SİNEMA DİZİSİ 9

KADINA MELODRAM YAKIŞIR Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri

HASAN AKBULUT



BAĞLAM

Hasan Akbulut, 1975 yılında doğdu. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nden mezun olduktan (1996) sonra Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı'nda yüksek lisans (1999) ve doktora (2003) yaptı. Halen Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema-Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesi olan ve *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* (Bağlam, 2005) adlı bir kitabı bulunan Akbulut, film eleştirisi, filmsel anlatı, melodram sineması, sinema ve kimlik, görsel kültür ve drama konularında çalışmaktadır.

SİNEMA DİZİSİ 9

KADINA MELODRAM YAKIŞIR Türk Melodram Sinemasında Kadın Imgeleri

HASAN AKBULUT

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 297
Sinema Dizisi 9
ISBN 978-975-8803-36-1

Hasan Akbulut
Kadına Melodram Yakışır
Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri

© Hasan Akbulut
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Şubat 2008
Kapak Resmi: *Karagözlüm* filminden bir sahne
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

Seçil Hocama,
Annem Feride'ye,
Eylem'e
ve düşlerimizdeki Ada-Deniz'e

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR 11

ÖNSÖZ: Kim Korkar Menekşeden Yasemenden / SEÇİL BÜKER 13

GİRİŞ 17

MELODRAM SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ 27
Melodrama Yönelik Genel Yaklaşımlar 27
Tarihsel Gelişimi İçinde Melodram Sinemasının Yazınsal ve Tiyatral Kökenleri 36
Sinemada Melodram 44
Melodramın Film Çalışmalarına Girişi 51
Hollywood Melodramları: Alt-Türler ve Anlatısal Yapı 58
Melodram ve Kadın 77

TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM 93
Türk Sinemasında Melodramın Kaynakları: Aşk Anlatıları 93
Yeşilçam-Öncesi Melodram Sineması 95
Yeşilçam Melodramları: Alt-türler ve Yıldızlar 99
Metinlerarası Bir Çerçevede Yerli Melodramların Anlatı ve Anlatım Yapısı 105
Yeşilçam Biter Ama Melodram Bitmez 114
Türk Melodram Sinemasının Kuramsal Çalışmalarda Yeri 116

BİR DEMET YASEMEN: "Kadının Yeri Evidir" 126
Filmin Özeti 126
Film Kişileri 127
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 137
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadının Yeri Evidir" 141

AKASYALAR AÇARKEN: "Kadına Fedakârlık Yakışır" 146
Filmin Özeti 146
Film Kişileri 147
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 159
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadına Fedakârlık Yakışır" 164

SÜRTÜK: "Sürtük'ten Fedakâr Kadına" 169
Filmin Özeti 169
Film Kişileri 170
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 183
Temel Anlam-Derin Yapı: "'Sürtük'ten 'Fedakâr Kadın'a" 192

SAMANYOLU: "Şımarık Kadından Uysal Kadına" 200
Filmin Özeti 200
Filmin Kişileri 201
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 210
Temel Anlam-Derin Yapı: "Şımarık Kadından Uysal Kadına" 215

SEVEMEZ KİMSE SENİ: "Kadın, 'Erkek Olmayan'dır" 219
Filmin Özeti 219
Film Kişileri 220
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 228
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Erkek Olmayan'dır" 235

AŞK MÂBUDESİ: "Erkeğin Kurgusu ve Kurmacası Olarak Kadın" 239
Filmin Özeti 239
Film Kişileri 240
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 249
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, Erkek Tarafından Kurulan ve Kurmacalaştırılandır" 255

KARA GÖZLÜM: "Kadın, 'Biz' ve 'Öteki'nin Eğretilemesidir" 260
Filmin Özeti 260
Film Kişileri 261
Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe 272
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Biz' ve 'Öteki'nin Eğretilemesidir" 279

BÜTÜN ANNELER MELEKTİR: "Kamusal Alana Girmenin Cezası" 285
Filmin Özeti 285
Film Kişileri 286
Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe 295
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, Kamusal Alana Giremez" 302

TATLI DİLLİM: "Aydınlanmanın Eğretilemesi Olarak Kadın" 307
Filmin Özeti 307
Film Kişileri 308
Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe 317
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Aydınlanma'nın Eğretilemesidir" 324
BİR DEMET MENEKŞE: "Sahipsiz Kadınlar" 328
Filmin Özeti 328
Film Kişileri 329
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe 334
Temel Anlam-Derin Yapı: 'Sahipsiz Kadınlar' 341
SONUÇ ve DEĞERLENDİRME 345
KAYNAKLAR 357

TEŞEKKÜR

Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi programında, Prof. Dr. Seçil Büker'in danışmanlığında yazdığım, "1960-1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu" başlıklı doktora tezimin (2003) elden geçirilerek düzenlenmiş halinden oluşmaktadır. Kitabın ilk hali olan çalışma, Prof. Dr. Seçil Büker ve Prof. Dr. Oğuz Onaran'la yaptığım görüşmeler sonunda biçimlendi. Türkçe kaynaklarda melodramın, genellikle olumsuz ve izlenimci bir bakış açısıyla eleştirildiği; yabancı kaynaklarda ise, her ne kadar üzerinde ciddi çalışmalar yapılmış olsa da 'değersiz' bir tür olarak tanımlandığı ve ihmal edildiği görülüyordu. Konuyla ilgili kaynakları okurken, melodramın, film çalışmaları için ne kadar verimli bir alan olduğu açıkça ortaya çıkmıştı. Melodramların bir 'kadın türü' olarak tanımlanması ve filmlerin ekseninde kadınların yer alması, kadının sunumunu incelemeyi önemli hale getiriyordu. Türk sinemasında da melodramın, güldürüyle birlikte belirgin bir ağırlığa sahip olması, melodram filmlerinin kitlesel olarak izlenmesi, temelde kadın karaktere odaklanması, bu filmlerin halen izleniyor olması ve günümüz televizyon dizilerinin anlatısal örgülerinin melodram kipinde olması beni bu çalışmayı yapmaya itti.

Kitapta, öncelikle Hollywood melodramları bağlamında türün genel niteliklerini ve kodlarını ortaya koymaya çalıştım. Bu çabam, birinci bölümün sayfa sayısının artmasıyla sonuçlandı. Ancak türün kodlarının saptanması, açıkça görülmesi için, bu durum kaçınılmazdı. Ayrıca çok sayıda yerli melodramın Hollywood filmlerinden kare kare uyarlanması, yerli melodramlara yansıyan kodların bir kısmının Hollywood kökenli olduğunu akla getiriyordu. Türk sinemasıyla ilgili ikinci bölüme ise, ilk bölümden daha kısa yer verdim. Yaptığım film çözümlemelerinde, yerli melodramların anlatısal yapısına da bakarak, bu eksikliği gidermeye çalıştım.

Çalışmamı hazırlarken, elbette pek çok değerli insandan destek aldım. Önsözde, gerek çalışma bağlamında, gerekse akademik yaşamımda desteklerini yanımda hissettiğim hocalarıma, teze emeği geçenlere bir kez daha saygımı sunmak isterim.

Öncelikle çalışmamın her evresinde görüşleriyle beni aydınlatan, yolumu açan, yalnızca nasıl bir bilimsel çalışma yapıldığını değil, nasıl bir danışman ve bilim insanı olunduğu konusunda da bana örnek olan sevgili hocam Prof. Dr. Seçil Büker'e çok teşekkür ediyorum. Başlangıçta Prof. Dr. Seçil Büker'le birlikte danışmanlığımı üstlenen, ancak emekliliği nedeniyle bu görevi bırakmak zorunda kalan, yazdığım metinleri sabırla okuyan ve düzelten sevgili hocam Prof. Dr. Oğuz Onaran'a; izlediğim göstergebilim dersleriyle bana büyülü bir dünyanın kapılarını aralayan ve yaptığım çalışmalar için beni cesaretlendiren Prof. Dr. Ayşe Kıran'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Sevgili hocalarım Prof. Dr. Seçil Büker'e, Prof. Dr. Oğuz Onaran'a ve Prof. Dr. Ayşe Kıran'a, öğrencileri olmakla onur duyduğumu belirtmek isterim.

Ayrıca, çalışma kapsamındaki filmlere ulaşmamda gerekli yardımı ve kolaylığı sağlayan Kültür Bakanlığı, Sinema ve Telif Hakları Genel Müdürlüğü'nden Serap Akıncı'ya ve Şuayip Kanat'a, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden Öğr. Gör. Ali Karadoğan'a çok teşekkür ediyorum.

Son olarak bu çalışmanın ilk halini bilgisayarla yazımında emeği geçen kardeşim Yeliz'e ve böyle bir çalışmayı yapmam için beni cesaretlendiren ve her zaman yanımda olan hocam Doç. Dr. S. Ruken Öztürk'e, çalışmamın basımında verdiği destek için Bağlam Yayınları'na çok teşekkür ediyorum.

Hasan AKBULUT

ÖNSÖZ

Kim Korkar Menekşeden Yasemenden?

Belli bir konumu, belli bir bakış açısını sunan filmler yasemenler, menekşeler sunuyorlar, kimileri de akasyaların açmasını bekliyor. Filmler, daha doğrusu bu kitabın ele aldığı melodramlar "var olanı" mı yoksa "olması gerekeni" mi sunuyor? Sunduğu ne olursa olsun sunarken kullandığı şifreleri çok akıllıca seçiyor. Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yer aldığı belli olmasın diye bize menekşelerle, yasemenlerle sesleniyor. "Örgütlenmiş ya da düzenlenmiş temsil" nasıl adlandırırsanız adlandırın çiçeklerden, akasyaların açtığı mevsimden daha iyisini bulamaz. Melodramlarda ideolojik temsil kendisini tertemiz sunuyor. Tıpkı bir çiçek gibi.

Zaten her şey rastlantılara bağlı değil mi bu filmlerde? Ama bu rastlantılar "iyi" ve "kötü" olarak kutuplaşmış bir evrende yer alır melodram filmlerinde. Bu evrende her şey bilinen kodlarla aktarılmalıdır ki kimse masumiyetten kuşku duymasın. Kazananlar da "iyiler" değil mi? Biz bu filmleri sayısız kez izlemekten usanmıyoruz, çünkü bu filmlerde kötüler iyileri vurgulamak için varlar. Sorgulama melodramın işi değil. "Bu kötü neden kötü" o bu tür sorgulamalara girmiyor.

Ama melodram filmleri araştırmacılarla sorgulanıyor, elinizde tutuğunuz türden araştırmalar menekşelerin, yasemenlerin ardındakini açığa çıkarıyor. O nedenle artık korkmuyoruz bu güzel çiçeklerden. Çünkü melodramı araştırma nesnesi olarak seçenler derin yapıyı çözümlüyorlar.

Melodram rastlantıya gereksinim duyar, yalana gereksinim duyar. Ama onun en önemli gereksinimi evdir, bu evde kadın olmalıdır, ama bu kadın ANNE olursa daha iyi olur. Ne de olsa tüm anneler melektir, melodramda toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir. Kadına yönelik bir tür olarak melodramın

tüm özelliklerini, kuramsal temelini, gelişimini, kadın imgesinin nasıl sunulduğunu geleneksel Hollywood anlatılarından örnekler vererek açımlayan araştırma, bu alanda pek çok kaynağı tarayarak ve pek çok açımlamaya yer vererek Türkiye'ye ulaşır.

Bu kez ülkemiz için bir geriye dönüş gerçekleştirir araştırmacı. Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun gibi anlatılara dönen araştırma bizim melodramımızın AŞK'ı temel aldığını vurgulayarak yoluna devam eder. Yolunda bataklı damın kızı Aysel ve Mısır filmlerine rastlar. Onları değerlendirir, altmışlara varır, Ayşecikler, Ömerciklere, Pygmalion öykülerine değinir ve kendisi için seçtiği 1960-1975 döneminde kalmaya, bu dönemi ayrıntılı olarak incelemeye karar verir.

Batı ile yerel olanın harmanlandığı melodramlarımız kadını odağa alarak, yalanların, yanlış anlaşılmaların ayrılıklara yol açtığı aşk öykülerini anlatır. Bu anlatılarda başlangıçta bir denge durumu da olsa da aslında büyük bir EKSİK vardır. Eksik kim olabilir? Tabii ki erkekler. Sözü araştırmacıya bırakalım: "Kimi filmlerde erkeklerin eksikliği öylesine belirgindir ki, neredeyse anlatıdaki bütün kadınlar mutsuzdur. Bu eksiklik esas kadının yaşamına giren bir erkek ile giderilir" (*Bir Demet Menekşe*). Esas Kız ile Esas Oğlan'ın tanışmasında rastlantının ve dahası kazaların (*Akasyalar Açarken*, *Tatlı Dillim*) büyük rolü vardır. Kahramanlar hemen birleşemezler, aşılması gereken engeller vardır. Kadın ve erkeğin yaşam biçimlerinin farklı olması önemli bir engeldir (*Tatlı Dillim*). Kadının gözü yükseklerdedir ve erkeğin aşkını görmez (*Samanyolu*). Söylenen yalanlar (*Aşk Mâbudesi, Bir Demet Yasemen*), atılan iftiralar (*Bütün Anneler Melektir*) kahramanların birleşmelerini engeller.

Bu engeller abartı olarak anlatılamaz herhalde. Abartı da melodramın bir kodudur artık. İçerik abartılır, aşktan daha önemli bir şey yoktur. Film işitsel olarak da abartılı bir biçimde seslenir izleyicisine. Film kişileri haykırırlar, bağırırlar, hüngür hüngür ağlarlar. Sonunda yasemenleri kim hak eder? Evde yaşayan kadınlar kuşkusuz. *Bir Demet Yasemen*'de Filiz Çalıkuşu'nun çeşitlemesidir. Ama o Feride kadar dirençli değildir, çok kısa bir süre içinde yuvaya döner. Dışarısı tehlikelerle doludur, kadın ancak e-

vinde tüm kötülüklerden uzak bir biçimde yaşayabilir. Kadına ev yakışır.

Kadına fedakârlık da yakışır. *Akasyalar Açarken*'de abla (Lale) canını feda ederek hem kardeşi Filiz'e hem de tüm kadınlara kadına yakışanın fedakârlık olduğunu gösterir. Kadın "meşru" olmayan bir aşk yaşıyorsa, bu aşkı meşru olarak yaşayanların mutluluğu için örtbas etmeli, gerekirse canına kıyarak ortalardan yok olmalıdır. Araştırma Esas Kız'ın esas amacının dönüşüm olduğunu çok güzel vurguluyor. Dönüşüm nereye doğru olmalıdır? Sözü kitabın yazarına bırakıyorum: "Kadının değişim/dönüşüm geçirmesi (adam olması); aşkı için parayı ve şöhreti bırakması, fedakârlık etmesi melodrama ilişkin kodlardır". *Sürtük*'te cinsiyetçi söylem *Pygmalion* öyküsü aracılığıyla gerçekleşir. *Sürtük*'ü sürtük olarak nitelendiren ilk kişi bir kadın da olsa anlatıya Ekrem yön verir. Aşk uğruna kadın sesini keser ve düzenin istediği "gerçek" kadına dönüşür. Tüm kadınlar dönüşüm geçirmelidir. *Samanyolu*'nda Zülal şımarıktır ve cezasını bulur, şımarık kadın erkeğin gösterdiği doğru yolu gördüğüne, uysal bir kadına dönüştüğünde mutlu olur. Şımarık kadın kendini arzulayan erkeği arzulamayı öğrendiğinde mutlu olur.

Aşkın böylesine önemli olduğu bir tür incelenirken o türe damgasını vurmuş, tüm erkeklerin (filmin içindekilerin de filmde izleyenlerin de) sevda amacı Türkân Şoray ve *Aşk Mâbudesi* unutulur mu? Filmde Leyla da erkeğin arzusunu arzulamayı öğrenir. Araştırmacı yine filmden kesitler alarak ve derin yapı çözümlemeleri gerçekleştirerek Esas Oğlan ve Esas Kızın göndericilerinin yalan olduğunu vurgular ve Girard'a dayanarak arzu uğruna çileciliğin filmde nasıl sergilendiğini açıklar. Kitapta rastlayacağınız pek çok kuramcıdan biri de Girard. Çözümlemeler melodram, film anlatısı, vb gibi alanlarda yazanların düşünce ve kavramlarıyla örülüyor. Kitap bu açıdan okuyucuyu pek çok yazarla tanıştırıyor. Okuyucu söz konusu yazarları tanıyorsa onlara dayanarak geliştirilen yorumları ilginç bulabilir. Yeniden *Aşk Mâbudesi*'ne dönersek filmde aşk mâbudesi olan güzel kadının da arzusu yok sayılır ve o kendisini arzulayan erkeği arzulamayı öğrenir.

Bizim *Hıçkırık*'tan bu yana tanıdığımız Kenan ise *Kara Gözlüm*'de Nalân gibi veremli bir kadına âşık olmaz. Yetke ve özne konumunu bir kadına kaptırmaz. O tehlikelerin farkındadır (batılılaşma ve Hollywood) ve bu farkındalıkla Azize'yi (Türkân Şoray) denetim altına alır. *Denetim alma biçimi de ilginçtir.* Kenan bu kez "meçhul besteci"dir. Uygun gördüğünde gerçek kimliğini açıklar. Kadın o açıklamadığı sürece "meçhul besteci" kodunu çözemez. Çünkü o kod çözecek kadar bilgili değildir.

Kadın olmak temeline kurulu ve kadın olmanın anlamlarını üreten bu filmlerin kodları bu çalışmada başarıyla çözümlenmiştir, ama bu çözümleme filmlere duyduğumuz sevgi, yakınlık, sıcaklık gibi duygularımızı acaba yok edecek midir?

Seçil BÜKER

GİRİŞ

Sinema, bir kitle iletişim, eğlence aracı olduğu kadar, bir sanattır da. Yansıtma kuramı açısında sanat, sanatın içinde gerçekleştiği dış dünyaya (fiziksel ve toplumsal çevre) tutulan bir aynadır. Bu durumda sanatın, verili gerçekliği yansıtması beklenir. Oysa sanat ürünleri, sadece toplumda var olanı, verili olanı yansıtmaz, 'olması gereken' bir yaşamı, dünyayı da sunar, ki bu da başka türlü bir yansıtmadır. 'Olması gereken' denildiğinde ise, doğrudan ideolojik/ siyasal bakışın kendisini dayattığı söylenebilir. Bu 'başka türlü' bir dünya, Toplumcu Gerçekçi kuramda olduğu gibi 'toplumcu', 'sosyalist' bir dünya da olabilir, Platon'un her şeyin aslının bulunduğunu belirttiği 'idealar' dünyası da olabilir ya da çoğunlukla görüldüğü gibi ataerkil, erkek-egemen bir dünya da olabilir. İmgeler gerçeklik değildir, fakat gerçekliğe giden yolumuzdur (Sorlin, 1991: 6). Bu durumda sanatın, kimi zaman doğrudan yansıttığı, daha doğru bir ifadeyle temsil ettiği, kimi zaman kendisinin kurgulayarak sunduğu dünya, yaşam ve bu çerçevede insanlar ve aralarındaki ilişkiler önem kazanmaktadır.

Sinema da bir sanat olarak, bazen 'var olan'ı, bazen 'olması gereken'i yansıtır, çeşitli dünyalar, yaşamlar ve insan imgeleri üretir. Ve bu imgeler, yaşamı olduğu gibi sürdürmede, yeniden biçimlendirmede büyük bir öneme sahiptir. Ryan ve Kellner (1997: 18), filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli biçimlerini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürdüklerini, bunu yaparken de seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını benimsettiklerini belirtirler. Onların vurgulamasına göre eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler gibi izleksel görenekler, gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak, bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler, seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benim-

semeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştırır. Bu sav da, bizleri sinema ve ideoloji bağlamında düşünmeye götürür ki, kameranın tam da ideolojik olduğu yer burasıdır.

Ryan ve Kellner (1997: 35), filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsilerin) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktardıklarını ve onların sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirdiklerini belirtirler. Yazarlara göre bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır ve bu süreç, kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. İçinde yer alınan kültürden de devralınan temsillerin içselleştirilerek benliğin bir parçası haline geldiğini ifade eden araştırmacılar, içselleştirilen bu temsillerin benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurması nedeniyle kültürel temsillerin taşıdığı can alıcı siyasal önemi şu cümlelerle dile getirirler:

> *Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar* (Kellner; Ryan, 1997: 37).

Bu nedenle sinemada yatan siyasal çıkarların son derece güçlü olduğunu belirten Kellner ve Ryan, bunun nedenini de şöyle açıklar:

> *Çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır* (Kellner; Ryan, 1997: 38).

Ryan ve Kellner'den yaptığımız bu uzun alıntı, sinemanın, var olan toplumsal, kültürel ve ideolojik dokuyu yeniden üretmedeki yerini ortaya koyması açısından büyük bir önem taşıdığını göstermektedir. Bu siyasal-ideolojik işlev, izleyicilerin istekleri, arzuları ve yapımcıların ticari beklentileri doğrultusunda yapılaşmış

tür sineması söz konusu olduğunda daha belirgin olmaktadır. Çünkü Cowie'nin de belirttiği gibi (1996: 37-38) sinemada filme alınan gerçeklik yalın değildir; kamera, dünyayı selüloid üzerinde resimlemek için çerçeveler, seçer, ayırır. Bu yönüyle film, bir sözcedir (*utterance*), gerçekliğin 'örgütlenmiş temsili'dir. Bir başka deyişle filmler ve filmlerdeki dünyalar bir kurgudur. Ya da Patricia Edgar'ın *Media She* adlı çalışmasında (akt. Connel, 1998: 322) vurguladığı gibi, gerçek pratikler dağınık ve karmakarışık bir halde bulunur; bunların ideolojik temsilleri ise, tertemizdir. Edgar'ın çalışması, kitle iletişim araçlarının cinsiyet ilişkilerini içeren toplumsal pratiklerin, nasıl doğallaştırma yoluyla egemen hale getirildiğini gösterir. Çalışmanın birinci bölümde de belirtildiği gibi rastlantılara dayalı anlatısal yapı, tipleşmiş oyunculuk, iyi-kötü ayrımına dayanan ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya ve bu iyi-kötü ayrımının dış görünüşe yansıması gibi kodlardan oluşmuş melodram sineması, ürettiği kadın-erkek imgeleri nedeniyle, yukarıda vurguladığımız türden bir incelemeyi gerektirmektedir.

Genelde bir kadın türü olarak değerlendirilen melodram sineması, kadına odaklanmakta, toplumsal cinsiyeti sorunsallaştırarak kadın ve erkek olmanın anlamlarını kendine konu edinmekte ve bunları ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya üzerinden yapmaktadır. Melodramın anlatısının onayladığı dünya ise, geleneksel sinema için ifade edildiği gibi çoğu kez, ataerkil kültürel, toplumsal ve ahlâki değerlere başvurarak sağlamlaşan erkek egemen bir dünyadır. Bu nedenle melodram belli kadın-erkek modelleri üretmektedir. Kimliğin verili değil, dil ve kültür süreçleri aracılığıyla yapılaştırılmış olması (Gledhill, 1996: 61), melodram filmlerinde kadın kimliğinin nasıl kurulduğu sorusunu düşündürmektedir. Söz konusu sinema Türk sineması olduğunda ve melodramın Türk sinemasının büyük bir bölümünü kapladığı göz önünde bulundurulduğunda, bu filmlerde kadının nasıl yeniden kurulduğu önem kazanmaktadır.

Bu bağlamda *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* başlıklı kitap, temsil (sunum) sorunundan hareketle, 1960-1975 yılları arasındaki Türk melodram filmlerine, 'nasıl bir kadın imgesi' ürettiği açısından bakmayı amaçlamaktadır. Ancak çalışmanın problemi, yalnızca, belirtilen

yıllarda yapılmış melodram filmlerinin cinsiyetçi imgeler içeriyor olmalarından kaynaklanmaz; aynı zamanda cinsiyetçi imgeler içeren bu (kültürel) temsillerin, 1990'lı ve 2000'li yılların dar gelirli insanları için tek eğlence biçimi olan Türkiye televizyonlarında, üstelik ev kadınlarının izleyebileceği saatlerde gösteriliyor olmalarından da kaynaklanmaktadır. Sadece yapıldığı, sinemada gösterime girdiği yıllarda değil, günümüzde televizyonlarda da ilgiyle izlenen bu melodramların 'nasıl bir kadın imgesi' ya da 'kadın imgeleri' ürettiği önemli bir sorunsaldır. Yarattıkları dünya içinde melodramların kadınları nasıl konumlandırdığı, kadına hangi rolleri biçtiği çalışmanın temel problemidir. Bu sorunsal, aynı zamanda cinsiyetçi imgeler içeren temsillerin, var olan sosyo-kültürel ve siyasal yapıyı yeniden üretmedeki ideolojik işlevleri ile de ilgilidir.

Kitabın temel amacı, 1960-1975 yılları arasında yerli melodramlarda kadınların nasıl konumlandırıldıklarını, sunulduklarını saptamaktır. Çalışmanın temel savı ise, kadınlık ve erkekliğin toplumsal ve kültürel bir kurgu olduğu varsayımına dayanarak, melodram filmlerinin toplumsal cinsiyet kategorilerini (kadınlık ve erkeklik) kültürel olarak yeniden kurduğu ve ürettiğidir. Bu savdan hareketle çalışma, kadınların filmlerde hangi kavramlarla ilişkili olarak sunulduklarını, konumlarında bir dönüşüm olup olmadığını saptamayı amaçlamaktadır. Kadınların (ve kadınlığın) melodram filmlerinde nasıl kurulduğunu, sunulduğunu inceleyen çalışma, melodramlarda kadınlara özgü alt-kodları saptamayı da amaç edinmiştir. Bu genel amaçtan hareketle, bu çalışmada şu sorulara yanıt aranmıştır:

- Sinemasal bir tür olarak melodram, hangi kodlardan oluşmuştur?
- Melodramın koşulları düşünüldüğünde, 1960-1975 yılları arası Türk melodram filmlerinde kadınlara özgü alt-kodlar nelerdir? Kadınlar, nasıl ve hangi kavramlarla ilişkili olarak sunulmaktadır?
- Belirtilen dönemde, Türk melodram filmlerinde kadın imgeleri, hem ele alınan filmde, hem de çalışma kapsamına giren filmler arasında bir fark var mıdır? Var ise bu fark, hangi etmenlerle ilişkili gözükmektedir? Daha doğru bir

deyişle, filmler arasında, kadının sunumu bakımından alt-kodlarda bir fark var mıdır?

Bu çalışmanın öncelikli önemi, sinemasal bir tür olarak Türk melodram sinemasının uylaşımlarını, kodlarını ortaya koyacak olmasıdır. Çalışma, bu kodlar içinde kadınlara özgü alt-kodları saptayarak, filmler arasında alt-kodlarda fark olup olmadığını belirlemiş olacaktır. Ayrıca çalışmanın, Türk melodram sinemasının kodlarını ve kadına özgü alt-kodlarını belirleyerek, onun Batılı (Amerikan ve Avrupa) melodramlardan benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyacağı düşünülmektedir. Bunu göstergebillmsel bir yaklaşımla gerçekleştireceği için de çalışmanın, yöntembilimsel açıdan bir öneme sahip olduğu düşünülebilir. Çalışma, göstergebilimsel yöntemi melodram filmlerini çözümlemek için kullanacaktır. Filmleri incelemek üzere seçilen dönem, on beş (15) yıllık bir süreyi kapsadığı için, elde edilen sonuçlarla o döneme özgü bir genellemeye gitmek de söz konusu olacaktır. Böylece bu çalışma, Türk sinemasının bir dönemine daha yakından bakarak, bir dönem çokça izlenmiş ve halen televizyonda gösteriliyor olmaları nedeniyle izlenen melodram filmlerindeki kadın imgelerini açığa çıkaracaktır.

Elinizdeki çalışma, temelde, 1960-1975 yılları arasında yapılmış ve kadının eksen olduğu yerli melodramlarla sınırlandırılmış; çocuğu, aileyi ve erkeği eksen alan melodramlar (çocuk, aile, eril melodramlar) inceleme dışında bırakılmıştır.

Melodramların seçilme nedeni, bu film türünün, kadına merkezde yer vermesi ve alanyazında kadına özgü bir tür olarak tanımlanmasıdır. Böylece, kadına özgü bir tür olan melodramlarda kadının sunumu, daha anlamlı ve önemli hale gelmektedir.

Çalışmanın 1960-1975 yılları arasında sınırlandırılmasının temel nedeni ise, melodram filmlerinin, bu dönemde Türk sinemasında kapladığı büyüklük ve melodramı temsil etme niteliklerine sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Türk sinemasında halkın yoğun bir şekilde sinemaya gitmesi, 1960'larda başlamış ve bu dönemde melodramlar perdeleri kaplamıştır. 1975'ten sonra ise, melodram filmleri yapılmaya devam etmekle birlikte, hem nitelik olarak değişikliğe uğramış, hem de yoğun izleyici kitlesini kaybetmiştir. Bu yönüyle çalışma, 1960-1975 yılları arasında yapıl-

mış, izlenme rekorları kırmış ve halen televizyonlarda gösterilen ve türün genel özelliklerini gösteren on adet melodram filmiyle sınırlandırılmıştır. Film çözümlemeleri, seçilen filmlerin, çeşitli televizyon kanallarında yayımlanması sırasında kaydedilmiş videokasetleriyle yapılmıştır. Çalışma kapsamına alınan ve sinema bilimci Prof. Dr. Seçil Büker'le birlikte seçilen filmler, yönetmenleri, yapım yılları ve oyuncularına göre şöyledir:

Bir Demet Yasemen: (Hulki Saner, 1961; Belgin Doruk, Göksel Arsoy).

Akasyalar Açarken: (Memduh Ün, 1962; Gülistan Güzey, Filiz Akın, Göksel Arsoy).

Sürtük: (Ertem Eğilmez, 1965; Türkân Şoray, Cüneyt Arkın, Ekrem Bora).

Samanyolu: (Orhan Aksoy, 1967; Hülya Koçyiğit, Ediz Hun)

Sevemez Kimse Seni: (Ertem Eğilmez, 1968; Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet, Önder Somer, Gülsüm Kamu).

Aşk Mâbudesi: (Nejat Saydam, 1969; Türkân Şoray, Cüneyt Arkın).

Kara Gözlüm: (Atıf Yılmaz, 1970; Türkân Şoray, Kadir İnanır).

Bütün Anneler Melektir: (Orhan Aksoy, 1971; Hülya Koçyiğit, Ediz Hun).

Tatlı Dillim: (Ertem Eğilmez, 1972; Filiz Akın, Tarık Akan).

Bir Demet Menekşe: (Zeki Ökten, 1973; Hale Soygazi, Kartal Tibet).

Bu çalışmada, kuramsal incelemeler yanında, filmlerin çözümlenmesi için göstergebilimsel yöntem seçilmiştir. Metinlerin anlamını ve metni üreten yasaları bulma amacında olan göstergebilimsel yöntem, bu nedenle metinin kendisine odaklanır; metnin üretildiği bağlamı, metnin üreticisini incelemenin dışında tutar. Bu, anlamın sabit, değişmez olduğu anlamına gelmez; ama öncelikle 'metnin ne dediği'ne kulak vermeyi gerektirir. Bir başka deyişle göstergebilimsel yöntemin seçilme nedeni, 'nesnel' bir bakış açısıyla metnin (filmlerin) ne dediğini saptamaktır.

Çalışma kapsamında melodram filmlerinin yazınsal kökenleri, tarihsel evrimi, anlatısal ve görsel yapısı, filmlerde kadınların konumu, alanyazındaki kaynaklara dayalı olarak incelenmiştir. Ka-

dınlık kategorisinin nasıl kurgulandığını saptamak için ise, çalışma kapsamına alınan filmler, Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel dörtgen ve eyleyensel örnekçe modeline göre çözümlenmiştir. Belirlenen filmler, Fransız göstergebilimci A.J. Greimas'ın, anlatıların çözümlenmesi için geliştirdiği, yüzeyden derin yapıya doğru giden, üç aşamalı bir yönteme göre çözümlenmiştir. Bu üç aşamalı yöntem şu basamaklardan oluşmaktadır:

1. Söylem Çözümlemesi: Bu aşamada, anlatıların (filmlerin) özetleri, anlatılarda yer alan kişilerin özellikleri (fiziksel-ruhsal özellikleri, eylemleri, söyledikleri) diğer anlatı kişileriyle ilişkileri, anlatı boyunca hangi kavramlarla ilişkilendirildikleri, yüklendiği sorumluluklar ve işlevler açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra, filmsel anlatılar, uzam ve zaman açısından incelenmiştir.

2. Anlatısal Çözümleme- Eyleyensel Örnekçe: İkinci aşama, kişi, olay, zaman ve uzamın göz önünde bulundurularak, filmsel anlatının kesitlere ayrılmasını ve her bir kesitte film kişileri için (filmin ekseninde yer alan kişiler için) iletişim, isteyim ve güç eksenlerinin neler olduğunun saptanmasını içermektedir.

Anlatısal örnekçe, tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut bir yapı önerir (Kıran; Kıran, 2000: 147). Fransız göstergebilimci Greimas'ın, Rus halkbilimci Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında belirttiği inceleme yönteminden hareket ederek geliştirmiş olduğu eyleyensel örnekçe, metnin yüzeysel yapısındaki anlatısal söz dizimi ortaya çıkarmaya çalışır ve altı eyleyensel sınıfı, kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir:

1. İsteyim ekseni üzerinde Özne-Nesne karşıtlığı,
2. İletişim ekseni üzerinde Gönderici-Alıcı karşıtlığı,
3. Güç ekseni üzerinde Yardımcı-Engelleyici karşıtlığı (Kıran ve Kıran, 2000: 148).

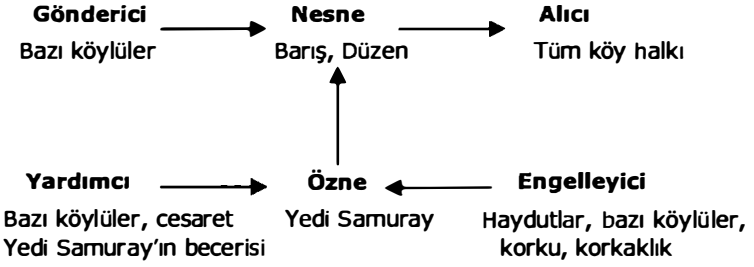
Özne, önemli eylemlere katılan başkahraman; nesne ise, kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey, ya da kimsedir (Kıran ve Kıran: 149). İletişim ekseni üzerinde yer alan gönderici, özneyi bir şeyi yapması için görevlendiren eyleyen; alıcı ise, bu eylemden yarar sağlayan eyleyen olarak tanımlanır (Kıran ve Kıran, 2000: 156). Güç ekseni üzerinde bulunan yar-

dımcı, öznenin nesneye ulaşmasına yardım ederken, engelleyici ona karşı çıkar.

Kıran ve Kıran (2000: 169), bu anlatısal örnekçeyi, Akira Kurosawa'nın Yedi Samuray filmine uygulayarak örneklerler. Uygulamada, öncelikle filmin özeti yer alır.

> *Bir köy, uzun süredir haydutların baskısına uğramaktadır. Köylüler bu haydutlardan kurtulmak, barış içinde yaşamak için Yedi Samuray'dan yardım isterler. Alınan bu karar, köylüler arasında anlaşmazlıklara neden olursa da, Yedi Samuray, köye gelir ve köylülerin yardımıyla haydutları kesin bir yenilgiye uğratırlar* (Kıran ve Kıran, 2000: 169).

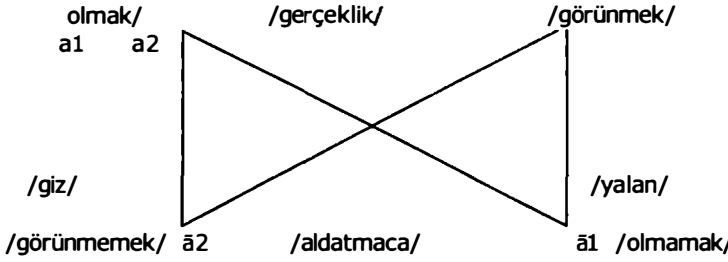
Bu anlatıda bazı köylüler (gönderici), nesneleri olan barışa ve düzene, özne olan Yedi Samuray'ın öncülüğünde ulaşır. Bu süreçte haydutlar, bazı köylüler, korku ve korkaklık engelleyici; bazı köylüler, cesaret ve Yedi Samuray'ın becerisi ise, yardımcı eyleyenler olarak işlev görür. Tekrar sağlanan barış ve düzenden (nesne) yarar sağlayan, etkilenen tüm köy halkı ise, alıcı eyleyen işlevindedir. Bu doğrultuda anlatısal örnekçe, aşağıdaki gibi kurulur.



3. Temel Anlam-Derin Yapı: Metnin derin yapısındaki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan göstergebilimsel dörtgen ise, bir anlam evreninin gerçekleşmesini sağlayan göstergebirimciklerin oluşturduğu ilişki ağı olup, birimler arasındaki karşıtlık, çelişkinlik ve içerme ilişkilerinin eklemlenişini gösteren mantıksal bir örnekçedir (Kıran ve Kıran, 2000: 299). Göstergebilimsel dörtgene, metinden elde edilen karşıtlıklarla başlanır. Örneğin aşa-

ğı/yukarı, alt/üst, içeri/dışarı, olmak/görünmek gibi karşıtlıklar, bu dörtgende temel karşıtlıkları oluşturur.

Ayşe ve Zeynel Kıran'dan alıntılayarak (2000: 248-251) olmak/görünmek karşıtlığı için bir göstergebilimsel dörtgeni aşağıdaki gibi yapabiliriz. Olmak/görünmek karşıtlığını (a1-a2) temel alındığında, alt karşıtlık (ā2-ā1) görünmemek/olmamak biçiminde kurulur. Örneğin bir kişi polistir (olmak) ve giysileri de (görünmek) onun polis olduğunu göstermektedir. Bu, gerçeklik evrenidir. Dörtgende a1 olmayan (ā1) ile a1 olan arasında, yani olmak ile olmamak ve a2 olmayan (ā2) ile a2 olan, yani görünmek ile görünmemek arasında çelişkin bir ilişki vardır. Çelişkin terimler birbirini bütünlemez, aralarında 'ya o, ya bu' ilişkisi vardır. Örneğin polis olduğunu söyleyen bu kişi, ne polis gibi görünmektedir, ne de polistir. Bu durumda o, sahtekârdır; çevresindekileri aldatmaktadır. Bu da aldatmaca evrenini oluşturur. Son olarak göstergebilimsel dörtgende üçüncü bağıntıyı, içerme ya da bütünleyicilik ilişkisi oluşturur. ā2, a1'i içerir; ā1 de a2'yi. Olmak olmamayı, görünmek de görünmemeyi içerir. Bir kişi polistir (a1), ama hiç de polis gibi görünmemektedir (ā2). Bu durumda 'gizemli' bir durum söz konusudur; belki de o, sivil polistir. Benzer biçimde bu kişi polis değildir (ā1), ama üniformasıyla polis gibi görünmektedir (a2). Bu durumda yalan söylemektedir. Üç tür bağıntı tamamlandığında, göstergebilimsel dörtgen şöyle oluşturulur:



Filmsel anlatıların derin yapısında yatan anlamın ortaya çıkarılmasını içeren bu aşama, kişi, olay, süre ve uzamdan hareketle, anlatıda yer alan karşıtlıkların neler olduğunu ve bu karşıtlıkların kadının sunumuyla nasıl ilişkilendirildiğini açıklamaktadır.

Bir başka deyişle bu aşama, kadının sunumu açısından, filmlerin ideolojik doğalarını gözler önüne sermektedir.

Çalışmada, kadınların filmsel anlatılarda özne değil, nesne olarak konumlandıklarını saptamak için eyleyensel örnekçe yaklaşımı; kadınların hangi kavramlarla ilişkili olarak kodlandığını ve konumlarında bir dönüşüm olup olmadığını saptamak için de göstergebilimsel dörtgen yaklaşımı kullanılmıştır. Kadınların konumlarına ilişkin bu durum, dönüşüm çizelgeleriyle gösterilmiştir.

Elinizdeki çalışma, toplumsal cinsiyet kategorilerinin kültürel olarak kurulduğunu; popüler ve sanatsal metinlerin (filmlerin) kadınlık ve erkeklik kategorilerinin kurulmasına yardım edip, toplumsal cinsiyet siyasetinde önemli bir işlev gösterdiklerini benimseyerek, kültürel olarak kurulan bu kimliklerin değişebileceğine inanmaktadır. Bu *yönüyle belirtilmesi gereken bir diğer* konu, *film* çözümlemelerinde feminist bir bakış açısının benimsendiğidir.

Kimi kez "yaşamı (olanı), kimi kez 'olması gereken'i yansıtarak düşünsel alışkanlıklarımızı etkileyen, onları biçimlendiren filmler, kimi kez de toplumsal cinsiyet kimliklerinin oluşmasında önemli işlevler yüklenirler. Ancak bu işlevleri, çoğu kez örtük bir biçimde yaparak, ürettikleri toplumsal cinsiyet kalıplarının 'doğalmış gibi' algılanmasını sağlarlar. Connel, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında (1998: 334-336), Gramsci'nin organik aydın kavramından hareket ederek, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin 'doğal' kabul edilişini kıran çalışmalar yapmanın, yapısal eşitsizliğin, en azından kamusal siyasa düzeyinde cinsel siyasete tercüme edilme sürecinde entelektüellerin tarihsel bir sorumluluğa sahip olduklarını söyler ve filmcileri de bu entelektüel gruba yerleştirir. Yazarın toplumsal cinsiyet ilişkilerinde entelektüellerden beklediği ideolojik mücadele, her şeyden önce, film metinlerindeki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin deşifre edilmesini önemli kılar. Kültürel olarak kurulan, cinsiyetçi bilimsel çalışmalarla desteklenen ve popüler ve sanatsal metinlerle egemen hale getirilen toplumsal cinsiyet kalıplarının dönüştürülmesinde filmlerin önemini ise, sadece Mulvey gibi kuramcılar değil, hem yönetmenlerin hem de kuramcıların çalışmaları kanıtlamıştır. Bu nedenle bu çalışma, egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sinema üzerinden sorgulama çabasının bir parçası olarak da değerlendirilmelidir.

MELODRAM SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Melodrama Yönelik Genel Yaklaşımlar

Dünyayı anlamlandırma çabası olan sanatın çok çeşitli biçimleri ve türleri vardır. Sinema bu sanatlardan birisini, melodram da bu türlerden birisini oluşturur. *Genre* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılan tür, aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamına gelmektedir. Abisel'in de adlandırmasına göre tür (1995: 14), çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir. Gledhill'e göre (2000: 222, 223) ise estetik bir kategori olarak tür, yönetmenler ve izleyiciler tarafından paylaşılan bir kurallar ve beklentiler bileşimidir. Başlangıçta sınırlı bir olgu olarak, popüler kültürel yaşamın tanıdık öğeleri ile tanımlanan ve ticari kurgusal üretimle birlikte düşünülen tür, türsel olmadığı düşünülen sanat pratiğinden ayrılmıştır. Benzer bir saptamayı Özden (2000: 182), sinemada tür olgusunun öncelikle ticari oluş ve popülerlik koşullarında belirlendiğini belirterek yapar ve şöyle sürdürür:

> *Film yapımcısı için film, öncelikle bir maldır ve satılması gereklidir. Filmin müşterisi, yani seyirci nasıl bir film görmek istediğini sinema tarihi ve kültürü içinde belirlenmiş bir biçimde uylaşımsal bir zeminde belli etmiştir. Seyirci görmek istediği türden filmlere para vermiş ve bu durumun sonucu olarak film yapımcısı da benzer öğeleri barındıran filmler üretmeye koyulmuştur. Böylelikle film yapımcısının ve seyircisinin karşılıklı olarak belirledikleri belirli anlatım gelenekleri ve içerikleri ortaya çıkmıştır (Özden, 2000: 182).*

Seyircinin filmler üzerinde sahip olduğu belirleyicilik payının, tekrar olgusunu ortaya çıkardığını ifade eden Özden (2000: 201), seyirci tarafından sevilen ve gişe hasılatı elde eden filmin

malzemesinin ve anlatısının, yapımcılar ve yönetmenlerce tekrarlandığına dikkat çeker. Tekrar olgusu ve bunun neden olduğu formülasyona dayalı anlatım, hem yapımcılar için bir baskı oluşturur hem de seyirci için kolay anlaşılabilirlik sağlar. Kitle eğlence endüstrilerine daha uygun olduğu düşünülen türün, *auteurisme*[1] alternatif olarak (ama en çok da onun desteğini alarak) film çalışmalarına girdiğini belirten Gledhill (2000: 222), sonraları film eleştirmenlerince Hollywood filmlerine eleştirel bir çerçeve sağlaması nedeniyle, sanatı popüler kurguya ekleme yeteneği olan bir araç olarak kabul edildiğini vurgular. Böylelikle aşağı/yüksek kültür, sanat olan/popüler olan arasındaki ayrımlar, tür çalışmaları sayesinde aşınır olmuştur. Sinema söz konusu olduğunda tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995: 22). *Western*, müzikal, bilim-kurgu, melodram sinemada bu türlerden olup, her bir türün, diğer türlerden ayırt etmeye yarayan kendine özgü (uylaşım haline gelmiş) anlatısal ve görsel nitelikleri mevcuttur.

Büker, *Sinema Kuramları* adlı derleme kitaplarında (1985: 198-200), göstergebilimsel yaklaşımı anlatırken, Metz'in sinemaya özgü anlatım gereçlerinin oluşturduğu beş tür koddan[2] söz eder. Bu beş anlatım gereci (devinimli görüntü, konuşma, müzik, ses, yazı) sinemada sinemaya özgü kodlar, sinemaya özgü olmayan kodlar ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar olmak üzere üç tür kod oluşturmaktadır. Büker'in belirttiğine göre türlere, dönemlere, *auteur*lere (yazarlara) özgü kodlar da

---

[1] *Auteurism*, 1960'larda Andre Bazin'in önderliğindeki *Chaiers du Cinema* dergisi yazarlarının, belli yönetmenlerin filmlerinde ortak özellikler, tekrarlanan motifler saptayarak, o yönetmenin üslubunu, biçemini ortaya çıkarmaya çalışan ve yönetmenin bir çeşit yazar olduğunu savunan görüş, eleştiri. Temelde *auteurcü* eleştiri, Hollywood yönetmenlerine odaklanıyordu.

[2] Büker, sözü edilen kitapta kod yerine düzgü sözcüğünü kullanmaktadır. Bu çalışmada ise, gerek Büker'den yapılan alıntılarda gerekse diğer kullanımlarda düzgü yerine kod sözcüğü kullanılmıştır. Benzer biçimde, dil birliğini sağlamak için, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Büker'in benimsediği 'kovboy' filmleri yerine, '*western*' sözcüğü kullanılmıştır.

vardır. *Western* filmlerindeki giysi kodları, davranış kodları, kır görünümleri yalnızca *western* filmlerine özgüdür. Tür filmleri özgül kodlarıyla tanınır ve tanımlanır. Bu açıdan bu tür kodların anlamları, genel kodlara bakarak çok sınırlı ve dolaysız'dır. Metz'den yola çıkan Büker'e göre tür, bir dizi koddan oluşmuştur. Kodların yüzeysel görünüşlerinin altında her filmde oyunculuk, giysi, ışık, bitiştirme, alıcı devinimleri gibi alt-kodların da var olduğunu belirten Büker, göstergebilimcinin, sinema tarihi boyunca kullanılan kodları araştırabileceği gibi, tek bir kodu ortaya çıkaran alt-kodları da araştırabileceğini ifade eder.

Bu çalışma Büker'in saptamasını izleyerek, melodramı bir dizi kodlar toplamı olarak ele almakta ve bu kodlar içinde kadınla ilişkili alt-kodları inceleme konusu yapmaktadır. Bu nedenle çalışmanın amaçlarından biri de, göstergebilimsel çözümlemeye dayalı olarak, sinemasal bir tür olan melodramın ayırt edici niteliklerini saptamaktır.

Ancak söz konusu olan tür, melodram olduğunda ayırt edici nitelikleri (kodları-düzgüleri) belirlemenin güç olduğu görülür. Melodram üzerine yazanlara göre güçlük, melodramın 'çoklu değerli', türsel sınırları zorlayan, geçirgen niteliklere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Örneğin, Elsaesser'in *Tales of Sound and Fury: Observations on The Family Melodrama* adlı makalesinin önsözünde yazan Bill Nichols (1985: 165), melodramın 'çok yanlı' (*poly-valent*) olduğunu belirtir. Çünkü melodramın biçimle içerik arasındaki karşıt noktayı üretme yeteneği vardır. Gerçekte bu görüşü ortaya atan Nowell-Smith, *Minelli ve Melodram* adlı makalesinde (1985: 190, 191) melodramın toplumsal ve ruhsal (*psişik*) bir sınırlamalar dizisi olduğu kadar, sanatsal bir temsil olduğuna da dikkat çeker. Ancak yazar, sanatsal temsilin bu toplumsal ve ruhsal sınırlamaları ne 'yansıttığını' ne de 'tanımladığını'; onları anlamlandırdığını (*signify*) söyler. Yazara göre bu anlamlandırma eyleminin iki görüntüsü vardır: Bu anlamlandırma, bir yandan toplumda insanların yaşamını, sunulmuş ya da anlatılmış içeriği üreterek toplumsal bir inceleme için sorun oluşturur; öte yandan belli bakış açılarından 'özne konumlarını' sunarak psikolojik/psikanalitik incelemelere olanak sağlar. Bir başka deyişle içerik, melodramda sınırlamalarla ilgiliyken biçim, bu sınır-

lamaların hangi açılardan, özne konumlarından sunulduğuyla ilgilidir. Bu, anlatı ve anlatım arasındaki karşıtlık olarak tanımlanabilir.

