ve hoşgörü” konularını üç karakterin temsiliyeti üzerinden yapar. Özellikle karakterlerin diyalogları ve onların karakteristik özelliklerini ortaya koyduğu sahnelerle bu konulardaki söylemini oluşturur.

Yönetmen Yüksel Aksu, filmin ne hakkında olduğu sorusuna; İftarlık Gazoz’un bir “inanç” ve “irade” filmi olduğunu, ama sadece İslamiyet’te değil; tüm dinlerde, tüm kültürlerde, insanı insan yapan etmenlerde, en önemli şeyin “inanç” olduğu şeklinde cevap verir:

Adem Peygamber’le beraber insan mesuliyet bilinci ile diğer canlılardan ayrılmıştır.” *İftarlık Gazoz*’da çocuğun adı da Adem. “Adem olmak” demek aslında insan olmak demek. İnsan da doğada sorumluluk ve sınır bilinciyle, örneğin aç kalarak nefis terbiyesi, irade inşaatı dediğimiz beynini, psikolojisini ve biyolojisini yenme hali durumunu yaşıyor⁶².

Brooks’a göre melodram bir ahlak dramasıdır ve baş karakterlerin en önemli özelliği erdemli ve ahlaklı olmalarıdır. Adem, filmin ilk sahnesinde, Cibar Kemal’in kendisine parası olmadığı halde sunduğu gazozu almayı kabul etmez. Yeşilçam melodramında da erdem ve gurur önemli kodlarından biridir. Klişe hale gelen “fakir ama gururlu genç” kodu burada tekrarlanır. “İyi kalpli ve neşeli” Gazozcu Cibar Kemal, Adem’in bu özelliğini hemen fark eder ve bu sebeple onu yanına çırak almak ister.

Filmin olay örgüsünün en önemli taşıyıcı unsurlarından biri olan Ramazan orucu dolayısıyla, Camii imamı tarafından “dil zinası yapmanın” yani yalan söylemenin

⁶² “Bir Adem Olma Hikayesi”, Alem Dergisi, 10.02.2016 (çevrimiçi)
<http://www.alem.com.tr/Sohbetler/yuksel-aksu-ftarlk-gazoz-br-adem-olma-hkayes-663635>

çok büyük günah olduğu söylenir ve cezası büyüktür. Zaten dürüstlüğünü film boyunca gördüğümüz Adem, iradesini çeldirici olaylar boyunca bununla mücadele eder. Filmin sonunda bu ahlaklı ve erdemli yapısı onu devrimci olmaya götürür ama aynı zamanda onu acıklı bir şekilde ölüme götürür.

1970’li yıllarda komünist olan Hasan’ın, Ege’nin bir köyünde Ağa olan babasının tarlasında çalışan işçi kadınlarla, -ki biri de filmin ana karakteri Adem’in annesidir, diyalogu bunu yansıtır. İşçi kadınlar komünist dedikleri Hasan’ı eleştirirler. Ek-lenti bir şekilde, filmin söylemine hizmet eden Ramazan ayı ve oruç hakkındaki bu sahnedeki diyaloglar bu bakışı yansıtır:

Hasan- Sizi anlamıyorum. Siz emekçiler yılın 12 ayı açsınız.

Kadın- Biz Müslüman değil miyiz?

Hasan- Siz fakirsiniz

Kadın: Fakirler ibadet etmez mi?

bunu Hasan: Orucun anlamı tokların açların halinden anlaması değil mi? Sizin anlamaya ihtiyacınız mı var?

Kadınlar: Olsun bizden beterleri de var. Buna da şükür.

Adem Anne: Hasan, Allah’ını, Peygamberini tanımıyorsun.

Hasan: Peygamberimiz zamanında yozlaşmış Arap yarım adasına karşı bir devrim yapmıştır der.

Bu sahne film devrim/ din ilişkisini ortaya koyar. Hasan, Adem’e din ve devrimin özündeki ortaklıklara vurgu yaparak, masallar okuyacaksa yerel masallar okumasını, kapitalizmin ve burjuvazinin kültürünü reddetmesini önerir. Bu Batı karşıtı yaklaşımla da dindar kesimle ortaklık vurgulanır. Filme göre İslamiyet ve devrim aynı düşmana sahiptir: “Kapitalizm ve emperyalizm”. Bu karşıtlık geleneği ve dini temsil eden Adem ve Cibar Kemal’le temsiliyet bulur. Kapitalist dünyanın “gazlı içeceği kola’ya” karşı “hakiki yerli gazoz” savunulur. Hasan, Kemal ve Adem gazozda, yerel olanda birleşir. Zaten finalde Adem’in ölüm anında istediği tek şey gazozdur. Yani bu birleşme ve uzlaşmadır. Filme göre bu uzlaşma sağlanmalıdır.

Melodramın en önemli özelliklerinden biri bu birleşme fantazisidir. Neale (1986: 19) melodramın olmayan imkânsız bir şeyin zemininde oynadığını, orayı doldurmayı vaat ettiğini ama bunu da hep ertelediğini belirtir.

“Öyle ki bu fantazi, bütünlüklü, çabasız bir iletişim, tamlık ve birlik arzuna dayalıdır. Melodram "çok geç" duygusunu yaratan iki ruh hali arasındaki aralığın kapatılabileceğine, bütünlük fantezisinin mümkün olduğu umuduna seslenirken, birleşme fantazisinin başarısızlığa uğramasının biçimi haline gelir; Neale'e göre melodram, bu nedenle dokunaklıdır” (akt.Abisel vd. 2005:39-40).

Özgürlük Teolojisinin İmkanları yazısında Kazım Özdoğan (2010), Ali Şeraiti ve Mahmud Taha’nın İslamiyet ve devrimci/sol ilişkisi hakkındaki görüşlerine yer verir. İlgili yazıda Şeraiti’den de alıntılarla, Kuran ayetleri, hadisler ve dini ibadetler, zekat vermek ya da paylaşımcı olmak, demokrasi, eşitlik, hak ve adalet duygusunun sosyalizm ile benzeşmesinden bahseder. Özdoğan, Latin Amerika’daki “Kurtuluş Teolojisi”nden söz eder ve zulmeden baskıcı iktidara karşı Kilise’nin ve Hristiyan topluluğun bir kısmının ezilen ve şiddet gören halkın yanında kurtuluş için tavır almasından söz eder. Bu din ve devrim arasında kurulan bir değerler ortaklığıdır. Filmde de buna benzer bir inanç izleği kurulmuştur. Hasan’ın “Peygamberimiz devrimciymiş” repliği, oruç-irade ve hak adalet arayışı arasında kurulan eşlik, filmin bakış açısının bu olduğunu ortaya koyar.

Aynı zamanda sol görüşten sağ görüşe ve mistik/dindar görüşe geçen İsmet Özel’in şiirine sık sık yer verilmesi bu duyguyu güçlendirir. Şiirde “İnsan Eşber’-i Mahluktur” diye başlar. Şiirin filmin en başında da, en son sahnesinde o dönemde yerli/sol bir söyleme sahip olan Cem Karaca’nın “Deniz Üstü Köpürür” türküsünün eşliğinde okunması din/sol arasındaki benzerliği “kardeşliği” işaret eder.

Aslında bir çok düşünür, 1960-1970’li yıllar Latin Amerika çıkışlı Özgürlükçü teologların bu yaklaşımının karşılığı olmayacağını çoktan anlaşıldığını söyler.(bkz. Argın Şükrü) Filmde de olaylar 1970’lerde geçer ve Türkiye için 1980’ler vahşi ka-

pitalizmin ve neoliberal politikaların ve muhafazakarlaşmanın gittikçe arttığı bir dönemdir.

Film din ile ilişkisini ve göndermelerini isimler üzerinden de yapar. Filmin ana karakterinin isminin Adem olması dikkat çekicidir. Adem cennetten kovulan, kutsal dinlerdeki ilk yaratılış mitinde yasak elmayı yediği için kovulur. Havva'nın aklını çelmesiyle yemiştir bu elmayı. Filmde de Adem aşık olduğu kız için oruç tutar, boyundan büyük bir işe kalkışır. Ve sonunda yasak olanı yapar. Vaktinden önce gazoz içerek orucunu açar. Gazoz, elmanın yerini almıştır.

Melodramlarda aşk gösterilenin ötesinde bir anlam taşır. Burada da aşk vatan, millet ya da adalet, hak arayışını simgeler. Burada dinsel anlamda “hak” (İslamiyette Hak/Allah) için tutulan oruç gene “hak” adına ama bu sefer dünyevi /toplumsal hak/adalet kavramlarına dönüşmüştür. Melodramlar, tragedyalardan farklı olarak kutsal değil dünyevidirler.

Filmin anlatısal olarak temel meselesi “insan olma bilinci”dir. Adem,ismiyle müsemma olarak, insan olmanın gerekleri üzerinden anlatıda bir “leitmotive” olarak kullanılır.

Anlatısal olarak Hasan'ın temsil ettiği sol/devrimci anlayış insanı hayvandan ayıran en önemli farkın “emek bilinci” olduğunu belirtir. İmanın, İslamiyeti temsil eden söyleminde ise insanı hayvandan ayıran en önemli fark “iradesidir” dindeki karşılığı da oruç tutmaktır.

Ancak filmin söyleminde sunduğu İslamın özellikleri 2000'lerden sonraki İslam anlayışından farklıdır. Cibar Kemal ve imam karakteriyle tasvir edilen İslam anlayışı, Anadolu Bektaşî kültürünün ve Tasavvufi bir anlayışın izlerini taşıyan bir Ege kasabesindeki İslam anlayışıdır.

Cibar Kemal, babasının kendisine sık sık söylediği bir sözü (Yunus Emre'den) Adem'e Ustası olarak usta-çırak ilişkisini aktardığı sahnede aktarır.:

Adem adem dedikleri el ayakla baş değil,

Adem manaya derler suret ile kaş değil”

Anlamını, nereden geldiğini çok iyi bilmese de, bu söz onun yaşama bakış açısında da temel düsturu olmuştur ve din anlayışının da Anadolu kültürüyle yoğrulmuş bir İslami bakış olduğunu sezdirir.; Anadolu İslamı ya da Müslümanlığı.

Anadolu’da o dönemde yaşantılanan güçlü Tasavvufi izler taşıyan din anlayışının “suret” değil “mananın” önemi “dindarlığın kalpte mi yoksa görünüşte mi” olduğu tartışmalarını içerir. 2000’lerden sonra en önemli tartışmalardan biri, laikler açısından dini inancın mahrem bir alan olduğu ve göstermelik olarak kamusal alanda yapılmasının asıl “mananın” yitimine sebep olduğu fikrini taşır.

Toprak vd., Anadolu da 2007-2008 yılları arasında yaptıkları araştırmalarda Mardin (2007) tarafından ortaya atılan “mahalle baskısına” karşın Anadolu’daki eski “hoşgörü” ortamına değinirler:

Anadolu Müslümanlığında çok eskiden var olan hoşgörünün, oruç tutmayanlar, oruçlu kişilerin yanında bir şey yemek ya da içmek için izin istediklerinde, ‘oruç tutmanın nefsin bir sınaması olduğu,başkaları için değil Allah rızası için oruç tutulduğu, başkalarının yiyip içtiklerinin kendilerini katiyen rahatsız etmeyeceği’ cevabının yerini dayatmaya bıraktığı, oruç tutmayanların üzerinde bir baskıya dönüştüğünü bulguladıklarını belirtirler (Toprak vd., 2012:63).