Melodramın 'bir dizi Hollywood türünü kucaklayan tarz/ kip' (Gledhill, 1991: 207) olarak tanımlanması, onun metinlerarası niteliğine işaret eder. Yazınsal ürünler için geliştirilmiş bir kavram olan metinlerarasılık, bazı yazınsal metinlerin sürekli bir ilişkiyle, diğer metinlerin yardımı ve etkisiyle kendisini oluşturduğunu, pek çok metnin, açık ya da kapalı biçimde başka metinlere göndermede bulunduğunu anlatır. Her metnin kendinden önceki yazılı ve sözlü metinlere göndermede bulunduğuna işaret eden metinlerarasılık (Kıran, Kıran, 2000: 277), melodramın türlerarası doğasını tanımlamaya oldukça uygundur. Romantik şiir, opera librettosu, gazete yazıları, polisiye dergiler, resim, popüler şarkılar gibi pek çok türle etkileştiğinden, melodram metinlerarası bir nitelik taşır (Gledhill, 1992: 181). Neale (1990: 57), türsel tanımlamanın zorluğuna dikkat çekerken, neredeyse bütün Hollywood filmlerinin çok türlü olduğunu belirtir. Ama kuramcılar melodramları tanımlamayı sürdürürler. Tasker'in aktardığına göre Gledhill (1998: 143), *western*lerin de tipik olarak erkeklikle sınırlandıklarından, onların melodramatik anlatılar olduğunu ifade eder. Böylece melodramın bir tür iken, melodramatik olanın ise bir tarz olarak tanımlandığı görülür. Melodram bir anlatım ve ifade türüyken, melodramatik, türün aşırıya kaçmış biçimidir (Lipkin, 1988: 286).

Filmlerin melodram olup olmadığı konusunda kesin ölçütler olmadığı için, onları türlerine göre sınıflamak da zorlaşmaktadır. Steven Gate (1996: 2-3), *Malta Şahini* (*Maltese Falcon*, Yön: John Huston, 1941) filminin bir melodram mı, yoksa *film noir* mı[3] olduğunu tartışan yazısında, melodramın niteliklerini, 'duygulara

[3] *Film noir* (kara film), 1940'ların sonu ile 1950'lerin başlarında Hollywood sinemasında ortaya çıkan ve Fransızların kavramsallaştırdığı bir film türüdür. *Film noir*, dönemin siyasal, toplumsal ve ekonomik belirsizliğini yansıtan, paranoyaya yer veren bir türdür. Monaco (2001: 288), kısmen dedektif öyküsü, kısmen gangster, kısmen de kent melodramı olan *film noir*ın, en iyi biçimiyle karanlık ve karamsar yanıyla bilindiğini belirtir. H. Hawks, R. Walsh, N. Ray, B. Wilder, R. Aldrich, S. Fuller ve A. Hitchcock bu türde film yapmış başlıca yönetmenlerdendir.

şiddetle başvurma, duygusal eylemlere odaklanma, abartılı heyecanlar, yoğunlaştırılmış duygular, heyecan verici tesadüfler ve erdemli olmayan kötüye karşı, erdemli karakterlerin mücadelesi' biçiminde sıralar. Yazara göre toplumsal doku, bu nitelikler arasında yer almaz. Filmdeki olaylar şahin heykeliyle başlasa da, onun içsel bir değeri yoktur; heykel, yalnızca altın ve mücevherle ilgili olması nedeniyle simgeseldir. Filmi melodram olarak tanımlama nedeni, onun içsel değeri olmayan bir nesne üzerindeki çalışmayı sergilemesidir. Ancak, bu heykelin hareketsiz çekiminden kente çevrinme yaparak Huston, toplumsal alana odaklanır. Spade'in dünyasının gölgeli çekimi filmi, melodramdan *film noir*a kaydırır. *Malta Şahini*'ndeki hırsın, arzunun ve şeytanın (kötülüğün) çürütücü doğasıyla karşılaştırılan mükemmel olmayan insan doğası üzerine karanlık vurgusu *film noir*in tamamlayıcısıdır.

Filmlerin saf bir türe ait olmayışına başka bir örnek de, Alman kadın yönetmen Helma Sanders-Brahms'ın *Deutschland, Bleiche Mutter* (1980) filmidir. Roger F. Cook (1991: 113-122), filme yönelik eleştirilerde onun melodramatik kodları ve gerçekçi temsili kullanması üzerinde durduğunu belirtir. Bu doğrultuda filme yaklaşan feminist eleştirmen Ellen Seiter, filmdeki melodramatik kodların dokunaklı (*pathetic*) olmaktan çok, siyasal koşullar içinde aile anlatısını okuyabilme yeterliliğini kararttığını belirtir. Filmde melodramatik kodlar iki şekilde zayıflatılır Cook'a göre: "İlki dış-ses ve öteki kırılmalarla, yönetmen izleyiciyi kendi özyaşam öyküsünün yapılaşmış doğasına dikkat çekmeyi sürdürür; ikinci olarak, anlatıda bir mesafe yaratan toplumsal ve siyasal tarihle (belgesel olarak)." Yazara göre melodramda böylesi tarihsel göndermeler, genelde psikolojik bir gerçekçiliği varsıllaştırmak ve gerçek yaşam öyküsü duygusu vermek için bulunur. Oysa yönetmen bu filmde melodramatik kodları kullanarak, kendi kişisel tarihi ile Almanya'nın faşist tarihini anlatır. Ayrıca Cook, filmde çağlar boyu sürdürülegelen sözlü anlatım geleneğinin, kadın anlatıcılar tarafından kullanılarak, başat ataerkil yapılara karşı gelindiğini belirtir. Bu nedenle yazar, filmin 'melodram mı, yoksa bir sinematik masal mı' olduğunu sorar; makalesine de böyle bir başlık verir. Böylece melodramatik kodların, tarihsel bir bağlamı anlatmak için de kullanılabildiği anlaşılır. Kişisel olanın

siyasal ve toplumsal bir anlam taşıdığını Fassbinder'in filmlerinde de görürüz. Usta yönetmen, kadın üzerindeki baskıcı yapıları, aşk ilişkileri (cinsellik) temelinde sınıfsal sömürüyü melodramatik kodlarla anlatmayı yeğler. Böylelikle melodram, toplumsal ve siyasal olanın, kişisel olanla anlatıldığı bir türe dönüşür. Ancak melodram, çoğunlukla değersiz bir tür olarak görülür.

Melodramın Değersiz Görülüşü

Peter Lew (1993: 3), Avrupa-Amerikan (sanat) sinemasını incelediği kitabında sanatın yoğun sanatsal bilgiye sahip, eğitilmiş bir izleyiciyi gerektirmesiyle, duygu kadar düşünceye de başvuran ciddi konularıyla popüler sanattan ayrıldığını vurgular. Popüler sanat ise, eğlenceyle birleşmiş olarak geniş bir izleyiciye kolayca erişebilir; insanları güldürür, ağlatır, iyi zaman geçirtir, bu nedenle duygusal yönelimlidir.

Bu ayrım sinemanın kendi içinde de yapılmıştır. Bir yanda insanları yaşama, insana, varolmaya dair sorularıyla düşündüren 'sanat' filmleri, öte yanda ticari yönelimli, eğlenceye dönük, çoğunlukla ideolojik olarak yönlendirici popüler filmler durur. Böyle bir ayrımda melodrama düşen pay, çoğunlukla bir aşağılama ve değersiz görülme olmuştur. Özon'a göre (1995: 139-140), sinemacıları melodrama sürükleyen, işin kolayına kaçmak, ucuz etkilerle kolay yoldan izleyiciyi avlamaktır. Melodram anlayışı doğru dürüst film yapmaya engeldir. İzleyicinin beğenisini köreltecek bir tutumda ayak direr. Özon, hiçbir sinemacının bilerek melodramı seçmediğini, ancak, geri kalmış, sıradan halk yığınlarının izlediği ilkel bir seyirlik olduğunu belirtir. Böylece melodram terimi kötüleyici bir anlam kazanarak, izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere en kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen, basit, kolay çizgilerle karakter çizmeye çalışan, ahlâk dersleri veren yapıtları anlatır. Alim Şerif Onaran ise (1999: 189), Türk sinemasını incelerken değindiği melodramın, Doğu ve Batı sinemalarında Mizegouchi, Sirk ve Vittorio de Sica gibi ustaların elinde sanatsal biçimler kazandığını, ancak Meksika, Mısır, Hint ve Türk sinemalarının çoğunlukla bayağı öğelere dayanan melodramlar yaptığını belirtir.

Melodram sadece Türk sinemasında değil, dünya sinemalarında da tarihinden bu yana aşağılanan, değersiz görülen bir tür olarak görülmüştür. Kuramcılar, melodrama yönelik ilgisizliği, kültürel bir değer olarak gerçekliğin yükselişi ve melodramın bir kadın biçimi olarak gettolaştırılmasına bağlayarak açıklarlar (Gledhill, 199: 207). Her şeyden önce melodramın gerçekçilik-karşıtı bir doğaya sahip olduğu düşünülmüştür. Örneğin Gledhill (1992: 5), melodramın yüzyılın başında, kitleyi melodramatik eğlenceden koruma gereksinmesiyle, 'yüksek' kültürel değerlerin köşetaşı olmaya başlayan gerçekçilik ve tragedyadaki bilinçaltının karşıt değeri olarak yapılaştığını belirtir. Tarihsel olarak bakıldığında, on dokuzuncu yüzyıl sonunda 'saygın' olan ile 'popüler' olan arasındaki ayrımın büyüdüğü; melodramın, işçi sınıfı eğlencesi olarak 'aşağılandığı'; buna karşın gerçekçilik ve tragedyanın, orta ve üst sınıf için 'değerli' biçimler olarak anılmaya başladığı görülür. Bu dönemde orta sınıf izleyicileri Ibsen, Shaw ve Chehov gibi gerçekçi oyun yazarlarını izler, tiyatral[4] melodramlar ise, azalmaya ve 1900'lerden itibaren izleyicilerin yükselen gerçekçilik eğilimlerine yanıt vermek için değişmeye başlar. Bu süreçte gerçekçiliğin popülaritesi, kültürel değerlerin yeniden erilleştirilmesine uyarak 'eril' olanla birleşir. Melodram, 'dişil' (feminen) olanla ve 'duygusalcılık'la birleşerek alaysı bir niteliğe bürünür. İlginç olan, melodramın anlatı tekniklerini sinemaya verirken, sinemanın gerçekçi bir tarzda gelişmesidir (akt. Byars, 1991: 12). Böylece melodramın, estetik bir tarz olarak gerçekçiliğe karşıt biçimde tanımlandığı görülür.[5]

---

[4] Tiyatral sözcüğü, her ne kadar kulağa hoş gelmese ve 'tiyatroya özgü olan' diye tanımlansa da, bu metinde tiyaro türü olarak melodramları tanımlamada kolaylık sağladığı için 'tiyatral melodram' tanımlaması kullanılmıştır.

[5] Gerçekçilik farklı anlamlara gelmekle birlikte, sanatta insanı toplumsal çevresi içinde toplumsal ilişkileriyle algılama, yansıtma düşüncesi üzerine temellenir. Gerçekçilik insanı toplumsal değil, bireysel özellikleriyle ele alan romantizme (coşumculuk) karşı olarak gelişmişti. Ortaya çıktığı 19.yy.daki bilimsel gelişmelere koşut olarak, toplumun da bilimsel yöntemlerle incelenebileceğini savunan gerçekçilik, sanatın da bunu yapmasını öngörür. Gerçekçi bir sanat ürünü, toplumu, insanları, sorunları gerçeğe uygun bir biçimde yansıtmalıdır. Sanatçının içinde

Kadına, duygulara, eve (domestik olan), 'özel olan'a odaklanması, melodramın çoğu kez aşağı bir tür olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Ataerkil bir ideolojide 'duygular' âlemi kadına ayrılmıştı; duygular, abartılı duygusallık ve domestik ayrıntılar değersiz bulunuyordu (Gledhill, 1992: 33-34). Oysa *western* gibi diğer klâsik türler, erkeğe ait türler olarak tanımlanmıştı. Ancak melodramın bir tür olarak aşağılanması, sadece duygusal içeriğiyle kadınlara özgü olması nedeniyle değildi. 19.yy sonunda 'saygın' olan ile 'popüler' olan arasındaki ayrımlar daha açık hale gelince, daha üst ve orta sınıflar için belirlenmiş olan tragedya ve gerçekliğin tersine melodram, işçi sınıfı eğlencesi olarak küçük görüldü (Byars, 1991: 12). Böylece melodram, 'popüler olan'la eşitlenerek değersiz bulunuyordu. Çünkü melodram, kadınlar, yoksullar ve güçsüzler gibi insanlarla uğraşan *'alçalmış ya da başarısız tragedya'* olarak tanımlanmıştı (Gledhill, 1992: 5'ten akt. Rowe, 1995: 98).

Ieen Ang (1985: 62), melodramın 'ciddi' bir biçim olduğuna insanları inandırmanın güç olduğunu belirtir. Çünkü var olan geçerli anlayışlara göre melodramın, yanlış bir şekilde kamusal duygular üzerinde işlediği düşünülür. Modleski, *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi* adlı kitabında (tarihsiz: 10, 83), kendini yüceltmenin nasıl erkek tarzı olmuş ise, kendini küçültmenin de kadın tarzı olduğunu belirterek, melodramın nasıl aşağı bir tür olarak görüldüğüne değinir. Yazara göre bu nedenle

---

yaşadığı, soluduğu dünyayı eleştirel bir gözle algılayıp yansıtması olan gerçekçilik yansıtılacak gerçekliğe göre eleştirel gerçekçilik, doğalcı gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik ve kentsoylu gerçekçilik gibi kavramlar altında sınıflandırılmıştır (Özdemir, 1981: 97-110). Gerçekçilik ve melodram arasındaki temel fark ise şöyle açıklanabilir: Gerçekçilik, toplumsal dünyanın, sosyal bilimsel yöntemlerle yeterli bir şekilde açıklanabileceği varsayımına dayanırken, melodramın böylesi bir varsayımı yoktur; irrasyonel güçler (dünyada var olan) güçler söz konusudur. Gerçekçilik gibi melodram, köklerini günlük yaşamdan alır, fakat söylenmeyen olanı (çünkü dil tek başına yeterli değildir) ifade etmek için temsili anlaşmaları, uzlaşımları abartılı (aşırı) olanı kullanır. Bu simgesel tarzlar da cinsiyetlendirilmiş ve *western*- 'yetişkin' (gerçekçi) filmlerini 'eril' olanla, melodramları ise (romantik melodram) 'dişil olan'la eşitlemiştir (Byars, 1991: 13). Dolayısıyla melodram iki katlı bir aşağılanmaya maruz kalmıştır.

çoğu televizyon programları ve sinema filmleri, şaşırtıcı bir biçimde bize melodram olmadıklarını anlatır.

Barefoot (1994: 94) melodramın, kötü bir şekilde 'suiistimal' sözcüğü yerine kullanılsa da, 1992'de gerçekleştirilen melodram konferansının, çağdaş melodram çalışmaların sürdüğünün ve bu çalışmaların değerli olarak kabul edilmeye devam ettiğinin kanıtı olduğunu söyler. Ancak melodramın alçaltıcı, değersiz bir tür olmadığını Mulvey ve Wollen'in birlikte gerçekleştirdikleri bir dizi melodram filmiyle göstermişlerdir. Laura Mulvey (1989a: 125), kendisinin Peter Wollen ile birlikte yönettiği *Penthesilea* (1974) ve *Sfenksin Bilmeceleri* (*Riddles of the Sphinx*[6], 1976) filmleri ile Chantal Akerman'ın filmlerini psikanaliz ve melodram geleneği arasında bir buluşma olarak görür. Kendi filmi *Sfenks'in Bilmeceleri*'nde Mulvey, ataerkil bir toplumda yaşanan anneliğin çıkmazlarını sergiler. Böylelikle de melodram, 'ataerkil düzenin temsilcisi' yaftasından kurtularak, kadınların seslerini yükselten alternatif bir niteliğe bürünür.

Günümüzde melodramın saf bir tür olarak varlığını göstermediği, ayrıca melodramın 'sanat' sineması yapan yönetmenlerce de kullanıldığı bilinmektedir. Sözgelimi, resim ve sinema arasındaki ilişkiyi incelediği kitabında Angela Dalle Vache (1996: 50-51) Antonioni'nin *Kızıl Çöl* (*II desorto rosso*, 1964) filminin, İtalyan toplumunun teknolojileşme sürecini anlatan varoluşsal bir melodramı olduğunu belirtir. Yazara göre film, yeni-gerçekçi mirası, melodramatik tarzda birleştirir. Filmde eşyalar, uzam ve renkler, karakterlerin söyleyemediklerini anlatan bir oyuncu işlevinde olmalarıyla melodramatik bir biçimde kullanılmıştır. Vacche (1996: 78), *Kızıl Çöl*'ün sözel olan üzerinde görsel olanın ayrıcalığı gibi melodramatik eğilimin güçlü duygularını ilettiğini vurgular. Bunun dışında Mizoguchi, melodramı, kadınları anlatmak için kullanan yönetmenlerden biri olarak anılmaktadır (Vacche, 1996: 202). Böylece melodramın usta yönetmenlerin elinde, saf bir tür olmaktan çok, bir tarz olarak kullanılabileceği kanıtlanmış olur.

---

[6] İngilizcede *Sphinx* sözcüğü 'konuşamayan kimse' anlamına da gelmektedir. Sözcüğün bu anlamı, kadının toplum içindeki konumunu anlatması açısından anlamlı bir tanımlamadır.

Melodramı daha iyi anlamak için, onun tarihsel gelişimine bakmak ve bu gelişimi içinde türün nasıl değişime uğradığını saptamak gerekmektedir. Çünkü tiyatral ya da sinematografik bir tür olarak tarihsel gelişimi içinde türün tanımlanmasında farklı öğelere, kodlara, niteliklere vurgu yapıldığı görülmektedir. Aşağıda yer alan başlık altında, bu çerçeve içinde kalınarak melodramın tarihsel gelişimi gözden geçirilmiştir.

Tarihsel Gelişimi İçinde Melodram Sinemasının Yazınsal ve Tiyatral Kökenleri

Sinematografik bir tür olarak melodramın tarihçesine ilişkin bir bakış, bizleri Ortaçağa kadar götürür. Çünkü melodramın kökleri bu döneme dek uzanmaktadır. Elsaesser (1985: 167), melodramın tarihsel olarak iki kaynağı olduğunu belirtir: İlki, geç Ortaçağ ahlâki oyunları; diğeri ise, halk şarkıları, masallar gibi sözlü anlatı geleneğidir.

Ortaçağ ahlâki oyunları, toplumun Hıristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için, bu dinsel öğretinin temellendiği değerleri işliyor, iyilik ve erdem niteliklerine vurgu yapıyordu. Erdem, gerek yazınsal gerekse sinematografik melodramda, karşıtı 'erdemli olmayan' (kötü) ile birlikte yerini alacaktı böylece. Sözlü anlatı gelenekleri ise, masallar, efsaneler, halk öyküleri gibi geniş bir alanı kapsıyordu.

Modernizm-öncesi anlatı formlarına dayanan melodram (Coates, 1994: 74), farklı biçimlerde işlenerek günümüze ulaşmıştır. Her şeyden önce melodram, 'eğlence' tiyatrosunun belli tiplerinden ve romanlarından alıp sinemaya uyarlandığı bir örnekçe (model) olarak bilinir. Elsaesser (1985: 166), yazarların, her ülkenin farklı medya ve edebiyat biçimlerinin, bu formu farklı biçimlerde işlediğini belirterek, buna farklı ülkelerden örnekler verir: Sözgelimi melodramatik biçimler, İngiltere'de *gotik* edebiyat[7] ve roman tarzında, Fransa'da *kostüme* tiyatro ve tarihsel

[7] İngiliz ve Amerikan romancılığına özgü olan gotik roman, 18. yüzyılın akılcılığına karşı çıkan bir türdür. Karanlık, korkutucu, çılgınlıklarla dolu bir ortamda geçen kanlı, şeytani, büyülü olayları konu alır. Horace Walpole'un "Otranto Şatosu", Mary Shelley'in "Frankenstein" adlı romanları

romanda, Almanya'da 'yüksek' tiyatro ve Maritat gibi sokak şarkılarının popüler formları olan baladlarda, İtalya'da ise romandan çok operada görülür.

Ana Britannica Ansiklopedisi'nde (1993: 542) 'melo' ve 'drama' sözcüklerinin birleşiminden oluşan ve 'müzikli tiyatro' anlamına gelen melodram sözcüğünün ilk kez, 18. yüzyılda müzikler, şarkılar ve sahne efektleriyle nitelenerek, Jean Jacques Rousseau tarafından kullanıldığı belirtilir. *Büyük Larousse*'da ise (1986: 9641), Rousseau'nun 1770'de sahnelenen *Pygmalion*[8] adlı oyununu, İtalyan operasından ayırmak ve tiyatronun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için 'melo-drame' sözcüğünü kullandığını yazar. 1940'lı ve 1950'li yıllardaki melodram filmlerinin temelinin Hugo, Balzac ve Dickens'ın romanlarında yattığını belirten Elsaesser (1985: 167), bu türün 18. yy.'da operada doruk noktasına ulaşmış romantik tiyatrodan geldiğini ifade eder. Temelde 'klâsik' sanatın yerleşik kurallarına karşı olan romantizm, bir başkaldırı ve özgürleşme akımıydı. Halk hikâyelerine, masallara önem vermesi de bu başkaldırının bir sonucuydu. Romantik tiyatroyu etkileyen J. J. Rousseau'nun insanın özünde bulduğu 'doğal iyi' ve bununla çatışan toplum içinde yaşayan bireyin edindiği 'çıkarcılığı', melodramın iyi/kötü, güzel/çirkin, namuslu/namussuz kategorilerini ortaya çıkardı (Nut-

---

bu türün örnekleridir. Gotik romanın günümüzdeki uzantıları, bilimkurgu ve fantastik roman olarak gösterilebilir. Bu bilgiler, 15 Nisan 2003 tarihinde http://www.milliyet.com.tr/ozel/edebiyat/edebiyat/ sitesinden alınmıştır.

[8] *Pygmalion*, mitolojide, yaptığı fildişinden kadın heykeline âşık olan Kıbrıslı (Kıbrıslı) heykeltıraş olarak bilinir. Öyküsü kısaca şöyledir: Kadınlardan nefret eden *Pygmalion*, yaptığı kadın heykeline tutulur ve aşk tanrıçası Venüs'e, karşısına bu heykele benzer bir kadın çıkarması için yalvarır. Venüs de onun dileğini kabul edip, heykele can verir. *Pygmalion*, Galatera adını verdiği bu kadınla evlenir (Erhat, 2000: 259). Bu öykü daha sonra hem tiyatroda, hem de sinemada işlenmiştir. Örneğin G.B. Shaw, aynı ismi taşıyan oyununda, halk ağzıyla konuşan bir çiçekçi kızın, varsıl bir dil uzmanı tarafından eğitilmesini ele alır. George Cukor ise, bu senaryoya dayanarak 1938'de *My Fair Lady* adlı müzikal filmini çeker. Türk sinemasında da *Pygmalion*'un çok sayıda örneğini –özellikle melodram biçiminde- görmek mümkündür (*Aslan Yavrusu*, H. Saner, 1960; *Sürtük*, E. Eğilmez, 1965 ve 1970; *Çamaşırcı Güzeli*, H. Saner, 1966 gibi).

ku, 1990: 76). Bu karşıtlıklar, tiyatro yoluyla melodram sinemasına da taşındı.

Melodramın bir tür olarak oluşmasında önemli etmenlerden biri de, aristokrasiye karşı burjuva sınıfının zaferiyle sonuçlanarak, aristokrasi/burjuvazi çatışmasını tiyatral melodrama armağan eden 1789 Fransız Devrimi'dir. Fransız Devrimi'yle birlikte melodram, hâlâ en kaba anlamda, müzikal artalan üzerinde konuşma sesinin kullanıldığı bir tiyatro olarak anlaşılıyordu. Bu süreçte burjuvazi, klâsik formları kendine göre işledi; fakat trajedide olduğu gibi aristokratlar aracılığıyla değil, burjuvazi aracılığıyla dramatik formunu yarattı (Byars, 1991: 10). Artık çağın güncel sorunlarını tiyatro oyunlarında görmek mümkündü. Bu nedenle tarihsel olarak bu gelenek hakkındaki ilginç gerçeklerden biri, melodramın yüksek popülaritesinin, yoğun toplumsal ve ideolojik bunalımlarla eşzamanlı olmasıdır. Rousseau'nun, Lessing'in burjuva tragedyalarında ve Schiller'in yapıtlarında, kahramanlardaki ahlâki idealizmin en yüksek bireysel biçimi ile onun karşı ucunda yer alan, her şeye gücü yetiyor görünen, tamamen fırsatçı ve çözümü toplumsal sınıfta olan 'kötü' arasındaki çelişkiyi görmek mümkündür. Elsaesser (1985:168), bu melodramatik anlatımdaki ideolojik mesajın saydam olduğunu, feodalizmin artıklarına karşı duygusal ve ahlâki olarak özgürleşmiş burjuva bilincinin çatışmasını kaydettiğini belirtir. Bu nedenle melodram, feodalizme karşı burjuva bilincini yükseltir (Hayward, 2000: 214) ve burjuva kapitalizminin lâik dünyasında işler (Brooks, 1976: 4). Burjuva/aristokrasi çatışması, iyi/kötü karşıtlığı ekseninde işlenir. İki sınıf arasındaki çatışma[9], melod-

[9] Elsaesser (1985: 167), 1940'lı ve 50'li yılların daha sofistike-entelektüel melodramlara etki eden akımın, konusu, Fransız devriminden sonraki günlük yaşamdan alınan ve pek çok operayı süsleyen, vurgusu daha çok özel duygular ve ahlâki kodlarda olan romantik tiyatrodan elde edildiğini belirtir. Ayrıca, yazınsal türlerin ideolojik- siyasal bağlamda bir sınıfla ilişkilendirilmelerine Gledhill, roman ve melodramı karşılaştırarak örnek verir. Romanın tersine melodramın çürümüş aristokrasiye karşı mücadele eden burjuvazinin yanında olduğunu belirten Gledhill (1992: 14), bu süreçte çatışmanın büyük bir bölümünün tiyatro tarafından yapılaştırıldığını ve tür olarak melodramın gelişiminde tiyatronun kurumsal ve estetik biçimlerinin merkezi olduğunu vurgular.

ramlarda eğretilemeli[10] olarak cinsel patlama ve tecavüz biçiminde kendisini gösterir (Elsaesser, 1985: 168).

Simon Shephard'e göre (1994: 25) melodram, ilk ortaya çıktığında (Devrim sonrası Fransa'sında) ahlâklı ve âdil bir toplum fantezisini açığa vuruyordu. Tiyatrodan sinemaya melodramın tarz olarak evrimini inceleyen Bratton, Cook ve Gledhill (1994: 43) daha 19. yüzyılın ilk sahne melodramlarının değişik siyasal ve sınıf bilinçlerine karşılık verdiğini belirtir. Fransız devrimi ortamında doğan melodram, sorunlu bir tarihsel dönemde toplumsal kargaşayı yansıtmıştır (Bourget, 1990: 51). Örneğin 19. yüzyıl ortalarında Andre Lorde'nin oyunları, bir ahlâki evren yaratmak için bütün modern söylemlerin adaletsizliğini dışavurur. Bu oyunların sonları, bozulmuş düzenin gerçeklik (*veritiginious*) imgelerini ve söylemlerini sergiler. Bu çerçevede Nowell-Smith'in (1989: 191) vurguladığı gibi melodram, eşit bir dünya, burjuva düzeni içinde bir demokrasiyi varsayar. Ancak bu varsayım, yeni düzene bir tepki çerçevesinde, önceki düzene özlemi açığa vurur.

Melodramatic Imagination (*Melodramatik İmgelem*) adlı kitabında Brooks, 19. yüzyıl melodramlarını bu tepki çerçevesinde okuyarak, melodramın, burjuvazinin lâik dünyasında işlediğini, fakat yerinden edilmiş bir gerçekliği önerdiğini belirtir. Brooks (1976: 42), melodramın yükselişinin, şimdiye kadar bu işlevi yerine getirmiş olan kültürel biçimlerin inandırıcılığının kaybına bir tepki olduğunu düşünür. Brooks (1976: 16), Fransız devrimi sonrası tiyatral melodramların, kutsal (*sacred*), özgün ya da ideal olanın sonsuza dek kaybolduğuna ilişkin bir tepkiyi içerdiğini belirtir.[11] Bu tepki, Lorde'in oyunlarında olduğu gibi, cinsel pat-

---

[10] Büker'e göre eğretileme (metafor) (1991: 187), dizimsel düzeyde benzetme amacıyla gerçekleştirilen bir değişmece türüdür. Aşkın, güle benzetilmesi örneğinde olduğu gibi benzetme süreci, çağrışım yoluyla işler.

[11] Frederic Jameson da benzer bir görüşü, yazınsal ürünler bağlamında dile getirir. Jameson'a göre (1981: 134'ten akt. Parla, 2001: 40) yazınsal türler tarihsel olarak belirlenir. Yazar bu tarihselliği ise, lâikleşme ve yabancılaşma süreçleriyle tanımlar. Lâikleşme, anlatının büyüden ayrışmasını; yabancılaşma ise önce bireyciliğin, sonra bireyin ortaya çıkmasını doğurmuştur. Burjuvalaşma sürecinde büyünün yerini teoloji, psikoloji gibi yeni olumlamalar almıştır. Melodram da böylesi

lama ve tecavüz biçiminde görülür, bu nedenle bu tepki sınıfsal, ideolojik bir anlam taşır. Brooks gibi Cunninghum da (akt. Berry, 1997: 37) melodramatik söylemleri 'kutsal olan'dan ve onu temsil eden kilise, monarşi gibi kurumlardan modernliğe, yeni bir topluma tepki olarak görür. Melodram, önceki değerlere bağlılığı nedeniyle bir çeşit yeniden-kutsallaştırma rolü oynar ki, Brooks, bu nedenle melodramın işlevinin, bir çeşit ahlâki-estetik canlandırıcı olduğunu yazar. Melodramın, Fransız Devrimi sonrasında dinsel kurumların gücünün zayıflaması, lâik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal-sonrası bir döneme geçiş) oluşan bir kırılma üzerinde kendi güç alanını inşa ettiği vurgulanır. Bu kırılma özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrıma işaret eder. Cunningham'a göre (2000: 191-193) melodram, bu kırılmanın her iki yanında işler gözükür: Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirir, hem de gelenekselleştirilmiş belli ahlâk ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarda yansıtır. Bu yönüyle Hayward (2000: 218), melodramın 'nostaljik' olduğunu vurgular. Çünkü melodram, geçmişe, toplumsal karşıtı davranışın olmadığı, saygın, ideal zamanı arar.[12] Böylece 19. yüzyıl tiyatro melodramlarının tepkisel bir tarz olarak tanımlandığı dikkati çeker.

19. yüzyılda, sanayileşme ve kentleşme sonucu kültürel yapıdaki değişikliklerin getirdiği yeniden yapılanmayla birlikte, sıradan insanların yaşamı algılama biçimlerinin değiştiği görülür. Fransa'da edebiyat alanında, büyük kent yaşamının acılarını ve düşlerini anlatan Eugene Sue, Victor Hugo gibi yazarların popülerlik kazanması ve çoğaltım tekniklerinin değişimiyle doğan tefrika roman geleneği, bir magazin söylemi doğurur (Oskay, 1992: 107-110).[13] Bu gelenek doğrudan kadınlara yönelir. Bunu hazır-

---

bir lâikleşme sürecinde ortaya çıkmış bir tür olarak, kutsal olana ilişkin özlemi yansıtıyordu.

[12] Bu nedenle Hayward (2000: 218), melodramın mazoşist olduğunu belirtir. Yazara göre melodramın, ahlâklı, saygın, ideal bir düzen özlemini erken dönem melodram oyunlarında görmek mümkündür.

[13] Tefrika roman geleneği, yerli popüler romanların yaygınlık kazanmasında da oldukça önemli bir olgudur.

layan etmen, 19. yüzyılda, endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan iş/ev ayrılığının, aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel bir baskıdır. Bu baskı, yeni bir duygusal ve toplumsal karşıtlık doğurarak, melodramın evle, domestik olanla birleşmesiyle sonuçlanır (Grimsted, 1971; Kleinnhans, 1978; Vicinus, 1981'den aktaran Gledhill, 1992: 221). Bu eşitleme, 19. yüzyılda aynı zamanda tüketim kültürünün doğuşunu işaretler ve sinemanın doğuşu ve yaygınlaşmasıyla birlikte kadınları tüketime özendirir. "Filmler sadece izleyiciyi değil, tüketicileri de çeker." görüşüyle sinemanın tüketim kültürünün bir parçası olarak konumlanması, kadın izleyicileri sinemaya çekmeye yönelir. Ev dışındaki konuların hakemi olan erkeğe karşılık, kadının evle ilgili konuların hakemi olduğu kabul edilir. Melodramlar yoluyla kadınları hedefleme, mirası yüksek bir yatırım olarak görülür. Bu nedenle kadınların hoşlanması için melodramlarda *mizansen*[14], bir sürü nesneyle doldurulur (Hayward, 2000: 214). Melodramlar, evle ilgili olması dolayısıyla aile olgusuna da önem verir.

Aile öylesine önemlidir ki, melodramın ailenin, özellikle burjuva ailesinin temsillerini biçimlendirmeye yardım eden önemli bir anlatım biçimi olduğu görülür. Düşmüş, fahişe, iffetini koruyamamış kadın peşinde koşan koca ve baba gibi tipler, çocuğa kötü davranmak gibi durumlar, 19. yy ve 20. yy sahne melodramlarından sinemaya aktarılmıştır. Bu tipler, ailenin sürdürülmesinde çeşitli engelleri sunarak aile birliğini yüceltir. Jeffrey Weeks (akt. Landy, 1991: 286) 19. yy sahne melodramlarından sinemaya aktarılan bu figürlerin, orta-sınıfın gelişiminde ve farklılaşmamış, ayrışmamış bir sınıf kimliği yaratılmasında doğal bir örgütleyici etken olmaya başladığını yazar. Bu nedenle melodram, daha yüzyılın başında aristokrasiye karşı orta sınıfın yanında yer almış ve orta sınıf ideolojisinin temellendiği aileyi yüceltmiştir. Melodramın bu ideolojik boyutu, daha sonraki dönemlerde daha belirgin bir biçimde görülür. Başlangıçta aristokrasiye karşı burjuvazinin yanında olan melodram, bu kez burjuvazinin birtakım korkularını, kaygılarını, arzularını açığa vurur. Gledhill

[14] Fransızca olan bu sözcük, 'sahneye koyma' anlamına gelir (Monaco, 2001: 168).

(akt. Hayward, 2000: 216), bunu modernleşme ve toplumsal değişmeye bağlayarak melodramın, kapitalizm ve teknolojik gelişme sonucu yabancılaşmış ve merkezini yitirmiş bireyin (*decentred subject*) gerçekliğini dışa vurduğunu söyler. Melodram, kentsel değişimin sonucu oluşan bir kaygıyı aktarır. Bu kaygı Hayward'a göre (2000: 216) burjuva değerlerinin tehdit, korku altında olmasından kaynaklanır. Çünkü burjuvazi, feodalizm kadar yerleşmiş, konumunu sağlamlaştırmış değildir. Melodram, bu kaygı nedeniyle '*paranoid* bir tarz' olarak adlandırılır. Bir karmaşa ortamında doğan melodram, bu kaygısını, yani burjuva toplumsal düzenine olan özlemini (siyasal, toplumsal olanı), daha özel bir bağlama yerleştirerek kişisel olan aracılığıyla dile getirir. Bu nedenle melodram, modernizmle birlikte düşünülen bir tür olarak anılır.[15]

Melodramın burjuva sınıfıyla ve modernizmle ilişkisi öylesine belirgindir ki, bu belirleme onun tragedyadan farkı olarak saptanmıştır. Tragedya, 19. yüzyıla kadar, aristokrat sınıfın yaşantı tarzını işliyordu. Ancak bir karmaşa ortamında doğan melodram, Simon Shephard'a göre (Brattan vd., 1994: 2) tragedyayı yerinden etti, çünkü modernliğin karmaşıklığını yansıtmada daha başarılıydı. Ayrıca, ortaya çıkışından itibaren bir tiyatro olarak gelişen melodram (Cunningham, 2000: 191) Gledhill'in vurguladığına göre (aktaran Byars, 1991: 9) aristokratik tiyatroya karşı halkın alternatif eğlencesi haline geldi. Burjuvayla ilişkisi nedeniyle eleştirilen melodram, bu kez halkın yanında olan bir tür olarak anılmaya başladı. Bu dönemde melodramlar, herkes tarafından anlaşılabilir olmayı hedefliyordu (Docker, 1996: 248). Öyle ki Marta Vicinus bu nedenle melodramı, daima güçsüzlerin yanında yer alan bir tür olarak tanımlarken, Michael Boath, melodramın, endüstriyel işçi sınıfı için gerekli bir eğlence olduğunu söyler. David Grimstead, daha ileri giderek, melodramın tarihsel olarak sessizlerin sesi olduğunu belirtir (aktaran Gledhill, 1992: 14). Bu olguyu Gledhill (2000: 230, 240), melodramın eğlence-

---

[15] Marchall Berman, *Katı olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (2001) başlıklı kitabında, modernite deneyiminin, 19. yüzyılın çalkantılı döneminde nasıl evrim geçirdiğini örneklerle anlatır. Melodramın nasıl bir dönemde doğduğunu anlamak için bu kitap oldukça ufuk açıcıdır.

nin sınıfsal olarak farklılaşmış biçimlerini birleştirdiğini ve resmi ideolojinin 'ötekileri'ni görünür kıldığını ifade ederek destekler.[16] Bu nedenle melodramın kavramsal çerçevesini çizerken, onun bu ikili ya da belirsiz doğasını hesaba katmak gerekir.

Tiyatral bir tür olarak gelişimini sürdüren melodram, yaygın-popüler bir tür olmaya başladığında, Amerika'ya da yayılır. Rahill (aktaran Gledhill, 1992: 24), yirminci yüzyıl melodramlarının Amerika'ya, Avrupa'dan aktarıldığını (transfer edildiğini), üstelik başlangıçta bu melodramların oyuncularıyla birlikte ithal edildiğini vurgular. Rahill'e göre Amerika'daki melodramlar, iç-savaşın bitişiyle birlikte 1880'lerde ortaya çıktı ve bu oyunlar, savaş aracılığıyla eleştirilen ulusal kimlik üzerineydi. Böylece melodramlar Amerika'da geç çiçeklenmiş ve entelektüel olarak saygın bir biçim olarak sonuçlanmıştı; bu da orta sınıf izleyicinin, melodrama daha uzun süre bağlanmasına neden olmuştu (akt. Gledhill, 1992: 26). Ancak yirminci yüzyıl popüler kültürünün melodramatik mirasının, Amerika'ya Avrupa melodramları aracılığıyla geldiğinde değişime uğradığı ve türün Amerikan kültürünün farklı toplumsal-siyasal durumlarına uyarlandığı görülür. Amerikan melodramlarının Avrupa melodramlarından temel farkı, Amerika'da yükselen burjuvaziye karşı çatışacak yerleşik bir aristokrat sınıfının olmamasıydı. Avrupa melodramlarının sınıf karşıtlığını yerinden eden bu melodramlar, büyük bir 'eşitleyici güç' olarak, Amerikan milliyetçiliği için işlevselleşmiş, toplumsal değer ve ahlâki statünün bir göstergesi olarak tasarlanmış duygular üzerineydi (Grimstead'den aktaran Gledhill, 1992: 24). Bu nedenle sınıf karşıtlığı, Amerikan melodramlarında yerini kır/kent

---

[16] Melodramın, bunun dışında sinema kültürüne katkıları olduğu da belirtilmiştir. Gledhill (1992: 27-28), sinemanın tiyatrodan farklı olarak, izleyiciye fotoğrafik bir gerçeklik sunduğunu, bundan başka metropol kentlerin filmlerinin, taşralı ve işçi sınıfı izleyicilerine kültür götürdüğünü belirtir. Sinema 20. yüzyıl toplumuna yenilenmiş bir kültürel tutum önermiştir. Melodramatik sahneleme de sinemaya, hem görsel anlatı, hem de 'resimsel yanılsama' için izleyiciyi hazırlamada katkı sağlamıştır. Dolayısıyla melodram, sinemanın mirasını taşıyan bir türdür. Aynı zamanda, daha ileride vurgulanacağı gibi pandomimi andıran oyunculuk biçemi de, bu mirasın bir parçası olarak melodramda, anlatımcı oyunculuğu doğurmuştur.

karşıtlığına bırakmıştı. İlk Amerikan melodramlarında 'iyi'nin karşısında yer alan 'kötü adam' kentle birleşmişti (Gledhill, 1992: 24).[17] Bu şekilde gelişen tiyatral melodram, konularını sinemaya vermiş ve böylece melodram, sessiz sinemada benimsenen bir tür olmuştur. Kuşkusuz bu dönemde en başarılı örnekleri David Wark Griffith vermiştir.

Sinemada Melodram

Amerikalı yönetmen Griffith'in *Örselenmiş Tomurcuklar* (*Broken Blossoms*, 1919) ve *Doğuya İnen Yol* (*Way Down East*, 1920)[18] filmleri, yüzyılın başında melodram sinemasının parlak örnekleri olarak adlandırılır. Griffith, *Örselenmiş Tomurcuklar*'da babanın kızına uyguladığı şiddet karşısında evden kaçıp, bir yabancıda (Çinli bir bakkal) sonu ölümle biten sevgiyi aramasını, *Doğuya İnen Yol*'da ise, tecavüz nedeniyle köyünü terk edip işe girdiği çiftlikte kötü bir adam tarafından aldatılan genç bir kızın öyküsünü anlatarak melodram filmlerinin anlatısal örüntüsünü oluşturur. Aile içi şiddet, öksüzlük (yetimlik), tecavüz, aşk, ölüm, aldatma gibi *izlekler*, *sonraki melodram* filmlerinde de tekrarlanır. Abisel (1989: 50,51) *Doğuya İnen Yol*'un kadın izleyiciye çekici gelmesinde 'sabır ve kendini feda etme' üzerine kurulu izleğin büyük payı olduğu belirtir. Griffith, anlatı stratejisini kaygılı kahramanın gökyüzüne (cennete) dikilmiş gözlerinin, yüzünün yakın çekimiyle kurarak, kurbanın çektiği ahlâki acıları artırıyordu (Schatz, 1981: 222). 19. yüzyılın tiyatral melodramları gibi Griffith, döneminin siyasal çatışmalarını duygusal, kişisel bir düzlemde ve aile ölçeğinde ele aldığından, melodramda kişisel olanın siyasal ve toplumsal olanı ifade ettiği dile getirilir (Elsaesser, 1985: 169-170). Böylece **melodramda kişisel, özel olan**

---

[17] Gaines (1992: 5) sinemanın aile ağacının İngiliz ve Amerikan diye ayrıldıktan sonra, ikisinin de 'yüksek' ve 'alçak' çizgiler boyunca farklılaştığını; 'alçak' (*low*) olanın İngiltere'de sınıfla, Amerika'da ise cinsiyetle birleştiğini belirtir.

[18] Alim Şerif Onaran *Sessiz Sinema* (1995) kitabında, bu filmleri sırasıyla şöyle Türkçeleştirmiş: *Kırılmış Çiçekler*, *Buzlarda Can Çekişme*. Bu metinde sözü edilen filmlerin Türkçe karşılığı Abisel'in *Sessiz Sinema* (1989) kitabından alınmıştır.

(ilişkiler) siyasal, ideolojik ve toplumsal olanı ifade eder.[19] Kadın, aile, duygusallık ise, çoktan melodramla ilişkili kavramlar olarak anılmaya başlamıştır.

Frank Borzage ve John Stahl da Griffith'in mirasçısı olarak başarılı melodram filmleri çekerler.[20] Farklı izleyici grupları için, farklı tür filmler üretmede uzmanlaşmış ve stüdyo dönemine girmiş olan Hollywood için artık melodram, vazgeçilmez bir tür haline gelmiştir. 1940'lı yıllarda Hollywood'un -tabii ki kadın- izleyicileri çekmek için, âşık çiftlerin oynadığı filmlere ağırlık verdiği görülür. Bu dönem, melodramlarda *viktoryen* kurmacanın izlerinin yoğun olduğu ve Freudcu psikolojinin etkilerinin görüldüğü yıllardır.[21] Gleddhill'e göre (akt. Hayward, 2000: 218) zaten viktoria çağına özgü ahlâk ve modern psikoloji, melodramın kaynaklarıdır.

Barefoot'a göre (1994: 103) *viktoryen*, İngiliz kökenli olsa da Amerika'da gelişmiş ve *East Lynee* ile *Gaz Işığı* (*Gas Light,* Yön. G. Cukor, 1944) gibi, evlilikle ilgili çatışmaları ele alan domestik melodramlarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Coates (1994: 71-72), *Tuzak* (*Caught*, Yön. M. Ophuls, 1949) ve *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940) gibi filmlerin, *gotik* melodramın son nefesleri olduğunu düşünür. Bu gibi geleneksel melodramlar, acı çeken kadınları göstererek erkeklere hitap ederken, 1950'lerin melodramları bir 'kadın izleyiciye' yönelir, ki bu filmler güçsüzleşmiş

---

[19] Metin içinde koyu (bold) olarak yazılmış tümceler, melodramın kodlarını oluşturmaktadır. Koyu yazılmaları bu nedenledir.

[20] Frank Borzage, *A Farewell to Arms* (1932), *A Man's Castle* (1933), *No Greater Glory* (1934) filmleriyle; John Stahl ise, *Only Yesterday* (1933), *Imitation of Life* (1934), *Magnificient Obsession* (1935), *When Tomorrow Comes* (1939) ve *Leave Her to Heaven* (1945) başarı kazanmışlardır. *Imitation of Life*, daha sonra (1959) D. Sirk tarafından da çevrilmiştir.

[21] *Viktoryen*, Redhouse sözlüğünde (1997: 1101) 'tutucu', kraliçe Viktorya zamanına ait' olarak tanımlanmaktadır. Barefoot (1994: 95-96) *viktoryen*in anlatısal, biçimsel, ahlâki kodları tanımlayan bir sözcük oluğunu, daha geniş bağlamda *viktoryenizm*in ise, modernizmden önce gelen bir kültürel bütün (*kompleks*) olarak görülebileceğini; tanımlayıcı özelliklerinin hem İngiltere, hem de 19. yüzyılla sınırlandırıldığını vurgular. Ancak Brooks, *viktoryen*izmin kültürel bir bütüne gönderme yaparken, melodramın 'modern duyarlılığın merkezi bir gerçeği"'olarak melodramatik tarza gönderme yaptığını vurgular.

duyguları aracılığıyla dişilleştirilmiş erkekleri[22] sunar. Bu filmlerde verilen ileti, herkesin anlayabileceği gibi kederdir. Tutucu bir ahlâk anlayışının egemen olduğu bu filmlerde, kadının evle ve kocasıyla ilgili korkuları da işlenir. *Gaz Işığı* (*Gas Light*, G. Cukor, 1944) ve *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940), filmleri, kadınların evde bağımsız kalmalarına dair paranoid erkek korkularını açığa vurur (Modleski, tarihsiz, 17-19). Dolayısıyla bu filmler, kadınların evcilleştirilmesini içerir.

1930'larda bir başka yönetmen John Stahl, sesli melodramlarda başarılı örnekler verirken, 1940'lı yıllardan itibaren Hollywood, melodramatik anlatısını, toplumda tanınmış âşık yıldız çiftler ekseninde kurar. Bu süreçte stüdyo sistemi iyice yerleşir. Ama melodramın bir tür olarak tanınmasında asıl etkiyi, Avrupa'dan gelen Max Ophuls, Douglas Sirk ile Broadway müzikal sahnelerinden gelen Vincente Minelli ve Nicholas Ray yapar.

Max Ophuls, savaş (II. Dünya Savaşı) sonrası Hollywood yönetmenlerinin, biçimselleştirilmiş baskıcı bir toplumsal çevredeki kaygılı âşıkları gösteren anlatının duygusal gücünü test etmeye başladıkları bir dönemde üç başarılı melodram yapar: *Meçhul Bir Kadının Mektubu* (*Letter From Unknown Woman*, 1948), *Tuzak* (*Caught,* 1948) ve *Fedakâr Anne* (*Reckless Moment*, 1949) (Schatz, 1981: 222). *Meçhul Bir Kadının Mektubu*, âşık olduğu adam tarafından umursanmayan bir kadının çektiği acıları, yaptığı fedakârlığı işler. Filmi, türü içinde farklı kılan biçemidir. Ophuls'un akıcı kamerası ve incelikle işlenmiş setleri, aşkın, baskıcı bir toplumun maddi tuzaklarıyla yenilmiş olduğu yerde karakteri kuşatır (Schatz, 1981: 223). Bu tutum, onun Alman Dışavurumcu (*Ekspresyonizm*) akımının etkisinde olmasına bağlanır ve melodram, buradan hareketle anlatımcı (*expressive*)[23] bir

---

[22] Dişilleştirilmiş erkeklere, Hitchcock'un filmlerini incelediği kitabında (2000) Büker de vurgu yapar. Aynı olguyu Segal de (1992: 26) 1950'lerin Hollywood filmlerinde erkeklerin evcimenliğini vurgulayarak destekler.

[23] *Expressive* sözcüğü *Redhouse* sözlüğünde (1997: 339) 'anlamlı, manalı, dokunaklı, tesir edici, etkileyici, canlı' olarak Türkçeleştirilmiş. Ancak sözü edilen kaynakta 'anlatımcı, ifade edici' anlamda kullanıldığından burada da 'anlatımcı' olarak kullanılmıştır.

kodla tanımlanır. Elsaesser'e göre (1985: 172-175) melodram 'dışavurumcu' bir kod olarak düşünüldüğünde, entelektüel ya da yazınsal olanlarına karşı uzamsal ve müziksel kategorilerin dinamik bir kullanımıyla simgelenen dramatik *mizansen*in belli bir biçimi olarak tanımlanabilir. 1972'de yayımladığı melodram üzerine olan makalesinde Elsaesser, melodramı, dramatik anlatıya eşlik eden müziğin duygusal etkileri ortaya çıkardığı bir anlatı türü olarak tanımlar. Yazara göre bu yaklaşım, melodramatik öğeleri öyküye dışavurumcu bir renk, bir karşıtlık veren bir işaretleme sisteminin bir parçası olarak işlev görmesi nedeniyle yararlıdır. Bu durumda melodramı, melos + drama olarak tanımlayan formülün altı çizilmiş olur.[24]

Ophuls'un çalışması, 1940'ların sonlarında iki çırak yönetmen D. Sirk ve V. Minelli tarafından tamamlanır. Bu yönetmenlerle birlikte melodramlar en parlak dönemlerine girer. Bu dönem için hatırlatılması gereken şey, dönemin İkinci Dünya Savaşı yılları olduğudur. O yılların Amerika'sı, savaş öncesi Amerika değildir; ekonomik, sosyal ve kültürel yapı değişmiştir. Bu değişimi yaratan, erkeklerin savaşa gitmesiyle birlikte kadınların iş yaşamına girmesidir. Kadınların iş yaşamına girişi, doğal olduğu kabul edilen toplumsal cinsiyet rollerinin ve bununla bağlantılı olarak da aile kurumunun sorgulanmasına neden olur. Byars (1991: 10, 11) aristokrasi ve burjuvazi çatışmasında ortaya çıkan melodramın Fransız devrimi ortamında, yeni düzenin 'gerçeklerini' açıklama ve ortaya çıkarma işlevi üstlenmesi gibi, 1950'lerde Japon-

---

[24] Nutku da melodramı melos+drama olarak açıklar, ama olumsuz bir bakış açısıyla. Nutku'ya göre (1990: 74-75) melos=şarkı, ezgi ile drame=oyun sözcüklerinin birleşmesinden ortaya çıkan ve "şarkılı oyun" anlamına gelen melodram, duygusal olanı abartır. Bu nedenle gülünecek olayları abartan farsa benzer. Melodramın farsa benzeyen yanı, olayların üst-üste yığılmasıdır. Melodram, romantik ve ahlâksal ölçüler içinde çetrefil bir olay dizisiyle ortaya çıkarılmış bir türdür. Benzer bir tanımlamayı Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*'nde şöyle yapar: "Melodram, acıklı rastlantılarla gerilimin yaratıldığı, aşırı acıklı durumlara başvurularak kolay etki yaratmaya yönelen, duygusallığı artırıcı müzikle beslenen, ciddiyet tasladığı kadar, yüzeyde de kalan ve yapay karakterlere dayanan bir oyun türüdür." (Çalışlar, 1995: 420). Bu tanım gerek bir tiyatral, gerekse sinemasal bir tür olarak melodramın genel özelliklerini içermektedir.

ya'yla savaş sonrası kadınların evden çıkıp iş yaşamına girmesiyle Amerika'nın da benzer bir durumla karşılaştığını vurgular. Amerikan ideolojisinin 'sarsılan' (vurgu benim) ahlâki kimliğini oluşturmak için, bu kez modern tarzda bir melodrama gereksinim duyulur. Toplumun ahlâki kimliğini oluşturmada rol aldığı için Brooks melodramı, 'ahlâki oyun' olarak adlandırır (Gledhill, 1987: 29). Bu dönemde Amerikan yaşamının doğal bir parçası olan sinema, 1950'ler boyunca cinsiyet-kimlik oluşumu ve onun aile yapısıyla ilişkilerini ele alan melodram filmleri yapar. Odak, heteroseksüel evli çifte dayalı çekirdek ailedir. Melodramların aileye odaklanmaları, onların bir tür olarak ortaya çıktıkları tarihsel süreçle bağlantılı olarak açıklanır. Schatz'a göre (1981: 126) II. Dünya savaşı ve Kore savaşı erkekleri askere göndererek, kadınların ev dışında çalışmasına yol açar. Savaş sonrası erkeklerin dönüşü, büyüyen toplumsal hareketlilik, banliyöleşme ve iyileşen eğitim olanakları, aileleri parçalar ve kuşak çatışmasını başlatır. Dönemin Freudcu psikolojisi ve varoluşçu felsefesi, bireyin gereksinimlerini tanımlamada ailevi ve toplumsal konumların yetersizliğine vurgu yapar. İkinci Dünya savaşı sonrası yaşanan, kadının iş için evden ayrılması gibi toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşulların aileyi tehdit etmeye başladığı görülür. Bu şekilde Amerikan toplumunun temeli olan aile sorunsallaşmaya başlar. Ailenin 'doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi?' olduğu tartışılır (Byars, 1994: 93). Aile içinde kadın ve erkek rolleri mercek altına alınır. Çeşitli Hollywood türleri bu konuyla ilgilense de, heteroseksüel arzular ve gerilimleriyle bu konuyla en çok melodramlar ilgilenir. Sirk'in, Minelli'nin ve Ray'in filmleri, Amerikan toplumunda bu değişen, dönüşüme uğrayan cinsiyet rollerini ve aileyi sorunsallaştırırlar.

Sirk, *Bütün Arzuladığım*, (*All I Desire*, 1953) filminde oyuncu olmak için evini terk eden bir kadının, geri döndüğünde toplum tarafından benimsenmeyişini; *Her Şey Senin İçin*'de (*All That Heaven Allows*, 1954)[25], bir bahçıvana âşık olan dul bir kadının çocukları tarafından eleştirilmesini; *There Is Always Tomorrow*'da (1956), tekdüzeleşmiş bir aile yaşamı içinde çıkış yolu arayan bir

[25] *All That Heaven Allows* filmi *Aşktan Kaçılmaz* olarak da bilinmektedir.

adamı anlatarak, aşk ekseninde toplum baskısını, aşk ile görev (anne-baba olmak gibi) arasındaki karşıtlığı işler. *Sahte Mutluluk* (*Imitation of Life*, 1959)[26] ise, başlı başına annelikle ilgilidir. Biri beyaz, biri siyah anne-kız ilişkisini ele alan film, duygusal bir bağlamda, örtük bir şekilde Amerikan ırkçılığına keskin eleştirilerini yöneltir. Bu nedenle Sirk'in filmleri duygusal görünüş altında, ideolojik karşıtlıkları açığa vurur. Minelli'nin filmleri, çoğu kez toplumsal sorunları işleyen müzikallerle birleşmiş toplumsal melodramlar olarak adlandırılırken (Schatz, 1981: 223), Ray'in melodramları daha çok, savaş sonrası dönüşüme uğramış, kırılmış, kendine, topluma ve kurumlara güven duymayan erkek kimliğini ele alan 'trajik melodramlar' olarak adlandırılabilir.[27] Bu filmlerde ortak olan nitelik, baskıcı toplumsal yapıyı öne çıkarmalarıdır ki, Schatz'ın melodram tanımı da bu yapıyı eksen alır.

Schatz'a göre melodram (1981: 222) merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatıdır. Bu tanım, birbirleri ile çatışan ahlâki güçleri (iyi-kötü), bu güçlerden erdemin yanında olan bireyi (çoğunlukla kadını), çekirdek aileyi, evliliği, bununla ilişkili olarak aşkı melodramın kodları arasında saymayı gerektirir. Filmsel anlatıda temelde baskı altında olan, kadındır. Toplumun uyumlu bir şekilde devamı için, kadının, kendisine atfedilen rollerini benimsemesi gerekir. Egemen olan ahlâk düzeni, küçük kasaba ahlâkıdır. Schatz (1981: 246, 247) aile çatışmalarının işlendiği bu melodramlarda karakterlerin, özellikle kadının iç mekân çerçevelemesiyle tuzağa düşürülmüş bir biçimde görüntü-

---

[26] Bu film Türkiye'de *Zehirli Hayat* adıyla da bilinmektedir.

[27] Trajik melodram tanımlamasını, İngiliz tür filmlerini incelediği kitabında Landy yapar. Landy'e göre (1991: 237-239) trajik melodramlar, merkezinde bir erkek karakter olması nedeniyle kadın merkezli melodramlardan ayrılır. Bu türde çatışma, eril figürü eksen alır. Anlatı, bir baba figürüne meydan okunmasıyla gelişir ve başkarakterin acıları, erdem ve adaletin egemen olduğu bir toplumsal düzenin haklılaştırılması çabasından kaynaklanır. Ray'in bir klâsik haline gelmiş *Asi Gençlik* (*Rebel Without A Cause*, 1955) filmi ile Elia Kazan'ın *Rıhtımlar Üzerinde* filmi bu türün en güzel örnekleridir.

lendiğini vurgular. Aile, ev ve kasaba, baskıcı toplumsal yapıyı cisimlendirir. Ancak Sirk'in 'ağlatıları' (*weepies*), özellikle orta-yaşlı, orta-sınıf, az kültürlü kadın matineleriyle popülerleşse de, onun yaptığı filmler, Amerikan ideolojisinin eleştirisi gibi de görülür. Dönemin melodramlarına kuramsal yaklaşımlarda egemen olan ideolojik eleştiri, bu filmleri Amerikan ideolojisinin eleştirisi olarak okur.

Melodramların savaş sonrasında farklı bir çizgi izlediğini, Cook da dile getirir. David Cook (1996: 446-448) Amerika'da savaş sonrası 'toplumsal' (*social consciousness*) filmler ile yarı-belgesel (*semi-documentary*) filmlerin ortaya çıktığını belirtir. Bu filmler, çağdaş toplumsal sorunlar ve onların çözümleriyle, dünyanın daha iyiye gittiği inancıyla uğraşıyordu. 1940'ların ortaya çıkan bu tarz filmler ırkçılık, siyasal çürümüşlük ve toplumsal kurumlardaki diğer eşitsizliklerle de ilgileniyordu.[28] Sözü edilen bu filmler, çağdaş toplumdaki adaletsizlikleri, suçları vb. sorunları melodramatik bir biçimde dile getirirken, devlet, kilise, ordu gibi egemen güçleri de eleştiriyordu.

1960'lara gelindiğinde ise melodram, yeni Hollywood'un biçimsel ve ideolojik etkileri ve Kennedy'nin yönetiminden etkilenerek varlığını sürdürür, dizilere uyarlanır. Türün bu dönemindeki eleştirel görünümünü paradoksal bir durum olarak değerlendiren Schatz (1981: 223-225), bu filmlerin bir yandan edilgen-naif izleyici için, kendi kaynağına ve tarihçesine bağlı olarak toplumsal-öncesi bir besin olarak işlev gördüğünü; öte yandan Amerikan değerlerinin öz-bilinçli bir eleştirisini yaptıklarını vurgular. Başka türlü söylendiğinde, melodram filmleri, bir yandan toplumsal düzenin devamlılığı için gerekli olan değerleri vurgulayarak toplumsallaşmanın bir aracı olur; öte yandan bu değerlerin

---

[28] Edward Dmytryk'in *Crossfire* (1947) ile beyaz olmaya çalışan bir kadının anlatıldığı Kazan'ın *Pinky* (1979) filmleri, bu kategoride değerlendirilebilecek filmlerdendir. Cook'a göre (1996: 446-448) yan-belgesel melodramlar ise, çoğunlukla gerçek suç öykülerine dayanıyor ve gerçek (orijinal) katılımcıların birçoğunu biraraya getirerek çekiliyordu. Bunlardan ilki Henry Hathaway'in *The Hause on 92nd Street* (1945 gerçek bir FBI öyküsüne dayanıyordu. Kazan'ın eleştirel olmayı amaçladığı, tutuklu bir katilin aklanmasıyla ilgili *Boomerang* (1947) de böylesi bir öyküye dayanıyordu.

(Amerikan) keskin bir eleştirisini yapar; devlet, kilise, ordu, aile gibi tabu kavramları sorgular. Yukarıda da vurgulandığı gibi bu durum, melodramın ikili, belirsiz doğasına işaret eder.

Melodramın Film Çalışmalarına Girişi

Melodramın film çalışmalarına girişi, onun değersiz-düşük bir tür olarak görülmesi nedeniyle geç olmuş, ilginç ve zorlu bir süreç izlemiştir. Film eleştirisi, henüz akademik olmadığı bir dönemde *auteur*cü eleştiriyle, *mizansen* ve tür eleştirisiyle kuşatılmıştı. 'Kadın filmleri'[29] ya da 'ağlatılar'la (*weepies*) birlikte düşünülen melodram filmleri, kadın izleyicilere yönelmeleri nedeniyle 'yüksek' kültürün dışında, değersiz olarak görülüyordu. Tür eleştirisi, *gangster*, *western* gibi 'klâsik' (ya da eril) filmleri savunmayı sürdürürken (Byars, 1991: 13-14) melodram, ancak 1960'ların sonunda Anglo-Sakson film eleştirisinin Fransız yapısalcı ve Neo-Marksist estetiğe açıldığı, eleştirel olanın yapıbozuma uğratıldığı bir bağlamda eleştiriye girer. Bu süreçte düşünülen şey, belirgin olarak 'sanat' ve 'popüler kültür' arasındaki ilişkidir (Gledhill, 1992: 7-10). O güne kadar popüler olarak görülen tür filmleri ciddiye alınmaya başlanır. Bu filmler arasında melodramlar da bulunur. Gledhill'in vurguladığına göre bu dönemde melodram, tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori olarak değerlendirilir. Bir başka deyişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir tarz/kip (mode, modality) olarak tanımlanır. Byars da (1991: 11) melodramın, tarz olarak çok sayıda türü kapsadığını belirtir. Yine Gledhill'e göre (2000: 240) melodramatik tarz, sadece bir türle özdeşleşmediği, pek çok türle ilişkili olduğu için geçirgen bir yapıya sahiptir. Onun deyişi ile "melodramatik kip, yalnızca türlerin geniş bir yoğunlaşmasını oluşturmaz, aynı zamanda öteki türlere

[29] Kadın filmleri, 1940'larda temelde kadın izleyiciye yönelen, anlatının merkezindeki kadına ayrıcalık tanıyan filmler olarak tanımlanır. Kadın (film) türlerini incelediği makalesinde Annette Kuhn (1992: 301) kadın filmlerinin anlatısal sürecinin, tanımlayıcı olarak belirsizlik-geciktirim-çözüm biçiminde 'klâsik' bir anlatı sürecini izlediğini belirtir. Kaplan (1992: 124-125) ise, annelik melodramı ile kadın filmlerini kıyaslarken, ikisinin de temelde karşıtlıkların neler olduğunu göstererek kadına odaklandıklarını belirtir.

eklemlenme süreci de içerir." (Gledhill 2000: 229). Böylece melodram, romantik kurmacaya sadık kalsa da, komediye, kara filme (*film noir*) hatta polisiye macera filmlere eklemlenen, "tür sistemini organize eden bir kip" (Gledhill 2000: 228), "malzemesini, kendi yerleşim düzeninde organize eden bir kip" (Williams 1998) olarak kavramsallaştırılmış olur. Melodrama ait olarak tanımlanan türsel kodlar, pek çok türde görülebildiği için Merrit (akt. Altman 1999: 71), melodramın 'hayalet bir tür' olduğunu söyler. Sözlü anlatılardan edebiyata, duygusal şarkılardan tiyatroya ve nihayetinde sinemaya taşınan melodram, farklı formatlar, türler, biçimler ve coğrafyalar içinde çeşitlenmiş ve farklı formatlara bürünmüştür. Melodram, formatlar, sınırlar, türler ve coğrafyalar arasında gezinirken, Campbell'in de belirttiği gibi (2005: 201) "diğer türleri –tragedya, komedi, romans- emer ve onları yeniden anımsar, yeniden ifade eder (re-articulate)." Bu nedenle melodram, melez bir formdur. Melodramın, farklı türlere bulaşarak o türlere hizmet ettiği çok önemli birkaç temel öğe şöyle sıralanabilir: "Acı, ağlama ve gülerek rahatlamaya dayalı bir duygusallık, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak bir süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması ve sonuçta ise iyilerin masumluğu ve ahlâklılığının, bir kez daha altının çizilmesi" (Arslan 2005: 102). Pek çok türde görülebilecek bu ögeler, melodramın metinlerarası bir özellik taşıdığına işaret eder (Gledhill, 1992: 18). Bu vurgu, araştırmacıları melodramın türsel kaynaklarını araştırmaya iter.

Melodramı tekil bir tür olarak görmeyen Gledhill (2000: 227), melodrama tarihsel olarak bakıldığında birbirleri ile ilişkili iki tarz görüldüğünü belirtir: İlki popüler türlerin kitlesel üretimi ile ilişkisi içinde düşünülen 'kültür üretme makinesi' olarak tanımlanan bir tarz; ikincisi ise, bir estetik algı ve ifade biçiminin alanı olarak tanımlanan bir tarz. 'Kültür üretme makinesi' olarak melodram, resmi kültürün dışındaki halk ve yeni kentli eğlence biçimlerinin karışımları ile yükselen orta sınıfın kurmacaları, duygusal oyunları ve komedilerinin yavaş-yavaş birleşmelerinden oluşmuştur. Frank Rahill de (1967: XIV) melodramın birleşmiş bir tür olduğunu söyleyerek, melodramın, sıradan izleyiciye seslenen trajedi, komedi, pandomim gibi seyirliklerden oluştuğunu belirtir. Acı

çeken erkek ya da kadın kahraman, zulmeden kötü ve yardımsever komik, melodramın ayırt edici karakterleri olarak saptanır. Gledhill'in vurgusunu ise, Hollywood oluşturur. Ona göre (1991: 207) melodram kavramını, bir dizi Hollywood türünü kucaklayan bir tarz olarak düşünmek daha iyidir. Gledhill, melodram kavramının genel olarak, hem çok önceden beri yerine başkası konmuş popüler *viktoryen* tiyatroların bir tipine, hem de kadınların yetki alanı diye düşünülen domestik ve kişisel alana odaklanan Hollywood aile melodramlarına gönderdiğini söyler.[30] Hollywood filmleri ise, Avrupalı yazarların ilgi odağı olmaya başlar.

Melodramların ciddiye alınmasında Avrupalı entelektüellerin belirleyici bir etkisi olur. Avrupa'dan tiyatral bir kurgu olarak Amerika'ya gelen melodram, sinemada varlığını kanıtladıktan sonra Avrupalı entelektüellerin ilgisini çeker. Mulvey (1994: 123) Avrupalı entelektüeller ile Amerikan popüler kültürü arasında başlayan 'tuhaf aşkın', Hollywood filmlerini ciddiye almaya ittiğini belirtir. Bu süreç, iki yolla gerçekleşir. Öncelikle Avrupalı entelektüeller, kendi anavatanlarına geri dönüş yapan bu filmleri kucaklar ve akademilerde tartışırlar. Bu süreçte Hollywood stüdyo sistemi birinci dalga olarak adlandırılır. 1960'ların tür eleştirisinde başat olan *mizansen* ve *auteurcü* eleştiri, Sirk'in, Ray'in ve Minelli'nin melodramlarına da uygulanır.

Auteurcü eleştiri, bu yönetmenlerin türsel uylaşımları nasıl farklı, kendilerine özgü bir dil, biçem yaratmak için kullandıklarını ortaya koyar. Örneğin Sirk'in, Minelli'nin, Ophuls'ün melodrama özgü türsel uylaşımları kullanarak nasıl 'bir Sirk, Minelli, Ophuls filmi' yarattıklarını inceler. Anlam yaratmada *mizansene* odaklanan eleştiri ise, 'aşırılık' (*excess*) kavramıyla melodramı tanımlar. Sözgelimi 1950'lerin melodramlarında kadının eve kapatılmışlığı, iç uzam çerçevelemesiyle anlatılır ve uzam, abartılı bir biçimde döşenmiştir. Ancak bu 'aşırılık', Amerikan ideolojisi-

[30] Cowie de Hollywood'a gönderme yapar. Ona göre (1998: 184), bir film türü olarak melodramın tarihi, klâsik Hollywood'da kârın rolünü olduğu gibi, tür ve klâsik anlatım sorunlarını da sergileyen melodramatik gösterimlerden elde edilmiş karmaşık bir anlatı formuna gönderme yapar. Bu saptama, kâr olgusuna dikkat çekerek, aynı zamanda sinemanın endüstriyel doğasını vurgular.

nin eleştirisi olarak okunmaya da hizmet eder. Amerikan rüyasının kâbusa dönüşümünü sergiler. Klinger (1990: 79-81) Sirk ve Minelli'nin melodramlarının başat ideolojiyi rahatsız edecek şekilde ironik olduğunu söyler. Çünkü bu tarz melodramlarda ailede, artık huzur verici bir kimlik bulmak güçtür. Toplumsal kurumların yıkıcılığı, başatlık takıntısı, intihar eğilimleri başlıca izleklerdir. Ayrıca bu filmlerin 'mutlu son' eğilimleri, görsellikte ifade bulan aşırılık ve ironi ile inandırıcılığını yitirir (Klinger, 1990: 83). Bir türü tanımlamada kullanılan 'aşırılık', dolayısıyla, izleyicinin izlediği film ile arasına bir 'mesafe koymasını' sağlayarak eleştirel bir nitelik kazanır.[31] Benzer biçimde Hollywood türlerinde toplumsal göndergeleri incelediği yazısında Bourget (1990: 51), *Her Şey Senin İçin*, *Sahte Mutluluk* (1959) ve *Aşk Rüzgârları* (1959) filmlerinin Amerikan değerlerinin çekiciliği hakkında olmadığını, onun çözümsüzlüğünü gösterdiğini belirtir. Melodrama yönelik böylesi bir dikkat, onu ideolojik eleştirinin hedefi yapar.

Sirk'in keşfedilmesiyle tür olarak görünür hale gelen melodrama ideolojik bakış, bu filmlerin ne çeşit bir ideoloji ürettiğini incelemeye başlar. Neo-Marksist eleştiri, bu filmlerin burjuva sınıfının dayandığı temelleri yeniden ürettiğini; egemen değerleri, güç ilişkilerini doğallaştırdığını belirtir. Bu yönüyle Mulvey (akt. Byars, 1991: 15-16), melodramları kapitalizmin 'güvenlik sübapları' olarak değerlendirir. Çünkü onlar, kişisel bağlamda daha büyük toplumsal çatışmaları sergiler ve anlatısal yapısındaki güç ilişkilerini örter. Bu tanımlama, melodramların kapitalist sistemle ilişkisini açıklamayı gerektirir.

Kapitalist demokrasiye paralel olan melodramatik tarz, birey üzerinde odaklanır ve kapitalist dünyayı hem anlaşılabilir, hem de çözümlerden biri olarak sunar (erkek bireyleri sunarak). Bu nedenle tiyatral bir gelenek olarak doğuşundan beri melodramın,

---

[31] Melodram filmlerinde 'aşınlık'ın, izleyiciyle film arasında mesafe koyması düşüncesi, Brecht'in epik tiyatro düşüncesine dayanır. Dramatik, özdeşleşmeci tiyatroya karşı olan Brecht, izleyicide özdeşleşmeyi kırmak için yabancılaşma efektleri kullanır. Bunlar bir tiyatro oyununda, olayları anlatan bir anlatıcının, bir şarkının ya da bir film görüntüsünü araya girmesiyle gerçekleştirilir. Almanya'da Brechtçi anlayışla tiyatro yapan Ophuls ve Sirk, Amerika'ya gelirken Brecht'in düşüncelerini de getirmişler ve bu düşünceyi filmlerinde uygulamışlardır.

insanlara dünyayı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi göstermede halk eğitiminin bir aracı olarak işlev gördüğü belirtilir (Hyslop, 1992: 65'den akt. Prasad, 1998: 70). Bu tespit ise kuramcıları, melodramların anlatı yapısındaki doğal güç ilişkilerini örttüğü (Byars, 1991: 15,16) ve izleyiciyi, ideolojik olarak hoş görülebilenin, statükonun sınırları içine gönderdiği (Gledhill, 1992: 38) yorumunu yapmaya iter. Byars'a göre (1991: 14-15) türün kadınla ilişkisini kuran bu yaklaşım, Lacancı psikanalizle birleşerek *Screen*[32] kuramcılarının elinde gerçekçilik karşıtı (antigerçekçi) film kuramı olarak yapılaşır. Anadamar filmlerin[33] doğuştan ataerkil olduğunu belirten bu yaklaşım, feministlerin de desteğini kazanarak Mulvey'in ikinci dalga adını verdiği süreci başlatır.

Mulvey'in yaklaşımında ikinci aşama ise, türün ideolojik doğasına, feminist bir bakışla odaklanır. Yazara göre (1994: 125) Avrupalı sinefillerin melodramı, siyasal tuzakların müzakere edilmesini sağlayan süreç, ikinci dalgada önemli bir rol oynar. Psikanalizi de kullanarak, melodramlarda kadın imgeleri feminist açıdan sorgulanmaya başlayan bu süreçte odak, artık kadındır. Gledhill'e göre (1992: 6) 1970'lerde melodramı bütün türleri kesen yaygın bir estetik-kültürel tarz olmaktan kurtaran şey de, onun kadınlarla ilişkisinin kurulmasıydı. Böylelikle melodram, artık kadın izleyicilerle ilişkisi içinde incelenen bir tür olarak değerlendirilmeye başlanır.[34] Odak kadın olunca, kadınla ilişkili olarak domestik olanın, ev-içi uzamın yanı sıra, kadın imgeleri de incelenir. Freudcu ve Lacancı psikanaliz, Marksist ve feminist eleştirmenlerce, modern çekirdek ailedeki ve toplumdaki güç eşitsiz-

---

[32] *Screen*, İngiltere'de yayımlanan film kuramı ve eleştirisinde oldukça önemli bir rol oynamış ve halen *British Film Institute* tarafından yayımlanan bir sinema dergisidir. Dergi yapısalcılık, dilbilim, göstergebilim, psikanaliz ve Marksist yaklaşımların sinema bağlamında tartışıldığı bir platform olma niteliği kazanarak film çalışmaları alanındaki gelişmelere yön vermiştir.

[33] Metindeki *anadamar* sözcüğü, çoğu iletişim bilimcinin *anaakım* diye çevirdiği *mainstreaming* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır.

[34] Gledhill'e göre (1991: 207) aynı dönemde yıldızlar da incelenmeye başladı ki, bu bir rastlantı değildi. Yıldızlar melodramatik anlatının göstergeleri olarak filmin anlamlandırılmasında işlev gördükleri için önemliydiler.

liğini eleştirmek için kullanılır. Bu yaklaşımla birlikte melodram, ataerkil bir figürün yokluğuyla uyarılıp, (kurtarıcı-bağışçı erkeğin eksikliğiyle başlayıp) heteroseksüel bir çift -çekirdek aile- oluşturmalarıyla sonuçlanan bir anlatı olarak tanımlanır. Ancak bu yaklaşım, erkeği 'kural koyucu', kadını ise 'sapkın' olarak tanımlıyordu. Byars'a göre (1994: 95) psikanaliz, hem anadamar anlatıların çeşitliliğini ve karmaşıklığını, hem de erkeğe meydan okuma yolundaki potansiyeli gözden kaçırdığı için yetersizdi. Bu nedenle 1970'lerde film incelemelerinde psikanaliz gözden düştü ve yerini dilbilimsel yaklaşımlara bıraktı. Ancak bir süre sonra *Screen*'deki bazı yazarlar,[35] melodramı anlamak için izleyici özneleri hesaba katmak gerektiğini belirttiler. Çünkü dilbilimsel yaklaşım, yalnızca metne odaklanarak onu tarihsel, sosyo-kültürel bağlamından yalıtıyordu. Mademki melodram bir kadın türüydü ve tür, izleyicilerin beklentileriyle biçimleniyordu, bu durumda kadın izleyiciler göz önünde bulundurulmalıydı. Cinsiyeti biyolojiye indirgeyen bir psikanaliz yerine, onu toplumsal bir kategori olarak tanımlayan Gilligan ve Chodorov'un çalışmaları, bu konuda kuramcılara önemli bir çerçeve sağladı.

Gilligan ve Chodorov'a göre (akt. Byars, 1994: 104), melodramı yukarıdaki gibi (ataerkinin yokluğuyla uyarılıp çekirdek ailenin kurulmasıyla sonuçlanan anlatı) tanımlamak, baskıcı ataerkini güçlendirir. Oysa melodrama kadın başkarakterin gereksinmelerine odaklanarak bakmak, ideolojiler arasındaki açık çatışmaları görmemizi de sağlar. Kadın bakışına ayrıcalık tanıyan böylesi bir yaklaşım, filmsel anlatıda 'direnen' kadın seslerini bulmaya çalışır, kadın seslerini işitilir kılar. Byars'a göre (1994: 105) 1950'lerin melodramları, Amerikan'ın ekonomik ve toplumsal yapısındaki değişimleri görünür kılar. Bunun temeli ise, ikinci dünya savaşının, aileyi ekonomik kararları almada etkili hale getirmesi ve çoğu heteroseksüel çifte dayalı Amerikan çekirdek aile modelinin, erkeği 'ekmeği kazanan', kadını ise 'evde çalışan' olarak kucaklamasıdır. Yazara göre aile melodramları, kadının bu

[35] Bu yazarlar, Stephan Heath ve Geoffrey Nowell-Smith'dir (Byars, 1994: 96).

tip gereksinmelerinin önemli olduğu bir dünya çizer.[36] Böylece, başlangıçta değersiz bir tür olarak görülen melodram, kadın seslerini açığa çıkaran bir tür olarak değerlendirirken, türü tanımlamada vurgu, filmden izleyiciye kaymış olur.

Melodram her ne kadar Hollywood'da 1950'lerden sonra, değişime, dönüşüme uğramışsa da, bir anlatım biçimi olarak yönetmenler tarafından kullanılmaya devam etmiştir. Günümüzde saf bir tür biçiminde olmasa da melodram, filmlerde, televizyon dizilerinde bir tarz/ kip olarak kullanılarak varlığını sürdürür[37] ya da *Cennetten Çok Uzakta (Far From Heaven, Yön.* Tod Haynes, 2002) filminde olduğu gibi, Sirk'ün *Cennetin İzin Verdiği Her Şey* (*All That Heaven Allows,* 1955) ile Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir* (*Fear Eats The Soul,* 1973) filmlerini yeniden yazarak melodram filmlerine ait uylaşımları yeniden dolaşıma sokar (Akbulut, 2005).

Melodramın çağın değişen, karmaşıklaşan yapısında farklı şekillerde görüldüğü belirtilse de, televizyona uyarlanmış melodramatik biçim, bize onun bazı niteliklerini değiştirmediği gösterir. Örneğin Lynne Joyrich'in (1988: 131-133'ten aktaran Torres, 1993: 285) tv melodramlarını, postmodernliğin bunalım çağıyla baş edebilmek için işe koşulmuş paradigmatik bir tv biçemi olduğuna ilişkin görüşü, melodramın tür olarak doğduğu dönemdeki işlevini bize anımsatarak (melodram Fransız devriminin karmaşa ortamında doğmuştu ve dönemin bunalımlarını yansıtıyordu, tıpkı 1950'lerde Amerikan melodramlarının savaş sonrası düzenin –kapitalist- bunalımlarını yansıtması gibi), bu görüşü destekler. Joyrich, bu tv biçiminin, melodramatik olanı yükseltirken, duygusal bağlamdaki temel ideolojik ve toplumsal ça-

---

[36] Aynı zamanda Byars'ın yaklaşımı, sosyo-ekonomik gerçeklikle filmsel temsil (*representation*) arasında doğrudan bir ilişki olduğunu varsayan yansıtmacı temsil kuramının yanlışlığını gösterir. Çünkü Byars'a göre temsil bir yansıtma değil, daha çok anlamın oluşturulmasının, yapılaştırılmasının (*structuring*) ve biçimlendirilmesinin, seçmenin ve sunmanın etkin bir sürecidir (Girgus, 1994: 60).

[37] Bunun en son örneklerinden biri, Lars Von Trier'in *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Night, 2000) filmidir. Büker (2001: 263), Trier'in, bu filmde müzikale ve melodrama özgü uzlaşımları 'ince' yerlerinden kırarak izleyiciyi gözyaşlarına boğduğunu vurgular.

tışmaları ifade etme eğilimi gibi melodramın duygusal baskı, aileye ilgi, cinsiyet ya da sınıfsal konumlarını da paylaştığını ifade eder. Böylece melodramın tarihsel gelişimi, onun tür olma sürecinde geçirdiği aşamalar, değişimler yanında değişmeyen, korunan bazı niteliklerinin olduğunu da gösterir. Tıpkı bu çalışmanın gösterdiği gibi.

Hollywood Melodramları: Alt-Türler ve Anlatısal Yapı

Melodramın merkezinde, içinde yaşadıkları toplumsal çevrenin değerleriyle aynı görüşte olmadığı için çatışan, birbirine âşık çiftler bulunur. Ancak çatışma, bu filmler aracılığıyla üretilen ideolojinin temel birimi olan aile içinde yaşandığından, anlatının odağı ailedir. Aşk, karakterlerin toplumsal baskı nedeniyle dillendiremeyecekleri, farklı toplumsal, ahlâki değerleri görünür kılarak karşıtlığı bunun üzerinden kurar. Melodram sinemasını anlamak için, önemli olanın bu filmlerin "ruhunu" keşfetmek olduğunu belirten Atayman da bu görüşe katılır.

Atayman'a göre (1998: 45) melodram sinemasının sorunlarının başında da, bir yanda toplumsal gereksinmeler ile öte yanda bireysel istek ve arzuların örtüşmemesi, dolayısıyla her türlü aşkın (sevginin) imkânsız olması noktasında toplanabilecek sorunlar yer alır. Dolayısıyla **sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu ile toplumsal yasaklar, birey ile toplum arasındaki gerilim,** melodramın temel çatışmasını oluşturmaktadır. 1950'lerin melodramlarında yaygın bir izlek olarak çıkan bu durumu, özellikle annelik melodramlarında görmek mümkündür.

Duygusal romandan ve sahne melodramlarından elde edilmiş olan 1940'lı yılların annelik melodramlarında anne, çoğunlukla evlilik-dışı yaptığı çocuğunun yaşaması, toplumda yükselmesi, asil soyuna dönmesi için kendini feda eder (Kaplan, 1992: 124-125). Böylelikle kadın, aşk ve görev karşıtlığında arasında görevi seçerek, ataerkil toplumun kadına atfetmiş olduğu değerleri yeniden üretir. Bu nedenle melodramlarda çatışma, karakterlerin kendi içinde değil, onun etrafındaki kişiler, gruplar, doğa gibi dışsal güçler arasında yer alır (Gledhill, 1991: 210). Örneğin David Lean'in *Kısa Karşılaşmalar* (1946) filmi, bunu yansıtan iyi

bir örnektir. Film, evli ve iki çocuklu, kendi halinde, sıradan bir yaşamı olan Laura (Celia Johnson) ile onun karşısına çıkan bir doktorun (Trevor Howard) toplumsal, ahlâki baskılar nedeniyle aşklarından vazgeçişlerini anlatır. Görünürde onların aşklarına fiziki bir engel yoktur, ama karakterlere nüfuz etmiş toplumun değer yargıları, ahlâk kuralları, bu aşkı bastırır. Dolayısıyla film, aşkın karşısına görevi, bireyin karşısına toplumu koyar.

Melodramlar, benzer anlatı örüntüsünü paylaşsa da, bu örüntüde baskın olan izleklere göre sınıflandırılabilir. Avustralya Ulusal Kütüphanesi'nin *Guides to Screen Studies Collection*[38] üst başlığı altında yaptığı kadın filmleri ve aile melodramları sınıflamasında, melodram filmlerinin "romantik gelenek izleği, kendini feda etme izleği, baskıcı toplum izleği, nevroz-obsesyon izleği ve savaş sonrası aile melodramları" gibi izleklere göre sınıfladığı görülür.

İzlekleri ne olursa olsun, bu melodramların (büyük bir çoğunluğunu) ortak paydasını, heteroseksüel arzu oluşturur. Her ne kadar sadece ona özgü olmasa da (çünkü müzikallerde de bu arzu temeldir) melodramlar için ayırıcı bir niteliğe sahip olan **heteroseksüel arzu**, sadece başkarakterlerin eylemleri için güdüleyici olmayıp, aynı zamanda anlatıda merkezi bir yer işgal ederek (Neale, 1992: 23) evlilik ve onunla bağlantılı olarak aileyi, melodramlar için odaklaştırır. Bu sınıflamadaki filmlerin çoğu (özellikle savaş sonrası melodramlar), **aileye odaklanır**.[39] Öyle ki, Elsaesser (1985: 177), 1950'lerde patlama gösteren melodramları, aileye ağırlık vermeleri nedeniyle aile melodramları olarak adlandırır.[40] Elsaesser'e göre, bir tür olan aile melodramları,

---

[38] Bu bilgiler, *Woman's Picture & Family Melodrama: a checklist* başlığında şu internet adresinden alınmıştır: http://online.socialchange.net.au/tcc/Books_and_Articles/Articles/index.html, 20 Mayıs 2001.

[39] Daha önce vurgulandığı gibi, bunun tarihsel açıdan bakıldığında özel bir nedeni vardır. Amerika'da II. Dünya Savaşı sonrasında evin geçimini sağlamak üzere kadınların iş yaşamına girmeleriyle sarsılan toplumsal düzen, aileyi öne çıkarmaya başlar. Toplumun temeli olarak sorunsallaşan aileyi, Hollywood filmleri, en çok da melodramlar konu edinir.

[40] Ancak her ülkenin melodramlarında ailenin merkezi olmasının farklı bir açıklaması vardır. Örneğin Sorlin (1995: 3), İtalyan melodramlarında ailenin merkeziliğine yapılan vurgunun, 1950'ler İtalya'sının yeniden

duygusal ve ahlâki kimliğin aynı *oedipal* izlekleriyle uğraşır; daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede kahramanın başarısızlığını işler. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Aile, bu çıkışsızlığı eğretilemeli olarak sergiler ve kendini sınırlamalarla ortaya koyar. Çünkü Nowell-Smith'in belirttiği gibi (1985; 190), melodramın ortaya çıkışında burjuvazinin yükselişiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal sınırlamalar ve aile çevresinde gelişen bir dizi ruhsal (*psişik*) sınırlamalar söz konusudur. Her yetişkin insan çiftinin (kuşkusuz heteroseksüel bir çift) kurmasının zorunlu görüldüğü aile, aynı zamanda üyeleri için korunaklı, huzurlu bir ortam da değildir. Schatz'ın belirttiği gibi aile (1981: 227), ya baskıcı toplumsal uylaşımların içselleştirildiği ya da yok olmaya yüz tutan bazı insani değerlerin (aşk, dürüstlük, cömertlik) yaşatılmaya çalışıldığı bir birimdir. Bununla birlikte aile, melodramlarda toplumsal bir birim olduğu kadar doğal bir birim olarak da sunulur.

Aile melodramlarının anlatısal-izleksel özünde, aileyi düzene koyabilecek ve daha büyük toplumla bütünleştirebilecek ideal bir kocanın-âşığın-babanın eğretilemeli bir arayışı vardır. Bu durumda kadının ikilemi, ya sosyo-ekonomik güvenliği için uygun olanı ya da duygusal ve cinsel doyumu seçmektir. Kadının bu ikilemi, 1950'lerin *Aşk Rüzgârları*, *Ucuz Sıcak Yaz*, *Kızgın Damdaki Kedi* filmlerindeki gibi aile aristokrasisi çeşitlemesiyle yoğunlaştırılmıştır. Bu melodramlar sonraki kuşağın davranışsal ve tutumsal

---

yapılanma döneminde, tarımsal arazilerin bölünmemesi gereksiniminden kaynaklı olduğunu belirtir. Yani bir çeşit ekonomik zorunluluk söz konusudur. Melodram da ailenin direncini yükseltmeye çalışmıştır. Bu süreçte Landy'e göre (1991: 285-286) bir anlamda kadın melodramları ve trajik melodramlar ev ve çekirdek aile sorunlarına odaklanmalarıyla aile melodramları olarak adlandırılabilir. Ancak aile melodramları temelde aileye odaklanarak, bireysel çatışmaları, aile birliğinin sürdürülmesine ikincil kılar. Bu filmlerde sorunlar açıktır; kimilerinde tarihsel bağlamlardaki aile serveti yerleştirilmeye çalışılır; kimilerinde aile birliğini canlandıracak bir yabancı (*outsider*) ile aristokrat aile soyunun tükenmesine odaklanır. Yazara göre aile melodramlarının kuşatılmış aileyi düzeltmek (restore etmek) ile ilgili çatışmalarla uğraşması, sadece kamusal alandan bir kaçının belirtisi değildir; aynı zamanda toplumsal ve ekonomik sorunların da göstergesidir.

eğilimleriyle uğraşır. Dramatik çatışma, aykırı bir evlilikten kaynaklanır; bu, mantıksız aile ilişkilerinden, bağlarından kurtulma anlamına gelir (Schatz, 1981: 227, 235). Anlatıda önerilen çözüm ise, aile aristokrasisinin devamıdır.

Başka bir açıdan bakıldığında **erkeksiz olma**, melodramların anlatısal yapısını oluşturur ve (kadınlar için) bir sorun olarak sunulur. Bu filmlerde sorun, 'kurtarıcı-bağışçı' erkeğin eksikliğinin duyulmasıyla başlar, birleşip heteroseksüel çekirdek aileyi kurmalarıyla da sonuçlanır. Örneğin *Alevli Kalpler* (*Young at Heart*, Yön. Gordon Douglas, 1954) bu çizgide bir filmdir. Film, ünlü bir müzik profesörünün, gelecek vaat eden, toplumca benimsenen başarılı bir müzisyen olan Alex'le (Gig Young) evlenecek kızı Laurie'nin (Doris Day), Alex'in arkadaşı davetsiz-kurtarıcı Barney'e (Frank Sinatra) âşık olması ve onunla evlenmesini anlatır. Film, Laurie'yi evlendikten sonra, yetenekli olduğu müzikle uğraşmak yerine, ev kadını olarak sunarak, kadın için mutluluğun iş değil, ev olduğunu gösterir. Bu çeşit çözüm Byars'a göre (1994: 104), aile melodramlarının açık bir şekilde baskıcı ataerkini güçlendirmesi şeklinde okunabilir. Bu nedenle kadın merkezli anlatılarda bile, gerçekte erkeğin merkezde olduğunu ifade eden Byars, erkeğin, filmin sonunda, kadının daha büyük toplumsal (heteroseksüel) düzene girmesi için önemli olduğunu vurgular: "Kadın, heteroseksüel ilişkiye katılmalı ve evlenmeyi kabul etmelidir." Benzer bir saptamayı *Politik Kamera*'nın yazarları Kellner ve Ryan (1997: 220, 221), Hollywood melodramlarının temelde ataerkil olduğunu belirterek yaparlar. Yazarlara göre erkeklerin yaptığı bu filmler, kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemasına oturtmak eğilimindedir. İkili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik arasındadır. Yapılması gereken seçim, genellikle, ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. Dolayısıyla, aileye odaklanması nedeniyle melodramlarda çatışma, aşk ve görev fikri ile ilgilidir (Hayward, 2000: 216). Bu ilişki, çoğu kez aile ve kapitalizm arasında bir bağlantı kurulmasına yol açmıştır.

Aile ile kapitalizm arasındaki ilişki üzerine yazan Hayward (2000: 214), melodramın aile ve ahlâki değerler üzerine oturduğunu belirtir. Kapitalizm, miras sistemiyle (veraset) aileyi des-

tekleme gereksinimini yükseltir, aile ataerkinin ve kapitalizmin yanında yer alır ve böylece onu yeniden üretir. Schatz (1981: 237) aile melodramının, ataerkinin veraset anlayışını vurguladığını belirterek bu olguyu açıklar. Böylelikle melodramlarda ailenin devamı, hem ekonomik gücün devamlılığı, hem de toplumsal ve siyasal iktidarın devamı için gerekli bir birim olarak sunulur.

Aile, iki temel açıdan türün temel karakteri için ideal bir yer sağlar: İlki büyük toplumsal önem taşıyan bireysel rollerin (anne, baba, çocuk gibi) ilk dizisi olmasıyla; ikinci olarak babanın mesleği, geliri, aile evinin yer, tipi gibi toplumsal sınıfları belirleyen sınırlamaları içermesiyle. Aile, ideal olarak toplumsal birliktelik olduğu kadar, 'doğal' bir birliktelik olarak da sunulur. Bunu sağlayan şey, tabii ki evliliktir. Ancak ilginç olan, 1950'lerin melodramlarında evliliğin özgürleşmeden, bir kaçıştan çok, toplum içinde çiftin konumunu kuvvetlendirici bir toplumsal ritüel olarak çizilmesidir (Schatz, 1981: 227, 233). Aile melodramları, bu aile birliği idealinin kesintiye uğramasını işler. Noél Carrol (1998: 168-170), *International Velvet* filminde hem Velvet'in hem de nişanlısının 'bütünlüksüz' (tamamlanmamış-*incoplete*) olarak sunulduğunu, onların 'bütün' (*whole*) olabilmek için, aileye gereksinmeleri olduğunu belirtir. Yine *Uncle* Joe *Jhannon* filminde söylenen noel şarkısını da, ailenin yeniden olumlanması ve onun rolünün merkezi ve insan ilişkilerinin doğal bir biçimi olarak ideolojik bir biçimde kullanılması olarak değerlendirilir. Müzik, kamera hareketi ve noel (christmas) ikonografisi, 'ailenin yeniden birleşmesi'nin etkisini artırır. Yazar, bu filmde ailenin, insan ilişkileri için doğru bir yapı ve insan ilişkilerinin saygın bir biçimi olarak sunulduğunu belirtir. Öyle ki *Magnificent Obsession*'daki düzen izleğinin doğa ile çiçek düzenlemeleri ile işlendiğini vurgular. Renk kullanımı da (filmde) ailenin duygusal düzenini özetler. Filmde her şey dengeli ve simetrik bir şekilde düzenlenmiştir. Böylece, melodramın (kuşkusuz Sirk gibi usta bir yönetmenin elinde) anlamları nasıl görsel betimlemeyle ilettiği bir kez daha açığa çıkar. Aynı zamanda ailenin, saygın normalliğe giden, toplumsal olarak kabul edilmiş bir yol, bir uylaşım ikonu (Mulvey, 1989b: 74) olduğunu gösterir.

Aile melodramlarında belirli çeşitlemeler söz konusudur. Bunlardan biri de aile aristokrasisi çeşitlemesidir. Aile aristokrasisi çeşitlemesinde karakterler, ya karısı ölmüş ya da cinselliği bastırılmış kızlar ve yetersiz 'haylaz' (vurgu benim) erkek varisler oluşturarak çevresel bir karakter işlevi gören yaşlı bir ataerki (çoğunlukla ölmeye yakındır) etrafında döner. Bu çeşitlemede dramatik çatışma, evliliğin aykırılığından kaynaklanır. Evlilik, aile aristokrasisini sürdürmenin bir yolu olarak sunulur. Yaşlı ataerki, kendi oğlunun yetersiz ve yeteneksiz olması nedeniyle kızını, aile aristokrasisini sürdürecek güçte biriyle evlendirmek ister. Ancak davetsiz kurtarıcının kadının yaşamına girmesiyle işler değişir, davetsiz kurtarıcı kadını kendisine âşık eder. Değişmez bir şekilde, kızın cinsel kimliğinin farkına varmasını sağlayan kurtarıcı figürü, çoğunlukla, varlığını (mirasını) devam ettirmesi için güçsüz aristokrasiye yardım eder. Ataerkinin kızı gibi oğlu da bu davetsiz kurtarıcının kurtarıcı gücünden yararlanır (Schatz, 1981: 237). *Uzun Sıcak Yaz* (*The Long Hot Summer*, Martin Rit, 1957), *Aşk Rüzgârları* (*Written on the Wind*, Yön. D. Sirk, 1957), *Kızgın Damdaki Kedi* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Yön. Richard Brooks, 1958), ve *Piknik* (*Picnic*, Yön. Joshua Logan, 1956) gibi filmler bu örüntüyü taşır. *Uzun Sıcak Yaz*'da yaşlı baba Will Warner (Orson Welles) yakındığı oğlu Judy'i, kızı (Joanne Woodward) ile evlenen davetsiz-kurtarıcı Ben Quick (Paul Newman) kendine getirir. Schatz (1981: 237) Ben'in, erkek torun sözü vermesinin, filmin başında Warner'in söylediği '*Belki de sonsuza dek yaşayacağım*' cümlesini doğruladığını belirtir. Çünkü bu şekilde aile aristokrasisi yaşayabilecektir. Schatz'a göre (1981: 237) her ne kadar oğulun yetersizliği, babanın varsıllığının bir işleviyse de, bu filmlerin çoğu, düpedüz varsıllığın kınanması noktasında ve denetlenemeyen sosyo-ekonomik gücün çürüyen etkisi noktasında durur. Salon güldürülerinde olduğu gibi bu çeşitlemede de ataerki, genellikle yeniden eğitilir ve böylece kurtarıcı figürü aracılığıyla insancıllaştırılır. Çeşitli çatışmalar aile içinde çözülürken, eziyete uğramış (hırpalanmış) oğul, ataerkine döner. Böylece filmin izleğini oluşturan aile aristokrasisinin devamlılığı sağlanmış olur.

Melodramın diğer bir çeşitlemesini, dul âşık izleğini işler. Dul âşık çeşitlemesinin merkezinde, dul kalmış ya da boşanmış, yük-

lendiği çocuk yetiştirme ve ana-baba gibi görevleri nedeniyle baskıcı toplumdan kaçış olanakları kısıtlanmış, yaşça 'daha büyük' kadınlar bulunur. Çatışma, aşk ve görev arasında yaşanır. Bu çeşitlemeye en iyi örnek, *Her Şey Senin İçin* (*All That Heaven Allows*, Yön. D. Sirk, 1956) filmidir. Bu filmde kocası yeni ölmüş olan Cary'in (Jane Wyman), toplumun kendisine kocasına benzeyen biriyle evlenme yönündeki baskısına karşın, bahçıvanı Ron'a (Rock Hudson) âşık oluşunu anlatır. Film Cary'i aşk ve çocuklarını büyütmek görevi arasında seçim yapmaya zorlar. Ancak Cary'in aşkı seçmesine neden olan şey, Ron'un geçirdiği kazadır. Başka bir deyişle Cary, aşkı seçmiş görünse de, gerçekte başka bir görev duygusuyla (Ron'a bakmak) aşkı seçmiştir. Dolayısıyla anlatı, kadına tam anlamıyla aşktan yana bir seçim sunmaz.