Filmin, 2000’ler sonrası çatışmalara çözüm olarak, 1970’lerde Anadolu’daki İslam anlayışını, Türkiye’nin Batısında yaşanan İslamla ikame etme çabası, o dönemin “hoşgörü” anlayışını melodramın “birlik” fantazisine çözüm üretecek biçimde önermesi filmin “sorunlu gerçekliğini” ortaya koyar. Anlatıda buna örnek bir başka sahne de, Hasan’ın işçilere gazoz dağıttığı sahnede, orucun büyük bir kesim tarafından tutulduğunu ama tutmayanların da olduğunun sergilendiği sahnedir. Ancak aynı saygıyla oruç tutmayanların açıkça bunu söylediğini, diğerlerinin buna hoşgörü göster-

diğini ama tutmayanların da diğerlerine saygıdan içmediği anlaşılır. Cibar Kemal'in, Ramazan'da gazoz içmek isteyenler için dükkanının camlarını gazete ile kaplaması o dönemde hem oruç tutana, hem de oruç tutmayana saygısını gösteren "hoşgörü" ortamını işaret eder. Bir başka sahnede de gene Cibar Kemal'in Adem'i Ramazan'a rağmen gazoz satmaya yönlendirdiğini görürüz. Gerekirse rızkını kazanmak için çalışmak gerekliliği ve dini değerler sorgulanır.

Bu hoşgörülü dindarlık anlayışını, Cibar Kemal öncülüğünde kasabalı erkeklerin, İmamı Dünya kupası maçının televizyondaki yayın saatinin teravihlerle çakışması sahnesinde de görürüz. Kasabalı grup maçı izleyebilmek için, teravihi geç kılmak ya da uygun başka bir yol bulmak konusunda İmam'dan ricacı olurlar. İmam önce kabul etmese de, sonunda diğer Camii İmamı bir şekilde maç izlemeye olanak sağladığı için o da ikna olur ve bir formül geliştirir.

Filme Tasavvuf ve yerel kültür anlayışı sürekli vurgulanır. Adem'in, *Ağustos böceği ve Karınca*''masalını gördüğü rüyasında bu karakterlere, batılı burjuva kültürünün verdiği anlam eleştirilir. Hasan filmin başında bir sahnede, Ezop ve Lafontaine'nin hırsız olduğunu, masallarda insansılaştırdıkları hayvanların (ağustos böceği ve karınca masalı gibi) kendi (Batılı/kapitalist) dünya görüşlerini desteklemek için kullandıklarını söyler. Filmin ilerleyen sahnelerinden birinde, Türk sineması melodram geleneğinin en önemli unsurlarından olan "rüya ve masalı" birleştirir film. Adem rüyasında *Ağustos Böceği ve Karınca* masalının içinde bulur kendini. Bundan sonra da karınca rüyanın sonunda dini bir unsurla birleştirilerek, Hacca gider. Yola çıkarken de : "hedefe varamasam da yolunda ölürüm. Önemli olan bir yola çıkmak" der. Bu çok bilindik karınca hikayesiyle, Adem'in yazgısının gideceği yol ima edilir, dinsel ya da dünyevi olması farketmez "inancın" aynı yolunda ölünecek şey olduğuna vurgu yapılır.

Adem'in gün boyu nefsiyle yaptığı mücadelede, son dakikada gazozu /yasak elmayı temsilen içmesi artık "cennetten kovuluşu" gösterir. Aynı anda bir arabanın içinde filmin ilk "kötü"sü belirir. Artık bu hoşgörülü cennetin zamanı dolmuştur. Sağ-sol

çekişmesinin karanlık güçleri, Hasan'ın peşinden kasabaya kadar gelmiştir. Ve uğursuz finale doğru ilerler anlatı. Film günümüzde söz edilen laik/dindar kamplaşması ile yarılan toplumsal birliği sağlamak için geçmişin bu ruhunu hatırlatır. Hoşgörü ve anlayışın hatırlanması ile bu birliğin sağlanabileceğine inandığı bir nostaljik ruh halini yansıtır.

Filmde bu dünyanın çatışmasını temasal düzeyde; emek bilinci ve nefis-irade arasında kurar. İmam camideki vaazında İslam dininin yaklaşımını; “insanı hayvandan ayıran en önemli fark insanın nefsi” dir şeklinde aktarır. Nefsi terbiye etmenin en iyi yollarından biri de oruç tutmaktır. Hasan’la aktarılan devrimci görüşe göreyse insanı hayvandan ayıran en özelliği “emek bilinci” olmasıdır.

Ramazan’da geçen hikayede “orucun anlamı” filmin temel çatışması olarak verilir. Ramazan orucuna karşılık, başlangıçta ve finalde gördüğümüz devrimci eylem olarak “ölüm orucu” arasındaki paralellik filmin temel izleğini oluşturur.

Filmde aktarılan İslami yaklaşıma göre Ramazan orucunda amaç sadece aç-susuz kalarak vücudu terbiye etmek değil, iradeyi güçlendirmek ve melodramın temel noktasını oluşturan “ahlak ve erdem” kavramıyla ilişkili olguları doğru anlamaktır. Örneğin filmde verildiği şekliyle: dil zinası yapmamak (yalan söylememek), göz zinası yapmamak (karşı cinse arzuyla bakmamak) çok önemlidir. Orucu bozmak yani yemek ya da bir şey içmek 61 gün kefaretle, yani 1 gün için 61 gün oruç tutmakla cezalandırılır.

Hasan'ın ifade ettiği devrimci görüşe göre ise insanın farkı emek bilincidir ve finalde gördüğümüz ölüm orucu da durum gerektirirse bir nevi onun eylemsel araçlarından biridir. Ayrıca Hasan'ın filmde en erdemli ve ahlaklı karakter olması devrimci anlayış ve din arasındaki benzerliğe vurgu yapmak için melodramatik tarzın olanaklarını gayet bilinçli bir şekilde kullanır. Hasan ve Adem arasında kurulan bu din-devrim ilişkisi, paralel sahnelerle sık sık kurularak, bu iki karakterin birbirlerinde karşılıklı yansımalarıyla filmin felsefik düzlemi oluşturur. Hasan solcu görüşlerin, Adem ise dini (ama bugünkü anlamıyla siyasal islam değil-Anadolu İslamı ya da kimi film kritiklerinde söz edilen haliyle Ege İslamı) yaklaşımlar arasındaki benzer-

likleri temsil eden karakterler olarak görülür. Özellikle Cibbar Kemal, bu hoşgörüye ve anlayışa dayalı dini yaklaşımın en önemli temsilcisi yan karakterdir.

Adem ve Hasan'ın masum ve ahlaklı karakterler olarak finalde ölümle yüzleşirler. Hasan ölümden dönerek sakat kalır, Adem ise ölüm orucundan çıkamayarak ölür. Finalde gözyaşı ve acı en uç, en aşırı haliyle yaşatılır ve izleyiciyi “keşke” duygusuyla aslında sadece “hoşgörü ve birlik” duygusuyla bu sonucun yaşanmayacağı hissine götürür. Film, ilk anda böylesine toplumsal bir konuyu ele almasıyla ve devrimci, sol görüşün hikayenin ana eksenine alınmasıyla toplumsal gerçekçi olacağı beklentisi yaratsa da, hikayenin geldiği nokta da melodramatik tarzın bol göz yaşı, gazoz kapakları, gazoz, mezarlık gibi nostaljik metaforik imgeleriyle bu çizgiden çok uzak bir yere çıkar.

Filmin gerçekçilikle ikircikli ilişkisi Elsaesser'in sözünü ettiği “radikal muğlaklık” kavramını akla getirir.

Elsaesser'e (1987:70) göre melodramlar, bir yandan burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesi iken, bir yandan da özellikle devrim sonrası burjuvazinin hakim olduğu sisteme hizmet ederler. Özellikle sinemada daha uyumlu ve biat etmeye dayalı metinlere sahipmiş gibi görünseler de, devrim öncesi temaların getirdiği özellikleri nedeniyle içinde oldukları tarihsel ve toplumsal duruma bağlı olarak, ya sistemi bozan ya da kaçışa hizmet eden işlevler görürler. (akt. Arslan 2005:71)

Burada da sonunda bireysel ya da ailesel bir drama dönüşür. Asıl mesele melodramın bu muğlaklığı altına gizlenir. Filmin toplumsal gerçekle ve emek konusuyla ilişkisi sorunludur.

Zira “emek bilinci” olmayan insanlardan dem vurulur ama yaşadıkları sıkıntılar verilmaz filmde. Aksine Şevket ağanın tarlasında çalışan işçiler hayatlarından çok memnundur. Ağanın oğlu olan Hasan'ın işçilerle konuşması bunu serimler. Hasan, sol görüşü nedeniyle, babası Şevket Ağa'yla tatlı sert bir baba-oğul ilişkisine sahiptir. Okuduğu üniversitede devrimci eylemlere girişmiş, sağcılar (milliyetçi/siyasal İslamcı grup) tarafından öldürüleceği haberiyle babası onu köye getirmiştir. Babası

bu olaylardan tamamen uzaklaşmasını istemiştir. Film babanın bu isteğini ve işçilere karşı tutumunu emek/sınıf bilinci açısından sorgulamaz. Babanın oğlunu korumak istemesi normaldir ve babanın olumlanması için yeterlidir filmde. Hasan, ağa oğlu olmasına rağmen rahatını bozarak işçilerle tarlalarda çalışır, onlara babasının parasından yemek ve içecek (örneğin yerli üretim gazoz) ısmarlar. Hasan bir yandan da işçilere babasına karşı sendikayı kurmayı önerir. Fakat işçiler Şevket Ağa'nın tarafını tutar ve sendika kurulacaksa “babam kursun” derler.

Hasan-babam sınıfsal olarak senin düşmanın”

İşçi (Adem'in babası)-Ama beni Ağa everdi, oğlumun sünnetini yaptı, ne zaman para istesek verir.

Hasan-“bedava mı yapıyor?” babam sizin emeğinize muhtaç. Biz devrimi yaptıktan sonra herkesin kendi tarlası olacak.

İşçi (Adem'in babası) -babamla aranızdaki meseleye bizi karıştırmayın”

Filmin en politik fikirlerinin ortaya konduğu bu sahnede, emek bilinci olmayan işçiler gösterilir. Ancak film bundan bir fikir ayrılığı ya da bu bilinçsizlik karşısında duyulan bir üzüntü mesajı çıkmaz. Aksine işçiler mutludur, Ağa onlara gerekli desteği göstermektedir. Zaten film boyunca bu yönde herhangi bir isyan ya da karşı olay belirmez. Ya da Ağa'nın işçilerin emeğini nasıl sömürdüğüne dair bir sahne yer almaz.

Buna bir başka örnek de olay örgüsünde “oruç-emek-inanç ilişkisinin” kuruluşunda görülür: Adem ölüm orucuna, cezaevi şartlarını iyileştirilmesi talebi için girmiştir. Ama hapse hangi sebeple girdiği ya da cezaevi şartlarının kötülüğü ve boyutları gözler önüne serilmez. Hikaye bundan çok çocukluğunda orucunu yanlışlıkla yaktığı için dinen yakalandığı 61 gün cezasını, 1980'lerde geçen hapishane hayatında “ölüm orucu vasıtasıyla çekmek zorunda olduğu” gibi bir durumu “şaşırtma estetiği” yaratma kaygısına düşer. Bu 61 gün ceza göndermesi son derece dramatize ve melodramatik bir gözyaşı unsurudur. Olmayacak, aşırı bir durumun gözyaşını harekete

geçirmek için bilinçli olarak kullanılmasıdır. Ayrıca ölümü gene Ramazan ayına gelmiştir.

Anlatı hangi ideolojik görüşün haklı olduğunu ana eksene alınmaz. Hollywoodvari bir estetikle çarpıcı bir Ramazan orucu/ölüm orucu paraleliği kurmak ve bunu yansıtmak gayesine düşer.

Bu sahneleri sadece dönemin toplumsal haleti ruhiyesini ve bakış açısına ortaya koymak için ve Adem'in ilerideki politik görüşünün şekillendiren dünya olarak kullanılır. Anlatıda amaç kimin haklı olduğu değildir; birlik ve hoşgörü mesajıdır.

Kolker'in melodram özelliği olarak bahsettiği, arzusun önce serbest bırakılması ve sonra denetim altına alınmasını ve yatıştırılmasını finalde görürüz. Filmde Adem'i açlık grevine getiren olayları görmeyiz.

Gardiyanların Adem'e sevecen yaklaşımları, cezaevi müdürü grevi bitirmek için çabalaması, öldüğünde onların da gerçekten üzülmeleri müşfik Devlet Baba imgesini onaylar. Siyasi otorite devlet tarafından okul ve hapisane yoluyla temsil edilir. Geleneksel otorite ise Şevket ağa, Adem'in babası ve en çok da Usta Cibar Kemal tarafından ortaya konulur. Bu her üç temsiliyet de olumlanır. Bu imgelere dair temel bir eleştiri ortaya konulmaz. Bütün otorite temsilleri, Yeşilçam melodramlarının baba karakterinin özelliklerini taşımasıyla dikkat çeker.

Cibar Kemal, Anadolu insanını temsil eder; müşfik, babacan, iyi niyetli, neşeli, namuslu, zaman zaman bazı küçük kaçamaklar yapabilen, dindar ama çok radikalleşmeyen bir inanca sahiptir. Gerekirse, ufak tefek dünyevi gerekler için dinde hoşgörü'nün mümkün olduğunu düşünür ve sergiler.

Adem'le ilişkisi, Anadolu'da çok önemli olan ancak modernleşmeyle bir kenara atılan "usta-çırak" ilişkisinin samimiyetini de sergiler. Çırak için usta modern dünyanın ve filmin özelinde kapitalist dünyanın soğuk, duygusuz, ürkütücü iş dünyasına karşı

sıcak, samimi ve güvenilir ilişkiyi temsil eder. Kendi emeğine yabancılaşmış, üretiminde kopmuş insan-meta eleştirisini anlatıya taşır. Cibar Kemal'in, gazozun sadece satanı değil üreticisi olması, emek ve üretim arasındaki bütünlük, filmin alt söylemini oluşturan, geleneksel ile modern-kapitalist dünya kıyaslamasında nostaljinin en önemli üreticilerinden biridir.

Kamusal alanda, oruç tuttuğunu ve dini ibadetlere önem verdiğini gördüğümüz Cibar Kemal'in, oruç vaktinde dükkanda gizlice yemek yerken Adem'e yakalanması bu durumu gösterir. Sağlığını bahane gösterse de, Cibar Kemal'in zaman zaman oruç tutmayabildiğini anlarız.

Ustaya göre, ahlaklı olunmalıdır, göz hakkı denen şey sadece bir tane gazoz içmektir. Din önemlidir ama gerektiği kadar. Ramazanda gerekiyorsa gazoz satılmalıdır, çalışmak önemlidir.

“Usta baba yarısıdır” ya da “benim malım senindir” diyerek baba-oğul ilişkisine işaret eder. Tatlı-sert babacan baba figürü olarak sunulur. Usta gelenekle ilişkinin devamını sağlar. Kültürü ve geleneğin bakış açısını aktarır.

Ancak insani zaaflarıyla verilir Cibar Kemal. O da her ne kadar hoşgörülü bir dönemde ve yerde yaşıyorsa da tamamen özgür değildir.

Ademin anne babasıyla filmde ön plana çıkan Anadolu insanı namuslu, ahlaklı, çalışkan, gereğince dindar, neşeli, fakir ama şikayet etmeyen, anlayışlı, şefkatli, cefakar ve gururlu karakterlerdir. Onların temsiliyetinde tüm köylü ve Anadolu insanı yansıtılır.

Şevket Ağa; işçilerine kol kanat geren, onların her türlü ihtiyacını karşılayan babacan müşfik bir karakterdir. Yeşilçam filmlerindeki zengin, tatlı –sert “babacan” Hulusi Kentmen karakterini hatırlatır.

Devletin temsiliyeti de gene aynı şekilde müşfik baba imgesiyle sunulur. Devleti temsil eden Gardiyanlar ve Cezaevi müdürü iyi niyetli ve yardım severdirler. Adem'e ölüm orucu esnasında şefkatle yaklaşırken ikramlarda bulunmak isterler, onun bu durumuna üzülüp yardımcı olmak isterler.

3.4.2. Tepkisel Bir Tarz Olarak Melodram: “Şimdinin” Sorunlarına Geçmişte Çözüm Arayışı

Filmin asıl meselesi, 2000’li yıllardan sonra başlayan ve hızla tırmanan, laik kesim açısından endişe verici boyutlara gelmiş olan dindar/laik kampaşmasına bir tez olarak o zamanki hoşgörü ve birlik ortamını ortaya koyması olduğu söylenebilir.

Filmin anlatısal olarak neden 1970’leri seçtiği sorusuna baktığımızda Gürbilek’in (2016- 64-65) 1970’lerde politikanın, hayatlarının normal seyri içerisinde bir araya gelemeyecek farklı kesim ve sınıflardan insanlara bir buluşma mekanı sağladığından bahsettiğini görürüz. Varlıklı ile varlıksız, kültürlü ile kültürsüz, gecekondudan gelenle memur çocuğu 70’lerin sunduğu ortak zemin içerisinde ancak kendi kimliklerin, özelliklerini-maskenin gerisinde olanı ya da maskeyi unutarak bir araya gelebilir. Bu “birlik” olmaz ise, o zaman evrensel ve demokratik değerlere ulaşma bilinci sağlanamadığı için, bugünün toplumsal/siyasal krizi Hasan’ın ve Adem’in yazgılarında olduğu gibi metaforik olarak “ölümle” sonuçlabilecektir. Tıpkı Adem gibi, onun karakterinde simgeselleştirilen masum halka da yazık olacağı duygusu hissedilir. Ancak melodram karakteri bugündeki problemin geçmişte çözülemeyeceğini bilir. O zamanlara dönmek imkansızdır. Bundan sadece gözyaşı bol bir dövünme, dert dökme, gözyaşı yoluyla rahatlama çıkabilir.” (Abisel vd:2005)

Anlatı, yukarıda değindiğimiz, kimi sosyolojik araştırmalarda ve çalışmalarda gösterildiği gibi 2000’li yıllardan sonra ifade edilmeye başlanan “mahalle baskısıyla” artan hoşgürsüzlük, kamusal alanda ve siyasi alanda kendini hissettirdiği belirtilen laik/muhafazakar kampaşması gibi konularla ortaya çıkan toplumsal yarılmaya, üstü melodramatik unsurlarla örtük olarak “toplumsal gerçekçi” ve “melodramatik tarz” arasında kurulmuş ikiricikli anlatısal yapısıyla tepkisel bir cevap vermeye çalışır. Bu bağlamda melodramın “bugünün sorunlarının çözümünü” geçmişte arayan nostaljik yapısı elverişli bir ortam sunar.

Anlatıda sol ve sağ ideolojik görüşten daha çok, ortalama olarak o dönemin Ege’sinin “ortanın solu” şeklinde adlandırılan ideolojik bakış açısı verilir ve Anadolu Müslümanlığının hoşgürsüne vurgu yapılır. Adem ve Hasan arasında kurulan ilişki

yoluyla bir yandan “kapitalizm”in asıl düşman olduğu hatırlatılırken bir yandan da filmde örtük olarak, bugün bazı siyasal değerin kaybından duyulan kaygıya cevap arandığı imlenir.

Kaya (Derleyen Kaya, 2016:7) bugünün Türkiye’sinin sorunlarını ele alırken, sık sık duyulan “Yeni Türkiye” kavramından bahseder; bu ifadenin Cumhuriyet tarihindeki bir kırılmaya, yeni bir başlangıca ve bir sona işaret ettiğini söyler. “Yeni Türkiye-Modernliği Olmayan Kapitalizm” kitabında da (2014) Türkiye’nin vahşi kapitalizmi bir yerden bağrına basarken, diğer taraftan modernliğin politik ve kültürel değerlerine meydan okuduğunu ortaya koyar. Günümüz Türkiye’sinin modernlik ve kapitalizm arasındaki ilişkiler çerçevesinde ele alınabileceğini ve Türkiye’nin modernliğini yitirmekte olan bir ülke olarak kavramsallaştırılabileceğini belirtir

Özetlersek, filmin 1970’li-1980’li yıllarda yaşanan siyasi kamplaşma ve bunun yarattığı sıkıntıları ele alırken bir yandan da bugüne dair bu tür kaygıları da ele aldığı, son yıllarda gittikçe artan toplumsal yarılmanın cevabı aslında bizim geleneğimizde mevcut olduğu fikrini sunduğu sonucuna gitmeye çalışır. Film aslında bugün değişen toplumsal kimlikler, kaybından endişe duyulan değerler ve laik/dindar kesim arasında gittikçe artan kamplaşma ve hoşgörüsüzlüğün çözümünün taşranın değerlerinde olduğu önermesi ile kaygıyı melodramın işlevine uygun bir şekilde çözümleyerek yatıştırmayı amaçlar. Gerçekte o dönemin gerçekliğiyle ya da politik durumla gerçekçi anlamda ilgilenmez. Aksine o dönemi iyisiyle kötüsüyle, acısıyla tatlısıyla bütün olarak “nostaljik yitik bir cennet” gibi tasavvur eder. Olduğu gibi kabul edilmesini ve onaylanmasını talep eder. Sosyal bir konuyu ele alırken melodramın tepkisel bir tarz olarak kodları ve imgeleriyle kullanılmasıyla gişede başarı sağlanmak hedeflenir.

SONUÇ

Melodram, tüm dünyada olduğu gibi, Türk sinemasında özellikle Yeşilçam filmleri döneminde korkuların, kaygıların ve arzuların tepkisel olarak ifade edildiği bir alan olarak var oldu. Nezih Erdoğan'ın deyimiyle bir “arzu makinesi” olarak kullanıldı (1995:187). Melodramatik tarzın (kip ya da modalitenin) 2000’li yıllar sonrası Türk sinemasında hem gişe yapmış filmlerde hem de sanat filmlerinde (bkz. Suner, 2005 ve Akbulut, 2012) halen vazgeçilemeyen bir tarz olarak dolaşımda olması dikkat çekicidir.

Brooks (1995) ve Elsaesser (1985) melodramın bu kadar uzun süre varlığını korumasının sebebini, melodramın toplumsal değişim ve dönüşüm kaygılarını tepkisel olarak ifade ederken, aynı zamanda modernleşmenin yarattığı toplumsal kaygılara cevap verebilme kapasitesine bağlar.

Türk sinemasında 1960’lı ve 1970’li yıllarda “altın çağını” yaşayan melodram, her daim önemli bir tür olmuş, modernleşmenin yarattığı kaygılara karşı yatıştırma mekanizması olarak da işlev görmüştür. Sonraki dönemlerde özellikle 1980’lerden sonra etkinliği azalsa da bir tarz olarak varlığını sürdürmüştür.

Melodramın, modernleşme arzusu karşısında yarattığı kaygılara da cevap vermesi aynı zamanda “gelenekselin de muhafazası” çabasını beraberinde taşır hep.⁶³ Brooks (1987:37 akt Gledhill;2000) melodramın masalsı yapısı ile burjuvazinin kendi çelişkilerini örtbas ederek, sanatı “desosyalize” ettiğini, toplumsal olanın özel alan yoluyla yansıtıldığını belirtir. Melodram, toplumsal sınıfların olmadığı, bireyin üstün olduğu fikrini güçlendirir ve bu konudaki çatışmalarda yatıştırıcı fonksiyonunu ortaya koyar.