Dönemin önemli başka bir çeşitlemesini de, anlatısal merkezini erkeklerin oluşturduğu, erkekliğin sorunsallaştırıldığı savaşsonrası eril melodramları oluşturur. Bu çeşitlemede çatışmayı yaratan, anlatının merkezindeki erkeğin, toplumun yetişkin bir erkekte olması gereken -eril- niteliklere sahip olmayışıdır. Bu nitelikler, orta-sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal koca, ideal sevgili ya da ideal erkek rollerindeki bir eksikliği dile getirir. Bir tür güçsüzleşmiş, dişilleştirilmiş erkekleri sunarak bu filmler, dönemin Amerikan siyasasına keskin eleştiri oklarını gönderirler, ki bu da onların 'toplumsal melodramlar' olarak adlandırılmalarına neden olmuştur. James Dean'in oynadığı *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Yön. Nicholas Ray, 1955), Marlon Brando'nun oynadığı *Rıhtımlar Üzerinde* (Elia Kazan) filmleri, bu çeşit bir izleği işler.[41]

Özetleyecek olursak melodramlar, ele aldıkları sorunlara, izleklerine göre kendi arasında alt-türlere ayrılmaktadır. Ancak döneme damgasını vuran aile melodramlarında anlatısal yapıyı harekete geçiren, kurtarıcı-bağışçı bir erkeğin yokluğudur. Bu

[41] *Rıhtımlar Üzerinde*'de Terry Malloy (M. Brando), eski bir boksör olarak ağabeyinin de içinde olduğu, güçsüzleri ezen mafyavari çürümüş bir yapıya tepki gösterir, ama tam olarak karşı koyamaz. Küçükcan (2002: 53), filmde Brando'ya yapılan yüz makyajının onu hem eski bir boksör yaptığını, hem de 'kadınsı' gösterdiğini söyleyerek, erkek kimliğinin sorunsallaştırıldığını belirtir.

yokluk, kadın ve erkeğin birleşip bir çift-aile oluşturmalarıyla sonlanır. Filmsel anlatı, bu süreç içinde kadını aşk-görev, aşk-kariyer gibi çeşitli ikilemler içinde bırakır. Sonuç, toplumun en küçük ve temel birimi olan ailenin kurulması adına, kadının aşkından, görev uğruna feragat edişidir.

Hollywood Melodramlarında Karakterler ve Çatışma

Melodram filmlerinin merkezinde birbirine âşık kadın ve erkekler bulunur. Anne, baba, kardeşler, komşular, toplumda nüfuzlu kişiler ve merkezdeki karakterleri umutsuzca seven erkek ya da kadınlar ise, çevresel karakterleri oluşturur. Dolayısıyla melodram, hem bir aşk öyküsü, hem de karşılıksız bir aşk öyküsü anlatmış olur. Birbirlerini seven merkezdeki kadın ve erkek karakterleri, içinde bulundukları toplumdan farklı değerlere, davranışlara, tutumlara sahip olduğu için birey/toplum karşıtlığı söz konusudur. Toplum, bireyden daha güçlü olduğu için, birey üzerinde baskı kurar. Filmsel anlatının temelinde olan bu karşıtlıklar, aile aristokrasisi çeşitlemesindeki davetsiz-kurtarıcının, kadının yaşamına girmesiyle daha da belirginleşir (Schatz, 1981: 229). Başlangıçta toplumun onayladığı değerlere sahip bir erkekle evleneceği öngörülen kadın, davetsiz kurtarıcının yaşamına girmesiyle ona âşık olur. Ancak onunla evlenmesi güçtür, çünkü davetsiz kurtarıcı, toplumun onayladığı değerlere sahip değildir. Anlatı izleyicide bu evliliğin ne zaman gerçekleşeceği merakını uyandırır. Son, çoğu kez mutlu biter, âşıklar evlenirler.

Melodram, anlatısını temelde bir dizi karşıtlıklar üzerine kurmuştur. Bu karşıtlıklar, çatışma kadın/erkek gibi cinsler; varsıl/yoksul gibi sınıfsal, birey/toplum gibi toplumsal, iyi/kötü gibi ahlâki eksende yaşanır. Bunlara kamusal/özel, içerisi/dışarısı gibi karşıtlıklar da eklenir.

İyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya sunması, melodramın önemli kodlarından biri olarak değerlendirilir (Rowe, 1995: 111; Hayward, 2000: 215). Melodramda korkulan şey *hamartia*dan[42] ya da kaderden gelmez, kah-

[42] *Hamartia*: Tiyatroda trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüşüm olmasıyla ortaya çıkan durumdur. Hamartia, kahramanın gö-

raman ve kötünün temel düşmanlığından gelir (Coates, 1994: 60). Dünya 'iyi'lerden ve 'kötü'lerden oluşmuştur. Çatışma, bu iki ahlâki güç arasında geçer ve mutlu sonla biten melodramlarda kazanan, daima 'iyi'dir. Böylece 'iyi'nin kazanmasını göstermekle melodram, yanında olduğu değerleri gösterir. Brooks'a göre (1976: 42) melodramın kutupsal karşıtlıkları artan bir şekilde kullanmasının amacı, dünyayı ahlâki olarak daha okunabilir kılmaktır. En dikkat çekici olansa, 'kötü'nün 'kötü' olmasıdır (aktaran Gledhill, 1992: 210).[43] Başka bir ifadeyle 'kötü'nün neden 'kötü' olduğu üzerinde durulmaz, o sadece 'iyi'nin 'erdemli' davranışlarını ortaya çıkarmak için anlatıya yerleştirilmiş bir figürdür.

Melodramın dünyayı ahlâki olarak okunabilir kılma çabasında başkarakterlere önemli görevler düşer. Melodram, dünyayı ahlâki olarak okunabilir kılmak için film kişilerinin, olayların 'gerçekmişgibiliğine' (*verisimilitude*) önem verir. Bu nedenle başkarakterleri de izleyicilerin kültürel tanımasını kolaylaştıracak biçimde, belli bir cinsel, etnik ve sınıfsal tip arasından seçer. Her bir karakter, bir duruşuyla, jestleriyle, mimikleriyle, sesiyle belli bir temsil edici işlev (kimisi umudu, kimisi masumiyeti) göstererek, ahlâki tanımayı sağlar (Gledhill, 2000: 238). Bu yönüyle melodram kişilerinin ahlâki tanımayı kolaylaştırmak için sınıfsal, etnik, cinsel olarak kodlanmaları şaşırtıcı değildir. Karakterler, yüklendikleri bu kodlamalarla 'iyi-kötü' arasındaki çatışmayı dile getirirler. Bu mücadele 'iyi'nin 'kötü' üzerindeki zaferiyle sonuçlanır çoğu kez. 'İyi', filmlerde güçsüzlerce, masumlarca temsil edildiğinden melodram, güçsüzlerin, masumların yanındadır. Melodramın güçsüzlerin yanında olduğu düşüncesi, onun ahlâkın, erdemin tarafında olmasıyla ilişkili olarak düşünülür. Bu bağlamda Gledhill'in belirttiğine göre (1992: 22) kötü, masumiyetin açığa çıkması için gerekli olurken, masumluk-saflık, kötünün bozduğu yasaklanmış sınırları tanımlar.

---

rünüşünü sağlayan, elde olmadan yapılan bir hata, işlenen bir suçtur (Nutku, 1990: 48,49).

[43] Brooks melodramatik estetikte kişileştirmenin amacının temiz/net ahlâki kimlikler üretmek olduğunu söyler. Buradan hareketle Gledhill (1991: 211) melodramatik kişiliklerin simgesel olanı önerdiğini düşünür.

Bordwell, Thompson ve Staiger (1985: 14), melodram kişilerinin, Amerikan kısa öyküsünden geliştiğini düşünürler. Tıpkı Amerikan kısa öyküleri gibi klâsik Hollywood sineması da karakteri, birkaç göze çarpan özellikleriyle sunar; bu da bir diğer karakterin tanımlanmasıyla gösterilerek, izleyicinin kolayca tanıyabileceği türdeş kimlikler üretmeyle sonuçlanır. Bu nedenle melodramda 'kötü', 'iyi' olduğu için vardır; onun anlatısal işlevi, karşıt karakteri tanımlamaktır. Böylesine temel ve basit karşıtlıklarla karakteri tanımladığı için, melodramda gerçek anlamda karakterden söz etmek güçtür; onun yerine tipten söz edilebilir. Psikolojik derinlikleri çizilmediği için Brooks (1976: 33-36), melodramda psikolojinin olmadığını, karakterlerin içsel derinliğe sahip olmadığını vurgular. Yukarıda da belirtildiği gibi onlar (melodram kişileri), yalnızca 'iyi' ve 'kötü'yü canlandıran kişilerdir.

İyi-kötü ayrımının karakterlerin dış görünümlerine yansıması; onların simgesi oldukları ahlâki değerlerin okumasını seyirci açısından daha da kolaylaştırmaktadır. Melodramlarda iyiler daha az ya da gerçekçi olarak, kötüler ise dışavurumcu (*expressionistically*) olarak sunulurlar. Film, hep iyinin bakış açısından dünyayı izler. Sonunda karakterin kendi kötülüğü, onun (kötünün) ölümüne sebep olur. Bu yönüyle ikili karşıtlıklara dayanan melodram, iyileri hep 'tehdit edici öteki'nin karşısında gösterir (Coates, 1994: 72). Brooks'un vurguladığı gibi (akt. Gledhill, 1992: 210) melodramatik iyi ve kötü, oldukça kişiselleşmiştir. Kişiliği ifade eden ahlâki güçler, karakterin kişisel varlığında, jestlerinde, giysilerinde ve bütün eylemlerinde dışsallaşmıştır. Karakterlerin ahlâki yapısının dışsal görünüşüne yansıması sadece Hollywood melodramları için değil, Avrupa melodramları için de belirgin bir koddur. Soila (1992: 236, 237), bir İsveç melodramı olan *Valborgsmassoafton* (*Walpurgis Eve*, Yön. Gustav Edgren, 1935) filminde olumsuz kadının, (tıpkı yerli melodramlarda olduğu gibi) üst sınıftan, şımarık, sigara içen, yabancı şarkı söyleyen, hep tırnaklarını boyayan bir kadın olarak sunulduğunu belirtir. Bu özellikler onun 'kötü' olduğunu anlamaya yeter. Bu durum melodramlarda karakterlerin 'tipleşmesi' ya da tipleşmiş oyunculuk olgusunu beraberinde getirmiş, sadece giyimleriyle değil, davranışlarıyla da tipleşmiş bir oyunculuk tarzı

yaratmıştır. Elsaasser (1985: 167) bu olguyu, melodram oyuncularının, psikoloji-dışı algılarının öne çıktığını vurgulayarak ifade eder. Luis James'ten alıntı yaparak Gledhill (1992: 23), tiyatral bir tür olarak evriminde melodramda oyun kişilerinin sabit olduğunu ve bu tiplerin bir depo oluşturduğunu; her oyuncunun hangi türde (alt-türde) bir melodramda oynuyorsa, ona uygun bir tipi canlandırdığını söyler. Bu yönüyle melodram oyuncularının neyi, nasıl oynayacakları baştan bellidir. Yaşadığı sorunların acısıyla hüzünlenmiş ve ağlamaklı olan karakterin yüzünün yakın çekimi, abartılı duygusal dışavurumlar, böylesi tipleşmiş bir oyunculuğun ifadesidirler. Melodramın bu simgesel tipleri, sadece dış görünüşte toplumu yansıtmazlar, *aynı zamanda ruhsal yapı* üzerindeki toplumsal ve ideolojik baskıları da yansıtırlar (Gledhill, 1991: 209). Başkarakter, kültürel olarak tanınmasını, benimsenmesini sağlayacak şekilde oynayarak, abartılı jestler yaparak türün simgesel işlevlerini yerine getirdiğinden (Gledhill, 2000: 238) 'abartılı' (*excessive*) oyunculuk, onun ahlâki yapısını ortaya çıkaran bir işlev kazanmış olur.

Schatz'ın tanımından hatırlanacağı gibi, melodramların merkezinde toplumsal koşulların baskısı altında ezilen erdemli bir birey bulunmaktadır. Bu birey, çoğunlukla bir kadın ya da toplumsal koşulların ezdiği bir çifttir. Bu nedenle melodramlarda, karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur (Elsaesser, 1985: 186). Özellikle domestik melodramlarda karakteri sınırlayan şeyler o kadar belirgindir ki, karakterin gösterebileceği 'güçlü eylemler dizisi' sınırlıdır. Bu durumda jestler, gaflar, *histerik* patlama, artık doğrudan özgürleştirici ya da yok edici bir eylemle yer değiştirir. Ama şiddet, çoğunlukla karakterin kendisine döner. Dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler ve kendini feda etme ile hayal kırıklığı, genelde teslimiyetle sonuçlanır (Elsaesser, 1985: 177). Karakterin, içinde bulunduğu baskıcı toplumsal koşullarla baş etmede yetersiz kalması, duygusal yönden anlatıyı dokunaklı kılar.[44] Özdeşleşmeyi yaratan da bu durumdur. İzleyici kahramanın

[44] Melodramın merkezdeki karakterleri, denetimlerinin ve kavrayışlarının ötesindeki güçlerin kurbanı olarak konumlandırıldıkları için, acının

haklı olduğunu bildiği halde, onun toplumsal koşulların kurbanı olmasına acır. Acıma ise, akla hemen tragedyayı getirir.

Acıma duygusuyla ilişkili oldukları için melodram ve tragedya birbirine benzese de aralarında bazı temel ayrımlar söz konusudur. Karakterler açısından melodramları tragedyayla karşılaştıran Byars (1991: 11-12) melodramatik karakterlerin genelde trajik karakterlerden daha düşük toplumsal statüye sahip olduklarını, açıkça onların uzlaşmaz olarak tanımlandıklarını (iyi, kötü, erdemli-erdemsiz gibi) belirtir. Mulvey (1992: 77) ise, trajik kahramanın, kaderinin ve çatışan güçler arasındaki yırtılmanın bilincinde olduğunu, oysa melodramın dünyasında karakterlerin farkında olmalarına ya da bilmelerine izin verilmediğini yazar. Ayrımlar bununla sınırlı değildir. Tragedyada çatışma, insanın içindedir; melodramda insanlar, insan ve öteki şeyler arasındadır. Tragedya insanın doğasıyla; melodram insanın alışkanlıklarıyla ilgilidir. Melodram, öykünün mutlu sonla bitmesiyle tragedyadan ayrılır. Her ikisi de sahne sanatlarındaki gelişimin sonudur (Nowell-Smith, 1985: 191). Ancak anlatının sonunda, melodramın başkarakteri, cesurca 'kötü'yü, düşmanı kovar. Mulvey (1989: 73), kahramanın başarısızlığını işleyen anlatıya, kaderin bir çözüm önerdiğini belirtir. Bu kader, yukarıda vurgulandığı gibi rastlantılar ve anlatıda tersine dönüşlerle gerçekleşmektedir. Ancak melodramda kader, fizik-ötesi değil, daha çok toplumsal ya da siyasaldır. Bu nedenle burjuva tragedyası olan melodram,

---

(*pathos*) nesnesi haline gelmişlerdir (Gledhill, 1992: 30). İzleyici, içinde bulunduğu toplumsal koşulları kavrayamadığı ve denetleyemediği için merkezdeki karakterlere acır. Elsaesser'e göre (1985: 186,187) acıma duygusunun yoğun olduğu melodramlar, izleyicinin filme katılımını yoğunlaştırır. Örneğin izleyicide, kötü adamın gölgesini gördüğünde kahramanı uyarma biçiminde ilkel bir arzuyu harekete geçirir. Kahramanın kötü adam konusunda uyarma arzusu ise, izleyicinin 'iyi' olanla özdeşleşmesinden kaynaklanır. Melodram karakterleriyle ilgili bu acıma duygusu ise bize hemen tragedyanın özelliklerini akla getirir. Tragedyada da karakterler, denetleyemedikleri güçlerin kurbanı olurlar, ama acıma daha çok, merkezdeki karakterin kendi felaketine yol açacak davranışından doğar. Melodramın tragedyaya bu benzerliği, onun 'yerinden edilmiş tragedya' ya da 'çağın tragedyası/modernliğin tragedyası' olarak tanımlanmasına neden olmuştur.

(sınıflı) toplumun varlığının farkındalığına dayanır (Bourget, 1990: 54). Yerli melodramın *'farklı dünyalardanız'* klişesi bunu çok iyi yansıtır. Varsıl kız-yoksul erkek aşkına engel olan 'kader', dolayısıyla sınıfsal-kültürel bir anlam içerir.

Schatz (1981: 228), *düzen* (*order*) ve *bütünleşme* (*integration*) olarak yaptığı türsel sınıflamada, melodramdaki çatışmanın, düzen türlerinde olduğu gibi, karşıtlardan birinin ortadan kaldırılmasıyla çözülmediğini belirtir. *Western*, *gangster* ve dedektif filmlerinin içinde olduğu *düzen* türlerinin tersine, müzikal, salon güldürüleri (*screwball comedy*)[45] ve aile melodramlarını kapsayan *bütünleşme* türlerinde çatışma, içselleştirilerek duygusal bağlama dönüştürülmüştür. Bütünleşme, romantik aşk aracılığıyla, kucaklaşma ile sağlanır (Schatz, 1981: 35). Anlatı, kadın/erkek biçiminde cinsiyetlendirdiği karşıtlıkları, evlilikle çözer. Böyle olduğu için de, romantik aşk (Bordwell vd. 1985: 16) melodram karakterlerinin temel amacını oluşturur. Erkeğin ya da kadının aşkını kazanmak ekseninde yapılanır anlatı. Anlatısal gerilimi, bir başka deyişle izleyicinin merakını sağlayan şey, bu aşkın ne zaman başlayacağıdır. İzleyici, türsel beklenti nedeniyle sonunda heteroseksüel birleşmenin gerçekleşeceğini bildiğinden, onu asıl ilgilendiren 'bu kez nasıl?' olacağıdır. Aile melodramlarında çatışmanın evlilikle, heteroseksüel birleşmeyle çözümlenmesi, bu filmlerin temel uzamının ev olduğunu gösterir.

Ev, 'Domestik' Alan

Ev, melodramatik anlatının temel uzamını oluşturur. Ama melodramda ev, domestik uzam niteliğinde kadınla ilişkili olarak ele alınır. Sözgelimi *It Will Be A Magnificient Obsession* başlığını taşıyan makalesinde Mulvey (1994: 128), melodramın film kuramındaki yerini, türe olan kuramsal yaklaşımları incelerken, onun bireysel bilinçaltı ile toplumsal (kolektif) bilinçaltı arasındaki ilişkisini iç uzam/dış uzam karşıtlığından yola çıkarak açıklamaya

[45] *Screwball*, çılgın komedi olarak da bilinmektedir. H. Hawks'ın *Twenty Century* (1934), *Bringing Up Baby* (1939), *Hiis Girl Friday* (1939) bu türün başarılı örnekleri arasındadır.

çalışır. İç uzam (*interior*), bu yönüyle kadınlığın, duygunun uzamı olarak düşünülür. Bir başka çalışmasında Mulvey (1989b: 69-70), melodramda domestik, özel alanın sadece dişil (*female*) olanla değil, ev kadını (*wife*) ve anneyle de birleşmiş olduğunu söyler. İç uzam, saygınlığını sürdürerek evin özelliğini/gizliliğini güvenceye alan annedir; ev, dış bir saldırıya ya da meraka karşı içeriyi çevreler. Yazar, bu iç uzam içinde de kamusal bir alan bulunduğunu, anneliğin ve aile ilişkilerinin duygusal yapılarına göre de oturma odasının kamusal olduğunu belirtir. Özelin giz olmaya başladığı noktada görünmez ve konuşulmaz olan, cinselliğin alanıdır. Bu yönüyle ev, özel alanın, gizli olanın sınırlarını gösterir. Bu ayrım, kamusal/özel alan ayrımını gösterir.

Rosaldo'ya göre (1993: 23-24'ten aktaran Öztürk, 2000: 62-63) 'ev içi' en alt düzeydeki oluşumlara, annelere, çocukları çevresinde örgütlenmiş etkinlik tarzlarına; 'kamusal' ise, anne-çocuk gruplarını birbirine bağlayan, hiyerarşik bir kademeye sokan, düzenleyen ya da sınıflandıran kuruluş biçimlerine, kurumlara ve etkinliklere işaret eder. Bu karşıtlık, cinsiyetlere değer biçilirken kültürel kalıpyargıların temelini oluşturur; çok genel biçimde kadını ev-içi yaşamla, erkeği ise kamusal yaşamla özdeşleştirmeye katkıda bulunur. Bu nedenle eril bir kültürde ev, daima kadının uzamıdır. Neale (1993: 73) ev yaşam alanının kadınsı ilkeye göre temsil edilişinin nedenini, yalnızca kadınların kamusal yaşama girmelerinin engellenmiş olmasına değil, daha çok modern aileyle ilintilendirilen özelliklerin kadınsı olarak anlaşılıp kavranması ve bu özellikler temelinde bir kadınlık kavramının kurulmuş olmasına bağlar. Yazar erkeklik ve kamusal alan arasındaki bağlantıyı da sadece üretim ve yönetim dünyasına büyük ölçüde erkeklerin egemen olması gerçeğiyle değil, kadınların bunlara sahip olsalar bile, kamusal yaşamın gerektirdiği yeterliklerin eril yeterlikler olarak anlaşılması ve kamusal yaşam tarafından kurulmuş kimlik biçiminin bir eril kimlik biçimi olması gerçeğiyle açıklanabileceğini belirtir. Bu nedenle ev ve evle ilgili değerler, kadınlarla ilişkilendirilir ve bu değerler eril bir kültür tarafından inşa edilmiştir.

Evin melodramlar açısından bir başka önemi, *klostrofobiye* işaret etmesidir. İçi eşyalarla dolu *klostrofobik* uzam olarak ev,

filmsel anlatının merkezinde bulunan kadın karakter üzerindeki toplumsal baskıyı görselleştirir. Mulvey'e göre ev (1989b: 74), çatışmayı çözen ve kaçışa uygun uzamları genişletmekten çok, onu sınırlandırır, merkezdeki karakter için sorunlardan kaçışın olanaksızlığını eğretilemeli olarak anlatır. Bu yönüyle ev, adeta kadın bedenini kuşatır.

Özel alan/kamusal alan ayrımında önemli bir saptama da evin, üretim ve yeniden üretim arasındaki ideolojik karşılaştırma için düzdeğişmeceli[46] bir yer sağlamasıdır (Hayward, 2000: 216). Üretimin, işin, kamusal alanın karşısında evin, domestik ve özel alanı, yeniden üretimi simgelemesi, evin endüstrileşmeyle birlikte oluşan kapitalist değerlerin üretimini üstlenmesiyle ilgilidir. Kapitalist değerlerin yeniden üretimi ise, toplumun temel birimi olarak görülen aile aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu süreç şöyle işler: Kapitalist üretimle birlikte çalışma sürecinin yabancılaşması yer değişmeye başlar ve yabancılaşma deneyimi, işçiyle birlikte eve girer. Aileden beklenen (özellikle kadın ve çocuklardan), kapitalist ilişkileri doyurmasıdır (Cook, 1985: 77'den akt. Hayward, 2000: 216).[47] Bu yönüyle ev, yeniden üretim işlevini üstlenerek ideolojik bir nitelik kazanmış olur. 'Kutsal' yeniden üretim işlevini yerine getirmede kadın, ev içi alanla kapatılmakla sınırlandırılır. Kaplan (1992: 126), melodramlarda çok az sayıda kadının ev dışında çalışırken gösterildiğini gözlemleyerek, bunun kamu/erkek ve domestik/kadın ayrımını sorunsallaştırdığını belirtir.

Melodram filmlerinde görsel olarak evin dış görünüşü, iç uzamın ve ev içindeki eşyaların kullanımı, karakterlerin güç mü-

---

[46] Düzdeğişmece (metanomi), Büker'e göre (1991: 187) dizimsel düzeyde, benzetme amacı güdülmeksizin gerçekleştirilen değişmece türüdür. "Sobayı yak" örneğinde olduğu gibi, parça-bütün ilişkisi temeldir. Bütün, parçayla olan ilişkisiyle tanımlanır. 'Ankara' ile hükümetin anlatılması, buna örnek olarak verilebilir.

[47] Bu yer değiştirme, cinsel bastırma ve kadın bedeninin kendini kurban etmesine neden olur. Eğer 19. yy. burjuva sınıfı için melodramın işlevi, kapitalizmin sosyo-ekonomik karşıtlıkları gizlemekse, son çözümlemede bu işlevin başarısızlığa uğradığı görülür. Çünkü melodram, aileyi yeniden üretir ama yabancılaşma deneyimini, aile üyelerinin farklı biçimlerde deneyimlediği aile gerilimleri, patlamalar ve bastırmalar biçiminde görünür kılar.

cadelesini içeren psikolojik çatışmaların uzantılarıdır. Uzam, çoğunlukla parçalanmıştır ve çatışan karakterlerin farklı bakış açılarından görüntülenir. Ev, eylemi yalnızca domestik alan sınırlamakla kalmaz, aynı zamanda kurmaca içindeki bir karakter gibi çatışmaları ve gizleri aktarır. Landy'in belirttiğine göre (1991: 290-291) *gotik* melodramlarda ev, çoğunlukla kaçmak için mücadele ettiği baskıcı bir çevrede hapsedilmiş kadınla birlikte, kadın bedenini kuşatır. Aile melodramlarında ise ev, çoğunlukla kadınsı arzu ve bireyselleşme pahasına, ailenin dengeye kavuşmasına (*stabilize*), onun sürekliliğine ve değerlerin korunmasına yönelik eğilimleri temsil eder.

Pek çok işlev yüklenmiş olan ev içinde eşyalar ve onların düzenleniş biçimleri de önemli anlamlar içerir. Örneğin pek çok aile melodramında ev, babanın sandalyesi ve annenin örgüleriyle tanımlanmıştır. Eşyaların anlamla dolu olduğunu vurgulayan Elsaesser (1985: 182-183) Claudette Colbert'in *Sen Gittiğinden Beri* (*Since You Went Away*) filminde kadının, kocasını tren istasyonunda yolculadıktan sonra, eve dönünce eşyalara dokunup ağladığını söyler. Çünkü dokunduğu eşyalar, kocasının yokluğunu ima eder. Bir karşıtlığı güçlendiren bastırılmış duygular ve kaygılarla birleşen nesnelerin sıradanlığı (*banality*), melodramda karakterlerin dekorla ilişkilerini, neredeyse özetleyen bir sahne oluşturur. Evin daha fazla nesnelerle doldurulması, konuya simgesel bir anlam verir; karakterler, kaçınılmaz görünen durumlarla daha çok kuşatılmış olurlar. Baskı, onları kuşatan eşyalarla anlatılır (Elsaesser: 1985: 183). Karakterleri kuşatan baskı ise, *mizansen*in aşırılığıyla dile getirilir. Melodram, domestik yaşamın gerilimlerini, kuşaklararası sorunları, heteroseksüel aşk bağlamında ele alıp işleyerek, *mizansen*in aşırı (abartılı) kullanımıyla da tanımlandığında (Ryall, 1998: 33), aşırılığın-abartının, melodramın başka bir kodunu oluşturduğu görülür.

Aşırılık ve Abartı

Nowell-Smith (1985: 193), melodramların temel özelliğinin **aşırılığa, abartıya** (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir; müziği ve *mizansen*i de bu bağlamda değerlendirir. Abartılmış jestler ve günlük davranışlar, bir duygu patlamasını gösterir. Za-

ten melodramatik olan, günlük dilde insan eylemlerinde ve duygusal tepkilerinde abartılı iniş-çıkışları ifade eder (Elsaesser, 1985: 174).

Melodramların tanımlayıcı niteliği olarak düşünülen aşırılığı ve abartıyı anlamak için iki olguyu göz önünde bulundurmak gerekir. Bunlardan ilki, melodramların film teknolojisindeki renk, geniş ekran, derin odaklı mercekler, vinç (*crane*) ve *dolly*[48] gibi gelişmelerden, buluşlardan yararlanarak, izleyicileri etkilemek için, ses, müzik gibi öğeleri aşırı kullanmasıdır. Gözönünde bulundurulması gereken ikinci öğe ise, 1950'lerin melodramlarına Alman Dışavurumcu sanat akımının yaptığı etkidir. 1930'lardan itibaren Almanya'dan (ki orada Naziler iktidarda olduğu için, sanatçıların özgürce çalışma olanağı yoktu) gelen tiyatro kökenli yönetmenlerin Max Reinhardt'ın tiyatral *mizansen* anlayışı, Ophuls, Lubitsch, Sirk, Preminger, Welles, Losey, Ray, Minelli ve Cukor gibi usta yönetmenler üzerinde etkili olmaya başlamıştı. Elsaesser (1985: 173), belki de bu gelişmeler sonucu '*sofistike* melodramlar' olarak adlandırılan türün ortaya çıktığını söyler.

Bu abartılı biçim içinde en çok göze çarpan öğe, **müziğin, anlatımcı bir şekilde kullanılması**dır.[49] Sözcük anlamı olarak da melodramın müzik+drama anlamına geldiği anımsandığında, müziğe anlatıda duyguları, düşünceleri anlatmada büyük bir görev düşüyordu. Elsaesser'e göre melodramlarda müzik (1985: 173) acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle hem işlevselдir, hem de içeriği ifade edebildiği için izlekseldir. Ayrıca müzik, izleyicinin üçüncü boyutu yaratmasına yardım ederek uzam oluşturur, dramatik sahne yaratır. Müzik, görülebilir gerçekliğin ötesinde aşırılığı (*excess*) gösterir, anlatılmaz olanı anlatır, oyuncuymuş gibi, 'bu iyidir, bu

---

[48] *Dolly*, vinç ve kaydırma çekimleri olarak bilinir. Bu çekimlerde kamera, dikey ya da yatay bir hat (ya da bir tür vektör) boyunca devinir ve nesne, bu durumda durağan ya da hareketli olabilir (Monaco, 2001: 95-96).

[49] Metinde *expressive* sözcüğünün karşılığı olarak 'anlatımcı' sözcüğü kullanılmıştır. Çoğu kez *expressive, ekspresyonist, dışavurumcu* akımı nitelemek için kullanılsa da, özgün metinde 'anlatımcı' anlamında kullanılmıştır.

kötüdür' der (Coates, 1994: 62). Aynı zamanda Hollywood melodramlarında müzik, öteki sözel olmayan işaretler gibi, dilin yetersizliğini gösterir. Bu saptama da melodramın aşırılıkla ilgili başka bir kodunu akla getirir. Melodramda **karakterler, eylemden çok eylemsizlik üzerinde konumlanmışlardır ve çatışmaları, dil ya da konuşma yoluyla çözerler** (Rowe, 1995: 111). Başka bir deyişle sözsel, sessel aşırılık söz konusudur. Ancak konuşmanın, dilin eylemden üstünlüğü, duyguları ifade etmede yetersiz kalır. Bu nedenledir ki müzik, bastırılmış duyguları ifade ederek dilin yetersizliğini gösterir. Melodramın jestsel, görsel ve müziksel aşırılıklara başvurması, Brooks'un 'suskunluğun metni' (*text of muteness*) dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığını anlatırlar (aktaran Gledhill, 1992: 30). Bu bağlamda aşırılığın başka bir boyutu, diyaloglarda gözlenir. Melodramların sözlere, diyaloglara çok yer verdiği görülür; bu diyaloglar ağdalı bir nitelik gösterir. Diyalog o kadar önemlidir ki, Prassad'ın belirttiğine göre (1998: 70-71) Hint melodramlarında diyalog yazımı, ayrı bir uzmanlık alanıdır. Bu doğrultuda yazar, konuşmaların, izleyici tarafından tam olarak anlaşılması için açık bir şekilde kurgulanması gerektiğine işaret eder. İleride de görüleceği gibi, aynı örüntüye yerli melodramlarda da rastlanır.

Melodramın kodlarından birini de **mizansene başvurma**sı oluşturur. *Mizansen* ise, stilize edilmiştir. Hayward'a göre (2000: 220) melodramların stilize edilmeleri, 1960'lara kadar etkili olan sansür ve ahlâki kodlarla baş edilme olgularıyla ilişkilidir. İfade edilemeyen duygu ve düşünceler, bu nedenle dekor ve *mizansen*le dile getirilmiştir. Hollywood melodramının biçimsel araçlarından biri olan *mizansen*, Mulvey'e göre (1989b: 79), anlatıdaki karşıtlıkları yüzeye getirmesi, onları estetik bir biçimde yeniden üretmesiyle ideolojik bir işleve sahiptir. Ayrıca Hollywood melodramı, bu nedenle izleyicide bir uzlaşmadan çok karşıtlıkları uyandırır. Bu etki, Almanya'dan Hollywood'a gelen tiyatro kökenli yönetmenlerde daha belirgindir. Brecht'in yabancılaştırma / mesafe koyma yöntemini kullanarak Sirk, Ophuls gibi yönetmenler, *mizansen*i abartırlar ve bu yolla izleyicide, izlediği filmle arasına bir mesafe koymasını sağlarlar. Elsaesser'in tartıştığı gibi melod-

ram, ifade edilemeyen içsel çatışmayı oluşturan başkarakterin varlığıyla temsil edilmiştir ve bu ifade edilemeyen duygular, *mizansene* yansıtılır (Mulvey, 1994: 121). Dekor ya da *mizansen*, Elsaesser'in vurguladığına göre (1987: 178), içsel duyguları, kırılganlığı, eziyeti dışsallaştıran simgelerdir. Sözgelimi Ray'in, Sirk'in ya da Minelli'nin melodramları karakterlerin *fetişist* düşkünlüklerini yansıtmak için dekor ve seti kullanır, günlük jestleri abartır.

Abartılan sadece dekor, *mizansen* değildir; melodramlarda **oyunculuk da abartılır**, aşırılığa kayar. Abartılı oyunculuğun kökeni ise, yazarlarca Fransız devrimiyle ilişkilendirilir. Örneğin Brooks'a göre (Brattan vd. 1994: 2) Fransız devrimi ile beden arasında yakın bir ilişki vardır. Melodram, devrim ve beden ilişkisini incelediği makalesinde Brooks (1994: 11-22), Griffith'i *Fırtına Yetimleri*'ni (1921) yapmaya itenin Fransız Devrimi olduğunu söyler. Yazara göre Fransız devrimi döneminde melodram, siyasal, toplumsal anlamları beden üzerinden anlatıyordu. Bu nedenle beden, sessiz sinema döneminde bir anlam aracı olarak dışavurumcu biçimde (*expressionistic ways*) kullanmak zorundaydı, başka türlü anlam iletemezdi. Genelde sessiz sinemanın, daha belirgin olarak da Griffith'in, anlamları iletmek için sözcükler olmaksızın bedeni kullandığı bilinmektedir. Melodramın basit, karmaşık olmayan iletilerinin izleyicilere açık bir biçimde, görsel olarak sunulması için, iyilerin ve kötülerin bedenlerinin onların toplumsal düzeylerini göstermesi gerekiyordu. Erdemli kurbanların bedenleri, tipik olarak bu sınırlanmışlığın nesneleriydi. Bedenin bu fiziksel sınırlanmışlığı, melodramatik oyunculuğun psikanalitik açıdan incelenmesine yol açmış ve melodramda beden *'histerik'* olarak nitelendirilmiştir. Brooks (1994: 21,22), Griffith'in sinemasında bastırılmış duygu ve düşüncelerin beden üzerinde sergilendiğini belirterek, bedenin sözel olarak ifade edilemeyen duygusal iletileri aktaran bir simge olarak kodlandığını söyler. Oyuncuların bedenleri, jestleri ve mimikleri onların toplumsal, kültürel, ideolojik ve ahlâki kimlikleri ele veren belirtiler olurlar. Bu jestler ve mimikler, öylesine kalıplaşırlar ki, Cordova (1990: 135-137) bunu bir sorun olarak değerlendirir. Çünkü hemen hemen bütün melodramlarda belli duygular, belli tepkiler,

oyunculuğun aynı biçimleriyle ifade edilir. Bu da beraberinde standartlaşmayı getirmiştir. Belli duygular, aynı jestlerle, mimiklerle anlatılır.

Bedenin bu şekilde aşırı kullanımı, melodramın farklı bağlamlarda tartışılmasının yolunu da açmıştır. Bu tartışmaların ilginç olanlarından biri de Linda Williams'a aittir. Porno, korku ve melodram filmlerini bedensel 'aşırılık' bağlamında inceleyen Linda Williams (1998: 340-341) her üç türün de amaç-yönelimli, gerçekçi anlatıların başat tarzlarına karşı duran biçimsel ve/ya da duygusal aşırılığın filmsel tarzları olarak düşünüldüklerini belirtir. Bu filmler, ataerkinin altında, geleneksel statülerindeki kadınlara (eş, anne, sarsılmış âşık) ya da bedensel histeri ve/ya da aşırılık gibi ölümcül bir hastalığa tutulmuş kadınlara odaklanır. Yazara göre bedensel aşırılık, bu üç türü ortak bir paydada buluşturur. Öncelikle burada yoğun bir duyarlık ya da duygu seline kapılmış bir bedenin seyirliği söz konusudur. Seyirlik (*spectacle*) beden, pornografide orgazm; korku filmlerinde şiddet ve terör; melodramlarda ise, ağlamanın sergilenmesiyle gösterilir. Aşırılık, melodramlarda kederli/şiddetli çığlıklarla dile getirilir. Williams'a göre bu türler, aynı şeyi paylaşırlar: Hedefledikleri izleyici konusunda oldukça farklı cinsiyetlenmiş de olsalar –porno, etkin erkeği; melodramatik ağlatılar, edilgin kadını hedefler- her bir türde perdedeki kadın bedenleri hazzın, korkunun ve acının temel cisimlenişi olarak, geleneksel bir şekilde işlevselleşmiştir. Yazar, bu doğrultuda bu türlerin başarısının, perdede izlenilen duygu (heyecan) mimiklerini izleyiciye çeşitli derecelerde hissettirmesiyle ölçüldüğünü belirtir; pornoda belki de izleyicilerin orgazm olması, melodramda gözyaşlarına boğulması gibi. Dolayısıyla melodramada bedensel 'aşırılık', anlatıyı dokunaklı kılmada, izleyiciyi ağlatmada etkili bir işleve sahiptir.

Melodram ve Kadın

Melodram, temelde hem kadınlara yönelik bir tür olarak, hem de bir kadın türü olarak sınıflandırılır. Melodramaların (eril melodramlar hariç) temel ilgisi, kadındır (Kaplan, 1985: 25; Byars, 1991: 13; Nowell-Smith, 1985: 192; Gledhill, 1992: 33).

Melodramın kadına odaklanmasında onun bir tür olarak ortaya çıktığı dönemin etkili olduğuna yukarıda değinilmişti. Kısaca tekrarlanacak olursa, melodram tiyatral bir tür olarak ortaya çıktığında Avrupa, feodalizme karşı burjuva devrimini (1789 Fransız devrimi) yaşıyordu. Burjuva sınıfı aracılığıyla ortaya çıkan melodramatik biçim, dönemin toplumsal, siyasal ve ahlâki karmaşalarını yansıtıyordu. Ancak melodram, devrimle birlikte yitirildiği düşünülen ahlâk, erdem, namus gibi değerleri kadın aracılığıyla dile getiriyor ve böylece 'kutsal' olanı arıyordu. Kadına odaklanmanın bir diğer nedeni ise, endüstrileşme sonucu ortaya çıkan iş-ev (kamusal-özel) ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel baskıydı. Toplumu ayakta tutan değerlerin yeniden üretildiği birim olan ailede kadın, geleneksel kültürün taşıyıcısı olmakla görevlendirilmişti.

Melodramın kadına özgü olması, Rowe'in, Lynette Carpenter'den aktardığı tanımlarda açıkça görülür. Carpenter, melodramla ilgili olarak şu üç gözlemini sıralar:

1. Eğer bir erkeğin başına oldukça üzücü bir şey geldiğini izliyorsan, bu tragedyadır. Üzücü şeyler kadının başına geliyorsa, bu bir melodramdır,
2. Oldukça üzücü olan şey, dışarıda (outdoors) oluyorsa, bir tragedya ya da macera filmi izlediğini bilirsin. Üzücü olan şey, içeride (ev içinde) gerçekleşiyorsa, bunun da bir melodram olduğunu bilirsin,
3. Erkeğin (kahramanın) başına üzücü bir şey geldiğinde ağlarsan, bu katharsistir.[50] Kadına üzücü bir şey olduğunda ağlarsan, bu duygusallıktır (Rowe, 1995: 98,99).

Rowe (1995: 98, 99), bunlara ek olarak, erkek kahramanların, kişisel olanın ötesinde savaş, siyaset ya da yönetim gibi kamusal alanlarda bulunurken, kadın kahramanların genelde erkek kahramanlarla ilişkili ikincil olarak yer aldığını belirtir. Kadının yaşamı, heteroseksüel aşk, evlilik ya da annelik gibi özel alanlarda kalır.

[50] Duygusal boşalım, arınma. Aristoteles'e göre *katharsis*, tragedyaların, onu izleyen insanlarda acıma ve korku duyguları uyandırarak, izleyicilerin bu duygulardan arınmasını sağlama işlevine denir.

Bu açıklamalara bakarak şöyle söylenebilir: **Melodram kadına, eve (domestik olana), duygulara odaklanmıştır ve kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırmıştır.** Byars da, bu görüşe katılır. Ona göre (1994: 104) 1950'lerin melodramları, ayrıcalıklı toplumsal koşullara meydan okusa bile, bağışçı/kurtarıcının arzuları üzerine işleyerek erkeğe ayrıcalık tanır. Vurgusu kadın izleyicilerde olan kuramcılar için de, melodramın erkeğe ayrıcalık tanıması dikkat çeker. Sözgelimi Hayward (2000: 222), melodramlarda ayrıcalığın kadın bakış açısından sunulduğunu belirterek, kadının merkezde olmasıyla artık duyguların dünyasına girdiğimizi vurgular. İzleyicinin bu filmleri beğenmesinin nedeni, kadın arzularının sahnelenmesinden kaynaklanmaktadır. Kadın arzularını kavramsallaştırmaları, kadının söylenmeyen hazzını ifade etmeleri nedeniyle bu filmler, kadın öznelliğini üretir. Ancak Hayward, kadın arzularını temsil eden bu filmlerin, kadınlık rollerinin altını çizmesi nedeniyle ideolojik bir işlev taşıdığını eklemeyi de ihmal etmez. Çünkü melodramlar, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırıldığı filmlerdir.

Kadını merkez alan melodram filmleri, cinsiyetin tanımlanmasına dikkat çekerek "kadın ve erkek olmak ne demektir" diye sorarlar (Byars, 1994: 94). Gledhill, *Women Reading Men* başlıklı yazısında (1995: 75), melodramın toplumsal cinsiyetin merkezde olduğu bir estetik, duygusal ve ahlâki kimliği canlandırdığını belirterek bu olguyu destekler. Melodramlarda toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir (Hayward, 2000: 219, 220). Bu nedenledir ki melodramlar, anneliğin ideolojisini de açığa çıkarırlar. Örneğin 1930'lu yılların Hollywood melodramları, ekonomik zorluklar nedeniyle kendilerine ayrılmış doğal alanlarından (evden), çalışmak için ayrılan anneyi bir sorun olarak yansıtır ve ataerkil yaşamın güvenliği için annenin eve dönmesinin gerekli olduğunu gösterir (Kaplan, 1992: 131). Bu da melodramların anlatısal yapısının, başat toplumsal cinsiyet örüntülerini temel aldığını gösterir.

Gaines (1992: 1), "Klâsik anlatılar öylesine güçlüdür ki, onun estetik araçları toplumdaki cinsiyet kalıplarını güçlendirebilir." diyerek, popüler filmlerin cinsel siyasetteki yerine işaret eder. Psikanalizin verilerini kullanarak filmlerdeki kadın imgelerini inceleyen film araştırmacıları, bu bağlamda melodram filmleriyle de il-

gilenmişlerdir. Özellikle Minelli ve Sirk gibi yönetmenlerin filmlerini inceleyen araştırmacılar, geleneksel sinemada kadının, ataerkil *psike*nin gereksinimlerine göre sunulduğunu vurgulayan feminist kuramları izlemişlerdir. Sirk'in filmlerindeki baba-koca yokluğuna değinen Gledhill (1992: 10-12), bu filmlerin ironik olarak anneliğin ideolojisini açığa vurduğunu, hatta üstü kapalı olarak kadın düşmanlığı içerdiğini belirtir. Bu saptama, 'klâsik' (film) türlerin ataerkil kültürel değerlere başvurarak sağlamlaştığı (Gledhill, 1992: 34) görüşünü akla getirir. Melodramın kadınla ve cinsel siyasetle ilişkisi, onun diğer türlerle karşılaştırılmasında da açıkça görülür.

Komedi ile melodram türünü karşılaştırdığı yazısında Rowe (1995: 111-113), her iki türün de kadınların isyanlarını, heteroseksüel kavramların kabul ya da reddine bağlarken, melodramın başından itibaren kadınların isyanlarını mahkum ettiğini ifade eder. Ona göre melodram sadece ataerki altındaki kadının talihinin acı çekmek olduğunu öğretmez, aynı zamanda bu acılardan haz almayı da öğretir. "Melodram, böylece kadının, kültürümüzün (ataerkil, vurgulama benim) normlarından sapkınlığının sadece gözyaşı ve yalıtılmışlık getireceğini, onların hazlarının bu acıdan gelebileceğini ve onların isyan öykülerinin sadece keder/acı olacağında ısrar eder". Kaplan (1985: 25), aile melodramlarının, hem kapitalist çekirdek ailenin kadın üzerindeki sınırlamaları ve zorlamaları açığa vuran, hem de bu zorlamaların kadınlar tarafından 'doğal', 'kaçınılmaz' ve 'verili' olarak kabul edilmesi için eğitici bir işleve sahip olduğunu belirtir.[51] Bu nedenle filmlerde kadının sunumu, toplumdaki cinsiyet rollerinin kurulmasında ve pekiştirilmesinde son derece önemli bir işleve sahiptir. Bu yönüyle melodram ataerkinin yanındadır. Bunu da kadını, ikili bir yapı içinde sunarak gösterir.

Wood'a göre (1992: 477) klâsik Hollywood filmlerinde iki ideal tip söz konusudur: Erkeksi (güçlü), serüvenci, kuvvetli, tuzağa düşmeyen 'ideal erkek' ve eş, anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza dek yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı olan 'ideal

[51] Tür filmleri ile statüko arasındaki ilişkileri inceleyen Wright (1990: 41), melodramların da içinde olduğu tür filmlerinin boyun eğmeyi ve korkuyu ürettiğini, statükoyu destekleyen çözümler önerdiğini belirtir.

kadın'.[52] 'İdeal kadın', büyük bir özveri figürü olarak konumlandırılır. Melodram kadın, aşk, cinsellik ve evcil olanla birleşerek, kaynağını Amerikan yaşamının ikonu içindeki ev ve 'fedakâr anne' figürü arasındaki karşıtlık ve rahatsızlıktan alır (Torres, 1993: 285). Dorothy Arzner'in *Christopher Strong* (1932) filmi, bu karşıtlığı oldukça net bir biçimde sunar.[53]

Christopher Strong, evli bir adama (Christopher Strong) âşık olan Cynthia'nın (Katherine Hepburn) ondan hamile kalması üzerine önce mesleği olan havacılığı bırakışını, ama sonra, sevgilisini terk ederek hem hamilelikten hem de işinden vazgeçmeyişini anlatır. Cynthia'dan istenen, aşk ve görev arasında bir seçim yapmaktır. Ancak Kaplan'a göre (1992: 156'dan akt. Hayward, 2000: 225-226) aşk ve görev, Cynthia için değil, ataerki için bir çatışmadır. Ataerki, kamusal alanda dişil erotik arzuların ve dişil başarıların bir arada bulunmasına nadiren izin verir. Bu nedenle *Women and Film* adlı kitabında Kaplan (1985: 30), feminist film eleştirmenlerinin, başat Hollywood sinemasının ataerkil bilinçaltına göre yapılaştığını gösterdiklerini söyleyerek, filmsel anlatının

---

[52] Kaplan (1992: 116-117), bu idealin temellerinin Rousseau'nun *Emile* kitabında sözünü ettiği *Gerçek Kadınlık Kültü*ne dayandığını belirtir. Dindarlık, temizlik, saflık, evcillik, uysallık- erkeklere bağlılık olarak tanımlanan *Gerçek Kadınlık Kültü*, Amerikan popüler roman ve kısa öyküsündeki 'evdeki melek' ile 'zalim, kıskanç anne' biçiminde karşılığını bularak sinemaya aktarılmıştır. Bu kurmacalarda anne merkez olduğunda, ya babanın yasasına karşı gelmiştir ya da 'kötü' annedir. İlginç olan yalnızca 'kötü' annenin cinsellikle ilişkili olarak sunulmasıdır.