⁶³ “‘Kadın filmleri ‘ya da ‘gözyaşı’ filmleri olarak tanımlanan melodram filmler, ‘edilgenlik’ kavramıyla yakından ilişkilidir. Arzunun serbest bırakılması ve sonra tekrar kontrol alınması üzerine kurulmuş olan melodramlarda, aslında Batı toplumlarında (özellikle Amerika’da) 20. y.y ile başlayan bir takım özgürleşme tartışmalarına tezat bir şekilde ilerleyen modern muhafazakarlık düşüncesi iç içe geçer”. (Tunalı, 2006: 47)

Aslan’a göre de (2005:19) melodram, eşitlik ve özgürlük gibi değerler mitiyle kurulurken bir yandan da gelenekselci ve muhafazakar bir ahlak ve değer anlayışının altını çizer. Aynı zamanda popüler sinemada melodramların hem kurucu bir öge olmaları hem de bu varoluşları açısından karşıt konumlara ve ideolojik duruşlara hizmet ettiklerini, genelde melodramların en başarılı yönlerinin ise, karmaşık toplumsal durum ve süreçleri kişiselleştirerek aile ve birey düzeyinde ele aldığını belirtir.(a.g.e:38) Dolayısıyla, melodramın muhafazakarlıkla bu ilişkisine bakıldığında, 2000’li yıllardan sonra, hem siyasal olarak hem de toplumsal olarak artan ve kamusal alanda daha fazla görünür olan dindarlık ve muhafazakarlık tartışmalarının, melodramatik tarzın (kip/modalite) yeniden dolaşıma girmesinin önemli etkenlerinden biri olarak görülebilir.

İncelenen filmlerin semptomatik okumasında, melodramın bir tarz (kip/modalite) olarak yoğun olarak, sinemamızda özellikle 2000’li yıllardan sonra iyice artan varlığından hareketle, melodramatik tarzın Türk sinemasında hala dolaşımda olmasının tekisel olarak hangi toplumsal kaygılara, arzu ve korkulara karşılık geldiği ve bunları nasıl ifade edip yatıştırdığına bakıldığında şu sonuçlara ulaşılmıştır;

1. Daha önce değindiğimiz gibi Batı edebiyatı, tiyatrosu ve sinemasında melodramın Fransız Devrimi sonrasında yaşanan modernleşmenin yarattığı kaygılardan en önemlisi olan “gelenekselin terk edilmesi ve kutsalın dışarıda bırakılması” korkusuna tepkiselliği, Türk sinemasında da Cumhuriyet ile yaşanan Batılılaşma kaygısıyla ortaya çıkar. Melodram, sinemamıza girdiğinden beri özellikle Batılılaşma ve laiklikle ortaya çıkan kaygıları yatıştırma işlevine sahipken, 2000’lerden sonra başka bir kaygının daha tepkiselliği olarak var olduğu çıkarımı buna eklenebilir. Yukarıda değindiğimiz gibi, bu dönemde artan muhafazakarlıkla laikliğin tartışılır hale gelmesi, kutsalın/dindarlığın-muhafazakarlığın kamusal alana daha fazla taşınması (kamusal alanda başörtüsü konusu, yaşam tarzı konuları vs) ile laik kesimin kendi “yaşam tarzına” kısıtlama konularındaki endişeleri incelediğimiz filmlere romantik aşk, aile, yaşlılık, ergenlik ve taşrada çocukluk anıları konuları etrafında ifade edilmiştir. Tartışmaların temelinde, tezin konusu olan melodramın toplumsal olarak gördüğü

işlevi çok yakından ilgilendiren “modernleşme” kavramı vardır. Toprak v.d. (2012), Kaya v.d. (2016), Dedeoğlu v.d. ‘nin yaptığı araştırmalar ve benzer pek çok çalışmanın belirttiği gibi, toplumsal karşıtlıkların “yaşam tarzına” müdahale şeklinde gelişeceği kaygısı ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar, Göle’nin (2017) *Modern Melezler* kitabında “melezleşme” olarak ifade ettiği; İslam ve modernleşmenin mümkün olduğunu, birbirine ters olmadığı türünden yaklaşımlara karşılık, Özcan (2004) gibi düşününlerin ise bunun bir “melezleşme değil bir yozlaşma” olduğunu, ahlaki ve özünü yitirme olarak tanımladığı minvalde karşıt görüşler etrafında yaşanır. Laik kesim ile muhafazakar kesim arasındaki bu kamplaşma kimi zaman çeşitli konularla gündeme gelmekte, karşılıklı öfke/nefret ve bastırılma döngüsüyle artmakta, bu bastırılmış duyguların ifade edildiği alan olarak da tepkisel bir tarz olarak melodram dolaşıma girmektedir.⁶⁴ Her iki kesimin de modernleşmeyi istemesine karşın (“modern muhafazakar”, “muhafazakar demokrat” ya da “modern müslümanlar” gibi tanımlamalardan çıkartılabileceği gibi), bu modernleşmenin nasıl ve ne kadar olacağı konusundaki kaos (karmaşa) melodramatik tarzın yeniden dolaşıma girmesine neden olmaktadır.

2. 2000’lerden sonra yapılan Türk filmlerinde, bu kaygıyla ilişkili olarak, farklı etnik köklerin ve yaşam tarzlarının hangi “üst kimlik” altında toplanacağı kaygısı da belirir .Daha önce Türk kimliğine dayalı ulusçuluk anlayışı egemenken, artık dindarlığa/Müslüman kimliğe vurgu yapan, geleneksel değerleri daha fazla ön plana çıkartan, farklı etnik kimlikleri de kapsayan “Türkiyeli” üst kimliğinde buluşmak gibi yaklaşımları da içeren bir “üst kimlik” tartışması ortaya çıkmıştır.

⁶⁴ Çınar’ (2010: 78-79) Türkiye modernleşmesinde, irtica ve nostaljiyi incelediği yazısında, son dönemlerde ortaya çıkan tabloyu şu şekilde belirtir:

“...Gelinen nokta, sanki yaşanan süreçlerden bağımsız gibi, Türkiye nereye gidiyor?,Aydınlık günleri geri isteriz!’ tarzında içinin nasıl ve ne şekilde doldurulacağı müphem söylemleri tetiklemiştir. Sanki ülkenin bir kısmı beyaz, bir kısmı siyahlardan oluşuyor gibi, kendilerince bu ayrım çizgisini Kemalizm’in çektiği zannıyla 1930-1940’lı yıllara aşırı bir özlem duyulmaktadır. Öte yandan her zaman değişime karşı çıkan, eskinin eskimediyi söyleyenler de, bütün gelişmelere ve değişime rağmen sanki bırakılan yerden ya da devrimin başladığı noktaya dönmüş gibi zafer psikolojisi estirme temayülüne girmeye başladılar... Kısacası ister eskiye tutunanlarda isterse de ondan kaçanlarda, bir nostalji rüzgarının esmeye çalıştığı açıktır. Acaba bu tavırlarda, hangi boyutların kaybolduğu görünürlük kazanmıştır?

Çınar, Aliye (2010), “Türkiye Modernleşmesine İrtica ve Nostalji Açısından Bakış”, Muhafazakar Düşünce Dergisi, Temmuz-Aralık s.7

4. Üst- Kimlik ve laik/dindar kamplaşması korkusuyla ilişkili “parçalanma” kaygısının sonucu nostaljik bir şekilde; bugüne dair sorunların çözümlerinin “geçmişte” bulunması olarak yansıtılır. İncelenen filmlerde bu birliğin koşulu zaman zaman geçmişin, zaman zaman feodalitenin kudretli günlerine, zaman zaman Cumhuriyetin ilk dönemlerinin daha Batılı/modern yaşantısına ya da taşranın bozulmamış ahlaki dönemlerine özlem şeklinde yansır.

Pek çok etnik kültürün varlığı ve öteden beri getirdiği kültürel birikimlerle “birlik ve beraberliğin dağılması kaygısı” Türk siyasal ve toplumsal yaşamının en önemli konu başlıklarından biridir. Türk sinemasında da özellikle Yeşilçam melodramlarının temel kaygılarından biri olan “birliğin dağılması” kaygısı artık sadece *etnik kökenler* arasında değil, *yaşam tarzı* ve *inançlar, değerler* konusundaki kamplaşmaların getirdiği dağılma endişesi olarak var olur. 2000’lerden sonra incelediğimiz bu filmlerde bu birliğin sağlanması için “*geçmişteki değerler*” hatırlanmalıdır. Bunun içinse İstanbul artık yetersiz ya da yozlaşmış, değerlerini yitirmiş bir mekandır. Yerellik ön plana çıkarak, başat bir “öze” dönme kaygısı ifade edilir. Melodramlara özgü nostaljik bir yaklaşımla, özlenen saf değerlerin temsili, her dört filmde de **mekanlar** üzerinden yapılmıştır. *Aşk Tesadüfleri Sever* de bu “asıl” değerler Cumhuriyet değerleridir ve Ankara ile temsil edilir. Saf aşk ve her şeyin en saf hali Ankara’dadır. *Beyaz Melek* filminde “asıl” “saf değerler” Doğu’dadır. Birliğin sağlanması için değerlerin has/otantik haline orada dönülebilir. *İftarlık Gazoz* filminin anlatısına göre Muğla’nın taşrası Ula’daki değerlere dönülürse, orada bulunacak *Anadolu Müslümanlığı*⁶⁵’nin toleranslı tutumuyla ile birlik sağlanacak, “dış mihrakların” oyununun, geçmişte de bugün de aynı şekilde oynandığı fark edilerek, bugün yaşanan sorunlara “birlik” yoluyla çözüm bulunabilecektir. *Üç Maymun*’da ise ailedeki çürüme ile temsil edilen toplumsal sorunların sebebi insanın kendi özüne samimi olmamasıdır. Bu “yalnız ev” e karşı samimi olunursa, en azından bu birliğin nelerin gizlenerek sağlandığının farkında olunursa bir yol alınabilecektir.

⁶⁵ Toprak (2012:63) Anadolu da yaşanan İslamı “Anadolu Müslümanlığı” olarak adlandırır ve araştırmalarına göre eskiden var olan hoşgörünün yerini günümüzde dayatmaya bıraktığını, oruç tutmayanların üzerinde bir baskıya dönüştüğünü.

5. Bugünün sorunlarının geçmişte çözüleceğine dair bu nostaljik yaklaşım; kayıp bir saflık ve masumiyet arayışı içindedir. Collins'in bahsettiği gibi, Yeşilçam'ın bir "Hiç Var Olmamış Ülke" olarak sunumundan söz edilebilir. Bir çeşit toplumsal bilinçaltı görevi gören Yeşilçam karakterleri ve anlatısal dünyasına dönüş Collins'in (1993:257 akt. Akbulut, 2012:109) "*yeni samimiyet*" (*new sincerity*) tanımlamasını hatırlatır. *Yeni samimiyet filmleri* "her çeşit ironi ya da eklektizmden kaçan bir samimiyet arar; neredeyse unutulmuş,' "kayıp bir saflığın' peşindedir." Bu yönüyle, şimdinin sorunlarının, asla olmamış ve olamayacak bir geçmişte sembolik olarak çözüldüğü "bir hiç ülkede" geçer. Bu samimiyet arayışı filmlerde Yeşilçam filmlerine yapılan göndermelerle ortaya çıkar. İncelediğimiz filmler (bu dönem yapılmış diğer filmlerde ve TV dizilerinde de sıkça görüldüğü gibi) izleyiciyi toplumun geçmişine davet ederken, Yeşilçam dolayımıyla yaratılmış atmosferleri ve duyguları kullanılır. 1960-1970'li yıllardaki mahalle ortamı, karakterleri ve ilişkileri, anlatının gerektirdiği "gerçeğin kendisi" gözetilerek değil (en fazla Ertem Eğilmez filmlerinde görülen) Yeşilçam filmlerinde kurulmuş halinin "toplumsal geçmişin" bir temsili olarak sunulması dikkat çekicidir. Filmler bu yolla özlediği o günlerin değerlerini özellikle "saflık, birlik ve dayanışma" duygularını, anlatıların kenarına not eder, hatırlatır. "“Fakir ama gururlu ve neşeli mahalle” bugün eksilen, kaybedilen veya ortaya çıkan kamplaşmanın "çözümü" olabilecek değerlerin ortamı olarak sunulur. Bu Yeşilçam'ın bir çeşit "post bellek"⁶⁶ olarak sunumunu da düşündürür. Örneğin *Aşk Tesadüfleri Sever* filmindeki Ankara Gazi Mahallesi tasviri, gerçeğinden çok Yumurtaklı, Sezercikli *aile melodramlarındaki* Yeşilçam mahallerini hatırlatır. İftarlık Gazoz'daki taşra da yani Muğla/Ula'nın kendi gerçeğinden çok melodramlardaki gibi sıcak taşra ilişkilerine sahiptir; "Yazlık sinemalarda çekirdek ve gazoz eşliğinde izlenen eski Yeşilçam melo-dram filmleri, Cibar Kemal karakterinin melodramatik diyalogları ve zaman zaman oyunculuğuyla Sadri Alışık göndermesi" gibi. Yeşil-

⁶⁶ Marianne Hirsch, 1990'lı yıllarda ilk kez "post-bellek" kavramını ortaya atar. Bu kavram yaşanan kişisel, kültürel ya da kolektif travmaların "sonraki kuşaklar" tarafında içinde büyüdükleri ortamın imgeleri, hikayeleri ve davranışlarıyla kişisel olarak ilişki kurulmasını içerir. Ona göre, ancak bu deneyimler, kendilerine ait hatıraları oluşturdıkları için onlara çok derin ve etkili bir biçimde aktarılmıştır. Ancak post belleğin geçmişle bağlantısı, aslında hatırlamayla değil yaratıcı atama, projeksiyon ve yaratım aracılığıyla gerçekleşir.

çam'ın özellikle 1970'li yılları yapımlarının mahalle ortamının, ortak değer olarak sunulması dikkat çekicidir. *Beyaz Melek*'te gerçeğinden uzak bir Doğu taşrası nostalji tasvir edilir. *İftarlık Gazoz* ve *Aşk Tesadüfleri Sever* filmlerinin her ikisinde de 1970'lere, 1980'lere dönerken Yeşilçam atmosferinin tarihsel olarak da tesadüfen nostaljik özlenen bir dönem olarak kurulmadığını görürüz. Bunun nedenini şu saptamada bulabiliriz. Gürbilek (1992: 64-65) 1970'lerin "ortak hayat vaadinden" söz ederek, bu yıllarda politikanın, hayatlarının normal seyri içerisinde bir araya geleme-yecek farklı kesim ve sınıflardan insanlara bir buluşma mekanı sağladığını; varlıklı ile varlıksız, kültürlü ile kültürsüz, gecekonduyan gelenle memur çocuğu, 70'lerin sunduğu ortak zemin içerisinde ancak kendi kimliklerin, özelliklerini-maskenin gerisinde olanı ya da maskeyi unutarak bir araya gelebildiğini belirtir. 70'lerin politik ortamında bir imkan görülebileceğini, özel hayattan kaynaklanan "farklılıkların" birbirini budamadan, birbirini zenginleştirerek buluşabileceğini, ortalamaya teslim olmadan da ortaklaşılabilceğini sezelebileceğini belirtir. Dolayısıyla her iki film de, Yeşilçamın kurduğu toplumsal atmosfer; varlıklı varlıksız, kültürlü kültürsüz, "sınıfsız toplum" ayrımının olmadığı ortamını kolektif ortak payda olarak görür. Tüm filmlerde de Yeşilçam göndermeleri, öyle ya da böyle bu duyguyu imler.

6.Collis'in hiper-bilinç (hyper-conscious) kavramı da bu filmlerde görülür. Ona göre, 1980-1990'lı yıllarda yapılan filmlerin, kendi türsel döngüselliklerinin koşullarıyla ilgili olarak hiper-bilinçlidirler. Şimdide kendi döngüselliklerinin ve alımlara koşullarının farkındadırlar. Her dört filmde Yeşilçam ile ilgili bu bilinçliklerini ortaya koymaları dikkate değer bir semptomdur.

Aşk Tesadüfleri Sever filmi daha isminden başlayarak, Yeşilçam melodramının klişelerini bolca kullanacağını baştan ilan eder. Buna jenerik müziğiyle devam eder. Rastlantısal ve kadere dayalı hikayenin Yeşilçam'a özgü meşhur bir kaza sahnesiyle başlamasıyla, bir sahnede "çerçeve içinde çerçeve" (Suner, 2005) kullanımıyla Yeşilçam filmi izlenmesiyle, Yeşilçam dolayımıyla kurulmuş bir mahallenin ve Deniz'in çocukluğunda tiplemesinin "Yumurcak, Sezercik" gibi çocuk melodramlarını hatırlatmasıyla Yeşilçam'ı doğrudan hatırlatır. Yönetmenin filmle ilgili verdiği röportajlarda modern bir Yeşilçam filmi yaptıklarını söylemesi de bu bilinçliliği ortaya koyar.

İftarlık Gazoz; yukarıda değindiğimiz gibi “yazlık sinemalarda izlenen Yeşilçam filmiyle” ve o filmlere dair diyaloglarıyla, Sadri Alışık göndermesiyle

Beyaz Melek’in Huzurevi sakinlerine kurduğu atmosferin, Yeşilçamın sıcak mahalle atmosferini hissettirmesiyle (sıcak yardımsever, kötülük düşünmeyen, dayanışma içindeki insanlar) olmasıyla ve karakterlerin Yeşilçam karakterlerini hatırlatmasıyla.

Üç Maymun; Yeşilçam’ın önemli bir melodramı olan *Baba* (Yılmaz Güney, 1971) filminin konusuna neredeyse birebir benzerliği ve gene bir sahnede karakterlerin Yeşilçam filmi izlemeleriyle⁶⁷, yönetmenin bir röportajında melodramı bilerek kullandıklarını söylemesiyle bir hiper-bilinçlilik ortaya koyarlar.

Collins’in 1980’lerin ve 1990’ların popüler anlatılarının, birleşik bir kitlesel bilinçaltının eksikliğini yansıtmaktan çok, derin bir karışıklığı/kararsızlığı (ambivalence) yansıttığını” söyler (1993:262). Bugünün sorunlarının karmaşıklığı ve bu sorunlar karşısındaki kararsızlık bu anlamda “hiç ülke” olarak Yeşilçam atmosferinin kullanımını ortaya çıkarttığı söylenebilir.

7. Bu dönem filmlere yansıyan başka bir önemli kaygı, Batılılaşma karşısındaki “yetersizlik, eksiklik” duygusudur. Gürbilek (2016:94) **Kötü Çocuk Türk** kitabında, “Orijinal Türk Ruhu” yazısında edebiyatta da çok yaşanan tartışma; özgünlük, inancısızlık, gerçekçilik konusuna değinirken, melodramın çok önemli bir sosyal bileşeni olarak modernleşme travmasının Türk toplumu açısından etkisinden bahseder:

Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında çocuk kalmış hissedilen bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunanlı Gregory Judanis’in, “gecikmiş modernlik” dediği, İranlı Daryush Shageyan’ın “fıkre geç kalmış bilinç” diye tarif ettiği, Jale Parla’nın “yetimlik” duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak’ın “kaptırılmış” ideal kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada.

⁶⁷ Suner (2005:192-193) Demirkubuz filmlerinde Yeşilçam filmleri izlenmesinin, Klasik Yeşilçam melodramlarının bir anlamda sinemamızın “çocukluğunu” hatırlatması olduğunu belirtir. Yeşilçam filmlerine yapılan göndermelerin bir anlamda kendi illüzyonunu açık etmesiyle “üst kurmaca” düzlemi yarattığını belirtir.

Beyaz Melek'te, Batıyı model alan kentli babalar daha eğitilmişlerdir ama kendi çocuklarını yetiştiremedikleri için “yetersiz” dirler. Anlatıya göre, kendi evlatları doğru değerlerle yetişmedikleri için, Doğu'nun geleneksel ailevi değerleri aktarılmadığı için, anne babalarına sahip çıkmamışlardır. Film, Doğu'nun yetişkinlerini temsilen babayı, eril/geleneksel güç açısından güçlü çizer. Batı karşısındaki yetersizliğine çok değinmez. Anlatı üst yapısında bunu amaçlamasa da semptomatik olarak, Doğu'da da olsa Batıda da olsa, Türkiye'nin “yetersiz kalmış babalarını, yetişkin olamamış ebeveynlerinin” yaşadığı sorunları barındırır.

Aşk Tesadüfleri Sever'de (Özgür'ün) babanın ilkesi ve yasası önemlidir, tamamlayıcıdır ama onun temsil ettikleri, Cumhuriyet modernleşmesinin değerleri de bugün yetersizdir.

İftarlık Gazoz'da babanın temsili daha çok Cibar Ustayla olur. Usta filmin temel izleğini, mesajını da taşır. Ona göre, en iyisi siyasal olarak orta yolu bulmaktır ve değilse de tüm görüş ve inanışlara hoşgörülü olmaktır. Ama bu düşünce de birliği ve kurtuluşu sağlamakta yetersiz kalır. Şevki Ağa'da çok istese de oğlunu koruyamaz.

Üç Maymun'da da yozlaşmış değerleriyle ve yetersizliğiyle Eyüp, bir baba olarak ailesini koruyamaz ve yozlaşmanın sonucunda kendisi, oğlu ve karısının suça karışması karşısında sessiz kalmaya ve örtbas etmeye devam etmeyi seçer.

Batı'ya yetişemediği için Batı karşısında yetersiz kalma, çocuk olma olgusuyla ilişkili olarak, bu yetersiz ebeveynlerin kuramadığı kaygı dolu bir dünyaya karşı güvensizliği ve şüpheyi yansıtır. Bu şüphe aynı zamanda kamplaşmış toplumsal kesimlerin birbirine karşı yaşadıkları güven kaybından da kaynaklanır. Modernleşemeyen ve kendisi de olamayan bir toplumun hayal kırıklığını taşırlar. Filmlerde bu şüphe, hayalkırıklığı ve güvensizlik hissedilir. Özellikle *İftarlık Gazoz* filmi “asıl dış mihraklara karşı birleşmeliyiz” vurgusu yapılırken bir yandan bunun olmayacağı duygusunu taşır anlatıda. *Üç Maymun* da aile üyelerine yani “en yakınındakine” bile güvenilmeyeceği hissini aktarır.

8. Bu filmlerde anlatıya yerleştirilen aile, baba, çocukluk anıları, geçmişteki güzel günler gibi konular Türk sinemasının nostaljik , melankolik ve dramatik yanını ortaya koyar. Modern toplumlarda değişen toplum birey ilişkisine ve bireyselleşmenin ön plana çıkmasına karşılık, Türkiye’de aile, gelenek, topluluk, cemaat ilişkisi güçlü şekilde devam etmektedir. Bu da melodramın bu toplumsal unsurlarla ilişkisinden dolayı uzun süre daha Türk sinemasının vazgeçemeyeceği bir tarz, kip olacağını düşündürür.