[53] *Celluloid Sisters: Woman and Popular Cinema* adlı kitabında Janet Thumim (1992: 57-60), 1940'lı yıllarda İngiliz sinemasında da kendini feda etme izleğinin yaygın olduğunu belirtir. Pek çok filmde aklını yitiren kadın görülür. Dönemin filmleri cinsel siyasetle uğraşırlar. Yazar böylece, cinsiyet siyasalarının filmlerde bilinçli bir şekilde kullanıldığını vurgular. Hepsi de melodram olan *The Bells of St. Mary's* (McCaney, 1946), *Kısa Karşılaştırmalar* (*Brief Encounters*, Yön. D. Lean, 1946), *Madonna of the Seven Moons* (Arthur Crabtree, 1945), *Plcally Incident* (H. Wilcox, 1946), *The Seventh Veil* (L. Arilss, 1946) gibi filmler, kadın başkarakterin çağdaş toplumsal yapılarla olan ilişkilerinde deneyimlediği ahlâki sorunlarla uğraşır. 1940'ların filmleri, adaletin önceliğini doğrular, kadındaki ahlâksızlığı, ailenin bütünlüğü için ciddi bir engel olarak sunar.

erkek temelli dil ve söylem yoluyla örgütlendiğini belirtir. Filmlerde kadın, böylece, sosyolojik açıdan yaklaşan eleştirmenlerin varsaydığı gibi gösterilenin (gerçek bir kadın) gösterenleri olarak işlev görmez, tersine, gösteren ve gösterilen, erkek bilinçaltında temsil edilen bir gösterge (*sign*) olarak kurulur. Filmlerde kadınların temsilinin incelenmesi, de bu nedenle eril bakışı ortaya koymaktadır. Kadının sunumundaki bu eşitsizliğin, türün tarihsel gelişimi içinde korunduğu da göze çarpar.

Filmlerde Kadın İmgesi

Kadının cinsel nesne olarak sunuluşu, sinemanın icadıyla başlar ve artarak devam eder. Melies, *Aya Yolculuk* (*Le Voyage Dans La Lune*, 1902) filminde, serüvenci erkek bilim adamlarını, albenili, işveli kadınların bulunduğu yıldız kümelerinin önünden geçirilerek dönemin cinsel klişelerini yansıtır (Mohana, 1993: 19). Tarihsel gelişimi içinde bakıldığında, 1920'lerin filmlerinde kadın imgesinin artan oranda erotikleştirilmesi söz konusuyken, 1930'ların filmsel anlatılarının, çocuğun ruhsal sağlığı için annenin görevlerine dikkat çektikleri ve iyi, mutlu insan yetiştirmede bütün yükü anneye yükleyip, onu ahlâk öğretmeni olarak adlandırdıkları görülür. 1930'ların melodramları, savaş nedeniyle çalışmak için kendi alanlarından (evlerinden) ayrılan kadınlara odaklanır. Kadının ev dışında çalışması sorundur. Buhran dönemi boyunca geleneksel cinsel rollerin değişmesi, anne imgesi hakkında toplumsal bir kaygı yaratır ve filmler bu kaygıyı dile getirir. Kaplan'a göre (1992: 130-134) bu filmlerde anne temel olarak iyi, anlayışlı, sabırlı, yalnızlığa dayanabilen, zeki olmasa da kendisini ifade edebilen bir beti olarak sunulmuştur. 1930'ların filmsel anlatıları 'toplumsal olan'a karşı çocuğun 'ruhsal' sağlığı için annenin sorumluluklarına dikkat çeker, onu 'ahlâk öğretmeni' olarak konumlandırır. Bu anlayışa göre kadınların savunmasızlıkları ve ahlâki zayıflıkları sorundur; başarısızlıkları, 'iyiyi', 'erkeği' istemelerinden çok, 'kötü'ye uymalarından kaynaklanır. *Zehirli Hayat* (J. Stahl, 1934) ve *Stella Dallas* (Vidor, 1937) filmleri bu düşünceyi yansıtan temsillerdir. 1930'lardaki anlatılar, kendilerine ayrılmış alanından (ev, vurgu benim) ayrılan anneyi göstererek bu durumu yansıtırlar, fakat ya annenin ataerkil yasanın gü-

venliği altında evine dönmesini ya da çocuğundan ayrılmasını gerektiren bir anlatı oluştururlar. Bu yönüyle kadın, daima iki karşıt seçenek arasında birini seçmeye zorlanır.

1940'lı yıllarda yoğun bir şekilde görülen 'ayartıcı' kadın ile 'ağır' (oturaklı, ağırbaşlı) kadın kutbu arasındaki karşıtlığı barındıran annelik melodramları, Vivian'ın belirttiği gibi (1987: 84-86) Griffith'le başlar. Ona göre türün en güzel klasiği *Doğuya İnen Yol* (*Way Down East* 1921) filmidir. 1940'lı yıllarda bu filmlerde izlek, savaş yıllarında kadın izleyicilerin üstünlüğü (fazlalığı) nedeniyle sayıca gelişir ve yine iki kutba yer verir: *Pin Up* (Betty Grable ve Rita Hayword gibi) ve *anne* (Greer Garson gibi). Savaşın sonunda önemini göreli olarak kaybeden tür, alt-tür olarak varlığını sürdürür. Ama ne olursa olsun annelik melodramları, katı ahlâki kodların kırılışından çok, annenin 'düşüşü' için güçlü ve geçerli nedenler yaratmış olan 1929 ve 1937 yılları arasında artar.[54] Başarı ve ünlü olma öykülerinin tersine bu tür filmler, bir başarısızlık, bilinmeyiş ve unutma öyküsünü sergiler. Bu türde mutsuz sonlar, mutlu sonlar kadar yaygındır.

Annelik melodramlarında ve kadın filmlerinde (*women's film*) kadın imgelerini inceleyen Kaplan (1985: 126), annelik melodramlarında kadının güçsüz, çaresiz, erkeğin gücüne gereksinim duyan biri olarak gösterilmesinin yanı sıra, kadın filmlerinde de durumun pek değişmediğini belirtir. Yazara göre 1910-1940 yılları arasında yapılmış kadın filmleri, toplumsal konulara annelik

---

[54] Annelerle ilgili melodramların farklı ülke sinemalarındaki görünümünü inceleyen Vivani (1992: 83-84) Fransız sinemasında annenin, daime yumuşaklık ve her nasılsa ölçülü bir zariflik taşıdığını belirtir. Hollywood'da ise, anne izleği, oyuncuya 'acı çeken anne ritüelini' tattırır. Edmund Goulding'in *Love* (1928) filminde Greta Garbo'nun yıllarca dokunulmamış, sevecen bir yüzü vardır, fakat yalvaran gözler, acıyla parlar. Ona göre bu tip bir rol, oyuncunun geleceğini garanti eder; oyuncunun yaşlanmasını halk tarafından benimseneceğini varsayar. Benzer bir durum Fatma Girik'in oynadığı rollerde de görülür. Her şeyini çocuklarına adamış olan fedakâr anne rollerini oynayarak Girik, daha orta yaşlarda bile değilken, izleyicilere kendi yaşlılığını benimsetir. Bu nedenle günümüz tv dizilerinde oynadığı tabii ki yine 'fedakâr anne' rollerindeki yaşlılığı, izleyiciyi yadırgatmaz. Çünkü onu çok önceki filmlerinden yaşlı rollerini oynarken izlemişlerdir.

melodramlarından daha duyarlı olsa da, toplumsal kurumlarla uğraşsa da, kadınların alanlarını ev-içi alan olarak tanımlamış; kadını çok az ev dışında çalışırken göstermiştir. Buna karşın yazar, bu filmlerin kamusal-erkek/özel-dişil ayrımını sorunsallaştırdığını ve eril olarak yapılaşmış toplumsal kurumların çürümüşlüğünü sergilediklerini de ekler. Ancak filmlerde kadının yine ikili karşıtlıklar içinde tanımlanması sürdürülür.

Kadının, ikili karşıtlıklara dayanan rolü, görsellikle desteklenir. Öyle ki Derman (tarihsiz: 21) 1920'li yıllarda kadınların erkeklerden daha çok tiplerine göre seçildiğini ve o dönemin parlak mitlerini oluşturduklarını belirtir. Dönemin Amerikan sinemasında 'bakire', açık renk saçlı ve *zayıf*, '*vamp*' *koyu* ve *iri*, *fakat* anneden daha küçük, 'dünyevi kadını' Kabuki ve Noh dramalarındaki kadar stilizedir (Haskel, 1974: 46'dan akt. Derman: 21). Kadın, 1930'lu yıllarda seks tanrıçası/Meryem karşıtlığıyla sunulur, Avrupalıların '*femme fatale*'inin (ölümcül kadın) karşılığı '*vamp*' kadınlar Amerikan sinemasında boy gösterirken, kadın, erkeğin eklentisidir. 1930'ların başları ve 1940'lı yılların ortak özelliği, kadını erkeğin cinsel isteğinin nesnesi ve kadın bedenini ise, 'hazza dayalı heteroseksüelliğin' odak noktası haline getirmesidir (Derman: 22-25). 1940'ların dünyasında ise kadın, karanlığın dibine gönderilir. Dönemin erkek fantezisini yansıtan kadın, melek ve şeytan arasındadır. Korku, kuşku, iktidarsızlık ve yetersizlik temeline oturan 1940'ların filmlerindeki ilişkiler, Hitchcock'un *Rebecca* ve *Şüphe* (*Suspicion*) filmleri ile Cukor'un *Gaz Işığı* (*Gaslight*, 1944) filminde oldukça belirgindir. Kimi yönetmenler '*misogyny*' olarak adlandırılan kadından nefret etme eğilimlerini filmlerinde yansıtırlar (Derman, tarihsiz: 22-28). Sharon Smith, (tarihsiz: 21) filmlerde kadına yüklenen bu rollerin, yaratıcılarının düşlemlerini ve bilinçaltlarını yansıttığını savunur. Bu düşlem ve bilinçaltı ise, yukarıda vurgulandığı gibi, ataerkil bakışın devamı için eğitici bir işlev taşır.

Savaş-sonrası dönemde, hem annelik melodramlarında, hem de kadın filmlerinde kadın imgesi değişir; artık *film noir*da olduğu gibi kadın cinselliğinin tehdit ediciliğine, ailenin yetersizliğine odaklanır. *Aşk Yolcuları* (*Now Voyager*) ve 1950'li yıllardaki filmlerde sado-mazoşist anne figürü gözlenir. Sağlıklı bir anne-kız i-

lişkisi de söz konusu değildir. Hitchcock'un *Marnie* ve Lang'in *Kapılar Ardındaki Sır* (*Secred Beyond the Doors*) filmlerinde olduğu gibi açıkça çocuklarını kurbanlaştıran canavar anneler söz konusudur. Bu, bir çeşit 'hasta kadın'ın psikanalizini içerir (Kaplan, 1985: 134, 135).[55] İlginç olan, 1950'li yılların filmlerinin, kadının tatminsizliğini dile getirmekle birlikte, şaşırtıcı bir sadakat motifi, evcillik ve eşitsizliği işlemesidir. 1953'ten 1956'ya kadar filmlerde kadının mutsuzluğu, eşitsizliğine değil, yalnızlığına ve cinsel nedenlere bağlanır (Derman, tarihsiz: 29-33).[56] Böylece

---

[55] Landy (1991: 289) İngiliz tür filmlerini incelerken, bazı melodramlarda çatışmanın, aşırı sahiplenici, hırslı ana figüründen kaynaklandığını belirtir. Yazara göre, bir dizi şiddet eylemlerinden sonra baskıcı ana figürünün korkutucu ve nedensiz şiddeti (genelde şiddet yoluyla) bozguna uğratılır. Yerli melodramların bazı örneklerinde görülen bu örüntü de bir çeşit 'hasta kadın' izleğini işler. *Buruk Acı* (Nejat Saydam, 1969) filminde her kötülüğü yapabilecek denli 'hasta' olarak sunulan anne (Aliye Rona oynar) sevmediği gelinini (Türkân Şoray), kocasından (Tanju Gürsu) ve oğlundan ayırır. Sonra gelinine iftira attığı (dolayısıyla gelinin suçsuz olduğu) ortaya çıkınca, (onca psikolojik bozukluğuna karşın) eziyet ettiği gelininden af diler ve affedilir. Dolayısıyla şiddet uygulayarak gelinine eziyet eden kaynana, karşıt bir şiddet görmeden affedilir. Böyle bir durum kültürel değerlerle açıklanabilir. Burada, "Gelin, ne kadar kötü ve 'hasta' da olsa kaynanasını hoş tutmalıdır" anlayışı egemendir.

[56] 1945-1955 yılları arasında İtalyan sinemasında ve popüler basınındaki kadın imgelerini inceledikleri makalelerinde Cigognetti ve Servetti (1996: 3) de 1950'lerin melodramlarının izleyiciyi çekmek için izleyicilerin alışık olduğu, gözyaşları ve ihanetle dolu, kolayca özdeşleşilebilir basmakalıp aşk öykülerini kullanmayı artırdıklarını belirtir. Kadınlar filmlerde genelde nadiren günlük işlerini yaparken çizilmişlerdir. Bazen filmin ortasında evlenirler, konunun merkezi olduktan sonra ikincil karakter olmaya başlarlar, sessizleşirler hatta öldürülürler. Genelde melodram kadınları ya ihanet eder ya da evli biriyle zina yaparlar, daima inanılmaz büyük olaylara karışırlar. Sorlin'e göre (1995: 353) bu filmlerde kadınlar, kendi iradelerini kullanamazlar, kolayca aldatıldıklarından sürekli risk altındadırlar. Yaşamları günahla çevrilmiştir. Geçmişlerinde yanlış yapmışlardır, kötülükleri bir gün yeniden gündeme gelecektir. Yazar, savaş sonrası İtalyan filmlerinin isimlerinin de bu yapıyı eleverdiğini belirtir: *Günahların Kölesi, Günahkâr, Kim Günahsız, Günahın Kızı, Zina* vb. Aynı şey Türk sinemasında da söz konusudur. Film isimleri bile hem filmlerin konusunu hem de kadına bakışı açığa vurur. *Tapılacak Kadın* (N. Saydam, 1976), *Kadınlar Hep Aynıdır"* (N. Say-

kadınların mutluluğu, onlara sahip çıkacak, sevgisini gösterecek bir erkeğin varlığına bağlıdır. Bununla birlikte kadının, erkeğin yasalarına uyması da zorunludur. Eril yasanın dışına çıkan ya da bu kurallara meydan okuyan kadın, cezalandırılır. Örneğin Modleski *The Women Who Know Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* kitabında (aktaran Rablnowitz, 1990: 676-678), Hitchcock'un filmlerinin çoğunda kurbanların kadın olduğunu; onların ölümünün ya da tecavüze uğramasının, kadın bağımsızlığı için bir çeşit ceza olduğunu vurgular. Ataerkil kültürde kadın bakış açısı güvensizlikle ilişkilidir. Bu bakış, eril kültürün yaratmış olduğu düşünme biçimlerinin sonucudur.

Kadınlara Yönelik İkili Düşünme Biçimi

Gilligan *The Conquistador and the Dark Continent Reflections on the Psychology of Love* (1984: 88'den akt. Byars, 1994: 102) başlıklı yazısında, iki tarz düşünme biçimi olduğunu dile getirir. Bu düşünme biçimi temelde cinsiyetlere göre sınıflanmıştır. Buna göre erkekler, 'ben' ve 'öteki' arasında nesnel, tarafsız; kadınlar ise, sınırları bulanıklaştıran, duygularının düşüncelerini etkilemesine izin verenler olarak çizilirler. Marry Ann Doane, *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator* adlı makalesinde (2000: 496), Hein'in bir şiirinde kadının hiyeroglife benzetildiğini düşünür. Hiyeroglif, bir kadın gibi arzulanabilir öteki yoluyla bir gizem, bir erişilmezlik barındırır. Kadının bu şekilde benzetilmesi, onun akıl yoluyla kavranılamaz ikili, kaygan bir doğaya sahip olduğuna işaret eder. Freudcu psikanaliz ise, bu düşünceye destek sağlar. Freud, 'aile romansı' tanımlamasında, her iki cinsi de kapsayan (*uniseks*) olarak nitelediği erkek kökenli *psişik* gelişim yaklaşımına dayanarak, erkek gelişimini 'normal' olarak tanımlar, kadın gelişimini ise 'normalden sapma' olarak değerlendirir. Bu nedenle Freud'a göre kadın, asla normal bir sevgi nesnesi geliştiremez; kadın bilinme-

---

dam, 1963), *Günahkâr Kadın* (Ü. Erakalın, 1966), *Kucaktan Kucağa* (Ü. Erakalın, 1966), *Yosma* (Ü. Erakalın, 1966), *Hırçın Kadın* (Ü. Erakalın, 1967) gibi. Filmlerin isimlerinin bir erkek özne tarafından söylendiği (sözceleyen özne erkek) dikkat çekicidir ki, bu da onların eril bakış açısının ürünü olduklarını açığa vurur.

yendir, bilinemeyendir (Byars, 1994: 96). Kadının bilinmezliği, bir dönem melodramlarında bolca işlenir. Cavell (1996: 19-20) *'bilinmeyen kadının melodramı'* olarak adlandırdığı melodramlardan *Meçhul Bir Kadının Mektubu* (*Letter from Unknown Woman*, Yön. M. Ophuls, 1948) filmindeki Garbo'nun kadının bilinmezliği fikrini temel alarak işlediğini belirtir. Kadının bilinmezliği ise, eril kültür için bir korku kaynağıdır. Çünkü eril kültür, kadını denetlemek ister; denetlemek içinse bilmek gerekir. Bu nedenle filmlerde kadını ikili biçimde sunarak, erkeğe göre eş, anne, sevgili olarak tanımlayarak denetlemeye çalışır.

Byars'e göre (1994: 101) Hollywood filmlerinde heteroseksüel ilişkiler egemendir ve kadınlar, yalnızca erkeklerle ilişkileri bağlamında ya da öteki kadınlarla çatışma ya da rekabet içinde temsil edilir. Çok az filmde kadınların öteki kadınlarla duygusal bağlılığı göze çarpar. Kadın, böylece herhangi bir kadın dayanışmasının öznesi olamaz. Yvanne Tasker de (1998: 139) Amerikan popüler sinemasının, kadın arkadaşlığının temsillerini marjinalleştirdiğini; kadınları erkek kahramanları destekleyici, izleyicilerden yalıtılmış, birbirleriyle (kadınlarla) yarışma içinde gösterdiğini belirtir ki, filmlerde kadın dayanışmasının yokluğu, çoğu yazarın dikkat çektiği bir olgudur. Oysa Chodorov (1978: 218), yaptığı çalışmada, kadınların öteki kadınlarla, erkeklerin diğer erkeklerle ve kadınlarla olabileceğinden daha fazla kişisel bağları olduğunu tartışır. Bu nedenle filmlerde kadınların gerçek kadınların gösterilenleri olmayıp, ataerkil bilinçaltının gösterenleri olarak konumlandığı daha iyi anlaşılır.[57] Mulvey (1993: 18) *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı klâsik haline gelmiş makalesinde ataerkil[58] kültürde kadının anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcısı konumuna bağlı, erkeğin zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabi-

---

[57] Örneğin, 1950'lerin kadınlarını anlamak için anahtar olduğunu düşündüğü M. Monree'yi inceleyen Haskell (1991: 256), onun, bir kadının cinsel gereksinmelerinin olmayacağı, bir erkeğin gereksinimlerini gidermek ya da çoğaltmak için inşa edilmiş 1950'lerin kurgusu olduğunu vurgular. Dolayısıyla kadının cinsel nesne olarak konumlanışı, eril bakışın gereksinimlerine hizmet etme amacı taşır.

[58] Abisel'in *'patriyarkal'* diye çevirdiği sözcük yerine, bu çalışmada bütünlüğü bozmamak için, ataerkil sözcüğü kullanılmıştır.

leceği bir düzende kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçtiğini belirtir. Kadın, eril kültürün önem verdiği kimi değerlerin (sadakat, namus, bağlılık vb.) taşıyıcısıdır ve eril iktidarın sürdürülmesi için erkek bakış açısına göre inşa edilmiştir/kurulmuştur. Kadınlık filmlerde inşa edildiğinden, egemen inşa biçimlerine karşı gelmek de olanaklıdır.

Women and Film kitabının sonuç bölümünde Kaplan (1985: 205), kapitalist kültürde içerilen söylemleri (mit) yansıtan Hollywood filmlerindeki düzeneklerin kaçınılmaz, değişmez olmadıklarını söyler. Yazara göre bu filmler, kadından korkan ataerkil bilinçaltındaki korkuları yansıtır. Eril bakış tarafından kadınların egemenlik altına alınması, ataerkil kültürde kadının cisimlendirdiği korkuları denetlemek için geliştirilmiş ataerkil bir savunmadır. Kaplan'a göre bu korku da kadınların bağımlı olarak temsil edilişinin 'haz ilkesi' (*pleasure*) çevresinde yapılandığını göstermektedir. Eril bakış, kadından duyduğu korkuyu, kadın üzerinde egemenlik kurarak, onun cinselliğini denetleyerek aşmaya çalışır; bundan haz alır. Neale ve Kurutnik'e göre (1993: 133-134) aşk ve görevin çatıştığı melodramlarda bulunan romantik fanteziler, cinsellikten soyutlanmıştır. Ataerkil toplumda kadının cinselliğinden arındırılması, görece onun varlığının inkârı anlamına gelir. Bu, kadının bakışının inkârıdır (Doane'dan akt. Hayward, 2000: 224). Gledhill (aktaran Rabinowitz, 1990: 64), bir melodram filminde kadının cinsel ifadesinin ve anlatısının bastırılmasının, kadın izleyici için aşırılık (*excess*) aracılığıyla sergilenmeyen, fakat onun yerine aşırılıklara oldukça benzer (tanıdık) görünen bazı karşıtlıklar yarattığını belirtir. Zaten ona göre filmsel döngü, kadın cinselliğini aile içinde bastırır. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* kitabında Le Place de (1992), kadın filmlerinde görülen kadın cinselliğinin bastırılmasına ilişkin izleklerin, Amerikan popüler kültüründe çok-satan çağdaş romanlara dayalı olduğunu belirtir. Yazar, *Aşk Yolcuları* (*Now Voyager*) filminin, bu doğrultuda kadınların feragatını kutsadığını, ancak onun kadar, kadının cinselliği ve özerk olma arzusunun kapsamına yönelen direnci de dile getirdiğini vurgular. *Aşk Yolcuları* filminde evde kalmış halayı oynayan Bettie Davis'in gözlüklü olduğunu belirten Doane

(2000: 503-504), gözlüklü kadının, bastırılmış cinselliği, arzulanmayışı ve entelektüelliği gösteren bir klişe olarak kullanıldığını belirtir. Kadın gözlüklerini çıkarıp attığı anda arzu nesnesine dönüşür. Sinemada gözlük takan kadın, bakışta bir eksikliği göstermez, aktif bir bakıştır bu, 'bakılan' olmaya karşı 'bakan'ın gerçeğidir. Entelektüel kadın bakar ve inceler. Ancak Linda Williams'ın gösterdiği gibi korku filmlerinde kadının etkin bakışı cezalandırılır. Bakış, (bu nedenle) üstünlükten ayrılmalıdır. Linda Williams (1992: 561-563), sessiz sinemada çoğu 'iyi genç kız' kahramanın genelde eğretilemeli olarak, hatta düzanlamda bile kör olmasını şaşırtıcı bulmaz. Çünkü klâsik sinemada bakmak arzulamaktır ve körlük, tam bir arzu yokluğunu gösterir.

Burjuva aile ideolojisi, cinsiyet farklılığı temeli üzerine kurulduğundan, melodramlar daima kadın cinselliğini denetim altında tutar. Landy'e göre (1991: 286-287) ailenin koyduğu istekler dışında cinsellik, sadece aileye değil, topluma da hakaret anlamına gelir. Düzene yönelik her girişim, 'doğal olmayan', 'normal dışı' olarak görülür. Toplumsal kurumlara ve domestik korkulara yönelmesiyle aile melodramları, çocukları da içeren bütün aile üyeleri için kadınlık ve erkekliğin 'normal' tanımlamalarını öğretmek için koşulmuşlardır. Böyle bir düşünce de melodramların cinsel siyasetteki yerine işaret eder.

İsveç sinemasında melodram ve cinsiyet siyasetini incelediği makalesinde Solia (1992: 238-247) ele aldığı *Walpurgis Eve* (1935) filminde ataerkil söylemin, kadının cinselliğini inkâr ederken, kadını aile kurmaya gönüllü ve hazır bir şekilde sunduğunu belirtir. Yazar filmde ideal kadın ile 'kötü' kadının dış görünüşlerinde, jestlerinde davranışlarında ayırt edilebilir olduğunu belirtir ve kendini feda eden kadının ideal sayıldığını vurgular. Başat ideolojinin mücadelesi, doğuştan/temelden gelen çatışmaları gizlemek ve kendi varlığını devam ettirmektir yazara göre.

Kadının ataerkinin koyduğu kurallar dışında yaşama isteği ve bu yöndeki her girişimi engellenir, ceza bulur. Çünkü ataerkil sistem için esas olan, düzenin devam ettirilmesidir. Düzen de, 'yasa'ya uygun cinsiyet rollerinin biçimsenmesiyle mümkündür. Kellner (1999: 211-212), kültürel kurumlar olarak Hollywood'u incelediği yazısında, melodramların ve toplumsal komedilerin er-

kek yönelimli aşk (romans), evlilik, aile ve ahlâki onamadan yana olduğunu belirtir. Melodramlar, egemen cinsiyet rollerine uymayı başaramamış inatçı erkekler ya da dikbaşlı kadınları dramatize eder. Çocukların mutluluğu için kendini feda eden kadınları göstererek, kadınlar için uygun bir rol yansıtırlar. Yazara göre 1950'lerin melodramları (*Zehirli Hayat, Stella Dallas, Mildred Pierce* vd.) yaşamın en büyük mutluluğunun, evlilik ve aileden geldiğini sergiler. Byars (1995: 104), çoğu aile melodramlarının mutlu sonla bitmesinin, izleyiciye ve eleştirmenlere gülünç gelse de, başat ideolojiyi, heteroseksüel ilişkinin üstünlüğünü güçlendirdiğini belirtir. Çözüm, heteroseksüel birleşmenin tamamlanmasıdır. Ataerkil cinsellik, toplumsal cinsiyet sisteminin yeniden üretimine katılır. Anadamar filmler, bu şekilde işler, tersi bir durum şaşırtıcıdır.

Kadın imgelerini incelediği çalışmasında Haskell (1973: 194'ten aktaran Stacey, 1994: 10), egemen eril bir kültürde kadınlığın tanımlarını denetleyen ve sınırlayan kalıpyargıların, *Gilda* (1946, Yön. C. Vidor) da, *Şangay'lı Kadın* (1948, Yön. O. Welles), *Jezebel*'deki (1938, Yön. W. Wyler) gibi tehlikeli ve asi olarak konumlandırmaları haklı çıkaran 'uysal/yumuşak kalpli' kadın imgelerinin de yer aldığını belirtir. Haskell bu imgelerin, eril bakışa dayalı olduğunu söyler. Ataerkil bakışın üstünlüğü ve kadınların bu bakış ekseninde konumlandırılmaları, sadece popüler sinemada değil 'sanat' sinemasında da söz konusudur.

'Sanat' filmlerinin cinsel siyasayla ilişkisini incelediği *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* adlı kitabında Öztürk (2000: 225-226), 'sanat' filmlerinin göründüğü kadar masum olmadığını; popüler/klâsik filmler kadar açıktan yapılmasa bile, bu filmlerde, özel alan/kadın ve kamusal alan/erkek özdeşliğinin kurulduğunu; bu özdeşliklerin özellikle ve bilinçli kurulmadıklarını (çünkü yönetmenlerin böyle bir savları yoktur ve filmler de bu ayrım öne çıkmaz), bu konuların toplumsallaşma pratikleri ve ortak bilinçdışının katkılarıyla örtük bir biçimde işlediğini; ancak 'öteki' kadın yönetmenlerin (feminist hareketin kazanımlarıyla donandıkları için) filmlerinde feminist bir bilince sahip olduklarını ve geleneksel özel/kadın, kamusal/erkek özdeşli-

ğini ve özel/kamusal ayrımını yıktıklarını belirtir. Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında şöyle der:

> *Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın, hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Kadının içindeki* gözleyen ve gözlenen *kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan, ama birbirinden ayrı iki öğe olarak görmeye başlar* (Berger, 1995: 45-46).

Böylece Berger (1995: 46), kadının kendi varlığını algılayışının, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlandığını belirterek, şu sonuca ulaşır:

> *Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler, kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkilerde değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur* (Berger, 1995: 46).

Kadının, erkek özne için seyirlik nesneye dönüştürülmesi, erkek bakışına olan ayrıcalığa dikkat çeker. Bu nedenle Craig Owens (1983: 58), Batı'nın temsillerinin sadece tek bir bakışa izin verdiğini belirtir; kurucu (*constituve*) erkek özneninki. Mulvey göre (1993: 20-21), bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sı-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan, hem teşhir edilendir. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın da ana motiftir. Kadın, hem perdedeki öykü içindeki karakterler ve hem de izleyiciler için erotik nesne olarak iki düzeyde işlev görür. Mulvey'e göre erkek film fantezisini destekler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın tem-

silcisi olarak ortaya çıkar.[59] Melodram filmlerinin çözümlenmesi ise, bu bakışı teşhir ederek, egemen anlayışın sorgulanması için bir kapı aralar.

[59] Ancak, bu görüş daha sonra kuramcılarca eleştirilmiştir. Bakışın 'eril mi' olduğuna ilişkin soruşturmasında Kaplan (1985: 30-34), bakışın eril olması gerekmediğini düşünür. Yazara göre feminist film eleştirmenlerinin, Hollywood filmlerinde başat erkek konumlarına karşı bir direnç oluşturulduğunu göstermeye çalışmaları da bu görüşü doğrular. Mulvey'e bir başka itiraz da Coates'ten gelir. Coates'e (1994: 63) göre erkeklerin gözyaşlarını saklaması gereken bir kültürde sinemanın karanlığı, korkusuzca ağlamaya olanak verir. Eğer gözyaşları duyarlılığın bir göstergesi olarak değerlendirilmişse ve henüz onun sergilenmesi erkekler için tabuysa, sinema, erkeğin 'dişil' (*female*) görünüşünü açıklamaya sevk eder. Böylece Coates, melodramın izleyicisinin cinsiyetsiz (*ambiseksüel*) karakterde olduğunu vurgular. Kadın filmlerinin/melodramların bu karşıt doğası, önceki izleyici kuramlarının basitliğini ortaya koyar: İzleyici ne tamamen erkektir, sadisttir, kameranın konumlanmasıyla (bakış açısıyla) özdeştir, ne de tamamen mazoşisttir. (Mulvey'in vurguladığı gibi) O, edilgen olarak işleyişin akışına kapılmıştır; fakat *biseksüeldir* (ne erkek, ne dişi). Sinemanın bu durumu, ilksel *biseksüelliğe* döner, kişi, kendisinin öteki olmaya başlar (Jungçu terminolojide *anima* ve *animus*, özgün vurgu). Bu durumda izleyici, izlerken taraf tutmaz. Androjen, ötekini asimile etmiş ben'in bir özelliğidir, diğer deyişle ben (*self*) imgelem aracılığıyla ütopyacı bir biçime genişlemiştir. Böylece Coates, psikanalize dayalı çoğu kuramcının görüşlerine karşı durarak, (melodram) film izlemenin doğasının cinsiyetsizlendirildiğini, eril olmadığını savunur.

TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM

Türk Sinemasında Melodramın Kaynakları: Aşk Anlatıları

Türk sineması denildiğinde akla iki tür gelir; melodram filmleri ve güldürü filmleri. Bu nedenle Türk sinemasının, en azından belli bir dönem için bu iki türden oluştuğunu söylemek yanlış olmaz.[60] Türk sinemasında melodramın, en geçerli tür olarak benimsendiğini belirten araştırmacılar, başlangıçta Mısır filmlerinin etkisi ile Türk sinemasında ilgi gören melodram türünün, daha sonra Batı sinemasının ve edebiyatının uyarlamaları ile etkinlik kazandığını vurgularlar (Güzel ve Çelikcan, 1996: 229). Abisel (1994: 69), melodramın en süslüsünü, en ağdalısını ve en çarpıcısını üreten Amerikan sinema endüstrisinin, yerli filmler üzerinde derin etkisi olduğunu belirterek, 1920'lerden başlayarak perdeleri işgal eden bu filmlerin, Türk sinemasına, yerli kültürel değerlerle uyum gösteren kalıplar armağan ettiğini dile getirir. Abisel'in sözünü ettiği bu yerli kültürel kalıplar, Doğu toplumlarına özgü sözlü kültür geleneğidir. Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin gibi anlatılar, bu geleneğin ürünleri olarak, melodram filmlerine konu olmuşlardır. Başka bir deyişle, Türk sinemasında melodramın kökleri çok eskilere, sözlü kültür ürünlerine –masallara, aşk öykülerine- dek uzanır, ancak başka sinemaların etkisiyle yoğrularak bir tür haline gelir.

Türk sinemasında melodramın kaynakları *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre* gibi sözlü geleneğin halk hikâyeleri ile *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin* ve *Yusuf ile Züleyha* gibi yazınsal ürünlerde aranabilir. İlk kategorideki halk masallarını 'aşk öyküleri' olarak değerlendiren Moran (1994: 36), bu türün dört ana bölümden oluştuğunu belirtir:

---

[60] Araştırmalar, bir tür olarak dönüşüme uğradığı 1974'lerden sonra bile melodramların, 1974-1990 arasında yapılan filmler içinde %39'luk bir oranla ilk sırada bulunduğunu göstermektedir (Güzel; Çelikcan,1996: 228).

1. Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu,
2. Sevgililerin ayrı düşürülmesi,
3. Sevgililerin birbirine kavuşabilmek için verdikleri savaşım,
4. Evlilik ya da ölümle bitiş (Moran, 1994: 36).

Melodram filmlerinin de benzer bir olay örgüsünü izledikleri düşünüldüğünde, bu filmlerin temelde aşk ekseninde yapılandığı görülür. Aşkın başlamasında rastlantılar büyük bir öneme sahiptir. Bu anlatı yapısı, melodramların, rastlantılarla yönlendirilmiş bir tür olarak yapılandığını ortaya koyar. Kadın ve erkek, rastlantıyla tanışırlar, birbirlerine âşık olurlar, bir dizi rastlantıya dayalı yanlış anlamalar sonucu ayrılırlar ve tekrar birleşirler. Bu öykülerde dile getirilen aşkın, cinsel ve bedensel arzulardan soyutlanarak idealleştirilmesi söz konusudur. Bunun en iyi örneği, *Leyla ile Mecnun* öyküsünde görülür. İki âşık arasındaki insani sevgi, sonunda tanrısal bir kimliğe bürünür. İdealleştirilmiş aşkın, kimi filmlerde tasavvufi boyutlara taşındığı da dikkat çeker. Sözgelimi *Aşkların En Güzeli* (Yön. Nejat Saydam, 1972) filmi, iki genç arasındaki (Deniz Gökçe ve Tarık Akan oynar) aşkı, Mevlana felsefesine bağlar. *Bir Demet Menekşe*'de (Yön. Zeki Ökten, 1973) aşk, ulvi bir niteliğe bürünerek, erkek için saflığı, arınmayı ifade eder.

Melodramların aşk öykülerini izleyen anlatısal yapısı, ilk örneklerini verdiği roman ve tiyatro türünde de belirgin biçimde görülür. Şemseddin Sami'nin, Ahmet Mithat'ın, Samipaşazade Sezai'nin, Halit Ziya Uşaklıgil'in kitapları, dokunaklı aşkları konu edinir. And'ın belirttiğine göre (1970: 120) Osmanlı tiyatrosu Güllü Agop'un başında bulunduğu Asya Kumpanyası adıyla kurulduğunda oynadığı ilk oyunlardan biri de *Leyla ile Mecnun* olmuştu. Ardından topluluk *Tahir ile Zühre*'yi de oyun dağarcığına katar. And'a göre (1970: 180-182) bu dönemde oynanan üç tiyatro türünden birini şarkılı ve müzikli oyunlar oluştururken melodram, Meşrutiyet döneminde (1800'lerin sonu, 1900'lerin başı) en önemli tür olmuştu. Agop'tan sonra gelen tiyatrocu Mardiris Minakyan'ın topluluğu ve ona öykünen tuluat toplulukları birbiri ardına melodram oynuyordu. And, bu dönem melodramlarından Mehmet Tahir Münif'in *İbret yahut Hak Yerini Bulur* adlı oyununun konusunun aşk olduğunu belirterek, anlatının genç kızın babasının birbirlerini seven gençlerin evlenmelerine engel olması,

onlara ve erkeğin ailesine zarar vermesi biçiminde gelişip, kızın babasının bu evliliği kabul etmesiyle sonuçlandığını yazar.[61] And'ın bu dönemin tiyatrosuna ilişkin yaptığı sınıflamada ilginç olan, gerçekte melodram niteliği gösteren duygusal oyunları melodramlardan ayırmasıdır. And'a göre (1970: 182, 183) sınıf ayrımından veya başka nedenler yüzünden birbirine kavuşamayan sevgilileri ele alan bu oyunlar, bir açıdan Avrupa'da gelişmekte olan toplumsal ve evcil (domestik) tiyatrolara benzer. Asaf Şerafeddin'in *Timsal-i Aşk* oyununda olduğu gibi bu tür oyunlarda çoğu kez, kadının hırsı nedeniyle bir ailenin felakete sürüklenişi anlatılır. Bu anlatı yapısı ise, daha çok kötü kadını Neriman Köksal'ın oynadığı filmlerle sinemaya taşınır. Ancak, melodram, sinemanın Türkiye'deki başlangıcıyla birlikte perdeleri kaplayan bir tür olur.

Yeşilçam-Öncesi Melodram Sineması

Türk sinema tarihiyle ilgili kaynaklar, melodram türünde film yapan ilk yönetmenin Muhsin Ertuğrul olduğunu göstermekte ve onun pek çok filmini melodram olarak adlandırmaktadır.[62] Melodram filmlerinin Türk sineması için vazgeçilmez bir tür olduğu, daha Türk sinemanın başlangıç yıllarına uzanır. Türk sinemasının Tiyatrocular Dönemi'nde (1923-1939)[63] çekilen çok sayıda me-

---

[61] Benzer olay örgüsü, sinemada köy melodramlarında da görülür. Bu filmlerde sevgililerden bir taraf varsıl, öteki taraf yoksuldur. Varsıl aile, çocuklarının (kız ya da oğul, ama çoğunlukla kız) yoksul gençle evlenmesini kabul etmeyerek hem sevgililere, hem de diğer aileye zarar verir. Böylesi filmsel anlatılarda önceleri şiddet kullanmamaya ant içmiş erkek, sonunda andını bozarak şiddete başvurmak 'zorunda' bırakılır. Kendisi ve ailesi zarar gördüğü için şiddetin 'haklılaştırıldığı' bu melodramların sonu, çoğunlukla mutsuz biter.

[62] Alim Şerif Onaran (1999: 21-29) *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *İstanbul Sokaklarında* (1931) ve *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) filmlerinin melodram olduğunu söyler.

[63] Özon (1968: 11-37) Türk sinemasını şu şekilde dönemselleştirir: 1- 1896-1914: Sinemanın Türkiye'ye Gelişi, 2- 1914-1922: İlk Adamlar, 3- 1922-1939: Tiyatrocular Dönemi, 4- 1939-1950: Geçiş Dönemi, 5- 1950-1960 ortaları: Sinemacılar Kuşağı. Bu dönemselleştirme Türk film araştırmalarında çokça sorgulanmadan benimsenmiş olsa da, artık eleş-

lodram filminden, kahramanı kadın ve Türk olan ilk Türk filmi, Muhsin Ertuğrul'un yönetmeni olduğu, 1934 tarihli *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmidir. Başrolünü Cahide Sonku'nun oynadığı bu filmin konusu, Scognamillo'ya göre (1998: 85), en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren, en ağdalı türden, gerçekle ilgisi olmayan melodramdır. Süllü (1995: 224) filmde Ali'nin (Talat Artemel) Amerikan melodramlarındaki davetsiz-kurtarıcıya, köylülerin de baskıcı topluma denk geldiğini belirtir. Film yoksul, kimsesiz genç bir kızın kötü niyetli erkek tarafından iğfal edilmesini işleyerek, kendinden sonraki melodramların ilk örneğini oluşturur, ancak melodram filmlerinin yayılmasında asıl etki, Mısır sinemasından gelir.

1938'de İstanbul'da gösterilen *Aşkın Gözyaşları* (*Domu' al-hubb*, Yön. Muhammad Karim, 1936) adlı Mısır filmi, Türk sinemasi için bir milat oluşturur. Film öylesine büyük bir etki yaratır ki, gösterildiği sinemanın camları kırılır. Filmin asıl etkisi ise, yerli film yapımcılarının Mısır filmlerine olan talebi artırmasıyla görülür. Çünkü halk, bu filmleri istemektedir. Gürata'ya göre (2000: 189), Mısır filmlerine yönelik bu ilgi rastlantılara bağlanamaz. Müzikte uygulanan katı bireşim (*sentez*) siyaseti[64], yerli sinema sanayine yeterince ilgi gösterilmeyişi, yeni izleyici kitlelerinin beğenilerinin yeterince değerlendirilemeyişi bu alanda rol oynamıştır.

Çoğu şarkılı-türkülü melodram olan bu filmlerin, bir süre sonra yerlileştirilmeye başlandığı görülür. Alim Şerif Onaran (1999: 31), Mısır filmlerinin Türkiye'de Sadettin Kaynak'ın besteleri ve Müzeyyen Senar ile Münir Nurettin Selçuk'un sesleriyle Türkçeleştirildiğini belirtir. Bu yerlileştirme işleminin ardından yerli yapımlar gelir. Halkın Mısır filmlerine yoğun ilgisi nedeniyle Muhsin Ertuğrul, Mısır filmlerinin etkisindeki ilk filmi *Allahın Cenneti*'ni (1939) çeker. Ancak film, başarısızlıkla sonuçlanır. Türk sinemasında melodram filmlerinin yaygınlaşmasında Toros Film şirketi-

---

tirilmektedir. Örneğin, Işığan'a göre (2000: 209) Özon'un 1950 öncesini yokluk olarak ilan etmesi, araştırmacıları bu dönemi incelemekten alıkoyarak tarihsel sürekliliğin kurulması önünde bir engel oluşturmuştur.

[64] Dönemin ulusal müzik siyaseti, benimsediği bireşim anlayışıyla yerli müziği ya dışlıyor ya da Batı müziğine göre yapılandırmak istiyordu. Mısır filmleri ise, doğulu müzikleriyle halk tarafından kolayca benimsenmişti.

nin gösterdiği *Avare* filmi"nin[65] akıl almaz gişe başarısı yapmasının büyük bir payı olduğu belirtilir. Ancak uyarlamaların bir taklitten öte, bir yerlileştirme girişimi olması, uyarlamaların yaygın olduğu bu sinemaya yerli bir nitelik katmış, onu 'biz'den kılmıştır.

Ayça (1996: 130-133) 1940'lı yılları, 1950'lerde başlatılan Yeşilçam döneminin hazırlık aşaması olarak görür ve 'ön-Yeşilçam' dönemi olarak adlandırır. Yazara göre bu geçişte iki gelişme belirleyicidir: (1) Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri; (2) dublaj yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi. Yabancı filmlerin 'dönüştürülmesi', 1940'lı yıllardaki Türkçeleştirmeyi aşarak, yerlileştirme işlemine dönüşür bir süre sonra. Ancak tiyatrocuların sinemada yaptıkları seslendirmeyle kalıp seslere, *prototip* seslere yönelmeleri, Yeşilçam sinemasının kalıplara, tiplere yönelmesine yol açar. Böylesi bir eğilim, tekil bir karar olmaktan çok, sözlü kültür geleneğine bağlanan tiplerin ve tipler arasındaki hiyerarşinin, onları seslendiren tiyatrocular yoluyla filmlere yansıyarak bir ses tipolojisi yaratmasıyla açıklanır. İzleyici, oyuncuyu görmeden onun sesini işittiğinde bile, onun 'iyi mi' 'kötü mü' olduğunu hemen anlar. Çünkü melodram, film kişilerinin ahlâki yapılarını, ses öğesiyle de dışavurur. Sesler de film kişileri gibi idealdir, kalıplaştırılmıştır. O dönemde tiyatro, sinemanın temeli olarak görüldüğünden, tiyatro oyuncuları filmlerde oynamış; seslendirmeler ise yine tiyatro oyuncuları tarafından yapılmıştı. Ayça'nın vurguladığı gibi (1996: 134) Batılı karakterler, Türkçe seslendirirken tiplere dönüşmüşlerdi. Hatta Mısır filmlerinin şarkıları da yeniden seslendirilerek Türkiyeli kılınmıştı.

Bu dönem açısında başka ilginç bir durum, sinemada tiyatrocular döneminin tek parti, tek lider ve CHP anlayışının; Yeşilçam döneminin ise, Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı anlayışın ve o ortamın ürünü olarak değerlendirilmesidir. Yeşilçam olarak adlandırılan sinema, köyden kente göçün arttığı ve kentlerin kırsallaşmaya başladığı bir dönemde gelişir. Yeşilçam sineması, Demokrat Parti aracılığıyla belirlenen siyasetteki bu popülist açılımın yansımasıdır. Cumhuriyet ideolojisinin temellendiği kentli, uygar, Batılı bir kültür anlayışı, Demokrat Parti iktidarı ile yerini

[65] Türk sineması, *Avare* (Awhara, Raj Kapor, 1951) ile bu kez Hint sinemasından etkilenmiştir.

kırla ifade edilen bir kültür anlayışına bırakır. Yeşilçam da bu çizgiyi sürdürür.

Ayça (1996: 136-137) Yeşilçam'ın popüler, popülist çizgide oluşunu Cumhuriyet'in Osmanlı'yı reddedip yüzünü Batı'ya çevirmesi, Batı'yı model almasına bağlayarak açıklar. Yazara göre, siyasal yapıyla birlikte (Batılılaşma) sanat ortamı da Batı'ya eklemlenmeye çalışırken, sinema bunun dışında kalarak 'halkın eğlencesi' olarak geniş kesimleri hedeflemiş ve ancak böylece var olabilmiştir. Sinema dışındaki gösterim sanatlarına (tiyatro, opera) olan devlet desteği, sinemayı ticaret ilişkilerine bırakarak, halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan popüler filmler üreten popüler-popülist, ticari Yeşilçam sineması ile sonuçlanmıştır. Bu süreçte melodramlar büyük bir paya sahiptir.

Tarihsel gelişimi içinde 1940'larda Muhsin Ertuğrul'un yanı sıra Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Ferdi Tayfur, Turgut Demirağ, Şadan Kamil gibi yönetmenler de melodram filmleri çeker. 1950'lerde bu yönetmenlere Orhan Arıburnu, Memduh Ün, Osman Seden, Sami Ayanaoğlu, Suavi Tedü, Muharrem Gürses, Atıf Yılmaz, Nevzat Pesen gibi yönetmenler eklenir. 1950'ler, Muharrem Gürses melodramlarının etkin olduğu yıllardır. Scognamillo'nun (1998: 185) 'acıklı köy filmleri' veya 'acıklı kent melodramları' olarak adlandırdığı bu filmlerde Gürses, ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa dönen, kaderinden kaçamayan umutsuz insanları anlatır. Ezilmiş, umutsuz insanların, baskıcı, acımasız toplumsal koşullara isyanlarını tek başlarına dile getirmeleri, bu filmlerde izleğin 'mazlumluk' olduğuna işaret eder. Açıkel'in (1996:172) mazlumluğun kurulduğu söyleme göre *kutsal mazlumluk* ya da *iktidar bloğuna karşı halk*[66] (vurgular öz-

[66] Mazlumluğun farklı eklemlenme pratikleri olduğunu savunan Açıkel (1996: 172-183), onun yalnızca edilgen ve teslimiyetçi yönünün değil, 'potansiyel bir iktidar istemi' olarak değerlendirilmesini önerir. Yazara göre edilgen ve teslimiyetçi özne anlayışı, eziklikten, güce kölelikten efendiliğe evrilebilir. Bu durumda özne, sevgi ve hınç, eziklik ve güç, şefkat ve sertlik söylemleri arasında salınır. Açıkel'e göre *kutsal mazlumluk*, olumsuz (*negatif*) bir yüceltme pratiğinin, dolayısıyla da tazmin ve hınç söylemlerinin öznesi iken, *iktidar bloğuna karşı halk*, olumlu (*pozitif*) bir yüceltme pratiğinin dolayısıyla da özgürleşme ve eşitlik söylemlerinin öznesidir. Yazar, Türk-İslam sentezinin mazlumlu-

gündür) olarak karşımıza çıkabileceği ayrımına dayanan Umut Tümay Arslan (2001: 66), bu bağlamda 1950'li yıllardaki popüler melodramların 'mutlak mazlumluk' söylemine sahip olduklarını ifade eder.[67]

Ana hatları ile bakıldığında, bu ilk elli yılı aşkın sürede Türk sinema geleneğinin, toplumsal hayatta kenarlara itilmiş toplumun geniş kesimlerine 'keloğlan' masalları anlatan, zaman zaman da toplumsal eleştiriden çok, yoksulların varsıllara karşı duydukları kırgınlık ve hasede yaslanan filmlere odaklandıkları görülür (Oskay, 1996: 98). Başka bir deyişle bu filmler, ezilmiş insanların, diptekilerin, 'mazlumların' seslerine kulak verirler. Elbette ki gözyaşı dolu olan bu anlatılar, izleyicileri ağlatarak kitleselleşirler.

Yeşilçam Melodramları: Alt-türler ve Yıldızlar

Melodram, sinemanın kitleselleşmesiyle etkisini artırırken, çeşitli alt-türlerini de oluşturmaya başlar; köy melodramları, polisiye melodramlar (Osman Seden'in 1955 tarihli *Kanlarıyla Ödediler* filmi gibi), aile melodramları gibi. 1960'larda iyice gelişen tür, yeni yüzleri de sinemaya armağan eder. Bu nedenle melodramların gelişimi, aynı zamanda yıldız olgusuyla yakından ilişkilidir. Melodramlar asıl etkisini, halkın yoğun olarak sinemaya gitmeye başladığı 1960'lı yıllardan itibaren gösterir. Buna paralel olarak film üretimi de, filmlerden alınan belediye resminin kaldırılmasıyla artmıştır. Kâr etme amacı, yapımcıları halkın benimsediği türden filmler yapmaya iterken, en çok da melodram filmleri yapılır. Erdoğan bu olguyu, seyirciye bağlı olarak yaptığı Türk sineması sınıflamasında vurgular. Erdoğan'a göre (2001b: 219) Türk sineması, seyirciye bağlı olarak, üç döneme ayrılabilir; sinema öncesi seyircisi, 60'lı ve 70'li yıllarda Yeşilçam seyircisi ve 80'li

---

ğunun, 'otoriter bir siyasal aygıtı ve nevrotik güç istemini' barındırmaları nedeniyle kutsal mazlumluk olarak adlandırır.