9. İncelenen filmlerde, anlatısal açıdan; Türk sinemasında daha önceleri Cumhuriyet projesinin getirdiği bir Batılılaşma arzusundan doğan ; zengin/fakir, eğitilmiş/cahil, kenti/köylü gibi “sınıfsal karşıtlıkların” temsiliyetlerinin farklılaştığı görülür. *Aşk Tesadüfleri Sever* filminde Özgür, Deniz ve Burak arasında çok büyük sınıfsal fark bulunmaz. Hepsi hemen hemen aynı eğitim düzeyinden ve aynı ekonomik seviyeden gelmişlerdir. Burak, son zamanlarda daha fazla ekonomik olarak ön plana geçen Anadolu tüccarlarını (2000’li yıllarda Anadolu Kaplanları olarak da ifade edilirler) temsil eden bir ailenin iş adamı oğlu olsa da Deniz’le aralarında bundan kaynaklanan büyük bir kültür farkı yoktur. Aralarındaki çatışma Yeşilçam melodramlarındaki sınıfsal çatışmalar değil daha çok “yaşama bakış” ve “idealleri” konusundadır.

Üç Maymun filminde, Servet ve Eyüp’ün ailesi arasındaki sınıfsal ve ekonomik fark, Yeşilçam melodramlarını hissettirse de, filmin çatışmasının doğrudan bunun üzerine kurulmamasıyla klasik melodramlardan ayrılır. Servet, üst sınıftan ve patron olmasıyla “kötü karakter” gibi sunulsa da, anlatının ilerlemesiyle “kötülüğün” temsili bireyselleşir ve “kötülük” sessiz kalmakla özdeşleşerek, bu sebeple herkese özgü hale gelir. Bu filmde artık “sınıfsal farkın” kolayca aşılabilir “birleşme fantazisinin” imkansızlığı hissedilir.

İftarlık Gazoz’da, Adem ve çocukluk aşkı, taşranın zengin kızı (orta ekonomik sınıftır, gene büyük uçurum yoktur) arasında gördüğümüz sınıfsal fark da filmin ana çatışmasını oluşturmaz. Adem ve kız arasındaki ayrılık bu sınıfsal farktan dolayı yaşanmaz.

Beyaz Melek'de ise, sınıfsal farkların çatışması en fazla Yeşilçamla benzerlik gösterir. Bu çatışma Kentsel /Feodal ahlak üzerine olmasıyla daha toplumsal bir düzleme taşınır. Bu fimlerde, melodramların en önemli karşıtlığı olan iyi/kötü temsiliyetlerinde farklılıklar görülür. Karakterlerin kurulmasında çok daha detaylı çalışılır ve dengeye dikkat edilir. Kötü adam “salt kötü” değildir artık. Değişebilir, dönüşebilir ya da vazgeçer. Ancak bu değişim, kişilerin ruhsal dünyalarında yaşadığı psikolojik köklü bir değişim değil, gene melodrama uygun bir şekilde, hikayede iyi ve erdemli olanın zaferini yansıtacak şekilde kurgulanır. Burak, Deniz'den vazgeçer, Özgür'ü kurtarır ama bunu kahramanca yansıtmaz film. Daha mesafeli yaklaşır. Filmdeki temel çatışma iyi/kötü karakterler arasında değil, kendi ideallerini yaşamak ile yaşamamak arasında daha felsefik bir düzlemedir.

Beyaz Melek'te Binbaşının Damadı değişir ve yaşlı adamdan af diler fakat bu sadece hikayeye hizmet eder. Bu filmdeki bir başka kötü hasta bakıcı “kentsel ahlakın” aşırılaştırılmış zalim bir figürü olarak var olur ancak çatışma bu karakterin cezalandırılması ile kısa sürede çözülür. Bu kötü karakter, anlatının bütününde var olmaz. Filmin asıl çatışması “kentsel ahlak” a karşı kurulur. *İftarlık Gazoz* ve *Beyaz Melek* filmlerinde Ağalık feodalite eleştirisi olarak değil, olumlu bir şekilde ortaya konulur. *İftarlık Gazoz*'da kötü adam yoktur. Kötülük, bir kişi olarak değil, bir olgu; “hoşgörüsüzlük” ya da “dış mihraklar” olarak var olur. Ve artık Yeşilçam'ın en belirgin klişesi olan salt kötünün, bu filmlerde bulunmadığı saptanmıştır. Ancak Erol Taş'ın her filmde kötü adam olmasını ve temsilini hatırlatır biçimde, TV dizilerinde de genelde bu rolde olan, Hüseyin Avni Danyal'ın *Beyaz Melek*'te (Binbaşının damadı) ve *Aşk Tesadüfleri Sever*'de (Deniz'in babası) kötü karakteri canlandırması dikkat çekicidir.

10. Filmlerde kendi ideallerinin peşinden gitmek, özgürlük, yaşlılık, yetersizlik, inanç şekli, iletişimsizlik, ahlaki değerlerin değişmesi, aile ve toplumun yozlaşması, iletişim kopuklukları, kent/taşra karşıtlığı gibi konuları romantik-aşk, aile filmi, toplumsal gerçekçi, sanat filmi olarak nitelenebilecek türlere eklenen melodramın ya da melodramatik tarzın dolaşıma sokulmasıyla var olur. Böylece, alt metinde örtük

olarak bulunan; modern/geleneksel, Doğu/Batı, muhafazakar/laik çatışmaları, yaşam tarzı, toplumsal değerlerinin kaybı, dış mihraklar, parçalanma, terör gibi kaygılar; geçmişte sahip olunan hoşgörü, ruhsal birlik, uzlaşma, samimiyet gibi değerlere sahip olunmasıyla çözülebileceği anlayışıyla yatıştırılır.

Melodramın ifade edilişindeki çocuksuluk, abartı, duygusallaşma, aşırılık, gözyaşı, melankoli, geçmişe özlem duyma sorunlarının çözüm arayışında da tekrarlanır. *Be-yaz Melek*, *Aşk Tesadüfleri Sever* ve *İftarlık Gazoz* filmleri, bunun mümkün olamayacağını bile bile “bugünün” toplumsal sorunlarını başka anlatıların içinde bireyselleştirerek, “geçmişe ya da “özüne dönerek” çözeceğine dair naif ve çocuksu bir yaklaşım gösterir. Melodrama özgü bir şekilde sorunları tartışmak yerine yatıştırmayı açmaçlarlar ve iyi bir seyirlik sunarak katharsis sağlamaya çalışırlar. İncelenen bu filmlerden *Üç Maymun*, diğerlerinden biraz farklı bir tutum alarak, toplumun en küçük parçası olarak aile denilen birliğin ne pahasına sağlandığına işaret eder. Ama sorunu “muğlaklaştırarak” sistemin sorumluluğunun görünürlüğünü engeller. Çözüm önermez. Gittins (2011:190) “Ailenin krizde olduğu kaygısı gündeme geldiği dönemlerde asıl ifade edilmek istenen toplumun krizde olduğu korkusu”dur⁶⁸ sözü minvalinde bakılırsa, film mesajını yönetmenin kendi deyişiyle “zarın 9 kat altına gizleyerek ve meseleyi bulandırarak” vermeyi tercih etse de bu filmin de ailenin içindeki sorunlar ile toplumsal sorunlara işaret etme kaygısı taşıdığı görülebilir. Elsaesser’e (1987:70) göre melodramlar, “bir yandan burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesi iken, bir yandan da özellikle devrim sonrası burjuvazinin hakim olduğu sisteme hizmet ederler. Özellikle sinemada daha uyumlu ve biat etmeye dayalı metinlere sahipmiş gibi görünseler de, devrim öncesi temaların getirdiği özellikleri nedeniyle içinde oldukları tarihsel ve toplumsal duruma bağlı olarak, ya sistemi bozan ya da kaçışa hizmet eden” işlevler görürler. (akt. Arslan 2005:71). Sansürün etkilerinden dolayı melodramın “radikal muğlaklık” özelliği filmlerin siyasal söylemlerini gizleme ve ortaya çıkan kaygıların yatıştırılması işlevi görür.

⁶⁸ Gittins Diana, *Aile Sorgulanıyor*, Pencere Yay., Çev. Tuna Erdem, 2. baskı , İstanbul 2011.

11.İncelenen filmlerde, anlatı Yeşilçam melodramlarına göre çok daha iyi kurulmuştur. Neden-sonuç ilişkisine dayalı olay örgüsü, irrasyonel durumları ve mistizmi de rasyonalleştirecek bir ilişkilendirme ve zamansallaştırma dikkat çekicidir. Mizansen açısından; başarılı dekor uygulaması kostüm, ışıklandırma, makyaj ve aksesuar kullanımları dönemsel uygunluklarıyla ve gerçekçilikleriyle Yeşilçam melodramlarından önemli ölçüde ayrılırlar. Oyunculukta da abartılı mimik ve jestlerin yerini daha “doğal” bir oyunculuk alır. Sinematografi açısından, Hollywood estetiğine yakın farklı kamera açılarını sağlayacak teknik ekipman kullanımı (şaryo, dollu, panter, crane (vinç), steadicam, jimmy jib vb), hem çekim ve hem de post-produksiyon aşamalarındaki dijital gelişmelere hakimiyetin artmasıyla başarılı görsel efekt kullanımı, filmin duygusal atmosferini yansıtan renklendirme ve ışıklandırmaya özen gösterilmesi ile farklılaşırlar. Bu filmler özellikle teknik yöndeki bu başarılarıyla, artık Yeşilçam dönemindeki, küçümseme ya da hor görme yaklaşımına maruz kalmazlar. Aksine yabancı filmlerin gişedeki hakimiyetlerini çok geride bırakarak büyük başarılarla imza atarlar.

Kısaca toparlarsak, melodramatik tarzın yeniden dolaşıma girmesinin nedenlerine bakıldığında, bu filmlerin melodramatik yapının eğlencelik “kaçışa” hizmet eden yapısının asıl meseleleri gizleyerek örtük bıraktığı, bu bastırılan korku, kaygı ve arzuların bireysel anlatılarda; nostalji, melankoli, güçsüzlük, çaresizlik, yetersizlik, -erkeklik krizi⁶⁹ olarak ortaya çıktığını, toplumsal olarak da doğu/batı gelenek-

⁶⁹ Akbulut (2012:162) “1980’lerden itibaren Türkiye tarihindeki toplumsal, politik, ekonomik değişimin yarattığı güven kaybı, yoksulluk, işsizlik, Kürt sorunu gibi sorunları çözebilecek bir güçlü merkezi iradenin yokluğu, yeni Türk sinemasında erkeklik krizi ile ifade edilmiştir. Modern melodram ise bu kriz için biçilmiş kaftan olur yö netmenlere. Ceylan ve Demirkubuz’un filmlerinde erkeklik kaybı ya da krizi, sorunları çözememe, aile kuramama, ilişkileri yürütememe, sorunlara kayıtsız kalma biçiminde anlam bulur. Böylelikle modern melodram, eril melodram olarak tanımlanmayı hak eder. Öte yandan yeni melodramda erkeklerin acı çekmesi, çoğunlukla içsel ya da yaşamın tekdüzeliği, varoluşsal kaygı, hiçlik inancı, inançsızlık gibi soyut nedenlere dayandırılır ki, bu eğilim, yeni melodramın, sanat sinemasıyla, bu sinemayı var eden modernist pratiklerle ilişkisini ortaya koyar.

sel/modern, laik/ dindar, kimlik-üst kimlik, birleşme-parçalanma gibi kaygıların semptomlarını yoğun olarak; karakterlerin, mekanların ve metaforların temsiliyetlerinde ortaya koyduklarını, bu semptomları gidermek, yatıştırmak için de çözümü “bir hiç ülkede” aradıklarını, geçmişin değerlerine dönerek birleşme, hoşgörü, samimiyet ve masumiyet aradıklarını ortaya koymuştur. Bunun içinde melodramın hayalci, çocuksu tarzı, neşe ve gözyaşı yoluyla toplumsal beklentilerin ve ortalamanın yakalanarak yüksek gişe sağlaması tercih sebebi olmaktadır.

Dolayısıyla sinemamızda 2000’li yıllara kadar da varlığı malum olan melodramın bu tarihten sonra bir tarz (kip ya da modalite) –hatta daha da fazlasıyla- anlatılara yoğun olarak girdiği söylenebilir. Tepkisel bir tarz olarak ,melodramın- modernizm ile sıkı ilişkisi nedeniyle- özellikle 2000’li yıllardan sonra artan muhafazakarlaşmanın yarattığı arzu, korku ve kaygılarla sadece sinemada değil TV dizilerinde de ortaya çıktığı görülebilir.

ÖNERİLER

Melodram, sinema çalışmaları için çok verimli bir konu. Türkiye'nin farklı tarihsel kırılma anlarında ve dönemlerinde toplumsal olarak bazı kaygıların, korkuların, arzuların dışa vurulmasını sağlaması sebebiyle önemli bir araç olduğu söylenebilir. Bu nedenle, melodramın farklı türlere ve tarzlara nasıl eklemlendiği daha ayrıntılı ve daha farklı bir perspektifle de bakılabilir. Örneğin tepkisel bir tarz olarak melodramın politik, tarihsel ya da daha dinsel seyirlerle ne tür bir ilişki kurduğu, TV dizilerine geçişi, eklemlenişi ya da sirayet edişi incelemeye değerdir.

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün **Popüler Sinema ve Türler**, 1. Baskı, İstanbul, Alan yay, 1995
- ABİSEL N., ARSLAN U.T., BEHÇETOĞULLARI P., KARADOĞAN A., ÖZTÜRK S.K., ULUSAY N. **Çok Tuhaf, Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine**, İstanbul, Metis Yay., 2004
- AYÇA, Engin : **Yeşilçam’a Bakış**, Doruk Yay., 1996
- BAKACAK GELGEÇ, Ayça : “Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme” **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, s. 627-63, 2009
- BAKTHIN, Mikhail : **Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Der. S. Irzık., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- BARAN, Tamer **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, Sinema Merkez Dergisi Yay., 2007
- BARTHES, Roland: **Camera Lucida**, İstanbul, Altıkkırkbeş Yay., 1992
- BAZİN, Andre : **“What is Cinema”** Berkeley, University of California Pres., 1971.
- BENJAMIN, Walter: **Pasajlar**, çev: Ahmet Cemal, 2. baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1995

- BERGER, John: **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yay, 1993
- BERKES, Niyazi: **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Yay. Hazırlayan: Ahmet Ku-yaş,4. Baskı, İstanbul, YKY, 2003
- BERİŞ, Emrah, Hamit: “Nostalji, Muhafazakarlık ve Türkiye ”, **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, sayı:5 sy:25-26, 2010
- BORA, Tanıl : “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, **Birikim**, Haziran-Temmuz, 86/87, 1996
- BORA, Tanıl
ONARAN Burak : “Nostalji ve Muhafazakarlık: Mazi Cenneti”, ed. Ahmet Çiğdem, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cilt 5/Muhafazakarlık**, İstanbul, İletişim Yay., 2003
- BORDWELL, David
THOMPSON, Kristin : **Film Sanatı**, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.,İstanbul, 2012
- BOURGUET, Jean-
Loup : **Social Implications in The Hollywood Genres**, Ed.B.K. Grant. Film, Genre, Reader, University of Texas, Austin, 1. Baskı, 1990
- BRECHT Bertolt : **Sinema Yazıları** çev. Bertan Onaran, Yurdanur Salman, İstanbul, Yay, 1977
- BROOKS, Peter : **“Melodrama, Body, Revolution”**. Drama, Melodrama, and Perception. Der. Richard Hornby. Lemisbury, Buck-nell University Press., 1986

The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven, Yale University Press, 1995

BÜKER, Seçil : “Film ve Gerçek I”, **Kurgu Dergisi** No: 320, say. 5 , Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.

BYARS, Jackie: **All That Heaven Allows: Re-Reading Gender in 1950's Melodrama.** London:Routledge., 1991

CAMPBELL, Joseph: **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı, 2000

CEYLAN, Nuri Bilge: **Üç Maymun**, 1.baskı, İstanbul, Doğan Egmont Yay., 2012

CHION, Michel: **Bir Senaryo Yazmak**,. çev: Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Agora, 2003

CUNNINGHAM, Stuart: “ **The Force-Field of Melodrama**”, Ed., **R. Stam, T. Miller. Film and Theory: An Anthology.** Massacuthsetts: Blackwell, 2000, s.191-206

ERUS ÇETİN, Zeynep: **Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar**, İstanbul, Es Yayınları, 2005

DALDAL, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005

DURAKBAŞI , Ayşe “Cumhuriyet Döneminde Kadın Kimliğinin Oluşumu,” **Tarih ve Toplum**, say:9, s.167-171, 1998

EAGLETON,Terry : **Edebiyat Kuramı**, Çev. Esen Tarım, 1. basım, Ayrıntı yay., İstanbul,1990.

EGRI, Lajos: **Piyes Yazma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs, 2005

ELSAESSER,Thomas : **“Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”**, Ed, B.Nichols. Movies and Methods, Vol. 2, University of California Press,Berkeley and Los Angeles, 1985

ERDOĞAN, Nezih: ”Ulusal Kimlik Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, **Toplum ve Bilim**, Güz (67), 1995

“Yeşilçam’ın Hayaletleri”, **İletişim**, 10:251-256, 2001

ERNEST, Fischer : **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 7. baskı, İstanbul: V yay., 1993

ESEN, Şükran: **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Beta yay., 2000

Türk Sinemasının Kilometre Taşları, İstanbul, Naos Yayınları, 2002

FOSS, Bob : **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri**, çev. Mustafa K. Gerçekler. Ankara: Trt Eğitim Dairesi Başk., 1992

- GEÇTAN, Engin: **Hayat**, 4. Basım, İstanbul, Metis yay., 2003
- GITTINS, Diana : **Aile Sorgulanıyor** , çev : Tuna Erdem, 2. Baskı, İstanbul, Pencere Yay., 2011
- GLEDHILL, Christine: **“The Melodramatic Field: An Investigation”, Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film**, British Film Institute, London, 1987
- GLEDHILL, Christine: **Rethinking Genre**, Çev. Hasan Akbulut, İstanbul, 2000
- GÖLE, Nilüfer : **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, 11. basım, İstanbul, Metis., 2011
- GÖLE, Nilüfer : **Melez Desenler: İslam Ve Modernlik Üzerine**, 5. bas. İstanbul, Metis Yay, 2017
- GÖRAL, Burak: **Neden Bazı Filmler Daha İyi ?**, İstanbul, Hayalet Kitap, 2008
- GÖZEN, Oğuz : **Senaryo Nasıl Yazılır?**, İstanbul, Akis Kitap, 2008
- GÜLALP, Haldun : **Kimlikler Siyaseti: Türkiye’de Siyasal İslamın Temelleri**, Metis Yay. İstanbul, 2003
- GÜRBİLEK, Nurdan: **Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi**, Meti Yay., İstanbul, 1992
- Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995
- Kötü Çocuk Türk**, Metis Yay., İstanbul, 2016

- HAYWARD, Susan : **Cinema Studies:Key Concepts**, London&New York:Routledge , 2000 s. 218
- INDRICK, William : **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, çev:Yeliz Taşkan-Ertan Yılmaz, +1Kitap, İstanbul, 2007
- İRİ, Murat : **(Der.) Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**, 2. basım, Derin Yay., İstanbul, 2011
- JAMESON, Fredric : "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." **Social Text** 15 (1986): 65-88.
- KAKINÇ, T. : **Senaryo Yazım Tekniği**, İstanbul, Papirüs Yayınevi, 2004
- KARAKAŞ, Mehmet : **Küreselleşme ve Türk Kimliği**, Ankara, Elips Kitap, 2006
- KALKAN, FARUK: **Sinema Toplumbilimi**, İzmir, Ajans Tümer, 1992
- KAYA, İbrahim: **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler: Türk Deneyimi**, Ankara,İmge Kitabevi, 2006
- KAPLAN, E. Ann : **Mothering, Feminism and Representation: The Maternal In Melodrama and The Woman's Film**, 1910-1940, Ed.,1992
- KAPLAN, Neşe: **Aile Sineması Yılları**, 1960'lar, ,İstanbul, Es Yay., 2004
- KELLNER Douglas & RYAN Michael : **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi Ve Politikası**, Çev.Elif Özsayar, 2. baskı, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2010
- KELSEY, Gerald : **Televizyon Yazarlığı**, çev.Bahar Öcal Düzgören, Yky, İstanbul, 2001

- KESTING, M., : **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, çev: Yılmaz Onay, İstanbul, Adam yay.1995
- KOVACS, BALITIN: **Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980**, İstanbul, De ki Yayınları (The University Chicago press, 2007) , 2010
- MACBEAN, R. J. : **Sinema Ve Devrim**, çev. İstanbul , Kabalcı,2006
- MARDİN, Şerif : **Türk Modernleşmesi**, Makaleler 4, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yay,1991
- MCKEE, Robert: **The Story**, çev. Nuray Yılmaz-Ertan Yılmaz-Fatih Kınalı, İstanbul, Plato Film, 2007
- MILLER, William: **Senaryo Yazımı**, çev. Yılmaz Büyükerşen,Yalçın Demir,Nesrin Esen, Eskişehir, Anadolu Ün.Yay., 1993
- MONACO, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2001.
- MULVEY, Laura: (1997).**“Görsel Haz ve Anlatı Sineması.”** çev. Nilgün Abisel, İstanbul, 25. Kare Sayı:5, s:18-21.,1997
- NEALE, Steve : "Art cinema as institution", **Screen**, cilt 22, no.1 içinde, 11-39.,1981
- "Melodrama and tears", **Screen**, cilt 27, no. 6 s. 6-22., 1986
- NUTKU, Özdemir : **Dram Sanatı**, 3. bas. İstanbul, Kabalcı Yay., 1998
- OLUK, Ayşen : **Klasik Anlatı Sineması**, İstanbul, Hayalet Kitap, 2008
- ÖNGÖREN, Tali Mahmut : **Senaryo ve Yapım**, Birinci Kitap, İstanbul, Alan Yay., 1982

- ÖZAKMAN, Turgut: **Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği**, Ankara, Bilgi Yay., 2004
- ÖZGÜVEN, Fatih : “Türk Sineması ve Biz: Çamlıca’daki Eniştemiz”, Yay. Haz. D.Derman., **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001
- ÖZTÜRK, Ruken: **Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**, İstanbul, Alan Yay., 2000
- ÖZBEK, Meral : **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim yay. 7. baskı, İstanbul, 2006.
- ÖZÖN, Nijat: **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları I**; Ankara, Kitle Yayıncılık, 1995
- SANDWELL, Barry “**Specular Grammar: The Visual Rhetoric of Modernity**” (Yansıtıcı Gramer: Modernliğin Görsel Retoriği), 1998
- ŞASA, Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Dergah Yayınları, 1993
- SCOGNAMILLO, Giovanni : **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı, 1998
- SONTAG, Susan **Fotoğraf Üzerine**, İstanbul, Altıkkırkbeş, 1993
- SCHATZ, Thomas **Hollywood Genres, “The Family Melodrama” Formulas, Filmmaking and studio system**, The University press, Philadelphia, 1981