[67] Umut Tümay Arslan'a göre (2001: 68) 1970'li yıllarda ise, hem mazlumluğu dönüştürmeye dair bir iradenin olduğu hem de kutsal mazlumluk söyleminin yükselişinin habercileri olan filmler yaygındır. Bu popüler filmler, radikal öğelerin yanı sıra muhafazakâr öğeler de içermektedir. Arslan, erkek karakterlerin merkezde olduğu suç filmlerini bunlara örnek verir.

yıllardan sonra Yeni Türk Sinemasının seyircisi. Yazar ilk kategoride geleneksel performans sanatları olan karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi temsili sanatları ele alır ve bunlardaki anlatımın yanılsamacı olmayan (*non-illusionist*, özgün vurgu) doğasına dikkat çeker. Bu da yabancılaştırma etkisi nedeniyle seyircinin anlatıyla özdeşleşmesini kırar.[68] Yazar, son kategorideki Yeni sinemanın en belirgin özelliği olan seyircisizliğin, bir ölçüde son dönem Türk filmleriyle aşılmaya çalışıldığını belirtir.[69] Dolayısıyla melodram filmlerinin çoğunlukta olduğu Yeşilçam sinemasının belirgin özelliği, yoğun bir izleyicisinin söz konusu olmasıdır.

1960'lar, bir yandan *Ayşecik* filmleriyle çocuklu melodramlar türünü doğurarak, bir dizi çocuk kahramanlı filmin yapılmasına yol açar[70], bir yandan da *Küçük Hanım*'lı filmler yılı olur. *Küçük Hanım Avrupa'da*, *Küçük Hanımın Kısmeti*, *Küçük Hanımın Şoförü* bir dizi oluşturur. Süllü (1995: 238), varsıl/yoksul karşıtlığına dayalı bu filmlerin, Hollywood melodramlarının aristokrasi çeşitlemesi yerine geçen 'burjuva melodramları' olarak adlandırılabileceğini belirtir.[71] Köylü kadının kentli, uygar 'yeni Türk kadınına' dönüşümünün anlatıldığı *Pygmalion* ya da *Sinderella* öykülerinin çeşitlemeleri olan bu melodramlar, bir bakıma hem Yeni Türk burjuva sınıfının yaratıldığının ya da yaratma isteğinin göstergesi olur, hem de bu dönüşümün barındırdığı tehlikeleri görünür kılar.[72] Çözümlemelerimizde de görüldüğü gibi, dönüşüm öyküleri

---

[68] İleride de vurgulanacağı gibi, melodram filmlerinin başka kodları da özdeşleşmeyi engeller.

[69] Bilindiği gibi bu filmler, *Eşkıya* (Y. Turgul, 1996) ile başlamış, *Kahpe Bizans* ve *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan- Ömer F. Çorak, 2000) gibi filmlerle devam etmiştir.

[70] Medduh Ün'ün *Ayşecik* (1960) ve Atıf Yılmaz'ın *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960) filmlerinin ardından *Ömercik*, *Sezercik*, *Yumurcak*, *Gülşah* gibi çocuk kahramanlı filmler çekilmeye başlanır.

[71] Sağlık'ın çalışması da bu savı destekler. Ona göre (1993: 241,242) *Küçük Hanım*'lı filmler, 1950'li Demokrat Parti iktidarının 'her mahallede bir milyoner yaratma' amacına dönük ekonomi siyasetinin yansımasıdır. *Küçük Hanım* (Nejat Saydam, 1961) Neriman'ın fabrikatör ya da genel müdür babası, sanki 'mahallenin milyoneri'dir.

[72] Daha sonra da görülebileceği gibi yerli melodramlar bu dönüşümün tehlikelerini, ulusal kimlik temelinde inşa eder ve bunu yerli, Doğu/Batı, yabancı; biz/öteki karşıtlığı üzerinden yapar.

anlatan bu melodramlarda anlatı, yoksul, kimsesiz, cahil kadının, 'hayatına giren' (hatta zorla giren) bir erkeğe duyduğu aşkın, onu dönüştürmesi biçiminde yapılanır. Bu dönüşümü sağlayan şey ise çoğunlukla, kadının 'Tanrı vergisi güzel sesi' sayesinde bir gazino patronu tarafından 'keşfedilip' şarkıcı olmasıdır. Kadın artık, esas erkeğin arzu nesnesi olmayı başarmıştır.

Film yapımının artış gösterdiği 1950'lerden itibaren melodramlar, kendine özgü kalıplarla birlikte Türk sinemasında iyice yerleşerek perdeleri kaplarlar ve anlattıkları dokunaklı aşk öyküleriyle izleyenleri gözyaşlarına boğarlar. Öyle ki, artık 1950'li yıllardan başlayarak Osman Seden, 1960'larda ve 1970'lerde Nejat Saydam, Ülkü Erakalın, Erdoğan Tümaş, Erdoğan Tokatlı Temel Gürsu gibi yönetmenler, melodram yönetmenleri olarak anılmaya başlamışlardır (Güzel ve Çelikcan, 1996: 229). Halkın beklentileri ve yapımcıların kâr amaçlarına göre anlatısal ve görsel uylaşımlarını oluşturmuş olan tür, 1960'lar ve 1970'ler boyunca birbirini tekrar ederek çoğalmaya başlar. Varsıl/yoksul karşıtlığına dayalı, sonu evlilikle biten romantik aşk öyküleri anlatan melodramlar, yıldız sistemiyle paralel gider. 1950'lerin Belgin Doruk'lu Ayhan Işık'lı, Göksel Arsoy'lu, filmlerine, 1960'larda Türkân Şoray'lı, Filiz Akın'lı, Fatma Girik'li filmler eklenir. Melodram filmleri yeni yıldızlar yaratırken, yıldızlar da izleyici üzerinde melodramların etkisini artırır. Toplumun ahlâki ve ideolojik kodları benimsemesinde önemli olan bu süreçte Türkân Şoray, temel bir figür olarak görünür. Nasıl John Wayne ve Henri Fonda *western*in, Bogart ve Mitchum *film noir*ın, Fred Astaire, Ginger Rogers ve Gene Kelly de müzikalin yıldızları ise, böylesi yıldızlar belirli türler hakkında düşünmeyi egemen hale getirmeye eğilimli türsel prototipler olarak tanımlanabiliyorsa ve belirli yıldızlar belirli türler için öteki yıldızlardan daha uygunsa (Ryall, 1998: 332); bir başka deyişle, bazı yıldız oyuncular belli türlerde ikon olarak görünüyorsa (Cordova, 1990: 133), belli bir dönem için Türkân Şoray, Göksel Arsoy, Ediz Hun, Hülya Koçyiğit yerli melodramların ikonu olarak düşünülebilir.[73] Bu dönemde yıldız olgusu öylesi-

[73] Sözgelimi güldürü filmlerinin yıldızı olan Kemal Sunal, melodramın ya da *kostüme avantür* filmlerin ikonu olamaz. İzleyici onu gördüğünde,

ne gelişir ki, yıldızlar, filmlerin kurmaca evreni dışında gerçek yaşamda da izleyicileri etkiler. Kuşkusuz, o dönemlerin 'en büyük yıldızı', hangi filmlerde oynayacağını kendisi seçen, oynayacağı filmlerde kendi kurallarını koyan ('Şoray Kanunları')[74] Türkân Şoray'dır. Şoray, hem filmlerde oynadığı 'erdemli' kadın rolleriyle, hem de gerçek yaşamında, dönemin ahlâk anlayışı üzerinde önemli bir etki yaratır. Tam da bu bağlamda Hasan Bülent Kahraman'ın, Türkân Şoray'ın kitlelerin afyonu olduğu düşüncesi dikkat çekicidir. Kahraman'a göre Şoray,

> *"...taşradan kente göçün başladığı 1960'ların imgesi olarak 'mahallenin namusu' ve 'ahlâk' anlayışının somut örneğidir. "Şoray, taşralı kadını oynamayı ilke edinmişti ve taşralılık Şoray'da bir ahlâk anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği mahalle gerçeği, onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu ve Şoray da asıl ününü, o ahlâkı yansıtmak için süzdüğü gözlere, döktüğü gözyaşlarına, sonunda kurban ya da kahraman oluşunun hiçbir şey(i) değiştirmediği melodrama borçludur."*[75]

Kahraman, gerçekdışı, masalsı olarak kurulduğunu belirttiği bu filmlerin, iyilerin kazandığı, kötülerin yenildiği çizgisel bir mantık etrafında biçimlenerek, her şeyden arınmış, içi boşaltılmış dünyasıyla izleyicinin üzerine oluk-oluk aktığını ve belli bir dünya görüşünün yanı sıra belli bir estetik de yarattığını düşünür. 'Yapmacık tavırlı', 'iğreti davranışlı', yanlış dikslyonlu bu salon filmi estetiğinin kurulmasında Şoray'ın en önemli kurucu öğe olduğunu düşünür yazar. Çünkü Şoray, Kahraman'a göre bu anlayışı, özel hayatında taşıyarak popülist ve cemaatçi bir mantığın içinde hareket etmiştir. Bu nedenle Kahraman, Şoray'ın popüler kültürün değil, popülist kültürün imgesi olduğunu düşünür. Bu

---

bir güldürü filmi izleyeceğini bilir. Benzer biçimde Cüneyt Arkın, kostüme avantür filmlerinin ikonudur.

[74] Büker ve Uluyağcı (1993: 49), 20 Nisan 1965 tarihli *Artist Dergisi*'nden yaptığı alıntıya göre bu kanunları şöyle anlatırlar: " O artık, Ayhan Işık ile film çevirmeyecektir. Bundan böyle hiçbir filmde soyunmayacaktır; izleyicilere diz kapağının üstünü bile göstermeyecektir. Aşk sahneleri çevirmeyecek, açıkçası öpüşmeyecektir."

[75] Bu bilgiler, 9 Kasım 2001 tarihli *Radikal* Gazetesi'nden alınmıştır.

düşünce, yıldızın filmde cinselliğe ilişkin birtakım ahlâki kodları taşıdığını ve filmlerin bu ahlâki kodların izleyicilerce benimsenmesinde psikolojik hazırlayıcılar olarak görev yaptıklarını dile getirerek bir kez daha melodram filmlerinde kadının sunumunu incelemeyi anlamlı kılar.[76] Elbette yıldız kimliğinin oluşmasında oyuncunun bedeninin görüntülenmesi büyük bir önem taşır. Gledhill'e göre (1991: 210) yıldızlar, izleyiciye temel olarak bedenleri (gövdeleri) aracılığıyla ulaşırlar. Fotoğraf, daha özelde yakın çekim, izleyiciye yıldızın bedenine daha yakın bir bakış önerir. Bu nedenle Balazs, aktörün yüzünün yakın çekimini, 'ruha açılan pencere' olarak kuramsallaştırır. Collin McArthur, *The Real Presence* başlıklı yazısında (1979: 99'dan aktaran Gledhill, 1991: 211) neredeyse tamamen fiziksel nitelikleri aracılığıyla sunulan yıldızların anlamlarını tartışır. Ona göre aktör inşa edilmiştir, onun yüzü ve bedeni, ona yönelik muamele hakkında pek çok şey söyler. Melodramatik karakterlerde bu nitelikler seçilmiştir ve simgesel etki üretmek için artırılmıştır. Bu nedenle yerli melodramlarda da yıldız oyuncuların bedenleri, yüzleri çoğu kez yakın çekimle birlikte sunulur; Şoray'ın gözleri gibi. Melodram filmlerinin bu anlatım biçimi, 1960'lar boyunca devam eder.

1965'ten itibaren popüler şarkılardan esinlenen, yine romantik aşkları konu edinen *Arkadaşımın Aşkısın* (T. İnanoğlu, 1968), *Artık Sevmeyeceğim* (M. Arslan, 1968), *Aşkların En Güzeli* (M. Gülgen, 1968), *Sevemez Kimse Seni* (E. Eğilmez, 1968), *Hicran* (M. Erksan, 1971) gibi şarkılı melodramlar yoğunlaşır. Alttürlerini çeşitlendiren melodramlar, annelik konularına da el atarak annelik melodramlarını oluştururlar. *Ana Yüreği* (Çetin Karamanbey, 1969), *Ana Kalbi* (Aram Gülyüz, 1969), *Ana Mezarı* (Ü. Utku, 1969) gibi filmler perdelerde boy göstermeye başlar. Artık dört başı mamur bir türdür melodram. Ancak aşk öyküleri anlatmak, melodramın vazgeçilmez, değişmez özelliğidir.

Melodramın temel niteliği olan aşk konusu, sadece hikâyelerde değil, romanlarda ve tiyatro oyunlarında da işlenerek sinema-

---

[76] Ancak böyle bir yargının eksik olduğu da belirtilmelidir. Çünkü Türkân Şoray, aynı zamanda Rüçhan Adlı ile nikahsız bir birliktelik yaşayacak kadar da egemen ahlâk kurallarına ters düşer. Asıl açıklanması gereken, katı ahlâki kuralları olan bir toplumun, onu nasıl kabul ettiğidir.

sal melodramın dayanaklarını oluşturmuştur. Ancak melodrama asıl kaynaklık eden, doğrudan edebiyat eserlerinin uyarlandığı Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların popüler aşk romanlarıdır.[77] Bu popüler aşk romanlarının yaygınlık kazanmasında önemli bir etmen, dönemin gazeteleridir. Romanların bir yayınevi tarafından basılmadan önce gazeteler tarafından tefrika edildiği dönemde, melodram filmlerinin popüler yazınsal temelleri de okurlarla karşılaşma şansını elde eder. Bu romanlar öylesine yaygınlık kazanır ki, 1937 yılında *Tan* gazetesince tefrika edilen Kerime Nadir'in *Hıçkırık* adlı romanı, ülke çapında büyük bir üne kavuşur; romanda yer alan Nalân ve Kenan karakterlerinin isimleri, yeni doğan çocuklara isim olarak verilen bir modaya dönüşür. Daha sonra yapılan melodramlarda (Örneğin *Kara Gözlüm*'de ve *Bir Demet Menekşe*'de olduğu gibi) Nalân ve Kenan isimlerinin, romantik aşkı, saflığı simgelemek için kullanıldığı görülür. Böylece melodram, Thomas Sobschack'ın dile getirdiği, her tür filminin 'klâsik' olanda ısrar edip onları taklit etmesi gibi (1990: 105)[78] hem Batılı melodramları (Hollywood filmleri)

---

[77] Dönemin bu popüler edebiyatçılarından Kerime Nadir'in uyarlanan romanları şunlardır: *Aşk Rüyası* (1960), *Boş Yuva* (1961), *Aşk Bekliyor* (1962), *Esir Kuş* (1962), *Aşka Tövbe.* (1963), *Hıçkırık* (1965), *Posta Güvercini* (1965), *Aşka Tövbe* (1968), *Samanyolu* (1967), *Funda* (1968), *Günah Bende mi* (1969) ve *Uykusuz Geceler* (1969), *Güller ve Dikenler* (1970), *Seven Ne Yapmaz* (1970), *Sisli Hatıralar* (1972), *Suya Düşen Hayal* (1971), *Son Hıçkırık* (1971), *Dert Bende* (1973), *Zambaklar Açarken* (1973). Muazzez Tahsin Berkant'ın ise şu romanları uyarlanır: *Bülbül Yuvası* (1961), *Kezban* (1961), *Küçük Hanımefendi* (1961), *Mağrur Kadın* (1962), *Çiçeksiz Bahçe* (1963), *Gençlik Rüzgârı* (1964), *Aşk ve İntikam* (1965), *Garip Bir İzdivaç* (1965), *Sevgim ve Gururum* (1965), *İftira* (1968), *Sabah Yıldızı* (1968) ve *Sarmâşık Gülleri* (1968), *Bülbül Yuvası* (1970), *Küçük Hanımefendi* (1970), *Mağrur Kadın* (1970), *Saadet Güneşi* (1970), *Bir Genç Kızın Romanı* (1971), *Mualla* (1971), *Aşk Fırtınası* (1972) (Scognamillo, 1998: 409,410).

[78] Sobschack (1990: 105) tür filmlerinin, klâsik yaklaşımın paradokslarından birinin, taklidin sert bir aranışı olduğunu belirtir. Klâsik kuram, özgün olanın (*orginal*) önceliğinde ısrar eder, değiştirilmeden taklidi savunur.

hem de yerli melodramları taklit eder, ama yerli kültürel değerlerle harmanlayarak.

Yerli edebiyat ürünlerinin yanı sıra, yabancı edebiyat ürünleri de sinema uyarlamalarının kaynağı oluşturur. François Copèe, Pierre Descourcelles, Alexandre Dumas, Xavier de Montpein, Hector Malat, Dumas Fils, Gerges Ohnet, D'Ennery, Prosper Merime ve Victor Hugo gibi Fransız yazarları melodram sinemasına kaynaklık eden yazarlardandır. Hem Zafer Davutoğlu tarafından (1965), hem de Mehmet Dinler tarafından (1972) yönetilen *Ekmekçi Kadın* (Xavier de Montpein'in aynı adlı romanının 1884) uyarlamasıdır (Scognamillo, 1998: 402-403). Ama en çok da *Pygmallion* ve *Sinderella* anlatıları çeşitlenerek uyarlanır. Ancak Batılı melodramlar gibi yerli melodramlar da metinlerarasıdır. Yeşilçam kendisinden önce var olan halk eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre birleştirip sürdürmeye çalışmıştır.

Metinlerarası Bir Çerçevede Yerli Melodramların Anlatı ve Anlatım Yapısı[79]

Sarıkartal (2002:75,76), Yeşilçam melodramların olası en eski kaynağının ortaoyunu olduğunu söyler. Yazar, ortaoyununun gerçeklik yanılsamasına dayanmayan göstermeci bir geleneksel tiyatro biçimi olduğunu vurgulayarak, tiyatro tarihçisi Metin And'dan yaptığı alıntıyla ortaoyununda oyuncuların sahnede oyuncu olarak göründüklerini; izlendiklerinin tümüyle bilincinde olduklarını belirtir. Ortaoyunu ile Batılı sahne dekor ve kostüm

[79] Burada anlatı (*narrative*) içerik; anlatım (*narration*) ise, bu içeriğin sunuluş biçimi anlamında kullanılmıştır. Anlatı, bir başlangıcı, ortası ve sonu olan, neden-sonuç zinciriyle kurulmuş olay ya da olayların, uzamsal ve zamansal bir biçimde düzenlenmesidir (Brenigan, 1992: 3). Başka bir deyişle bir olay, yeniden sunulduğu, biri tarafından yeniden aktarıldığı (anlatıldığı, filme alındığı, sahneye konulduğu) zaman bir anlatı olur (Kıran ve Kıran, 2000: 54). Greimas (akt. Stam vd., 1993: 69) anlatının bir amaca doğru yönelmesi gerektiğini belirterek kapanış ve bütünlük duygusuna vurgu yapar. Anlatım, bakış açısı, sözlü açıklamalar, görüntüler ve kurgu aracılığıyla bir öyküyü izleyiciye anlatma eylemi olarak tanımlanır (Nick Browne'den aktaran Stam vd. 1993: 84).

tasarımı anlayışının bir karışımını sunan tuluat tiyatrosu da Sarıkartal'a göre popüler sinema geleneğini etkilemiştir. Ona göre anlatının kuruluşu, karakter tiplemeleri, müzik ve komik sahnelerin kullanımı gibi özelliklerin yanı sıra, psikolojik olmayan ve göstermeci oyunculuk tarzı, melodram film kipine, tuluat tiyatrosundan geçmiştir. Melodram filmlerinde, özellikle kadın oyuncuların şarkı söyleyip dans ettiği sahneler, Sarıkartal'ın bu görüşünü pekiştirir. Esas erkeğe duyduğu aşkla eski kırsal, eğitimsiz, 'kaba' kadın görünümünden kentli, 'modern' kadına dönüşmüş esas kadın, şarkıcı olduğunda, izlendiğini bilerek sahnede şarkı söyler. O, hem kurmaca içindeki gazino müşterilerine, hem de kurmaca dışında kendisini izleyen film izleyicilerine oynar. Bu sahnelerin görüntülenişi (kamera), esas kadının göstermeci oyunculuğunun altını çizer. Bu yönüyle yerli melodramların başka bir biçimsel farklılığı kamera açılarıyla ilgilidir.

Erdoğan (1998b: 266) *intihal*'le suçlansa da Yeşilçam'ın temelde Hollywood ve Avrupa sinemasından radikal olarak farklı olduğunu düşünür. Yazara göre Yeşilçam melodramları, ışık, ses, renk, diyalog, çekim, bakış açısı, kurgulama, uyarlamalarına sadık kalsa da çok özel bir sinematik söylem yaratır. Batı sinemasında yaygın bir uygulama olarak açı-ters açı çekimleriyle verilen konuşma biçimleri için Yeşilçam, bambaşka bir yordam geliştirmiştir Erdoğan'a göre (1998a: 159). Bu tarz konuşma biçimleri için öngörülen çekim, karakterleri bir arada göstermeye olanak veren cephe çekimleridir (*front shots*). Cephe çekimlerinde karakterlerin konumlanmaları birbirlerine göre değil, kameraya göre tasarlanarak çerçeveye yerleştirilir; önemli anlarda karakterler yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar ve eğer alan derinliği karakterlerin ikisini de kapsamıyorsa netlik, karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılır. Böylelikle cephe çekimleri, bir yandan film yapımcısını büyük bir ekonomik ve teknik yükten kurtararak maliyeti düşürür, bir yandan da filmi tiyatral kılar. Hollywood kutu gösterdiğinde "Bu bir kutu" der. Yeşilçam ise aynı şeyi yapan girişimi "Bunun bir kutu olduğu varsayılıyor, fakat gerçekte bu bir kutuyu gösteren imgedir" der. Karakterler yüzleri kameraya dönük oynamaları, arkalarını ona dönmemeleri Erdoğan'a göre, tam özdeşleşmeyi olanaksız kılmış

ve onun yerine empatiyi koymuştur. Bu yönüyle Yeşilçam filmleri, çokça benzetildiği Hollywood filmlerinden farklılaşan bir örüntüye sahiptir. Bu nedenle Yeşilçam, Erdoğan'a göre (1998b: 266) Hollywood tarzı gerçeklikle Brechtci yabancılaştırma etkilerinin karıştığı sinematik bir söylem üretmiş melez bir sinemaydı. Türk melodram sineması, her ne kadar biçimsel özellikleri dolayısıyla başka sinemalara benzetilse de, yerli anlatısal geleneklerden (karagöz, meddah, aşk anlatıları gibi sözlü anlatı geleneği) beslenerek, kendisini Batı sinemasından farklı biçimde kodlamıştır; Batılı sinemasal anlatım biçimlerinden yararlansa da, bunları yerli aniatısal geleneklerle harmanlamıştır.

Yeşilçam melodramlarında karakterler, iyi/kötü olarak ayrılmışlardır. Temel çatışma da iyi/kötü arasında geçer. Anlatının eksenindeki karakterler, mutlaka iyidir; onların kötü olmalarına olanak yoktur. İyi karakterler, davranışları ve tutumlarıyla olduğu kadar, yukarıda da vurgulandığı gibi dış görünüşleriyle de 'iyi' olduklarını belli ederler. İyi/kötü çatışması, bir aşk anlatısı biçiminde görülür. İyi olan karakterler, saflıklarıyla, 'dürüst', 'temiz', 'namuslu' olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Kötü olanların tek düşüncesi, onların bir araya gelmelerini önlemektir. Bunun için yalan söylerler; iftira atarlar; hile yaparlar. Âşık çiftlerin nasıl ve ne zaman birbirlerine kavuşacakları, izleyici için önemli bir merak kaynağıdır. Çünkü türün uylaşımlarını bilen izleyici, anlatının romantik birleşmeyle sonuçlanacağını da bilir.

Hollywood melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam melodramlarında da film kişilerinin ahlâki niteliklerinin, onların dış görünüşlerine yansıdığı görülür. Sözgelimi Yeşilçam filmlerinde erkek karakterlerin bıyık şekli, kadınların saç rengi, kullandığı aksesuarlar, onların iyi mi kötü mü olduğunu gösterirler. İzleyici ince bıyıklı erkeğin, birazdan esas kıza saldıracağını; pala bıyıklı yaşlı erkeğin ise (çoğu kez varsıl erkeğin babası olarak Hulusi Kentmen oynar bu rolü) hem ayrılmış sevgililerin bir araya gelmelerine yardım edeceğini, hem de onun, kahramanlardan birinin babası olduğunu bilir. Karakterlerin giysileri, jestleri, karşıtlığı simgeleyen uylaşımlardır ve bu uylaşımlar neredeyse evrensel bir nitelik taşır. Yerli melodramlarda iyi kadın esmerse, kötü kadın sarışındır. Üstelik sarışının, 'doğal' olanı makbuldür. *Bir De-*

met Menekşe'de olduğu gibi sarışın olmak üst sınıfla, esmer olmaksa alt sınıfla ilişkilendirilir. Sarışın kadınlar, çoğunlukla kötü huyludur; sigara ve içki içerler; özgür cinsellik yaşarlar; çoğu zaman herhangi bir işte çalışmazlar; tek amaçları varsıl ve yakışıklı bir erkeği elde etmektir. Bu 'kötü' kadınlar için namus gibi kavramların herhangi bir anlamı yoktur. Esmer kadınlar ise, genellikle halkla ilişkilendirilen namus, erdem, dürüstlük, sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri simgeler. Onlar, görünüş ve davranışlarında toplumsal değerlere ters gelen herhangi bir davranışta bulunmazlar; böyle bir şey yapmış olsalar bile, çoğu kez başka insanların yüzünden 'öyle' davranmışlardır.

Melodram filmlerinde zaman ve uzam, çoğu kez belirsizdir. Zamanın ve uzamın belirsiz olması, bu filmlerin masalsı niteliklerine işaret eder. Sözlü kültürün ortak repertuarı gibi Yeşilçam filmlerinin de aynı konuları ele alan ortak bir repertuarı vardır; hatta kimi filmlerde kimi durumlar (sahneler) için hep gidilen (başvurulan) değişmez mekânlar vardır; aynı Boğaz sırtları, Eyüp'ün üstü Pierre Loti, Kalpazan Kaya sahili, benzer evler gibi.[80] Bu ortak repertuar öylesine güçlü bir özelliktir ki, yerli melodramların *anlatısal yapısının, karakterlerinin, mizansenin*in aynı olduğu görülür. Akbal Süalp'e göre (1999: 20) bir öykünme biçimi olarak *mizansen* tekrarları, geleneksel bir kültürel ilişki biçiminin uzantısıdır; 'bizim ve bize yakın coğrafyalardaki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği' bir anlatı biçimindedir. Örneğin çoğu filmde varsılların evi aynıdır; bahçe içinde, birkaç katlı, içten merdivenli ve genelde ahşap değildir. Oysa yoksulların evi daima ahşaptır. Bunun yanı sıra film kişileri de ortak bir kalıba uyar. İyi/kötü, belirgin biçimde birbirinden -görünüşte bile- ayrılır. Film kişilerinin ahlâki yapılarının dış görünüşlerine yansıması, yerli melodramların sadece Hollywood melodramları ile değil, Batılı olmayan ülkelerin melodramlarıyla da (örneğin Hint, Mısır, Meksika, Tayland, Srilanka melodramlarıyla) bu kodu paylaştığını gösterir. Belli oyuncuları görünce filmsel anlatının nasıl bir yol izleyeceğini kestirmek güç değildir. İzleyici Hulusi Kentmen'i gördüğünde, onun

[80] Hamilton (1992: 266) aynı olgunun Tayland filmlerinde de görüldüğü belirtilmiştir ki bunun ekonomik bazı nedenleri olduğu da bilinmektedir.

tatlı sertliğiyle, 'babacan' tavrı ile yanlış anlama sonucu ayrı düşmüş sevgilileri birleştirmede önemli bir rol oynayacağını bilir. Akbal Süalp (1999: 20) Kentmen'in otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için var olduğunu söyleyerek, sözgelimi Ediz Hun, Kartal Tibet, İzzet Günay gibi yıldızların, aynı iyi ve yakışıklı çocuklar olduğunu; zaman zaman hırçın, zaman zaman kaba; ama hep iyi yürekli ve sevdiği için 'öyle' yapan tek bir jönün çeşitlemeleri olduğunu ifade eder.

Gerek Batılı gerekse yerli kültürel değerlerle harmanlanmış olan melodramlar, çoğunlukla kadın karakterlerin eksen olduğu, ayrılıklara ve tekrar birleşmelere dayalı aşk öyküleri anlatır. Kadını eksen alan bu romantik anlatılar, çoğunlukla klâsik bir çizgi izler; hepsinin belirli bir başlangıcı ve sonucu vardır. Başlangıç, anlatıda bir denge durumunu içerir, ancak yine de bir eksiklikle başlar. Bu eksiklik, çözümlemelerde de görüldüğü gibi kadın karakterlerin yaşamlarında eksikliklerini hissettikleri erkeklerin yokluğudur. Kimi filmlerde erkeklerin eksikliği, öylesine belirgindir ki, neredeyse anlatıdaki bütün kadınlar mutsuzdur (*Bir Demet Menekşe*, 1973). Bu eksiklik, esas kadının yaşamına giren bir yabancı erkek ile giderilir. Başka bir deyişle erkeğin esas kadının yaşamına girmesi, anlatısal dengeyi bozar. Esas kadınla esas kadının tanışmasında rastlantının (*Aşk Mâbudesi*, *Sürtük*, *Bir Demet Menekşe*, *Kara Gözlüm*, *Bütün Anneler Melektir*) ve rastlantıyı da içeren kazaların (*Akasyalar Açarken*, *Tatlı Dillim*) büyük bir yeri vardır. Bu kazaların *Tatlı Dillim*'de olduğu gibi, ille de kötü sonuçlanması gerekmez. Kimi durumlarda ise esas erkek, zaten esas kadının yaşamındadır, ancak kadın, anlatının başlangıcında onu arzulamaz (*Samanyolu*) ya da onu arzuladığını gizler (*Sevemez Kimse Seni*, *Bir Demet Yasemen*). Erkek, yaşamına girdiği kadına, kendisini arzulamayı öğretir. Ancak esas kadın ve esas erkeğin birleşmesine çeşitli engeller vardır. Bu engeller, erkeğin hayatında başka bir kadının olması (*Bir Demet Menekşe*); kadın ve erkeğin yaşam biçimlerinin farklılığı (*Tatlı Dillim*, 1972); kadının gözünün 'yükseklerde' olması yüzünden esas erkeğin aşkını görmemesi (*Samanyolu*, 1967); yalan (*Aşk Mâbudesi*, 1969; *Bir Demet Yasemen*, 1961), kaza (*Aşk Mâbudesi*; *Sevemez Kimse Seni*, 1968), iftira (*Bütün Anneler Melektir*,

1971); fedakârlık (*Akasyalar Açarken*, 1962); başka kadın ya da erkekler (*Sürtük*, 1965; *Samanyolu*; *Bir Demet Yasemen* ve *Akasyalar Açarken*) gibi çok çeşitlidir. Söz konusu engeller, esas kadın ve erkeğin bir süre ayrı kalmalarına neden olduğundan anlatısal sonu geciktirir. Anlatısal dengeyi bozan olaylardan biri de, esas kadının doğa vergisi 'güzel' sesi sayesinde fark edilip şarkıcı olmasıdır (*Kara Gözlüm*, *Aşk Mâbudesi*, *Sürtük*). Bu şarkılı melodramlarda yoksul ve kimsesiz kadını keşfeden kişi, varsıl gazino sahibidir. Bir dizi 'kibarlık, zarafet' dersi yanında ses dersleri de alan kadın, şöhrete ulaşır. Bu anlatılarda kadının âşık olduğu erkek de genellikle 'sanat' çevresindendir (*Aşk Mâbudesi*'nde yazın; *Sürtük* ve *Kara Gözlüm*'de ise müzik). Ayrılık acısı çeken âşıklar, çeşitli acılara katlanır; birbirlerini yanlış anlar; çileci davranır; birbirlerine 'rol yapar', ama sonunda engelleri aşarlar. Anlatının 'mutlu son'la bitişi, genellikle âşık çiftlerin birbirlerinden ayrı kalmalarına neden olan ve yıllardır gizlenen gerçeklerin açığa çıkması (*Bütün Anneler Melektir*, *Bir Demet Yasemen*); rastlantı; birleşmeye engel olan kişinin ya kendi isteğiyle aradan çekilmesi (*Sürtük*) ya da kaza, ölüm gibi nedenlerle ortadan kalkması (*Samanyolu*, *Sevemez Kimse Seni*, *Bir Demet Yasemen*); aynı insanı seven kişilerden birinin fedakârlık etmesi (*Akasyalar Açarken*); kadın ya da erkeğin romantik birleşmeye engel olan yaşam biçiminden uzaklaşması (*Kara Gözlüm*, *Tatlı Dillim*) gibi durumlarla gerçekleşir. Son, âşık çiftlerin birlikteliğine, yani melodramlarda sunulduğu biçimiyle evliliğe dayanır. Evlilik ya da romantik birleşme, kadın eksenli melodramlarda bozulan dengeyi yeniden kurar ve anlatının başlangıcında hissedilen eksikliğin giderilmesini sağlar.

Melodramlarda aşırılık ya da abartının, tıpkı Hollywood melodramlarındaki gibi belirgin bir kod olduğu görülür. Abartı, hem anlatısal yapıdadır, hem de anlatımda. Her şeyden önce, melodramlar, konu olarak aşkı ele alırlar ve onu abartırlar. Aşk, film kişilerinin yaşamında tek değer gibi sunulur. Karakterlerin aşka yönelik duyguları, davranışları (ağlama, haykırma, bağırma vb.) abartılıdır. Bu abartı, kendisini hem oyunculuk biçeminde hem de işitsel yapıda belirgin kılar. Âşık çiftler, adeta kendinden geçerek oynar; neredeyse bedenlerinden taşarlar. Sarıkartal, Hülya

Koçyiğit'in melodram filmlerindeki oyunculuğundan hareketle, onun oyunculuğundaki aşırılığın en sık görülen biçimlerini şöyle sıralar:

> *(1) Bedenin, sanki bir kriz içindeymişçesine kasılarak ve bükülerek devinmesi; böylesi bir görüntü izleyicide, perdede izlediği kadına yardım etme isteği uyandırır; oysa filmdeki diğer karakterler, bu durumu hiç görmüyor gibidirler. (2) Herhangi bir fiziksel engelle karşılaşılmamasına karşın, hareketlerin göze çarpan bir biçimde kısıtlanması; çevrede serbestçe hareket edebilecek mekân varken beliren bu görüntü, adeta karakterlerin bedensel bir özrü varmış gibi bir etki uyandırır.*[81] *(3) Dudakların, anlamlandırılması güç bir şekilde ya da birçok anlama çekilebilecek şekilde seri ve üst üste kıpırdanışı; bu 'tuhaf' mimiğin yarattığı genel etki, perdede görünen kadının çok önemli bir şeyler söylemek istediği, fakat gizemli bir güç tarafından engellendiğidir. (4) Bakışların, adeta maksadını aşan bir şekilde, izleyicinin dikkatini çekecek kadar bir süre ya erkek kahramana ya da kameraya sabitlenmesi* (Sarıkartal, 2002: 81).

Sarıkartal (2002: 81), Hülya Koçyiğit'in oyunculuğundaki bu aşırılığın, aynı zamanda kadınlık arzusunun aşırı bir ifadesine olanak tanıdığını belirtir. Yazara göre böylelikle, genç bir kadın izleyicinin bir erkeğe hükmetmenin gizli hazzını yaşaması olanaklı olur ve oyunculuktaki bu aşırılık, yerleşik düzenle çelişmeksizin, bir genç kızın aşk meselelerinde görünüşteki edilgen rolünün sorgulanmasına olanak sağlar. Aşırılık, aynı zamanda izleyicinin filmde yaratılmak istenen duygu seline kapılmasını sağlar, hem de kuramcıların belirttiği gibi, perdede izlediğinin bir kurmaca olduğu gerçeğini görmesine yardım eder. Aşırılık, 'gerçek olan'dan ayrımlaşır; kurmacaya, kurmaca evrenin oyunsuluğuna vurgu yaparak, Brecht'in kuramında olduğu gibi, izleyicide kendisi ile izlediği arasına bir mesafe koymasına yol açar. Bu yönüyle aşırılık, hem özdeşleşmeyle hem de Brechtci anlamda yabancılaşma kavramıyla ilişkilidir. İzleyici, hem oyuncunun bedeniyle

[81] Kadın karakterin bu davranışları, Hollywood melodramlarında olduğu gibi, akla hemen *klostrofobiyi* getirir.

dışavurduğu mutluluğu, acıyı hisseder ve onun duygularına ortak olur; hem de bu oyunculuğun abartılı olduğunu bilip, bunun bir kurmaca olduğunu görür. Başka bir deyişle melodramatik oyunculukta bedenin 'aşırı' kullanımı, çelişkili anlamlar barındırır.

Yerli melodramların Hollywood melodramlarıyla, özellikle de Hint melodramlarıyla paylaştığı bir başka kod da, dilsel-sözel aşırılıktır. Yerli melodramlar, anlatmak istediğini, görüntü yanında diyaloglarla da pekiştirir. Söze yapılan bu aşırı vurgu, yerli melodramlarda sözün başat olduğu bir anlatım tarzı doğurmuştur. İzleyiciyi filmsel anlatıya inandırmada önemli bir işlevi olan sözlü anlatımın egemenliği, akıllarda kuşku bıraktırmayacak biçimde iyiyi ve kötüyü ayırt etmeye yarar, karakterlerin neler düşünüp neler hissettiklerini ortaya koyar. Böylece izleyici için hiçbir şey karanlıkta kalmaz. Yeşilçam melodramlarında ses, görüntüyü, görüntü de sesi destekler. Örneğin, esas kadının/erkeğin duygu düşünceleri karakterin sesinden anlatılırken, görüntüye bu karakterin anlattıklarıyla uyumlu yüz çekimi girer. Gerçekte ses ve görüntünün bu paralel kullanımı, Türk sinemasının çatışmaya dayalı 'dramatik' (Şasa buna 'trajik' diyor) yapıdan çok, uyuma dayalı, kurmacanın göstermeci doğasını vurgulayan 'epik' yapıya dayanmasının da bir sonucudur. Filmlerin kurmaca olduğunu gösteren 'epik' öyküleme yapısı, yukarıda da vurgulandığı gibi, filme bir masal havası katar: Öyküler anonim yerlerde geçer; film karakterleri, az sayıdaki anonim tiplerin (*Leyla ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı* gibi aşk anlatılarının ya da *Keloğlan* gibi masalların eksen kişilerinin) çeşitlemesidir; zaman çoğu kez belli değildir.

Aşırılığın bir başka biçimi, çoğu kez filme ismini veren şarkılarda görülür. Yerli melodramlarda şarkılar, filmlerde karakterlerin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü, özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanır. Hatta bazı durumlarda filmin eksen kişisinin yönelimini anlatır. Örneğin *Sevemez Kimse Seni* filminde aynı sözlerle başlayan şarkı, Alev'in, bir türlü ulaşamadığı sevgilisi Ferit'e özlemini ve onu kimseyle paylaşamayacağını ifade eder. Dile getirilemeyen duygu ve düşünceler, adeta şarkılarda zincirinden boşalır.

Hollywood melodramları ile kıyaslandığında yerli melodramlarda da anlatısal çeşitlemelere yer verildiği görülür. Bunlarda bi-

ri olan aile aristokrasisi izleği, yerli melodramların da vazgeçemediği bir çeşitlemedir. Bu çeşitleme, yerli melodramlarda çoğu kez komedi türüyle birleşir. Mirasını sürdürmek isteyen yaşlı ataerkini daima Hulusi Kentmen oynar. Kentmen, şımarık, haylaz oğlunu evlendirip 'adam etmek' için uygun bir kız ararken, oğlunun çoktan o kızı bulduğunu görür. Daha doğrusu kız, oğula 'çatmıştır' adeta. 'Dişli', 'girişken', 'mert', açık sözlü, 'namuslu' gibi nitelikl̇erle bezenmiş olan kız, tam da ataerkinin oğlunda olmasını istediği nitelikler taşır. Eğer oğul, haylazlık ederek kızı üzmüşse ataerki, *Tatlı Dillim*'de olduğu gibi, kızla bir olup, 'haylaz' oğula bir oyun oynar. Şüphesiz oyunun sonunda, evlilik vardır. Kızın varsıl, Batılı, 'kentli', 'uygar' dünyadan olmayışı sorun değildir. Çünkü yaşlı ataerki de, aynı kültürel ve toplumsal yapıdan gelmiştir. Sosyo-kültürel ve sınıfsal farklılıkların evlilik aracılığıyla görünmez kılındığı bu filmler, bir yönüyle varsıl ve yoksul arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması arzusunu da yansıtırlar. Onları ortak bir noktada buluşturan değerler ise, çalışma kapsamındaki filmlerde olduğu gibi ulusal kimlikle ilgili kavramlara işaret eder. Eğer, çiftlerin ebeveynleri aynı toplumsal, sınıfsal ve kültürel çevreden gelmiyorsa bu durumda filmsel anlatı, Hollywood melodramlarındaki gibi aterkinin yeniden eğitilmesiyle sonuçlanır. Bu çeşitlemede çiftlerden biri yoksul, diğeri varsıldır. Varsıl olan tarafın ailesi, tek değerin para olduğu, insan ilişkilerinin bozulduğu bir kirlenmişliğin simgesidir adeta. Gizlenen yoksulluğun açığa çıkması, evliliği olanaksız hale getirdiği gibi, iyi/kötü, ahlâklı/ahlâksız (namuslu/namussuz) arasındaki karşıtlığı da görünür kılar. Paranın her şey olmadığı, erdemin, namuslu yaşamın insanı daha mutlu kıldığını fark eden varsıl taraf, bu şekilde yeniden eğitilmiş olur. Dikkat çekici olan, ataerkinin yeniden eğitilmesinin sınıfsal farklılıkların ortadan kalkma isteğini de yansıtmasıdır. Bu yönüyle yerli melodramlarda ataerkinin yeniden eğitilmesi, hem erdem, dürüstlük, saygı, sevgi gibi değerlerin ayırdına varılması anlamında, hem de sınıfsal köklerin kültürel bütünleşmeye-birleşmeye engel olmayacağının anlaşılması biçiminde gerçekleşir. Bu çeşitlemede varsıl erkeğin babasını genelde Hulusi Kentmen; yoksul kızın babasını ise çoğunlukla Münir Özkul oynar. Gerçekte varsıl ataerkinin davranışları, konuşma biçimi (çoğunlukla aksanlı bir Türkçe konuşur), onun, sınıfsal a-

çıdan farklı olsa da, toplumsal ve kültürel köklerinin 'alt' sınıfa ait olduğunu vurgular. Filmsel anlatıda onu 'olumsuz' anlamda değiştiren kişi, karısı olarak sunulur. Anlatı, bu nedenle yaşlı ataerkinin köklerine daha uygun bir biçimde yaşayamamasının suçunu kadına yükler. Çocukların evlilikle sonuçlanan aşkı, ataerkinin tekrar 'kültürel köklerini' görmesini sağladığından film, 'yoksul, ama onurlu' bir yaşamı yüceltir. Böylece farklı anlatı ve anlatım biçimleriyle harmanlanan melodramlar, 1970'lere çeşitlenmiş bir biçimde girerler.

Yeşilçam Biter Ama Melodram Bitmez

1970'li yıllar Türk sinemasına giren rengin maliyeti yükseltmesiyle sayısal olarak düşüşe geçen melodramlar, izleyiciyi tekrar çekebilmek için, popüler sanatçıları, denenmiş, zarar riski düşük filmler olarak varlıklarını sürdürürler (Süllü, 1995: 247). 1975'lerden sonra da melodram filmleri yapılsa da, 1960-1975 yılları arası, tür olarak melodramların özgün dönemidir. Çünkü bu tarihten sonra yapılan melodramlar, değişime uğrayarak arabesk müziğin bolca kullanıldığı bir tür haline gelir. 1975'lerden itibaren arabesk filmlerle harmanlanarak varlığını sürdüren, Yeşilçam'ın geçmişte kaldığı 1990'larda melodramatik kip, Türk Sinemasının kendisini değerlendirdiği *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Atıf Yılmaz, 1988) gibi kimi filmlerde Yeşilçam'ın parodisi olarak kullanılmıştır. Her ne kadar günümüzde türler saf halde bulunmuyorsa da melodramatik kip, pek çok filmde ve televizyon dizilerinde varlığını sürdürmektedir. Günümüz Türk sinemasında da genç yönetmenlerin ellerinde farklı bir nitelik kazanır. Sözgelimi Zeki Demirkubuz, başlı başına melodramatik konuları, 'modernleşme projesinin' dışına itilmiş, toplum-dışı olanların yaşamlarını, kader olgusunu işler. Öyle ki, yönetmenin *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Karanlık Üstüne Öyküler* üçlemesinden *Yazgı* ve *İtiraf* (2001) filmleri ile *Kader* filminin isimleri bile melodramın anlam evrenini çağrıştırır. Hatta bazı yazarlar, son dönem Türk filmlerinin melodram yapısına sahip olduğunu düşünür. Örneğin Suner (2002: 191), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* filminin melodramın türsel kodlarını yeniden üretir biçimde tekrara dayalı ve

kapalı bir anlatısal yapısı olduğunu belirtir. Çünkü öykünün ana eksenini, dışa dönük bir eylemlilik, hareket ve değişim değil, durağanlık ve döngü oluşturur. Suner'e göre filmin öyküsü, duygusal yoğunluk ve aşırılık üzerine kuruludur; kahramanlar kendilerini denetleyen bir tutkunun pençesinde yaşarlar; anlatıda rastlantı öğesinin kullanımı da abartılı ve aşırıdır.

Yalnızca *Masumiyet* değil, Demirkubuz'un diğer filmleri de melodramın kodlarını yeniden üretir. Ama bunu yaparken, Yeşilçam melodramlarındaki gibi olaydan çok, kişilere, onların ruhsal yapılarına eğilir. Örneğin *İtiraf*, bir karı-kocanın evliliklerindeki bozulmayı ele alırken, gerçekte iletişimsizliği, dilin başarısızlığını anlatır. Çünkü karakterler konuşmak istediklerinde dil, yaralayıcı olur ve bu nedenle iletişim olanaksızlaşır. Film, karakterlerin içinde bulunduğu yalnızlığı, yabancılaşmayı, sahne düzenlemesiyle destekleyerek anlatır. Karakterlerin anlatı içinde konumlandırılışı, çıkışsızlığı sergiler; bu nedenle filmde sorunların kesin bir çözümü yoktur; döngüsel bir anlatım egemendir anlatıya.

Nezih Erdoğan'a göre (2001a: 252-255) *Eşkıya*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmleri de melodram kipinin yeniden kullanıma sokulduğu filmler olarak öne çıkar. Yazara göre bu filmler, sevmediği bir erkekle evlendirilen kadının kendisini ona sunmaması; aşkın tutku boyutunda yaşanması; aşkın, aşk nesnesinden daha üstün düzeyde değerlendirilmesi; kaybetmek, feragat etmek, teslimiyet gibi kavramlarla ilişkili olması ve mahalle olgusuna yer vermeleri; izleyicide 'ah keşke' duygusu uyandırmaları nedeniyle Yeşilçam melodramlarının kiplerini kullanır. Melodramatik bir anlatı yapısına sahip filmlerden biri de, yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar* (2002) filmidir. Başrollerini bir dönemim Yeşilçam melodramlarının yıldızı Türkân Şoray ile Kadir İnanır'ın oynadığı film, tam anlamıyla bir aşk anlatısıdır. Bu aşk anlatısı, sanki 'mutsuz son'lu Yeşilçam melodramlarının bittiği yerden başlar ve anlatısıyla, oyuncularıyla birlikte *Selvi Boylum Al Yazmalım*'a (Yön. Atıf Yılmaz, 1977) gönderme yapar, onun rövanşını alır. Birbirlerini çok sevmelerine karşın dönemin siyasal olayları yüzünden bir araya gelemeyen sevgililer, yıllar sonra, yine bir sürü engellemelere rağmen birbirlerine kavuşurlar. Film, karakterlerin iyi/kötü olarak ayrılması; çile çe-

ken-fedakâr mutsuz kadın, yardımsever iyi, evde kalmış hala gibi karakterleri içermesi; sevgililerin birleşmelerine bir yalanın engel olması ve bu yalanın yıllar sonra açığa çıkması gibi özellikleriyle melodram filmlerinin kodlarını paylaşır (Akbulut, 2006). Bu yönüyle film, Yeşilçam melodramlarının bir ironisi değildir, ama melodramlara konu olan aşkın ve aşk öykülerinin tükenmeyeceğini anlatması açısından Yeşilçam melodramlarına da bir saygı niteliği taşır.

Melodram, yerli dizilerde de, bir kip olarak varlığını sürdürür. *İkinci Bahar, Baba Evi, Üzgünüm Leyla, Şapkadan Babam Çıktı* gibi dizi filmler, içinde iyi insanların yaşadığı büyük evler ve mahalleler, rastlantılar, kaçırılmış fırsatlar, yanlış anlamalar, ayrılıklar, tekrar birleşmeler, 'evde kalmış' hala/teyze gibi izleklere ve figürlere yer vermeleri nedeniyle melodramın mirasını değiştirerek sürdürürler. Türk sinemasının izleyiciyle kitlesel olarak buluşmaya başladığı son yıllarda, melodram, az ya da çok dönüşüme uğrayarak sinemada ve televizyon dizilerinde varlığını sürdürürken, kuramcılar da bu türle ilgilenmeye başlamışlardır.