- SÖZEN, Mustafa **“Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”**, Bilig, sayı 50: 131-152, 2009
- SUNER, Asuman **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis, 2005
- TUNALI, Dilek **Batıdan Doğu’ya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, İstanbul, Aşina Kitaplar, 2006.
- TALU, Nilüfer **“Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”**, OrtaDoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:27, Sayı:2, 2010,s.141-171.
- TOPRAK, Binnaz,
ŞENER Nedim, Bozan,
İrfan, MORGÜL Tan **Türkiye’de Farklı Olmak**, 4. basım, İstanbul, Metis,2012
- WEBER, Max **Sosyoloji Yazıları**, Çev. T. Parla, İstanbul, İletişim, 1996
- WILLIAMS, Linda **“ Melodrama Revised”**, Browne, N.(Ed). Refiguring American Film Genres: Theory and History (ss. 42-88) Berkeley, CA: University of California Pres., 1998
- WOOD, Robin **“ Ideology, Genre, Auteur”**, Ed. P. Erens. Issues in Feminist Film Criticism Indiana University Press, Indianapolis, s 475-485., 1992

WRIGHT, Judith Hess **“Genre, Film and Status Qua”** Ed. Barbara Keith Grant. Film, Genre, Reader 2, University of Texas press., 1993

TABUROĞLU, Özgür **Dünyevi ve Kutsal**, İstanbul, Metis, 2007

SARIBAY, Ali Yaşar **“Yurttaşlık ve Katılımcı Demokrasi”**, Birikim, Sayı: 32, ss. 17-24., 1991

OSKAY, Ünsal : “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması”, Ed. S.M.Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayınları, s93-109., 1996

ORAN, Bülent : “Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü? ve Yaşasın Yeni Sinema” Ed. S.M. Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ankara, Doruk Yayınları, s93-109.

ÖZÖN, Nijat : **Sinema Uygulayımı**, Sanatı, Tarihi; 1. baskı, İstanbul, Hil yay., 1985

YAVUZKANAT, Yılmaz, E., **1968 ve Sinema**, 1. baskı, Ankara, Kitle Yay. 1997

TEZLER

- ARSLAN, Umut Tümay : “1970’li yıllarda Yeşilçam ve Türkiye’nin Kültürel Hayatı”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı, Ankara, 2001
- ÖZBEY, Kerem : Geleneksellikten Neo-Liberal Muhafazakarlığa Türkiye’de İslamcılığın Dönüşümü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dan. İbrahim Kaya, Dumlupınar Üniversitesi SBE, Kütahya, 2011
- USLU, Fatih, Mehmet : “Melodram ve Komedi: Osmanlı’da Türkçe ve Ermenice Modern Dramatik Edebiyatlar”, Yayınlanmış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi ESBE / Ankara, 2011
- YÜKSEL, Sinem: “Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü”, Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, 2011

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- ABAYGİL, Şebnem, “Aşkın Her Hali Bu Filmde” Habertürk, 03 Şubat 2011 Perşembe (<http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/597785-askin-her-hali-bu-filmde>)
- ARSLANTEPE, Mehmet “Türk Sinemasının Kökeni Üzerine”, Kilad, C:2, s:9, 2018 (çevrimi-çi)http://kilad.kocaeli.edu.tr/?sayfa=eser_bilgileri&eserid=36
- BORA, Tanıl Taşra’ya Bakmak (Derleme), iletişim yay. <https://books.google.com.tr/books?id=b5c7DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q=do%C4%9Fu&f=false>, 2011
- ÇAMLIBEL, Cansu /20.05.2014 - 06:57/<http://www.hurriyet.com.tr/nuri-bilge-ceylan-twitter-baskalarini-suclama-arenasina-dondu-26441686>)

DEMİRASLAN, Deniz: “Din Ve Tasavvuf Kültüründe Çilehane Kavramı” Ve Mekan Özellikleri Açısından Gelibolu Çilehanesi, (çevrimiçi)
<http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/article/view/1911>, 2016

DİVİTÇİOĞLU; Sencer; “Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu”, Kırklareli, Sermet Matbaası, 1981 <http://sosyolojisi.com/asya-tipi-uretim-tarzi/533.html>, Erişim Tarihi 22. 02. 2018).

FRAGER, R. : Kalp, Nefs ve Ruh, İstanbul : Gelenek, 2004

GRINDIN, Gavin : Kapitale Karşı Karnaval: Bir Bakhtin, Vaneigem ve Bey Karşılaştırması.
<https://traductionact.wordpress.com/2009/08/05/kapitale-karsi-karnaval-bir-bakhtin-vaneigem-ve-bey-karsilastirmasi-gavin-grindon/2004>

GÜÇBİLMEZ, Beliz: “Melodram, Beden ve Gülnihal” /Melodrama, Individual Body and Gülnihal.(
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1385.pdf>),2002

ÖZGÜÇ, Agah: Bir Sinema Marjinali ya da Unutulmuş Bir Yönetmen-Muharrem Gürses
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/269/>, 2016

ÖZCAN, Ufuk: 1980 sonrasında Türkiye’de Kültürel “Melezleşme” ve Ayrışma Görüntüleri, <http://www.e-dergi-marmara.dergipark.gov.tr/download/article-file/4184>, 2014

- ÖZYILDIRIM, Murat: (Özyıldırım Murat, (?) Türkiye'nin Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı)
<http://www.ummugulsum.com/eskiyeni-dergisinde-misir-filmleri>)
- ÖZGÜÇ, Agah : <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/269/bir-sinema-marjinali-ya-da-unutulmus-bir-yonetmen--muharrem-gurses-Antrakt, 1992, sayı 17, 1992>
- ÖZKAN, ÇETİN, Zülal Günümüz Türk Sineması'nın Dünya Sineması'ndaki Yeri, <http://jhss-khazar.org/wp-content/uploads/2010/06/44.pdf>
- ÖZÖN, Nijat : Türk Sinema Tarihi, s. 171- 174, Artist Yayınları.
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/42/osman-fahir-seden--yesilcam%E2%80%99in-ta-kendisi>
- ULUSAY, Nejat : Sinema,
[http://kvmgm.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?,\(2004\).](http://kvmgm.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?,(2004).)
- UYURKULAK, Serhat: “Üçüncü Dünya Edebiyatı ve Ulusal Alegori”
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/13572>
- YAVUZKANAT, Selçuk, Mustafa Türk Sinemasının İstatistiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi, 2010, Yayınlanmış Uzmanlık Tezi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2010. (çevrimiçi)
<http://docplayer.biz.tr/5339922-Turk-sinemasinin-istatistiksel-analizi-ve-devlet-desteginin-sektore-etkisi.html>
- YAYLAGÜL, Levent: Türkiye’de Sinema, Toplum ve Siyaset , tsa.org. dergisi, Modern Zamanlar, 2014 (çevrimiçi)
http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/turkiye_de_sinema_toplum_ve_siyaset_1372/modern_zamanlar_33_32_41.pdf

YÜKSEL, Aysun:

Taşra, Gelenek Ve Toplumsal Cinsiyet: Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, dergi park/
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177911>

(2007), Mahalle Baskısı,
<http://www.businessht.com.tr/guncel/haber/1622763-mahalle-baskisi-kavraminin-mucidi-serif-mardin-oldu>

TAYA, (2011) Türkiye Aile Değerleri Araştırması

TAYA (2013) Türkiye Aile Değerleri Araştırması

(<http://www.hurriyet.com.tr/turkiye-nufusu-yaslaniyor-28966100>).

ÖZGEÇMİŞ

1998 yılında Anadolu Üniversitesi İ.B.F. Sinema-TV bölümünden mezun olan Ayla Karlı Tezgören, özel sektörde yaklaşık 12 yıl bir çok TV dramasının yapımında yönetmen yardımcılığından, yardımcı yönetmenliğe, proje geliştirmeden genel koordinatörlüğe kadar bir çok alanda çalıştı. Çalıştığı yapım şirketleri arasında, Yağmur Ajans, İfpaş, Erler Film, Base Yapım, Filma-Cass, Vizyon Film, NBC Film ve Kaplan Film; TV dizileri arasında da Kadir İnanır ve Fatma Girik gibi isimlerin oyuncu kadrosunda yer aldığı “*Kırık Ayna, Bize Ne Oldu?, Benim İçin Ağlama, Felek Ne Demek?, Aşkımızda Ölüm Var*” gibi yapımlar sayılabilir. 2004 ve 2007 yılları arasında Vizyon Film’de Genel Koordinatör olarak çalıştı. 2007 yılında Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filminde yardımcı yönetmenlik yaptı. Bu film vesilesiyle Ceylan’a “En İyi Yönetmen Ödülü”nün verildiği 2008 yılı *Uluslararası Cannes Film Festivaline* katıldı. Ardından gene uluslararası alanda bir çok önemli ödül kazanan Semih Kaplanoğlu’nun Yumurta- Süt- Bal üçlemesinin 2. filmi olan *Süt* filminde yardımcı yönetmenlik yaptı. 2005 yılında “Balat’ın Agora’sı” isimli kısa metraj belgeseliyle “6. Uluslararası Safranbolu Film Festivali, 2005” birincilik ödülünü kazandı.

2007 yılında Yeditepe Üniversitesi SBE, Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında “*Brecht Estetiği ve Türk Sineması*” üzerine yazdığı master tezini tamamladıktan sonra, aynı okulda yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak, özel sektördeki drama deneyimini akademik çalışmalarıyla birleştirme imkanı veren “TV Drama Writing (TV Draması Yazımı)” dersini verdi. Sonrasında İstanbul Üniversitesi SBE Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Doktoraya başladı. Aynı anda özel sektördeki çalışmalarına devam etti.

2009 yılında TRT Televizyonu’nda yönetmen olarak çalışmaya başladı. İlk olarak TRT 1 için -sonrasında TRT Haber ve TRT Belgesel kanallarında da bir çok kez

gösterilen- şair ve düşünce adamı *Sezai Karakoç* 'un hayatını anlatan portre belgeselinin metin yazarlığını, yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptı. 2011 Yılında Almanya'ya göçün hikayesini üç karakterin tanıklığından anlatan "*Alamanya Alamanya*" adlı belgesel projesinin yönetmenliğini yaptı. Belgesel uluslararası bir websitesi olan "*Humanity Explored*" sitesinde "en çok tıklanan" belgesel ödülünü aldı. Bu süreçten sonra TRT Okul Kanalı'nda yayınlanmakta olan Sanat 2012 programının koordinatörlüğü görevini yaptı. Ardından TRT Çocuk Kanalı için 2013 yılı "TRT 23 Nisan Çocuk Şenliği" ni misafir Hintli çocuk ve ev sahibi iki çocuğun gözünden anlatan "*Mumbai'ye Sevgilerle*" belgeselinin, 2014 yılında 16 bölüm olarak gerçekleştirilen TRT Kurumunun 50. yılı için "*Türkiye'nin Radyo ve Televizyonu*" adlı belgeselin, 2016 yılında TRT belgesel kanalında yayınlanan "*Kozmos'a Küçük Yolculuk*" belgeselinin yönetmenliğini yaptı. Bunlardan başka 2013 yılından beri "*TRT Belgesel Ödüllerinin*" organizasyon komitesinde yer aldı. ABU (Asia Broadcasting Union) tarafından düzenlenen "*ABU 2014 TV Ödülleri*"nde, TRT Kurumu adına jüri üyesi olarak katıldı. 2017 yılı 9. *TRT Belgesel Ödülleri* ön elemesinde jüri üyesi olarak yer aldı. Halen TRT Kurumunda yönetmen olarak çalışmaktadır.