Türk Melodram Sinemasının Kuramsal Çalışmalarda Yeri

Türk melodram filmleri, Avrupa ve Amerika'da olduğu gibi başlangıçta değersiz bir tür olarak görülmüş, aşağılanmış ve uzun yıllar boyunca bilimsel eleştiriden uzak, izlenimci bir yaklaşımla eleştirilmiştir. Ancak halkın bu filmleri benimsemesi, eleştirmenleri bu konu üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. Çoğu yazar, eleştirmen tarafından eleştirilen, hor görülen melodram filmlerini, halkın neden bu kadar benimsediği konusunda ise, farklı görüşler vardır. Kimi araştırmacılar, bu filmlerin olgunlaşmamış duyguların ürünü olduğunu belirtirken, kimi araştırmacılar da, kadın gereksinmelerine odaklanır. Sözgelimi Türk sineması üzerine görüşlerini belirttiği yazısında Adanır (1996: 12), Türkiye'de üretilmiş çoğu filme hakim olan yaratıcı duyguların, melodramları yaratan duygular olduğunu söyler. Ona göre melodram, aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı; ölümüne sevgi ya da ölümüne nefretin egemen olduğu bir evrendir. Melodramlarda genelde ölümüne sevgiden ölümüne nefrete ya da ölümüne nefretten ölümüne giden bir sevgiye doğru giden bir dramatik çizgi

olduğunu söyleyen Adanır (1996:12), yok edici olmayan bir sevgi ve insanca duyguların bu filmlerde belirleyici olmadığını ifade eder. Bu duyguların olgun insanlardan çok, henüz gelişmesini tamamlamamış, çocukça denilebilecek duygulara sahip insanlara ait olması nedeniyle yazar, Türk sinemasının henüz 'normalleşmediğini' düşünür. Bu durumda melodram, Türk insanının henüz 'birey olamadığının resmi' olarak görülür.

Mutlu (2001: 117-119), yerli melodramlardaki akıl (*rasyonalite*) eksikliğini sorunsallaştırmayan (seyirci açısından), seyircinin bu durumu tartışmasını engelleyen şeyin, ruhsal boşalım mekânizması olduğunu savunur. Steve Neale'in, melodram izleyicisinin şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar gibi anlatısal unsurlarla bir 'duygusal *hiperbol*'den geçtiği düşüncesini aktaran Mutlu, yerli melodramların özdeşleşme, iyi-kötü ayrımı, filmdeki karakterlerin ve onlarla özdeşleşen seyircilerin nedenleri olarak sunulan engelleri, bastırılmış, kışkırtılmış acı çeken bedenleri, bu ruhsal boşalıma katkıda bulunan mekanizmalar olarak değerlendirir. Yazara göre yerli melodramlarda acı çekme şekli, seyirciye de açı çektirecek veya seyircinin kendi acılarını, çok daha açık ve abartılı biçimde karakterlerle ifade edecek şekilde düzenlenmiştir. Kuşkusuz melodramlara yönelik bu tür bir yaklaşım Aristoteles'in *Poetika*'sında tanımladığı (tragedya için) ve klâsik anlatılar için genellenen '*katharsis*' mekanizmasına dayanır.

Bu çerçevede melodramlar üzerine çalışan araştırmacılar, bu anlatıları kadınların özgürleşmesi bağlamında ele alarak, kadınların bu anlatılardan aldıkları hazza da odaklanmışlardır. Yerli melodramları bu bağlamda inceleyen Behçetoğulları (1995. 48), kadınların bu filmlerden aldıkları hazzın, (kadınların) 'bastırılmış öfkeleri' açığa çıkardığını belirtir. Bu saptama da, melodramın kişisel olan yoluyla toplumsal olanı anlattığı yargısını pekiştirir. Örneğin köylü kadının kentli kadına dönüşmesi ve erkeğin arzusunu elde etmesi, bir bakıma kadının mücadele etmesi olarak değerlendirilir.

Yeşilçam denildiğinde o filmlerin senaristi olarak hemen akla gelen Bülent Oran (1996: 283-285) Yeşilçam'ın seyircisini kendisinin doğurduğunu, sonra da izleyicinin, beğeni durumuna göre gösterdiği ağırlık nedeniyle Yeşilçam'ı kendi istekleri doğrultu-

sunda yönlendirmeye başladığını belirtir. Ona göre Yeşilçam, halkın sinemasıdır. Filmlerin tutulma nedenini de, bu filmlerin Türk toplumunun aynası olmasıyla açıklar Oran. Çünkü bu filmler, insanın psikolojik yapısını, onların acı ve sevinç kaynaklarını, ekonomik-toplumsal bunalımlarını, yaşamdan ne beklediklerini, nelere açık nelere kapalı olduklarını, düşlerini ve içinde yaşadıkları düzeni yaşatmaya çalışmıştır. Bu masum 'itiraf' ise, sözü edilen filmlerin değişime kapalı olmaları gerçeğini doğururken, filmlerin var olan ya da filmlerde sunulduğu biçimiyle 'var olması istenen' düzenin devamı için psikolojik hazırlayıcılar rolünü oynadığı savını da kanıtlar. Yeşilçam filmlerinin (ki çoğunluğu melodram filmidir) masal anlattıkları gerçeğini, senaryo yazarı Bülent Oran da doğrular. Oran'ın bu filmlerin bıraktığı boşluğu ezme/ezilme ilişkilerinin anlatıldığı ve sonunda ezilenlerin kazandığı *Köle Isaura*, *Küçük Hanım* gibi Brezilya dizilerinin doldurduğuna ilişkin açıklaması (1996: 287-288) akla, bu filmlerin ulusal kimlik bağlamında tanımlanmasıyla ilişkili düşünceleri getirmektedir. Böylece Oran, melodram filmlerinin halk tarafından benimsenme nedenini, bu filmlerin toplumun aynası olmaları düşüncesine dayandırır. Oysa Yumul'a göre (2001: 51) yerli melodramlarda idealize edilen ilişkiler, davranış ve ahlâk kodları, toplumda var olanın bir yansıması olmaktan çok uzaktı ve toplum da bunun farkındaydı. Öyleyse toplumun melodramları benimsemesi neyle açıklanabilir?

Konularını gündelik hayattan seçse de, gündelik hayatın gerçekliğinden uzak filmlerin bir dönem toplumda kabul görmesini Necmi Zeka (1985: 112-113), Adorno'nun gerçekliğe karşı bir soğukluğu koruyan ve aradaki mesafeyi aşamayan 'sinik bilincin' ürünü olan 'sinik sanat' kavramını kullanarak açıklar. Yazara göre 'sinik bilinç', hiçbir eleştiriden etkilenmeyen, sürekli bir maske ardına gizlenen bilinçtir. "Sıkı sıkıya inanıyormuş gibi yaptığı ahlâki değerlerin sahte ve güvenilmez olduğunun anlaşılmasında, bilinmesinden gocunmaz pek"; toplumun bir ölçüde geride bıraktığı ilkel bir ahlâki çerçeveyi duygusallık temelinde, yani *'duygusal* ahlâkçılık' yoluyla ısrarla korur. Bu sava dayanarak, sadece yerli melodramların değil, genel olarak melodram sinemasının 'sinik sanat' olarak tanımlanabileceği görülür. Çünkü melodram, toplumsal, ideolojik, siyasal olana tepkisini, önceki düzenin ahlâ-

kını duygusal bağlamda savunarak gösterir. Tür olarak doğduğu Fransız Devrimi sırasında, kutsal değerlerin savunuculuğunu yaparak gösterir yeni düzene tepkisini; ama bir yandan da, yeni düzenin ahlâkını (burjuva ahlâkını), bireyciliği savunur. Melodramın bu ikili doğası yerli melodramlarda da gözlenebilir. Bir yandan 'Batılı' değerlerin çürümüşlüğü gösterilir, öte yandan da 'Batılı' değerler yüceltilir. 'Batı'nın, 'uygar' olanın dışında konumlanmış kahraman, 'Batılı' değerlerin çürümüşlüğünü (daha doğrusu tehdit ediciliğini) gösterirken, anlatının sonunda 'Batılı', 'uygar' bir anlatısal ve görsel ikonografi içinde görünür. Bu nedenle Mulvey'in, melodram için söylediği 'güvenlik sübapları' kavramından hareketle 'tampon' kavramı önerilebilir. Melodram, erki ahlâki/dinsel/kutsal değerleri, yeni ahlâki/dinsel/kutsal değerlerin olası tehlikelerine karşı tampon olarak öne sürer; kendisi de (film olarak) toplumun 'yerli' olana ilişkin tepkilerini cisimlendiren 'temsil' anlamında bir tampon görevi görür. Bir yanıyla toplumu, ulusu, ulusal kimliği tehdit eden güçleri 'temsil' eder; öte yandan tehdit olarak sunduğu bu güçleri, anlatısal yapıda alt edip dönüşüme uğratır. Batı artık, yerli karakterin 'Batılı' değerleri dönüştürerek içselleştirmesiyle tehdit edici olmaktan kurtulmuştur. Necmi Zeka'nın deyişiyle (1985: 113) Türk sineması, bu yönüyle Batılılaşma düşüne -modern ideallere- sırt çevirir.

Batılılaşma ve modernlik, melodram üzerine çalışan kuramcıların son dönemde üzerinde önemle durduğu kavramlar olarak göze çarpar. Örneğin, 1960-1975 arasındaki Türk melodramlarına ulusal kimlik açısından bakan Erdoğan (1998b: 265), incelemesinde, yaklaşım olarak *post-koloniyal* söylemi kullanır ve ulusal kimliğin inşasında Batı'nın bir sorun olarak görüldüğünü vurgular. Yazara göre bu filmlerde lüks otomobiller, çeşitli elbiseler giyinen sarışınlar, çılgın partiler ve viski, Batı'nın ikonografisini oluşturarak ahlâki çürümüşlüğü gösterirler. Erdoğan (1998b: 270,271), Hollywood ve Avrupa sinemasından radikal bir biçimde farklı olan Yeşilçam'da Batı'nın 'küçültücü' (*perjoratively*) olarak çizildiğini belirtir. Bu da, melodramlarda kişisel olanın, ne denli siyasal/ideolojik bir anlam taşıdığını kanıtlar. Erdoğan (2001b: 223) Yeşilçam'ın en parlak döneminin aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente gö-

çün bir toplumsal fenomen haline geldiği dönem olduğunu belirterek, Batı medeniyeti düzeyine çıkma hedefi ile bu düzeyi deyimlemesi gereken ulusal kimliğin Batı'ya karşı kazanılmış bir mücadele sonucu ve gereği tanımlanması karşıtlığının, bu iki toplumsal fenomenle eklemlendiğini savunur; üst sınıflar diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girerler. Yeşilçam'ın bu süreci başarılı bir şekilde kullandığını belirten Erdoğan, Batılı hayat tarzını benimsemiş varsıl erkekle fakir ve/veya köylü kız arasındaki aşkın bunun en tipik örneği olduğunu dile getirir. Melodram filmlerinde Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken, ama yozluk tehlikesine karşı alt sınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici, hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunulmuştur.[82] Yazara göre bu süreçte özellikle gayrimüslimler, modernleşmenin ve Batılılaşmanın ajanı olarak görüldüler; köyden ya da altsınıftan gelen kızı kentsoylu (burjuva) yaşam tarzına uyarlamak için dans etmeyi, yemek yemeyi öğreten karikatürize, züppe kişiler olarak temsil edildiler. Dolayısıyla melodramlar, bu anlamda ulusal bir niteliğe sahiptir.[83]

---

[82] Gregory Jusdanis, benzer bir olguyu Yunan edebiyatı için yapar. Jusdanis'e göre (1998: 121-125) 'gecikmiş modern' toplumlarda milli edebiyat, kaçınılmaz olarak gecikmiş bir proje olarak ortaya çıkar. Modern Yunan edebiyatı, Avrupa kültürüne yönelik hem bir hayranlık, hoşgörü, gıpta hem de bir korkunun içine doğmuştur. Yunanistan'da 'kendine özgü' bir edebiyat yaratma çabası kadar 'yıpratıcı karşıtlıklar' arasında bir uyumun sağlandığı ve geçmiş kavgaların unutulduğu hayali bir alan rolü oynayan bir özerk' estetik kültür yaratma çabası da paradoksal bir biçimde gecikmiş bir modern stratejidir.

[83] Bu ulusal nitellik, sadece anlatısal yapısında banndırdığı, ulusal kimlik temelindeki karşıtlıktan kaynaklanmaz, aynı zamanda bu filmlerin yapımcılarının da yerli olmalarında gelir. Melodram sineması, yerli film sanayinin gelişimini de sağlamıştır. Aynı olgu, pek çok ülke sinemaları için de söz konusudur. Örneğin Sorlin (1995: 1-5) İtalyan melodramların en önemli özelliklerinden birinin, yabancı/farklı değil, ulusal yapım şirketlerince çekilmeleri olduğunu belirtir. Yazara göre savaş sonrası dönemde perdeleri kaplayan Amerikan filmleriyle mücadele eden filmler, sadece melodram ve komedi filmleriydi. Aynca bu filmler, toplumda bir sinema kültürünün gelişmesinde önemli bir role sahiptiler.

Erdoğan'a göre (1998b: 265-271) Yeşilçam, sadece sınıf çatışmasıyla değil, köy/kent, Doğulu/Batılı karşıtlıklarıyla canlandırılmış arzuların anlatımında melodramı kullanır. Bu karşıtlıklar ekseninde Erdoğan, yerli melodramlarda alt sınıf/kır'ın Doğu/yerel kültür'le üst sınıf/kentin Batı/yabancı kültür şeklinde formüle edildiğine dikkat çeker. Anlatısal yapıda varsıl/üst sınıftan olan erkek ve yoksul/alt sınıftan olan kız, bir sorundur, bu nedenle erkek kızdan ayrılır. Kız, kılık değiştirerek erkeğin aşkını tekrar kazanır, sonunda kimliği açığa çıkar. Yazar böylesi bir yapıda arzu nesnesi olan üst sınıfın, Batılı yüklemelerle kodlandığını belirterek, bu noktada yerli filmlerin Hint melodramlarına benzediğini ifade eder. Yeşilçam, her ne kadar her şeyin doğruluğunun ispatlanacağı ve böylece 'utanmasızca' arzulandığı hayali sahnelerle sunulan Batı'yı temsil eden toplumsal sınıfları bastırsa da, Batıyı alçaltıcı olarak çizer. Böylelikle Yeşilçam melodramlarının ikili bir yapısı olduğu görülür; öncelikle Batılı değerler 'norm' olarak saptanır, ardından bu filmlerin cisimlendirdiği ulusal kimliğe bağlı kültürel değerler, normdan gerekli ve geçici (zamansal/dönemsel) sapmalar olarak dayatılır. Gelecekteki normu (bu Batı'dadır) elde etmek için, şimdi onlara (ulusal değerlere) uyulmalıdır. Melodramların cisimlendirdiği bu ikilik, aynı zamanda bu filmlerin, Batı ve Batılılaşma ekseninde yaşanan kültürel çatışma karşısındaki tutumunu yansıtır. Başka bir deyişle, *psişik* enerjiler olarak toplumsal güçleri kişileştiren ve karşıtlıkların çarpışmasında ahlâki kimlikleri üreten melodramatik tarz, resmi ideolojinin 'ötekilerini' görünür hale getirir, (Gledhill, 2000: 240) 'Doğu/Batı' karşıtlığını modernlik, uygarlık, eğitim eksenlerinde ve bir aşk izleği çerçevesinde işleyerek modernleşme projesinin gözardı ettiği insanların, yani eğitimsiz, modernleşmemiş, 'Batılı' olmamış olanların sesini işitilir kılar. Toplumsal değişmeyi anlamakta ısrar eden ve bunu, soyut, toplumsal kurama ve entelektüalizme derin bir şüpheyi dile getiren (Elsaesser, 1985: 170) melodramlar, bu nedenledir ki güçsüzlere, bastırılmışlara ses verir. Pozitivist bilim ve modernist toplum paradigmasının, bir 'so-

---

Aynı şey, Türk sineması için de geçerlidir. Türkiye'de sinema, melodram filmleri yoluyla toplumsal bir taban bulmuş, halk tarafından benimsenmiş ve böylece popüler hale gelmiştir.

run' olarak gördüğü 'diptekiler'in tepkilerini dillendirir. Melodramların bu isyankâr ruhu, yerli melodramların bilimi ve modern yaşamı ('muasır medeniyet'i) temsil eden 'Batı'yı ve 'Batılı' olanı küçümseyen anlatısal yapılarında görünür kılar.[84] Bu konuda karakterler üzerine düşeni fazlasıyla yerine getirirler. Öyle ki, Erdoğan'ın da belirttiği gibi (1998b: 266-267) Yeşilçam karakterleri, azınlıklara hile yaparak kimliklerini gizlerler; bir zamanlar yoksul, köylü, kötü aksanlı ve eğitimsiz bir kız birden çekici, eğitimli, becerikli biri oluverir, kendisini üst sınıfın kurallarına sorun olmaksızın uydurur. Bunlar gerçekte *Pygmalion* ve *Sindirella* anlatılarının yeniden üretilmesidir. Üst sınıf/Batılı, alt sınıf/Doğulu şeklindeki yarılma, Yeşilçam'ın kendi ulusal kimliğini ele veren bir belirti olur böylece. Belirsizlik (*ambivalence*), özdeşleşme ve fantezi, yarılma mantığının temel kavramlarıdır. Gerçekte yarılma, arzu nesnesiyle ilgili olarak kararsız öznenin fiziksel konumlandırılışı için bir yer sağlar ve bir kimlikten ötekine geçiş, fantezi koşullarında yer alır; yoksul genç kız, gece kulübünün sahibi tarafından keşfedilerek ünlü ve varsıl olur.

Benzer bir şekilde Yeşilçam'daki parti sahnelerini, toplumsal yaşamla ilişkisi içinde incelediği tez çalışmasında Arslan (1997: 77-82), merkez/çevre karşıtlığına odaklanır. Batılılaşma projesinin yarattığı Doğu/Batı ayrımının parti sahnelerinde belirgin olduğunu belirtir araştırmacı. Bu ayrım, merkezin 'Batılı', varsıl olmasına; çevrenin ise, 'Doğulu' yoksul, 'Anadolulu' olmasına denk gelir. Çevreden gelen yoksul delikanlı, merkezin varsıl/Batılı kızına âşık olur. İkili ayrım Arslan'ın saptamasına göre, parti sahnelerinde açıkça görülür: Merkezde olanlar gülüp oynayıp dans ederken, çevrede olan başkarakter, partide olmasına karşın yalnız başına durur, eğlenceye karışmaz. Ancak çatışma, izleyicinin beklentisi olan evlilikle/heteroseksüel çiftin oluşturulmasıyla çözülür. Dikkat çekici olan şey, anlatısal kapanışların, çevreyi kendi önceliklerine ya da ilkelerine göre değiştirmeyi

---

[84] Selim Eyüboğlu da (2001: 85), Türkiye'de her dönem modernist olabilmenin bir arzu nesnesi olduğunu vurgulayarak, bu süreç içinde Amerikan sinemasına benzer bir biçimde *verisimilitude*'a (ikna edici, özgün vurgu) dayalı '*genre*' (tür) filmlerinin sinemada belirleyici olduğunu yazar.

amaçlamış olan merkez yerine, çevrenin kabulü şeklinde olmasıdır. Filmlerin başlangıcında yer alan 'farklı dünyalardanız' klişesi, merkezin varsıl, Batılılaşmış başkarakterlerinin çevreyi kabulüyle çözülür. Bu bağlamda araştırmacı, bu filmlerin, oyunun kazanan tarafı olarak çevreyi sunarak, meydan okuyucu bir şekilde merkeze tepkilerini ilettiklerini düşünür. Aidiyet ve farklılık probleminin farklı yerlerde kurulduğunu; bu filmlerin alt sınıf izleyici için burjuva dünyasını yansıttığını ve çeşitli yollarla varsıl olma düşü önerdiğini belirterek Arslan (1997: 76), böylelikle melodramların toplumsal yaşamda var olan sınıf, kültür ve değer farklılıklarını temsil ettiğini göstermiş olur.

Son yıllarda Türk sinemasına farklı yaklaşımların bir örneğini de Fatih Özgüven gösterir. Fatih Özgüven'e göre (2001: 71-77) Türk sineması, "bizim ortak bilinçaltımız değil, toprak altında kalmış ortak bilinçaltımız"dır. Çünkü hiç de ilgisi yokmuş gibi yerlerden Türk insanına dair ipuçları verir. Yazar, sözgelimi *Vesikalı Yarim*'i 'nelere ağladığımız'la ilgili olarak inceler. Özgüven'e göre bu filmler, bu insanlarla ortak bir taraf taşımamıza rağmen duyarlılığımızın belli yerlerine hitap ediyorlardı, belli yerlerine ilmek atıyorlardı. Dolayısıyla yazar, bu filmlerin bize (izleyiciler, eleştirmenler olarak) tam olarak nerede, nasıl dokundukların', hâlâ dokunuyor olup olmadıklarını sorarak, onlara yaklaştığını açıklayarak Türk sinemasını araştırmayı bir tür kazıya benzetir. Filmleri anlamak için "kendimizi bu metinlerin içine yeterince gömme riskini göze almalıyız" derken Özgüven, Atayman'ın melodramı anlamak için, "Önce kendimizi ona bırakmalıyız." önerisiyle (1998: 45) buluşmuş olur. Özgüven, bunu 'almaya açık olmak' biçiminde kavramsallaştırarak, filmleri anlamak için 'saf' seyirci konumunu içselleştirmek gerektiğini belirtir. Özgüven (2001: 128-129), 'eski Türk filmleri' olarak adlandırdığı melodramların da dâhil olduğu Yeşilçam filmlerine üstten bakılmaması, o filmlerle aramızda (eleştirmen, izleyici olarak) 'bir tevazu kontratı', bir 'mahviyetkârlık kontratı' olması gerektiğini savunur. Çünkü yazara göre, "Yahu, ben çok akıllıyım, bütün bunları görüyorum" havasıyla bu filmlere bakmak, onları patronize etme tehlikesine yol açar. Bu filmlere kuramın belli aygıtlarıyla ve kendi bulacağımız anahtarla bakmak, yazara göre, hiç de yarar-

sız değildir. Özgüven, Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'te, *Üçüncü Sayfa*'da, Serdar Akar'ın *Gemide* ve Serdar Akar'ın *Lalelide Bir Azize* filmlerinde yaptıkları eski Türk sinemasını 'parantez içine alma', 'problematize etme' yaklaşımını buna örnek verir. Sözgelimi, "Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kişiler, eski Türk filmlerini izlemekle kalmazlar, eski Türk filmlerinin bizim için ne anlama gelebileceğini; bugün ne anlama gelebileceğini; bizim için nasıl bir kültürel geçmiş oluşturduğunu anlamaya; filmlerin içinde kullanmaya ve filmlerini de o doğrultuda okutmaya çalışırlar seyirciye". Yazara göre Demirkubuz, eski Türk filmlerini, kendi baskıcı toplum, söylemek istediğini ifade edemeyen birey bağlamında kullanarak, izleyicinin o filmlere farklı bir gözle bakmasını ister; hem *leitmotif* olarak, hem de giderek filmleri besleyen bir biçimde kullanır. Özgüven, Türk sinemasının son yıllarda, kendisi aracılığıyla kimliğimizi tarif ettiğimiz bir şey, yani ulusal kimliğimizi ve kültürel kimliğimizi tarif ettiğimiz bir şey olmaya başladığını ifade eder. Kimlik ise, melodram filmlerinde yalnızca ulusal kimlikle değil, toplumsal cinsiyet kimlikleriyle de doğrudan ilişkilidir.

Türk sinemasında kadın ve demokrasi ilişkisini araştırdığı yazısında Köker (1994: 135) neden bu filmleri seçtiğini, filmlerde yer alan kadın öykülerinin onları izleyen kadınlar için önemli olduğunu; filmleri izleyen kadınların, filmlerde öyküleri kurulan kadınlar aracılığıyla birbirlerine seslendiklerini ve onların diliyle birbirleriyle konuştuklarını; bu öykülerin kahramanları aracılığıyla yaşamlarındaki benzerlikleri ifade etmeye çalıştıklarını belirterek açıklar. Köker'e göre bir bakış, bir meydan okuyuş, bir giysi, bir oturuş ile simgelenen ifadeler, filmler aracılığıyla kadınların yaşamında önemli yer tutmaktadır. Yazar, tam da bu nedenle Türk filmlerinde öyküleri anlatılan kadınlara biçilen ifadelerin, aynı zamanda kadınlara yönelen egemen kabuller olduğu ve kimi zaman onlar tarafından paylaşıldığı için de önemli olduğunu vurgular. Başka bir deyişle kadın öyküleri anlatan bu filmler, ürettikleri kültürel temsillerle izleyicilerine belli davranışları, tutumları telkin eder; belli şeylerin kabulü için psikolojik hazırlayıcılar olarak işlev görür. İşte bu nedenledir ki melodramlar, belli kadınlık ve erkeklik modelleri anlattığı; bu öyküler bir dönem, özellikle kadınlar tarafından yoğun bir biçimde izlendiği ve günümüzde tele-

vizyonlarında (üstelik ev kadınlarının izleyebileceği saatlerde) hala gösteriliyor olmaları nedeniyle incelemeyi gerektirmektedir. Bir kez daha vurgulanacak olursa, bu çalışmanın, 1960-1975 yılları arasında gişe başarısı yapmış filmlerin göstergebilimsel bir çözümlemesiyle yapmaya çalıştığı şey, bu filmlerin kadınlığı nasıl kurduğunu ortaya çıkarmaktır.

BİR DEMET YASEMEN: "KADININ YERİ EVİDİR"

Filmin Özeti

Çalıkuşu lakaplı Filiz, annesi-babası öldükten sonra, uzaktan akrabaları olan Selda ve Lütfiye teyzelerinin evinde yaşamaya başlamış, 'haylaz' bir kızdır. 'Haylaz' ve 'çok sevimli' olduğu için çevresindekilerce Çalıkuşu olarak adlandırılan Filiz, çok takılıp kavga etse de sürekli şiir yazan Fahri'ye sataşır, gürültü eder. Ancak ikisi de birbirlerini sevdiklerini büyüdüklerinde anlarlar. Sevgilerini anlayıp evlenmeye karar verdikleri sırada Fahri'nin ilk kitabı, arkadaşı Suzan'ın babasının yardımıyla basılmak üzeredir. Suzan'ın ablası Melahat, hasta ve Fahri'ye âşık olan Suzan'ın bu sevgisini Fahri'ye söyler. Fahri Suzan'ı 'normal bir arkadaş' gibi sevmektedir. Melahat, Fahri'den, geleceğe yönelik kararlarını değiştirmesini istemeden Suzan'a, az ömrü kaldığı için 'merhamet' etmesini ister. Kardeşinin hasta olduğunu, onun öleceğini Fahri'nin evde olmadığı bir gün Lütfiye'ye de anlatan Melahat, bir de Fahri'ye iletmesi için, ona özel bir mektup bırakır. Mektubu açıp okuyan ve onu Fahri'ye iletmeyen Lütfiye, içine sindiremediği Fahri'yle Filiz'in evliliğini bozmak için, Filiz'i Fahri'nin kendisini aldattığına inandırır. Önce Fahri'nin Suzan'la birlikte olduğunu anlatır, ardından onları birlikteyken görmesi için Filiz'i Suzan'ın evine götürür. Onları birlikteyken gören Filiz, aldatıldığını düşünür ve Fahri'den nefret ettiğini belirten bir mektup bırakarak evden ayrılır. Gidecek yeri olmadığından kendilerine müzik dersi veren Kenan amcasının evine sığınır. Anadolu'ya gideceğini söyleyerek ondan yardım ister. Kenan, ona kendisiyle kalmayı önerse de, Filiz kabul etmez ve Kenan'ın yardımıyla Bursa'da bir aileye 'mürebbiyelik' yapmak üzere İstanbul'dan ayrılır. Evin hanımı ve çocuğuyla anlaşsa da, evin beyinin (Vasfi) kendisine sarkıntılık etmesi nedeniyle orayı terk eder. Bu arada Fahri, gazeteye ilan vererek Filiz'i aramaya çalışır. Gazetede ilanı gören Filiz'in çalıştığı evin hanımı, İstanbul'a mektup yazar. Ancak Fahri Bur-

sa'ya geldiğinde vakit çoktan geçmiştir; hem Filiz evi terk etmiştir, hem de Vasfi Bey, Filiz diye birini tanımadığını söyleyerek Fahri'yi oradan gönderir. Anadolu kentlerinde dolaşan Filiz, kendi deyimiyle 'çok karmaşık olaylar'la karşılaşır. En sonunda İstanbul'da Şevkiye hanımın yanında hizmetçilik yapmaya başlar. Şevkiye onu sürekli azarlar, aşağılar. Şevkiye'nin kızı Ayşegül'ün doğum günü partisinde Suzan'la evlenmiş olan Fahri'yi gördüğünde Filiz, elindeki bardakları düşürür, Şevkiye'den azar işiterek dışarı çıkar. Filiz, ardından gelen Fahri'ye 'mutluymuş gibi' davranır. Onları birlikte gördüğünde Şevkiye, ona "Burası namuslu insanlara göre bir yer, senin burada işin yok" diyerek kovar. Elinde bavuluyla çaresiz, yağmur altında dolaşan Filiz, bitkin bir haldeyken tekrar Kenan amcasına sığınır. İyileştikten sonra, çevreden dedikodular yayılmaya başlar. Bu dedikodular Lütfiye'nin kulağına ulaşır. Filiz'in Kenan beyin metresi olduğu düşünülür. Dedikoduları engellemek için Filiz'le evlenir Kenan, ama aralarında baba-kız, amca-çocuk ilişkisi vardır. Filiz, ünlü bir yazar olup kitapları yayımlanan Fahri'yi unutamaz, ona kavuşmak ister, ağlar. Eskiden olduğu gibi günlük tutmayı sürdürür. Ölmek üzere olan Kenan, Filiz'in hatıra defterini gizlice alarak, artık karısı ölmüş olan Fahri'ye göndertir; Filiz'den de son bir kez 'evine' (Selda hanımın evi) gitmesini ister. Hatıra defterini okuyan Fahri, her şeyi öğrenir; olanlardan Lütfiye halanın sorumlu olduğunu görerek onu tokatlar. Artık ölmüş olan Kenan'ın vasiyetini yerine getirmek için halasının evinin çevresinde dolaşan Filiz, Fahri'yle karşılaşır. Fahri her şeyi öğrendiğini söyleyip, yaşanılan kötü acıların geçmişte kaldığını söyleyerek ona sarılır. Film, el ele tutuşmuş sevgililerin eve doğru yürümeleriyle biter.

Film Kişileri

Filiz (Çalıkuşu, Belgin Doruk): Filmsel anlatı içerisinde Filiz, önce dokuz-on yaşlarında bir kız çocuğu olarak görülür. Esmer ve kısa saçlı olan Filiz, haylaz, ama çok sevimli olduğu için, herkes tarafından Çalıkuşu olarak çağırılmaktadır. Öyle yaramazdır ki, şiir yazan Fahri'yi, yaptığı gürültüyle rahatsız eder, bahçıvanı ıslatır, şarkı söylerken piyano çalan Fahri'nın eline iğne

batırır, erkek çocuklarla 'erkek' oyunları oynar. Filiz'in bir erkek çocuğu gibi davrandığı görülür; Fahri'yle kavga eder, ona vurur, hızlı kaçar. Küçükken en büyük arzusu Fahri'ye takılmak olan Filiz, büyüyüp kolejden mezun olduğunda da bu huyundan vazgeçmez. Yine yazdığı şiirlerle çevresinde tanınan, kızların hayran olduğu, üniversiteden mezun olmuş Fahri'ye sataşır; eline iğne batırır, şiirlerine hayran bir kızla birlikteyken üzerlerine su döker. Çocuksu olduğu, saçlarını iki yandan bağlamasıyla gösterilir. Onun bu çocuksu hali, kolejdeki arkadaşlarınca da dile getirilir. Kolejden mezun diğer kız arkadaşları, erkekler hakkında konuştuklarında, Filiz'in erkeklerden anlamadığını söylerler. Bunun üzerine Filiz, kendisinin de erkek arkadaşı olduğunu söyleyip, onları kandırır; Fahri'yi sevgilisiymiş gibi tanıtır onlara.

Filiz, dişi bir kimliğe sahip olduğunu, ancak (onları suladıktan sonra kaçarken) Fahri'nin onu tutup öpmesiyle anlar. Bu öpücük, onun kendisini bir kadın olarak algılamasını sağlar (çocuk/kadın). Bu nedenle Filiz'in 'kadın' olduğunu fark etmesine yol açan şey, bir erkeğe âşık olmasıdır. Kadın kimliği, ancak erkeğe duyulan aşkla ortaya çıkan bir kimlik olarak tanımlanır böylece.

Fahri yetişkin bir erkek, Filiz yaramaz bir kız çocuğu gibi davranır. İkisi arasındaki karşıtlık, onlar henüz küçükken, başka bir biçimde de kurulmuştur. Fahri şiir yazmakla 'sanat' (ciddi), Filiz ise oyun oynamakla 'oyun' (ciddi olmayan) tarafındadır. Zaten, Filiz, yaptığı oyunlarla Fahri'nin 'ciddi' işi olan şiir yazmayı engellediği için onunla kavga eder. Bu oyun/ 'ciddi olan' karşıtlığı, Filiz yetişkin bir kadın olduğunda da farklı bir bağlamda varlığını sürdürür. Filiz, Fahri'nin onu ilk öptüğü gün, günlük tutmaya başlar. Bu günlük, onun yaşamıdır. Filiz, günlük yazarken Fahri elbette daha 'ciddi' olan şiir yazma işini, sürdürür. Bu nedenle Filiz, günlük tutarak 'günlük olanın', Fahri ise şiir yazarak 'sanat' olanın tarafında konumlandırılmış olur. Kuramcıların, şiirin daha çok kadınlara özgü olduğunu belirten açıklamaları, bu ayrıma/karşıtlığa ışık tutar (günlük tutmak/sanat, şiir) niteliktedir. Örneğin Cora Kaplan (1990: 57) şiirin, ataerkil Batı kültüründe, çağlardan beri ayrıcalıklı bir üst-dil olduğunu ve bu ayrıcalıklı yazınsal formun, 'yüksek kültür' içinde önemli bir statüsü ve işlevi olduğunu söyler. Bir başka deyişle yazar, şiirin erkeklere özgü

'yüksek kültür' ürünü olduğunu belirtir. Filmde 'alçak sanat' olan günlük kadına; 'yüksek, seçkin sanat' olanı şiir ise, erkeğe özgü olarak tanımlanmıştır.

Film, Filiz'in bakış açısından (iç-öyküsel anlatıcı) anlatılır. Onun evlendiği gün, günlüğüne yazdıklarıyla birlikte anlatı geriye döner ve olaylara ilişkin Filiz'in duygu ve düşünceleri dile getirilir. Çocukluğunda en büyük zevkinin Fahri'ye takılmak olduğunu dile getirirken Filiz, "Bu günkü acılarıma sebep olacağını bildiğim için mi öyle davranmıştım, yoksa onu sevdiğim için mi, kim bilir?" diye sorar. Filmde buna benzer, Filiz'in aşkı nedeniyle acılar yaşayacağına ilişkin pek çok erken anlatım[85] söz konusudur. Esas kadının günlüğüne yazdığı bu tümceler, hem izleyiciyi olacaklara dair meraklandırır, hem de onda, esas kadının çektiği acılara ilişkin acıma duygusu uyandırır.

Filiz, her ne kadar 'haylaz' olsa da, âşık bir kadın olarak utangaçtır. Fahri onu öptüğünde, yüzünün kızardığını söyler. Bu nedenle Filiz 'saf'tır. Çoğu melodram filminde olduğu gibi, Filiz de müzik dersi alır, şarkı söyler. Fahri'nin kendisini aldattığını düşündüğünde, halasının evinden ayrılan Filiz, önce müzik dersleri aldığı Kenan amcasının evine gider. Kenan, ona her koşulda yardım edebileceğini, günün birinde "Pişman olacaksın, ben yardımına koşarım" diyerek yine bir erken anlatım örneği gösterir. Lâkabı olan 'çalıkuşu' gibi Anadolu'ya gitmek, orada mürebbiyelik yapmak ister. Ama onun gidebildiği Anadolu, ancak Bursa kadar uzaktır. Filiz'in, Anadolu'ya gidip öğretmenlik yapmak istemesi, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu*'ndaki Feride'yi anımsatır, ancak Filiz, Feride gibi 'idealist' ve mücadeleci biri değildir. Onun gibi Bursa'ya gitse de, yoksul Anadolu köylerine gitmez, varsıl Anadolu kentlerine, kentsoylu ailelerin yanında, onların çocukla-

---

[85] Fransızca *mise en abime* ya da *mise en abyme* teriminin karşılığı olan erken anlatım, bir anlatının ya da tiyatro oyununun, indirgeme yoluyla yapıtın tümüne gönderme yapmasına denir. Böylece yapıtta birden çok anlam katmanı oluşur. Bir başka deyişle erken anlatım, bir yapıtın içine aldığı, yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölüm olarak tanımlanır (Kıran ve Kıran, 2000: 265, 266). Filmde Filiz'in günlüğüne yazdıkları (onun ağzından bizim duyduklarımız), filmin bütününe, sonuna gönderme yaparak, Filiz'in anlatı boyunca ne kadar acı çekeceğini ima eder.

rına bakmak için gider. İlk gittiği kent olan Bursa'da, evin erkeği Vasfi beyin kendine sarkıntılık etmesiyle o evi terk eder. Eve ilk geldiğinde, Vasfi'nin bakışlarından hoşlanmadığını belirten Filiz, oradan ayrılırken de o gün başından geçenlerin kendisine hayatın ne kadar acı olduğunu bir kez daha anımsattığını söyler: "Daha kim bilir başıma ne çirkin şeyler gelecekti?" diye de ekler. Bu söylem, onun bir bakıma 'özgür olma', 'kendi ayakları üzerinde durma' amacını gerçekleştirmenin ne kadar güç olduğunu, dahası bu amacın gerçekleşemeyeceğine ilişkin bir inancı açığa vurur. Filmsel anlatı, kadının, 'ev'inden uzaklaşmasının, ona mutsuzluk ve acıdan başka bir şey getirmeyeceğini söyler. Kadın da ancak bu acılara katlanabildiği, onları göğüsleyebildiği oranda mutluluğa ulaşabilecektir.

Filiz, Fahri'ye duyduğu aşkı unutamaz ve Anadolu'da tutunamayınca İstanbul'a gelerek, yine bir evde hizmetçi olarak çalışmaya başlar. Ev sahibesi Şevkiye Hanım, ona kötü davranır, aşağılar; onun için, "İyi bir insan olsaydı, bu genç yaşta çalışıp sürüneceğine ailesinin yanında kalırdı. Kim bilir ne haltlar karıştırmıştır?" diyerek çalışan bir kadına, yine bir kadının bakış açısını sergiler. Çalışan kadının, 'kötü bir kadın' olduğu düşünülür. Filiz'in 'kötü bir kadın' olmadığını söyleyerek kendini savunmasını Şevkiye, 'velinimetine' karşı saygılı olması gerektiğini söyleyerek uyarır. Buradaki iyi/ kötü arasındaki karşıtlık, siyasal bir içerik taşır dolayısıyla. Şevkiye bir patron (işveren) olarak, yanında çalıştırdığı kişinin ona minnet etmesini ister.

Evde verilen baloda Fahri ve onun karısıyla karşılaşan Filiz, çok üzgün ve şaşkın olmasına karşın, 'her şey yolundaymış gibi', 'mutluymuş gibi' davranır. Bir başka deyişle, olduğundan farklı görünür (olmak/ görünmek), 'rol yapar', oynar. Filiz, oradan da kovulup çaresiz kaldığında, Kenan'ın daha önceden söylediği gibi Kenan'a sığınır. Bitkin bir halde Kenan'a sığınması, kadının kendi ayakları üzerinde duramayacağını gösterir. Bu kez baskıcı toplum, Kenan'ın yanında kalan Filiz hakkında, onun Kenan'ın metresi olduğuna dair dedikodu yapmaya başlar. Melodramın baskıcı toplum kodu, burada ortaya çıkmış olur. Dedikodular, Lütfiye'nin de kulağına gider. İşin 'aslını' öğrenmek için gelen Lütfiye'ye Kenan, Filiz'le evleneceklerini söyler ve onu kovar. Böylece Kenan

ikinci kez, Filiz'i kurtarmış olur (ilkinde onu bitkin bir haldeyken bulup gerçek anlamda 'iyileştirir'). Filiz, bu evliliğin gerçek bir evlilik olduğunu düşünecek kadar 'saf'tır. Bu süreçte, Fahri'ye olan aşkını daha yoğun bir biçimde hisseden Filiz, Kenan'ın vasiyetiyle Fahri'yi görmeye gider. Çünkü Kenan, Filiz'in aşkı yüzünden acı çektiğini, onun hatıra defterini okuyarak öğrenmiştir. Onların birleşmeleri için yardımını, ancak vasiyetiyle gerçekleştirmiş olur. Fahri, bütün gerçekleri onun hatıra defterinin okuyarak öğrenir. Melodramın, film kişilerinin (âşıklarının) kendilerini birbirlerine anlatmalarının eksikliğini, böylece hatıra defteri yerine getirmiş olur. Bu açıdan düşünüldüğünde hatıra defterine Filiz, gerçekte kendisini 'temize' çıkaracak olan şeyleri yazar. Filiz'in Fahri'ye duyduğu aşk, ona olan öfkesine galip gelir, kızgınlığını unutturur. Sonuç olarak anlatı, Filiz'e düşen görevi, mutlu olmak için beklemeyi, sabretmeyi öğrenmek, her türlü acılara katlanmasını bilmek olarak belirler.

Fahri: Filiz'le birlikte filmin temel kişilerinden olan Fahri, çocukken, at koşturup koşmak yerine şiir yazan, piyano çalan 'akıllı', Filiz'in çocuksu, haylaz imgesi karşısında tam anlamıyla daha 'uslu', 'yetişkin' bir çocuktur. Filiz'in şakalarına katlanmak zorundadır. Daha çocukken, ileride ne olmak istediğine karar vermiştir; şair olmak. Üniversitede Edebiyat Fakültesi'nden mezun olmuştur (ama hangi bölüme gittiği belli değildir), ilk şiir kitabını okul arkadaşı Suzan'ın babasının yardımıyla çıkarır. Yazdığı şiirlerle çevresinde kendine hayran kızlar bırakan Fahri, gerçekte Filiz'le birbirlerini sevdiklerini fark eder. Birbirlerine âşık olduklarında Fahri, Filiz'e evlenme teklif eder, o da kabul eder. Aşk ilişkisinde Filiz daha çekingen davranır; Fahri ise daha girişkendir. Filiz utangaç davranıp kaçtığında ve öyle şeylere alışık olmadığını söylediğinde Fahri, "Evlenmek isteyeceğimizi bilmiyorlar mıydı?" der. Onun bu tümcesi, onların çocukluk boyunca birbirleriyle uğraşmalarını 'kur' olarak adlandırmayı gerektirir. Ama bunun farkına kadın değil, erkek varabilmiştir.

Filiz, nişanlandıkları gün Fahri'nin, gelen telefon üzerine Suzan'la görüşmeye gitmesine çok üzülür, ama üzüntüsünü belli etmemeye çalışır, rol yapar. Fahri, Suzan'ın babasının, kitabının

basılması dolayısıyla verdiği partide Suzan'la dans ederken, ona Filiz'le evleneceğini söyler. Suzan kendini kötü hisseder, çünkü o da Fahri'ye âşıktır. Hastalığı ölümle biteceği öngörülen Suzan'ın kötü durumu ablası Melahat'ı çok üzer. Suzan'ın Fahri'ye olan aşkını bildiğinden, Fahri'nin Suzan'a iyi davranmasını, evlilik kararını değiştirmese de ona ilgi göstermesini isteyen bir mektup gönderir. Mektup üzerine Melahat'la görüşüp Suzan'ın yanına giden Fahri, ona yardım etmek amacıyla yakın davranır. Ancak Lütfiye'nin Filiz'i Fahri'nin kendisini Suzan'la aldattığına inandırması, Filiz'in Fahri'yi, ondan nefret ettiğini bildiren bir mektup bırakarak terk etmesiyle sonuçlanır. Fahri, Filiz'in çekip gitmesine şaşırır, ama gerçeği öğrenemez. Filiz'i bulmak için gazeteye ilan verir, ilanı gören Nezihe hanım ona Filiz'in yerini bildirir. Ancak Fahri Bursa'ya geldiğinde, kapıyı Vasfi açar ve Filiz adında birinin orada olmadığını söyleyerek onu uzaklaştırır. Anlatıda Fahri'nin Filiz'i arama girişimi bununla sınırlıdır. Filiz'den ümidi kesince de Suzan'la evlenen Fahri, Filiz'le, ancak onun çalıştığı Şevkiye hanımın evinde karşılaşır. Filiz'in, Fahri'yi Suzan'la ilk kez birlikte görmesi, onun evi terk edip Anadolu'ya gitmesiyle; ikinci kez görüşü ise, çalıştığı evden kovulmasıyla sonuçlanır.

Filmsel anlatıda Fahri'nin olayların akışına yön veren biri olmadığı görülür. O da Filiz gibi koşulların, çevrenin etkisindedir, ama Filiz'den farklı olarak ne hayatta kalmak, ne de sevgilisine ulaşmak için mücadele eder. Film, Filiz'in bakış açısından anlatıldığı için de Fahri'nin duygu ve düşünceleri gizli kalır. Ancak Kenan, Filiz'in hatıra defterini kendisine gönderdiğinde Fahri gerçeği öğrenir. Ayrılmalarına neden olduğu için Lütfiye teyzesine vurur. Fahri'nin Filiz'in hatıra defterinden şu cümleyi okuması, anlatı açısından namuslu/ temiz kavramının altını çizmesi açısından oldukça anlamlıdır: "Fahri'yi ne kadar sevdiğini biliyordu Kenan amca. Bu asil adam, evlendiğimiz akşamdan itibaren bir koca gibi değil, bir baba gibi davranmıştı bana". Fahri bunu okuduktan sonra hatıra defterini göğsüne bastırır; Filiz'in kendisini sevmesine, temiz namuslu olmasına sevinir. Çünkü sevdiği kadın, kendisinden ayrıldığında, başka bir erkekle birlikte evlendiğinde bile kendisine sadık kalmış, namusunu korumuş, başka bir erkeği arzulamamıştır.

Suzan: Anlatıda Fahri'nin üniversiteden mezun olacağı anda ortaya çıkan Suzan, hastadır ancak hastalığının ne olduğu belirtilmez, bir süre sonra öleceğini bilinir. Fahri'nin ilk kitabının, babası tarafından basılmasına yardım eder. Evinde Fahri'nin onuruna parti düzenler. Fahri'ye âşık olduğunu ilk zamanlar söylemez, ama sonradan söyler. Ablası Melahat'ın Fahri'den ricası üzerine, Fahri Suzan'la daha yakınlaşmaya başlar. Filiz'in kendilerini yakın bir haldeyken görüp ortadan kaybolması üzerine Suzan, Fahri'yle evlenir. Fahri, Filiz'i İstanbul'da Şevkiye hanımın evinde hizmetçilik yaparken görmesi üzerine, nasıl olduğunu sormak için onu kolundan tutuğunda Suzan onları görür, ama başını çevirir. O gece eve geldiklerinde Fahri, "Bir daha böyle şeyler görmeyeceksin" dediğinde, Suzan "Zaten görmeyeceğim, öleceğim" diye karşılık verir. Fahri'nin Filiz'e âşık olduğunu bildiğinden, onun bu davranışını hoş görür, kıskanmaz. Varlığı Filiz'le Fahri'nin ayrılığına neden olan Suzan'ın ölümü de onları birleştirir. Gerçekte onun kötü bir kadın olmadığı açıktır. Yalnızca hasta olduğu için, çevresindekilerce 'acınası' konumdadır. Fahri, onunla sevdiği için değil, Filiz'in yok olmasıyla birlikte, ona acıdığı için evlenir. Varlığı ve yokluğu, anlatıda önemli değişmelere neden olsa da bu değişmelere Suzan, bilerek isteyerek neden olmaz. O da koşulların yönlendirmesiyle hareket eder.

Teyzeler; Selda ve Lütfiye: Filmde iki kardeş olan teyzelerden Selda, Fahri'nin annesidir. Filiz'in bakış açısıyla sunulan filmde, Filiz, daha küçükken Lütfiye teyzenin bir 'tuhaf' olduğunu, kendisine kötü davrandığını anlatır. Selda, kısa saçlı, biraz 'tombulca' sevecen bir kadınken, Lütfiye uzun saçlı, sivri yüzlü, zayıf bir kadındır. İyi olan Selda, Filiz'le Fahri'nin evlenmelerine çok sevinmişken, Lütfiye buna sevinmediğini, soğuk davranışıyla Filiz'i kutlarken gösterir (Lütfiye attığı iftirayla Filiz ve Fahri'yi ayırır.) Filiz hakkında konuşurlarken Selda "Benim evladım" derken, Lütfiye "Evladın mı yoksa evlatlığın mı?" diye Filiz'in evlatlık olduğunu vurgulamaya çalışır. Selda, onu Filiz hakkında 'böyle konuşmaktan men ederken', "Küçüklüğünden beri, böylesi manasız kibrinden her zaman yalnızlık çekmişsindir. Onun için başkalarının saadetini kıskanmaya kalkma!" diyerek uyarır. Lütfiye'nin 'kötü'lüğünün,

küçüklüğünde de belli olduğunun vurgulanması, melodramın kodlarından biri olan iyi/ kötü aynmının 'nedensel' değil, 'doğal' bir özellik olarak tanımlandığına dikkat çeker.

Gerçekte filmin başlarında Lütfiye'nin, müzik öğretmeni Kenan'la (çocukları beklerken) konuşmaları da ilgi çekicidir. Kenan, hasta olduğunu söyledikten sonra Lütfiye ona, hasta olduğundan bakacak biri olması gerektiğini söyler. Kenan ise, "O kişi de sen olmalıydın değil mi?" diyerek çıkışır, ona karşı duygularının değişmediğini söyler. Lütfiye, melodramların 'evde kalmış', 'mutsuz' halası, arketipidir. Mutsuzluğu, evlenememesinden kaynaklanır. Kendisi mutlu olmadığı için başkalarının da mutlu olmasını kıskandığından, Filiz'le Fahri'nin ayrılmasına neden olur. Zaten Filiz'in Fahri'ye uygun bir kız olmadığını da düşünmektedir Lütfiye. Filiz, Anadolu'dan dönüp müzik öğretmeni Kenan'la yaşamaya başladığında da Filiz hakkında kötü konuşur. Filiz'in Kenan'ın metresi olduğu yolundaki dedikoduların aslını öğrenmek için geldiğinde içeri girmez, "Ben ancak namuslu insanların olduğu yere girerim" der. Fahri, eşi Suzan'ın ölmesi üzerinden altı ay geçmesine karşın, onun ölümünü unuttuğu halde, zamanın unuturamadığı bazı duygular olduğunu, Filiz'in Kenan'la evlendiğine hâlâ inanamadığını söyler. Lütfiye ise, "Böyle kızlardan her şey beklenir" diyerek, kötü konuşmalarını sürdürür. Ancak gerçeği öğrendiğinde Fahri'nin şiddetinden kurtulmayı başaramaz. Fahri onu tokatladığında "Yaptıkların için daha fena muamele etmek gerekirdi, ancak ne yazık ki büyüğümsün" der. Böylece kötü Lütfiye cezasını bulmuştur.

Filmde Selda daha az görünürken, anlatıya yaptıklarıyla yön verdiği için Lütfiye daha fazla görünür. Film, Lütfiye'yi 'kötü' olarak sunarken, evlenmemenin, bir insanı âşıkların mutluluğunu kıskanacak denli mutsuz ettiğini de göstererek, evliliği yüceltilmiş olur.

Kenan: Filmin 'yardımsever iyi'si Kenan'dır. Müzik öğretmeni olan Kenan, elli-altmış yaşlarında, Fahri ve Filiz'e çocukluklarından beri müzik öğretmekte, tambur çalmaktadır. Çok kavga etseler de, bir gün onların evleneceklerini bilir. Melodram filmlerinin bilge kişisi de olan Kenan, nişanlandıkları gün Fahri'nin, ge-

len telefonla Suzan'la görüşmeye gitmesi üzerine Filiz'e "Meşhur erkekler, nişanlandıkları gün bile nişanlılarının yanında kalamazlar, ama sakın sen kıskanma!" diye öğüt verir. Filiz, Fahri'nin kendisini aldattığını düşünüp Anadolu'ya gitmek istediğinde, Kenan ona bir kez Fahri'yle konuşmasını öğütler. Kendisini dinlemeyen Filiz'e 'Bir gün pişman olacağını, ama kendisinin yardımına koşacağını' söyleyerek söz verdiği gibi Filiz'e Bursa'da bir iş ayarlar, o, İstanbul'a dönüp işinden kovulduğunda ona evini açar, iyileştirir. Çevrenin dedikodularını engellemek için onunla evlenir. İyiliği bununla sınırlı kalmaz, ölmeden önce Filiz'e 'evine bir kez olsun' gitmesini vasiyet ederek, Fahri'yle birleşmelerini sağlar. Ancak Filiz, Kenan öldükten sonra, büyüdüğü eve gider ve orada Fahri'yle karşılaşarak birleşirler.

Anlatıda Kenan'ın herhangi bir yakını olduğu belirtilmez. İlginç olan, Kenan'ın da Lütfiye gibi evlenmemiş olduğu halde 'mutsuz' olmamasıdır. Böylece film, evlenmemenin erkeğe değil, kadına mutsuzluk getirdiğini söyleyerek cinsiyetçi bir bakış açısını desteklemiş olur.

Diğer Film Kişileri: Filmde anlatı sırasına göre bahçıvan, Nezihe Hanım, Vasfi Bey, Şevkiye Hanım, onun kızı Ayşegül, dadı ve Melahat filmde görülen diğer kişilerdendir. Bahçıvanın işlevi, Filiz'in haylazlığını ortaya çıkarmaktır. Sonra tekrar göründüğündeyse Filiz'in Kenan'la birlikte yaşadığı haberini Lütfiye'ye ulaştırma işlevini üstlenmiştir. İyi ya da kötü değildir, sadece bir figürdür; büyük evlerde yaşayan melodram kişilerinden biridir.

Filiz'in evlerinde çalıştığı insanlar da diğer kişilerdendir. İlk çalıştığı Bursa'da Nezihe Hanım-Vasfi Bey'in evinde kalarak kızları Lale'ye bakar. Bu kişiler açısından önemli olan nokta, kişiler arasında iyi-kötü dengesinin gözetilmesidir. Nezihe Hanım ve kızı Lale, Filiz'i sever, iyi davranırlarken Vasfi Bey ona sarkıntılık eder. İstanbul'da hizmetçilik yaptığı evde de Şevkiye Hanım, Filiz'e karşı son derece kötü, öfkeli davranırken kızı Ayşegül anlayışla ve sevgiyle yaklaşır; annesinin Filiz'i azarlamasından sonra annesinin adına Filiz'den özür diler. Şevkiye Hanım (sarışındır) Filiz'in iyi/namuslu bir insan olmadığını düşünür. Ona göre Filiz "Eğer iyi bir insan olsaydı, bu genç yaşta çalışıp sürüneceğine,

evinde ailesinin yanında kalırdı, kim bilir ne haltlar karıştırmıştır". Zaten, Filiz'in Ayşegül'ün doğum gününde Fahri'yle karşılaşması üzerine onları bahçede konuşurlarken görür, "Burası namuslu insanlara uygun bir yer, işin yok burada" diyerek kovar. Ayşegül'ün babası öldükten sonra 'böyle' olduğunu söylemesi, melodramda erkek yokluğunun, kadının mutsuzluğu yanı sıra acımasız/ sevgisizliğine de yol açtığını gösterir. Lütfiye gibi Şevkiye de 'erkekleri' olmadığı için mutsuz ve sevgisizdirler. Filiz'e karşı 'kötü' davranırlar (!).

Filmde bir başka yardımsever, Kenan'a bakan dadıdır. Dadı da, işlevi Kenan'a yardım etmekle anlatıya yerleştirilmiş, sınırlandırılmış bir tiptir. Gerek bahçıvan, gerekse dadı, yalnızca belli işlerle sınırlandırıldıklarından biçimsel öznedir.[86]

---

[86] Göstergebilimde, çeşitli özne tipleri vardır. Bunlar, temelde iki başlık altında incelenir: Özne niteliği olmayan ve özne. Bir kimlik, üçlü bir niteliksel diziyle gösterilir; olumluysa /ben/ olarak, olumsuzsa 'ben olmayan', bir başka deyişle /başkası/ ya da /öteki/ olarak kabul edilir. Özne sınıflamalarında temel olan, bilgi, istek ve güç kiplikleridir. Bu kipliklere göre, özne tipleri şöyledir: 'Arayan özne', 'doğruluk öznesi', 'boş özne', 'ayrılık öznesi', 'karmaşık özne' ve 'biçimsel özne'. 'Arayan özne' (Ben +), "Her değer nesnesini isterim; her şeyi yapmaya gücüm yeter; her şeyi bilirim" diyerek, kimliğini 'ben' olarak kesinler, kendi isteğiyle hareket eder. Bu öznenin programı, bilgi ve nesne aramak üzerine kuruludur. 'Doğruluk öznesi' (Ben -), "Belli bir bilgim ve gücüm var" der; kendi gücünün, bilgisinin sınırlarını bilir. Onu yönlendiren şey, 'bilmek'tir. 'Boş özne' (Öteki +), kimliğini olumsuz bir bütün olarak tanımlayarak, "Hiçbir değer nesnesini istemem; hiçbir şey yapmaya gücüm yetmez; hiçbir şey bilmiyorum" der. İsteği, gücü, bilgisi olumsuz yönde olduğu için, 'boş özne' olarak konumlanır. 'Ayrılık öznesi' (Öteki -), "Bazı değer nesnelerini üstlenmem; bilgim ve gücüm sınırlıdır" diyerek, kimliğini kısmi olarak olumsuzlar. 'Biçimsel özne' ise, özne olmanın gereksindiği bilgi, istek ve güç kipliklerinden herhangi birine sahip olmayan, varlığını 'ben' olarak kesinlemeyen ve yalnızca bir eylemle (yemek yapmak gibi) var olan eyleyendir. Bunların yanı sıra, kendi adına değil, kendisinden güçlü bir gönderen adına hareket eden 'karmaşık özne' vardır. Özne, bu durumda 'zorunda kalmak' kipliği ile bağımlılık ilişkisine girer, kimliğini ise, gönderenin gücüne ve dışarıdan dayattığı isteğine göre biçimlendirir. (Kıran, 1999: 157, 158). Özne, bir anlatıda bu tiplerden yalnızca biri olabileceği gibi, anlatı içinde dönüşerek, birçok tipte olabilir.

Bir diğer kişi de, Suzan'ın ablası Melahat'tır. Hasta kardeşi için endişelenen, onun 'mutlu' olmasını isteyen Melahat bunun için Fahri'den yardım ister. Fedakâr biri olduğu anlaşılır. Onun da her hangi bir erkekle bir ilişkisi olmadığı görülür.

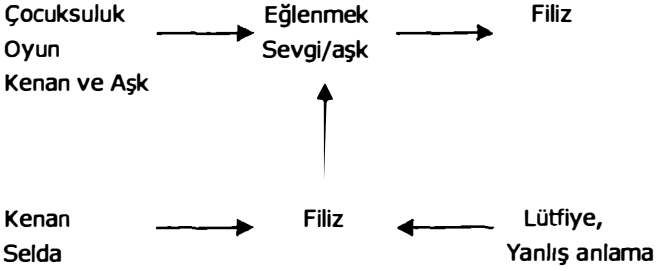
Söylemsel[87] ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Filiz'in bakış açısından anlatılan filmin bir saat beş dakikalık bölümü, geriye dönüşten oluşmuştur. Filmin ilk bölümü, daha çok dış uzamlarda geçer. Bahçe, deniz kenarı, kır gibi dış uzamlarda Filiz (ve Fahri) mutluyken, iç uzamda mutsuzdur. Filiz ve Fahri'nin birlikte büyüdüğü ev, içinde ev sahiplerinden hizmetçilere dek herkesin birlikte yaşadığı mutluluk uzamıdır. Uzam açısından en önemli ayrım, uzamın Anadolu ve İstanbul arasında bölünmesidir. Bu nedenle Yakın'ın (2000: 143), Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant'ın popüler aşk romanlarında Avrupa/Anadolu, Anadolu/İstanbul ikiliklerinin, dünyayı kendi içsel uzamı ve dışsal uzamı olarak ikiye böldüğüne ilişkin saptaması, bu film için de geçerlidir. Filiz için Anadolu, acılarla, kötülüklerle dolu bir yerdir. Fahri'yi unutmak için gittiği Anadolu, Filiz'e acı verir. Mutluluk, tekrar İstanbul'a, 'eve' dönmekle elde edilen bir değer nesnedir. Gerçekte Filiz için büyüdüğü ev dışındaki her yer, acı doludur, onun mutluluğu bulduğu tek yer evidir. Bu, kadın için ev dışındaki her yerin acılarla dolu olduğu, kadının asıl ait olduğu yerin, 'ev'i olduğuna ilişkin ataerkil inanışı besler. Film, başlangıç, dönüşüm ve sonuç durumlarına göre üç kesitte incelenebilir.

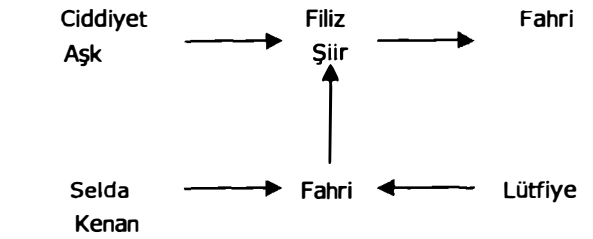
I. Kesit. Başlangıç: Ev ve Çocukluk: Anlatının başlangıcında, çocuksuluğun (G1), oyunun (G2) gönderici olduğu süreçte Filiz'in nesnesi henüz aşk değildir, eğlenmektir (N1). Filiz, bu çocuksu yönünden, Fahri onu öptüğünde uzaklaşır ve bir kadın ol-

[87] Greimas'ın geliştirmiş olduğu örnekçede anlatıdaki kişiler, uzam ve zaman, söylemsel düzey başlığı altında incelenir. Ancak bu çalışmada kişiler ayrı başlık altında toplanmış, söylemsel düzey ise, anlatısal yapı ile birlikte ele alınmıştır.

duğunu fark eder. Bu andan itibaren onun göndericisi Kenan (G3) ve aşk (G4) olmaya başlar. Filiz, Kenan (Y1) ve Selda'nın (Y2) yardımlarına karşı nesnesine ulaşamaz. Çünkü Lütfiye (E1), yanlış anlamaya yol açarak (E2) çekemediği bu birlikteliği, Filiz'i, Fahri'nin Suzan'la ilişkisi olduğuna inandırarak bozar.



Başlangıç aşamasında Fahri'nin göndericisi, Filiz'in göndericisinin tam tersidir. 'Ciddiyetin' (G1) göndericisi olduğu süreçte Fahri'nin nesnesi şiirdir, sanattır (N1). Çocuksu davranan, durmadan şakalar yapan Filiz'in tersine Fahri, oyun oynamaz, şiir kitabı okur. Şiirleriyle kadınları etkilemeye başladığında Fahri'nin göndericisi aşk (G2); nesnesi ise, Filiz (N2) olur. Lütfiye'nin (E1) engellemesine karşın Fahri, Kenan (Y1) ve Selda'nın (Y2) yardımıyla nesnesi Filiz'e ulaşır.

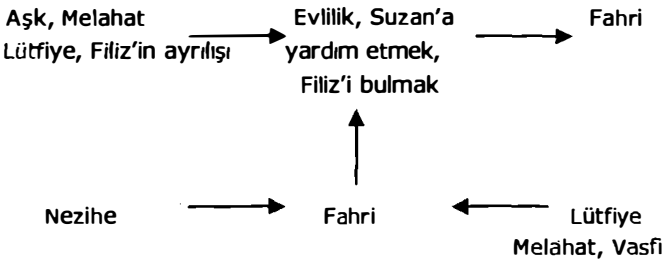


II. Kesit. Dönüşüm: Yuvadan Ayrılış: Aradığı mutluluğu engellemeler nedeniyle bulamayan Filiz, kendine yeni bir hayat kurmak, kendi ayakları üzerinde durmak için (N1) evden ve İstanbul'dan ayrılarak Anadolu'ya gitmek (N2) ister. Bunun nedeni, Fahri'nin Suzan'la ilişkisi olduğuna ilişkin yanlış anlama (G1) ve Lütfiye'nin iftirasıdır (G2). Fahri'ye olan sevgisini unutmak (N3), Filiz'in diğer bir nesnesi olarak yer alır bu aşamada. Evlilik ise, yitik nesnedir artık. Kenan (Y1), Filiz'in Anadolu'ya gitmesine yardımcı olur, ama güç yaşam koşulları (E1) ve diğer erkeklerin varlığı ve tacizi (E2), Filiz'in yeni bir yaşam kurmasını engeller. Bu nedenle Filiz, ilk nesnesine ulaşıp Anadolu'ya gitse de, yeni bir yaşam kuramaz ve tekrar İstanbul'a döner.

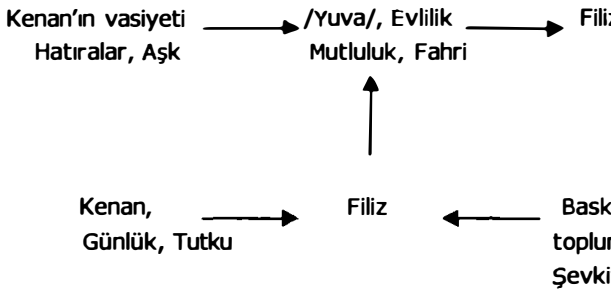


Dönüşüm aşamasında Fahri için üç gönderici söz konusudur; ondan Suzan'a yardım etmesini isteyen Melahat (G1 ve), aşk (G2), ve Filiz'in onu terk etmesi (G3). Bu üç göndericiden ilk ikisi, Fahri için Suzan'a yardım etmeyi (N1) ve Filiz'le evlenmeyi (N2) nesne olarak konumlandırır. Fahri, Suzan'a yardım etse de, diğer iki nesnesine ulaşamaz; üstelik Filiz, Fahri'yi terk eder (G4). Bu yeni gönderici, Fahri'yi Filiz'i bulmaya yönlendirir (N3). Oysa Filiz, yuvadan ayrılmış, 'uçmuş'tur ve konacağı dalı Anadolu'da aramaktadır. Fahri, gazeteye verdiği ilanla Filiz'in yerini Nezihe'nin yardımıyla (Y) öğrense de, onu yine bulamaz. Çünkü Filiz, çalıştığı evde Vasfi'nin tacizine uğramış ve oradan ayrılmıştır. Ona ulaşmasına yardım ettiği için Nezihe, bir süreliğine bilmeden de olsa, Fahri'nin yardımcı eyleyeni olarak konumlanır anlatıda. Filiz'i kaybetmesine neden olduğu için Lütfiye (E1) bilerek; Melahat (E2) ve Filiz'in çalıştığı evden ayrılmasına neden ol-

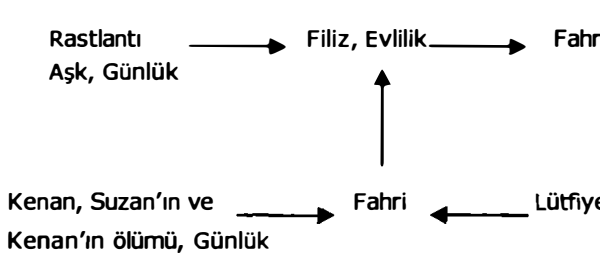
duğu için Vasfi (E3), bilmeyerek engelleyici eyleyen konumdadırlar. Fahri, bu aşamada nesnesi Filiz'e ulaşamaz.



III. Kesit. Sonuç Durumu: Yuvaya Dönüş: Filmsel anlatının sonuç durumu, yuvaya dönüştür. Bu dönüş Filiz için tam anlamıyla 'yuvaya dönüş'tür. Çünkü yuva, onun için hem İstanbul'dur, hem de ev ve evliliktir. Anadolu'da kendi ayakları üzerinde duramayan Filiz, çareyi İstanbul'a, yuvaya dönmekte bulur. Ancak İstanbul da Filiz için tekin değildir. Yardımcı olarak çalıştığı evde, evin hanımı, onu sürekli azarlar. Filiz, bir türlü aradığı 'huzuru' bulamaz ve sonunda oradan, 'namuslu' olmadığı gerekçesiyle kovulur. Bitkin bir haldeyken Kenan amcasına sığınan Filiz bir süre burada yaşadıktan sonra Kenan'ın vasiyeti üzerine (G1 ve Y1) 'gerçek yuvasına', köşke döner. Fahri'ye duyduğu 'bitmeyen aşkı' (G2), bunun için çektiği acıları (G2) ve anıları (G2), eve dönme olgusunun diğer göndericileridir. Kuşkusuz gerçeklerin öğrenilmesini sağlayan günlüğünün yardımıyla (Y2). Bu kez, gerçekler açığa çıktığı için yuva, Filiz için evliliğin de yolunu açar. Filiz, anlatının sonunda, baskıcı toplumsal yapıya (E1), Şevkiye (E2) ve Lütfiye (E3) nesnesine, yani evine, yuvasına (N1) ve bunu kendisine sağlayacak olan Fahri'ye (N2) ulaşır.



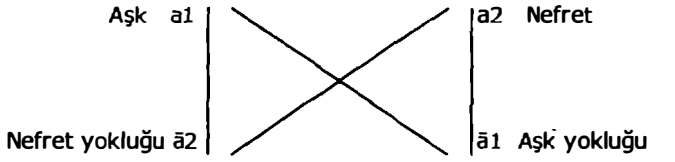
Gittiği evde Filiz'i bulduğu için rastlantı (G1), sonuç aşamasında Fahri'nin göndericilerinden birini oluşturur. Böylece Filiz'i bulmuş olur. Ancak onu nesnesi Filiz'e (N1) iten diğer göndericiler, Kenan (G2) ve gerçeklerin açığa çıkmasıdır (G3). Gerçekler ise, Kenan'ın (Y1) ve onun gönderdiği Filiz'in günlüğünün (Y2) yardımıyla açığa çıkar. Günlük, ayrılığa neden olan kişinin Lütfiye olduğunu ve Filiz'in Kenan'la yaptığı evliliğin, amca-çocuk ilişkisinden ibaret olduğunu açığa çıkarır. Lütfiye (E1) cezasını bularak aradan çekildiği, zaten kötü olmayan Kenan ve Suzan öldüğü için (G3 ve G4), âşıkların birleşmesine bir engel kalmaz. Fahri, Filiz'e ulaşır. Böylece tutkulu aşk, mutlu sonla biter.



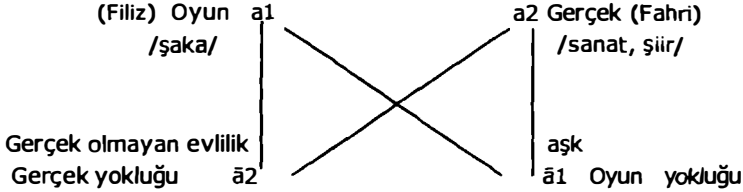
• *Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadının Yeri Evidir"*

Filmin derin yapısına bakıldığında derin yapıda aşk/nefret, olmak/görünmek, 'popüler olan'/'yüksek olan', oyun/gerçek kar-

şıtlıklarının olduğu ve bu karşıtlıkların kadın/erkek karşıtlığıyla da cinsiyetlendirildiği görülmektedir.

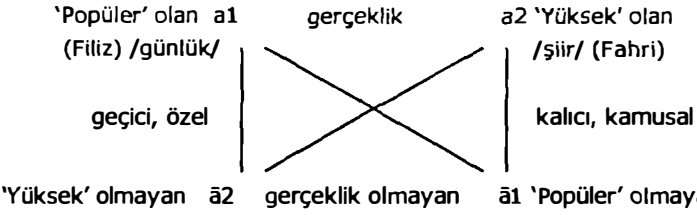


Filmin başlangıcında Filiz ve Fahri için aşk yokluğu (çocukluk) ve nefret yokluğu (yakınlaşma) aşkla (evlenme) sonuçlanır. Fahri'nin evlenme teklifi (aşk) ile başlayan ikinci aşama, Filiz'in onu terk etmesiyle (nefret) ve aşk yokluğu ile sonuçlanır. Son aşamada aşk yokluğu, nefret yokluğuna (Kenan'la evlilik) ve tekrar aşka dönüşür.



Diğer bir karşıtlık olan oyun/gerçek, 'popüler olan'/'yüksek olan' ve her ikisi de cinsiyetlendirilmiş olan karşıtlıklar, henüz filmin ilk görüntüleriyle kurulur. Fahri, hiç oyun oynamayıp şaka yapmamasıyla, sürekli kitap okumasıyla bu karşıtlığın 'gerçek' ile 'yüksek olan' tarafındadır. Üstelik o, henüz bir çocukken de 'sanatların yücesi' olan şiirle uğraşmaktadır. Filiz ise oyun oynar, 'haylazlık' eder; durmadan yaptığı şakalarla, haylazlıklarla, bir türlü büyümemiş çocuksu yapısıyla 'oyun' dünyasında yaşar gibidir. Buna karşın her ikisi için de 'oyun' ve 'gerçek olan', benzer anlamalar içerir. Filiz için 'oyun', hayatın kendisidir başlangıçta. 'Oyun olmayan'sa, Fahri'nin onu öpmesiyle farkına vardığı kadınlığı ve aşktır. 'Gerçek olan', Filiz'in Fahri'yi ve İstanbul'u terk et-

tikten sonra gerek Anadolu'da gerekse İstanbul'da yaşadığı zorluklar, karşılaştığı güçlükler oluşturur. 'Gerçek olmayan', Filiz için Kenan'la yaşadığı evliliktir. Fahri içinse 'gerçek olan' şiir ve sanat; 'oyun olan' Filiz'in ona sataşması; 'oyun olmayan' aşk; 'gerçek olmayan' ise, Suzan'la yaptığı evliliktir. O Suzan'la, onu sevdiği için değil, Filiz onu terk ettikten sonra, Suzan'a yardım etmek için evlenir.



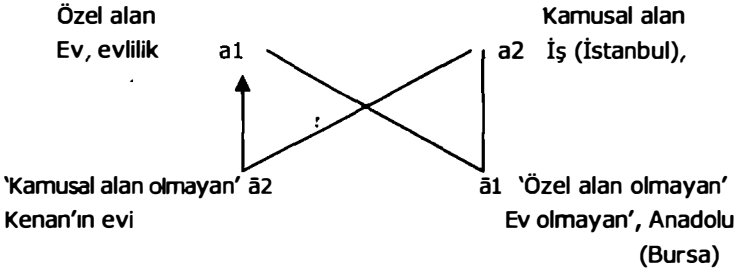
Fahri her ne kadar 'popüler' aşk şiirleri yazsa da 'yüksek sanatın' alanındadır. Çünkü şiir, saygın bir edebiyat türüdür. Filiz ise, daha yaygın olan hatıra defteri- günlük yazmakla 'popüler olan' tarafındadır. Filiz, daha özel bir alanda olan günlük yazar. Ancak onun günlüğü, Fahri'nin gerçekleri öğrenmesiyle tekrar birleşmelerine neden olacağı için, anlatısal açıdan oldukça önemli bir işlevi yerine getirmiş olur. Kuşkusuz bu karşıtlık yine cinsiyetlendirilmiş özel/ kamusal karşıtlığına denk gelir. Filiz, 'popüler' olan hatıra defterini yazmakla 'özel alanda' kalır. Fahri ise, 'yüksek sanat'a özgü şiir yazmakla 'kamusal alan'a çıkar. Yazdığı aşk şiirleri, onu 'kamusal alan'da başarılı kılar. Oysa Filiz'in kendi başına ayakta durma mücadelesi, ona birbirinden farklı acıları yaşatır, kamusal alanda bu var olma mücadelesinin başarısızlıkla sonuçlanmasıyla tekrar İstanbul'a dönüşü ve bir erkeğe (Kenan) sığınmasıyla sonlanır.

Filiz'in 'Çalıkuşu' ismiyle anılması, Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* romanını çağrıştırarak, onun romandaki Çalıkuşu karakteriyle ilişkilendirilmesine yol açar. Romanda Çalıkuşu lâkaplı Feride, öğretmenlik yapmak için gittiği Anadolu'da çeşitli zorluklarla karşılaşır, ama orada tutunmayı başarır. Yıldırım Türker

(2000)[88], Çalıkuşu romanının, kendisine birey olarak tanımlanma hakkı verilmiş olan Türk kadınına bir varoluş biçimi önerdiğini; romanın en heyecan verici yanının da, onu nice serüvene açık bir hayatın başkahramanı olarak tanımlaması; neşesi, coşkusu, inadıyla zorlu toplumsal bir sınavdan yüzünün akıyla çıkmasını sağlaması olduğunu belirtir. Çünkü Feride, bin bir güçlükle karşılaşsa da, bu güçlükler karşısında yılmayan, genç Cumhuriyet'e yeni nesiller yetiştirme idealini yaşatan bir Cumhuriyet kızı olarak belleklere kazınır. O, eğitim yoluyla Anadolu'yu kalkındırmaya, aydınlatmaya çalışır. Bu nedenle doğrudan Cumhuriyet'in, 'aydınlanmanın' eğretilemesidir Feride. Filmin Çalıkuşu'su Filiz, Bursa'ya kadar gidebilse de, yaşadığı güçlükler sonucu oradan ayrılır, çeşitli Anadolu kentlerinde çok zor koşullarla karşılaştığını anlatır. Bu yönüyle Filiz'in Fahri'yi unutmak için Anadolu'ya gitme isteği, Kemalist ideolojiyle ilişkilendirildiğinde, bu ideolojinin başarısızlığını ilan eder. Yaşadığı güçlükler, karşılaştığı zorluklar (ki bu zorluklar, onun genç ve güzel bir kadın olması nedeniyle, çevresindeki erkeklerin ilgisini çekmesinden olduğu kadar, hemcinslerinin tutumundan da kaynaklanır) onun *için* hem Anadolu'yu hem de kendi 'evi' dışında İstanbul'u, esenliksiz bir uzam olarak algılamasına neden olur. O, bu güç koşullar içinde kendi ayakları üzerinde durup, 'yeni bir hayat' kuramaz. Feride gibi Filiz de baskıcı toplumsal koşullar, dedikodular nedeniyle evlenir, üstelik yine onun gibi 'amca gibi' sevdiği yaşlı bir erkekle. Yine onun gibi yazdığı günlüğün evlendiği adam tarafından, gerçek âşık olduğu erkeğe iletilmesiyle de aşığına kavuşur. Ama Feride, idealleri uğrunda mücadele etmiştir, Filiz ise, bu mücadeleden kısa zamanda koparak 'yuva'sına dönmüştür. Filmin Çalıkuşu'su, bu nedenle 'kamusal alan'da değil, ancak 'özel alan'da, 'ev'de bir erkeğin yardımıyla ayakta kalabilir. Filmsel anlatı, kadın için tek mutluluğun evlilik olduğunu; kadının ancak 'ev'inde bütün kötülüklerden uzak bir biçimde yaşayabileceğini (çünkü dışarısı kadın için tehlikelerle doludur) vurgulayarak *cinsiyetçi* bakış açısını yeniden üretmiş olur. Bu çerçeveden bakıldığında kadın için 'ev', İstanbul ve onun içerisidir; Anadolu, dışarısı mutsuzluk uzamıdır.

[88] Söz konusu bilgiler, *Radikal* gazetesinin 10 Eylül 2000 tarihli *Radikal İki* ekinden alınmıştır.

Uzam açısından ev/iş ya da özel alan/kamusal alan karşıtlığı Filiz için önemli bir karşıtlık olarak belirir böylelikle. Bu karşıtlık üzerinden Filiz için dönüşüm çizelgesi şöyle gösterilebilir:



Filiz, evde başladığı serüvenini, 'özel alan olmayan' Anadolu'ya giderek, oradan dönüp 'kamusal alan olan' İstanbul'da çalışarak sürdürür; ardından da 'kamusal alan olmayan' Kenan amcasının yanında bir süre yaşadıktan sonra, tekrar 'özel alan'a, 'ev'ine dönerek tamamlar. Kadın, sonunda sonul mutluluğu 'ev'inde bulur. Çünkü filmsel anlatının ataerkil ideolojisi, ona yakışan 'ev'dir.

AKASYALAR AÇARKEN:
"KADINA FEDAKÂRLIK YAKIŞIR"

Filmin Özeti

Bir fabrikada kimyager olarak çalışan Yüksel (Göksel Arsoy), yeni bir ürün elde etmek için deney yaparken kaza geçirir. Patlama sonucu hastaneye kaldırılır. Lale (Gülistan Güzey), hastanede doktor olan eşi Agah'ın (Agah Hün) yanında gönüllü olarak çalışmaktadır. Hastalara moral veren Lale, onlar tarafından 'hastane meleği' olarak çağrılır. Ameliyata alınan Yüksel, görme yetisini kaybeder. Bu haberi, ona Lale verir. Lale, işyerinde herkes tarafından sevilmesine karşın, eşi tarafından ilgi görmemektedir; eşi onun doğum gününü bile unutur. Kör olmaktansa ölmeyi yeğleyen Yüksel, başlangıçta Lale'ye 'sert' davranır; ondan kendisine acımamasını ister. Lale ise ona ümit vermeye, yaşamı sevdirmeye çalışır. Bu sırada Lale'nin heykel bölümünde okuyan kız kardeşi Filiz (Filiz Akın), arkadaşı Suna'yla (Suna Pekuysal), birlikte heykel eğitimi görmek için bir burs kazanarak İtalya'ya gider. Eşinin kendisine karşı ilgisizliğine 'sabırla' katlandığını belirten Lale'nin Yüksel'le birlikte dolaşması, Agah'ı rahatsız eder ve Agah, bunu, hastanede onun için 'hastane meleği' değil, 'Yüksel'in meleği' denilmeye başlandığını belirterek Lale'ye söyler. İkinci ameliyatı da başarısız olan Yüksel, Lale'den aldığı destekle keman çalmaya başlar, ama yine ona 'sert' davranmayı sürdürür. Zamanla Yüksel'le daha da yakınlaşan Lale, sonunda onu sevdiğini söyler. Dedikodulardan rahatsızlığını dile getiren Agah, Lale'yi suçlayınca, Lale boşanmayı önerir. Yüksel'in yeni ameliyatı için gerekli parayı kendisi sağlayan Lale, Salih Usta'ya, bunu Yüksel'in bilmemesi gerektiğini söyler. Bu nedenle Salih Usta Yüksel'e, 'işyerinin kazanın tazminatını son kuruşuna kadar ödediğini' söyleyerek onu 'kandırır'. Oysa kurum, kazayı kendisi yaptığı için Yüksel'e tazminat ödemeyeceğini söylemiştir Salih'e. Agah, üçüncü ameliyatı, elleri titrediği için yapmaktan kaçınır;

çünkü Yüksel'le Lale'nin birbirlerini sevdiğini bilmektedir. Ameliyatı yapabilecek tek kişi olan Agah, bu ameliyattan kaçınınca, Yüksel'i İtalya'da, yanında ihtisas yaptığı bir profesöre göndereceğini söyler. Bunun için gerekli parayı Lale, evini satarak, bankadaki parasını vererek sağlar, ama yine Yüksel'in gerçeği bilmesini istemez. Bu sırada Agah'tan da boşanmış olan Lale, İtalya'ya gitmeden önce Yüksel'e 'her hastanın hastabakıcısına âşık olduğunu' söyleyerek, aralarındaki ilişkinin bittiğini belirtir. Bu haber, Yüksel'i oldukça üzer. İtalya'da geçirdiği ameliyatla tekrar görmeye başlayan Yüksel, rastlantı sonucu Suna ve Filiz'le tanışarak Filiz'e âşık olur. Filiz Yüksel'le olan beraberliğini, ablası Lale'ye mektupla bildirir. Yüksel ve Filiz, Lale'ye haber vermeden Türkiye'ye gelip onu şaşırtırlar. Yüksel, daha önce gözleri görmediği için Lale'yi tanıyamaz. Lale ise, Yüksel'i görünce şaşırır, ama onların gerçeği bilmesini istemez. Yüksel, gerçeği rastlantı sonucu öğrenince, Filiz'le konuşup Lale'ye dönmeye karar verir. Lale'ye, gerçeği öğrendiğini ve onunla evlenerek uzaklara gitmek istediğini söyleyen Yüksel, Lale'nin kendisine dönmesi için söz alır. Ancak bu söz, Lale'nin, kardeşi Filiz'in mutluluğu için kendini feda etmesine, intihar etmesine engel olamaz.

Film Kişileri

Lale (Gülistan Güzey): Otuzlu yaşlarda, çevresindekilerce sevilen, sayılan güzel bir kadındır. Yedi yıldır Doktor Agah'la evli olan Lale, ona daha yakın olabilmek için, eşinin çalıştığı hastanede gönüllü olarak çalışmaya başlar; hastalara moral verir; hastalara yardım ettiği için onlar tarafından 'hastane meleği' olarak çağrılır. Buna karşın eşiyle ilişkileri, eşinin kendisini ihmal etmesi nedeniyle sorunludur. Eşi, Lale'nin doğum gününü unutacak denli 'işkolik'tir. Lale, evliliğin yedi yılına 'sabırla katlandığını' düşünse de, ameliyatlara tercih edilerek yaşamanın, artık kendisine zor geldiğini söyler. Bütün gününü neden bir hastanede geçirdiğini soran kardeşi Filiz'e, insanların yaşlandıkça zevklerinin değiştiğini, insanlarla olmaktan, onlara umut vermekten zevk duymaya başladığını anlatır. Ancak ardından, hastanede bedava hemşirelik yapmaya razı olmasının, hep eşinin yanında olmak arzusundan kaynaklandığını söyler. Bu nedenle Lale, kendisini

'genç' biri olarak görmez; o evlidir, ancak mutsuzdur. Onun nesnesi mutluluk ve eşinin yanında olmaktır. Oysa mutluluk, artık yitik bir nesne haline gelmiştir onun için. Yüksel, onun bu yitik nesnesini tekrar elde etmesine yardımcı olur.

Filmin başlangıcı, anlatıda olacaklar konusunda kişilerin nasıl tepkide bulunacaklarına ilişkin ipucu verir niteliktedir. Lale'nin, Agah'ın kendisine ilgisiz kaldığı yedi yıl boyunca sabretmesi -bir tür fedakârlıkta bulunması-, onun daha sonra da sabredebileceğini, fedakârlıkta bulunabileceğini sezdirir. Anlatı sonunda Lale, malını, mülkünü Yüksel'in gözlerini açtırmak için, kendi canını da Filiz'in mutluluğu için feda edecektir.

Anlatıda Lale'nin evli olduğu halde, başka bir erkeğe âşık olmasının getireceği ters tepki, eşinin ilgisizliğiyle giderilmeye çalışılmıştır. Onun, eşini bırakmasının birçok nedeni olduğu vurgulanarak, toplumun, evli bir kadının başka bir erkekle olan ilişkisini benimsemesi sağlanır. Agah ilgisiz bir eştir; Lale'yi ihmal eder; onun hakkında kötü söz söyler. Oysa Lale, zaten yedi yıl sabırla beklemiş, eşine daha yakın olabilmek için karşılıksız hastanede gönüllü olarak çalışmaya razı olmuştur. O, insanlar için hizmet etmekten zevk duyan biridir. Kendisini 'toplumsal olan'a adamıştır. (Hastane meleği, bu özelliği dolayısıyla gerçek bir meleğe dönüşecektir). Filmde onu tanımlayan sözcükler, kendisi dışındakilerce dile getirilir. Lale, Yüksel'e yaşamı sevdirmeye çalışırken, onun kendisine karşı ters tutumları ve davranışlarıyla kırılmaz. Zaten Yüksel, ameliyattan sonra yaptıkları için de özür dileyecektir Lale'den. O, her acıya göğüs gerebilen 'gerçek bir melek' olarak yansıtılmaya çalışılır. Bir 'melek' olduğu için de yalnızdır; Lale'nin, kız kardeşi dışında arkadaşı yoktur.

Lale, Yüksel'i sevdiğini, ancak Yüksel'in kendisi için bestelediği 'Merhametin Elleri' adlı parçayı çaldıktan sonra söyleyebilir. Önce bu parça çalarken ağlar ve kaçar. Yüksel, Lale'nin kendisine acıdığı için ağladığını düşünürken Lale, kendisini ağlatan şeyin, ona duyduğu sevgi olduğunu söyler. Bu öylesine 'saf', 'masum' bir sevgidir ki, Lale, kendisini Yüksel'le sevişmekle suçlayan eşine; 'Eli elime değmedi' diyerek savunur. Suçlanmak, onun gururunu incittiği için Agah'tan ayrılmak ister. O andan itibaren Yüksel'in gözlerinin açılması için her şeyi yapar; eşyalarını satar;

bankadaki parasını alır; hatta evini bile satar. Yaptığı bu 'iyilikler' için Salih Usta Lale'ye 'Hızır' der. O, yardıma koşan ve sonrasında yok olan birisidir tam anlamıyla. Lale'yi tanımlayan niteliklerin 'yalnızlık', 'fedakârlık', 'yardımseverlik' ve onun için kullanılan tanımlamaların 'melek' ve 'Hızır' olması nedeniyle, Lale'nin bu dünyaya ait olmaktan çok insan-üstü bir varlık olarak kurgulandığı görülür. O, melekler gibi yalnız; 'Hızır' gibi herkesin yardımına koşan bir varlıktır. Onun gibi yalnız, fedakâr, yardımsever bir canlı, kötülüklerin mutsuzlukların, ayrılıkların yaşandığı bir dünyaya/evrene değil, ancak kendi niteliklerine yakışan bir 'düşsel evren'e, 'öte dünya'ya yakışır. 'Hastane meleği', anlatı sonunda, canını kardeşinin mutluluğu için feda ederek 'gerçek bir meleğe' dönüşür.

Lale'nin bir başka özelliği ise, gururlu olmasıdır. Öyle ki, gururu nedeniyle, âşık olduğu halde Yüksel'den ayrılır. Lale, Yüksel'in İtalya'ya gitmesi için bütün hazırlıkları yapmışken, kendisini bir haftadır görmediği için özlediğini söyleyen Yüksel'e, "Bensizliğe alışacaksın." diye karşılık verir. Biz, dilini kullanarak Lale, ilişkiyi bitirmeye çalışır. Bunu fark eden Yüksel'e, bir ilişkinin başlarında 'siz'li konuşulduğunu, sonra yakınlaşma başladığını, sonunda da yine 'siz'li konuşulduğunu söyler. Kendisinin bu tür pek çok ilişki yaşadığını söyleyerek Yüksel'i, kendinden uzaklaştırmaya çalışır; 'oyun oynar', ardından, "Fazla büyütmeyin, her hasta hastabakıcısına âşık olur." der. Yüksel ise, hemşirelerin aşkının 'bir hastalık boyu' sürdüğünü bilmediğini söyler. Lale "Öğrendin." diyerek ilişkisini bitirir. Gerçekte onun ilişkiyi bitirmesinin nedeni, gurur ve fedakârlıktır. O, yalnızca bu aşkı hak etmediğini düşündüğü için aşkından ayrılmayı yeğler; gururu, aşkını yaşamasına engel olur. Filmsel anlatı, fedakâr olarak konumlandırdığı Lale'ye, kendi mutluluğundan değil, başkalarının mutluluğundan sorumlu olmayı diretir. Ayrıca Lale, kendisine yüklenen rolün gereği olarak, fedakârlıkta bulunur; başkalarının mutlu olması için, kendisi mutsuzluğu seçer. Bu yönüyle o, 'ayrılık öznesi' olarak da konumlanmış olur. Filmin derin yapısı Lale'nin bu davranışının nedenini görünür kılar (şüphesiz bir üst okumayla), ancak filmsel anlatı, Lale'nin davranışlarını 'belirsiz' olarak niteleyerek, ataerkil düşüncede yaygın olan 'kadının bili-

nemezliği' mitini destekler. Melodram filmlerinde bu mitin çok kullanıldığını belirten Cavell (1996: 19-20) kadının bilinmezliğinin, eril kültür için bir korku kaynağı olduğunu söyler. Çünkü eril kültür, kadını denetlemek ister; denetlemek içinse bilmek gerekir. Anlatı, Lale'nin olaylar karşısındaki tutumunu 'belirsiz' kılarak, Lale'nin davranışlarını Yüksel'in denetiminden yoksun bırakır. Yüksel, onun davranışlarını denetleyemediği için Lale'nin davranışları 'bilinemez' kalır. Lale'nin, Yüksel'i geçirirken onu dudaklarında öpmesi de bu 'bilinemezliği' destekler.

Lale, Agah ile evli olduğunu da, ondan boşandığını da Yüksel'den gizlemiştir. Giz, bu nedenle onun yaşamında önemli bir yer tutar. Âşık olduğunu, eşinden boşandığını kardeşi Filiz'e de söylemeyen Lale, teyzesinin evinde yaşamaya başlar. Filiz, Yüksel'le birlikte çıkageldiğinde de ona hiçbir şey söylemez; gizini sürdürür. Gerçeği söylemesi gerektiğini söyleyen Salih Usta, ortada yalnızca bir gerçek olduğunu söyler; "Birbirlerini seven iki gencin gerçeği". Bu gerçek, Lale'nin aşkı, sevgisi yönünde hareket etmesini engeller. Lale, her ne kadar gerçeği, ima ederek, örtülü bir biçimde söylemeye çalışsa da, Filiz'in Lale'ye, Yüksel'in geçmişte 'kötü' bir kadına tutulduğunu söylemesi üzerine, üçü arasında geçen şu diyalog, onun kendisini savunmaya çalıştığını gösterir.

Lale: *Aldırmayın, kötü kadınların hikâyeleri enteresan olur.*

Yüksel: *Yılan gibiydi.*

Lale: *Kötü olduğunu, görmeden nasıl anladınız?*

Yüksel: *Mikroplarda görülmez, ama kötüleri hissedilir.*

Lale: *Enteresan. Ne hastalık bıraktı sizde?*

Yüksel: *Kadınlara karşı nefret duygusu. Ama Allahtan karşıma Filiz çıktı.*

Filiz: *Bu yaramazı bir daha sağa-sola bırakır mıyım? Bu kez ben oyarım gözlerini.*

Lale: *O kadar haşin olma. Kim bilir neler feda edilmiştir o gözler için?*

Lale'nin gönlü, kendisinin 'kötü bir kadın' olarak damgalanmasına da razı olamaz. Gerçeği rastlantı sonucunda öğrendiğinde Yüksel, Lale'yi gerçekte onu sevdiğine inandırmaya, birlikte uzaklara gitmeye ikna etmeye çalışır. Yüksel, Filiz'le nişanlan-

mayacağını, yaptığı onca fedakârlıktan sonra, kendini hâlâ ona tanıtmayan 'hakiki' sevgilisiyle evlenmeye geldiğini söyledikten sonra Lale, onun kendisine 'yılan kadın' dediğini anımsatır. O da, "Ne yaptımsa beni şaşırtman yüzünden yaptım. Bana bir çift göz kazandırmak için çok şey kaybettin." der. Lale ise, kardeşinin 'saadeti' için daha fazlasını, hayatını bile kaybedeceğini söyleyerek fedakârlık yapmaya hazır olduğunu söyler. Yüksel, "Artık ikimizin de kaybedecek bir şeyi yok" dese de, Lale, kardeşinin sevdiği insanı elinden alamayacağını ve Yüksel'in Filiz'le evlenmesi gerektiğini belirtir. Ardından da, kendisinin 'yaşlı' olduğunu söyleyerek, birlikteliklerine bahane bulur. Bu tanımlama, onun kendisini aşka layık görmediğini anlatır. Sonunda Lale de Yüksel'i sevdiğini söyler; ancak bunu Yüksel'i o an yanından uzaklaştırmak için yapar. Çünkü Yüksel, sözleştikleri üzere bir saat sonra döndüğünde, Lale, söylediği gibi kardeşinin mutluluğu için kendini feda etmiştir. Böylece o, bilgi, istek ve güç kiplerinden mahrum olarak 'boş özne' niteliğine bürünmüş olur.

Filiz (Filiz Akın): Yirmili yaşlarda, sarışın bir kadın olan Filiz, Lale'nin kız kardeşidir. Üniversitede heykel bölümünde okumaktadır ve oldukça yeteneklidir. Arkadaşları tarafından yaptığı heykel beğenilir ve arkadaşı Suna, Filiz'in yaptığı heykel için, "Michaelangelo bile böylesini yapamazdı." diyerek ondaki yeteneği vurgular. Filiz, yeteneğine öyle güvenir ki, yetmiş kişi arasından İtalya'da heykel bursunu Suna'yla birlikte kazandığında arkadaşlarına dönüp, "Anladınız mı şimdi ne sıkı heykeltıraş olduğumu?" der. Kendisine "Heyecandan gidip bursu kaptırmayın." diyen bir erkek arkadaşına, "Avucunuzu yalarsınız siz. Bu, sanatta kadınların zaferidir." diye karşılık verir. Filiz'in bu söylemi, onun kadın konusunda duyarlı olduğunu gösterir. Onun bu yönü, anlatının ileriki bölümlerinde de vurgulanır. Ablası Lale'nin yalnız kalmasına üzülen Filiz, İtalya'da Suna'yla birlikte gittiği restoranda, Yüksel'le tanışır. Suna, koluna çarpan Yüksel için, onun İtalyan olduğunu sanarak, onun için 'yalı kazığı', 'kazık yutmuş', 'sarı çiyan' gibi sözler kullanır. Filiz ise onu, 'ayıp oluyor' diyerek susturmaya çalışır; öte yandan da Yüksel'in 'beyefendi', 'yakışıklı' ve 'terbiyeli' bulduğunu söyler. Filiz'in Yüksel'le tanışmasına neden olan şey, Suna'nın spagetti yerken hıçkırması üzerine

Yüksel'in lafa karışmasıdır. Bu tanışma, onların birlikteliklerinin yolunu açar. Artık zamanlarını İtalya'yı birlikte gezerek geçiren Filiz ve Yüksel yakınlaşmaya başlarken, Filiz, âşık olduğunu ablası Lale'ye, "Ayrılsam, yaşamak istemeyecek kadar seviyorum. Sen aşkın bilmecesini bilmeyecek kadar akıllısın abla." diyerek yazdığı mektupla bildirir. Böylece Filiz, aşkı hem 'delilik' olarak nitelendirmiş olur, hem ablasının âşık olamayacağını düşünmüş olur, hem de ilerde yaşanacak olaylara ilişkin gönderme yapmış olur. Bu söylem, ablası Lale'nin geçmişte Yüksel'in hayatına girmiş olduğunu öğrendiğinde ve Yüksel'in, kendisiyle değil Lale'yle evlenmek istediğini duyduğunda, Filiz'in yaşamına son verme kararı için erken anlatım işlevi görür.

Davranışları açısından karşılaştırıldığında Filiz'in Lale'den daha farklı olduğu görülür. O hayatını, 'rahatça' yaşamaya çalışır; ilişkilerinde daha 'özgür'dür; kendisine güvenir. Onun bu rahatlığı, İstanbul'daki teyzeyi şaşırtır. Kadın konusunda da duyarlı olan Filiz, Yüksel'in geçmişte yaşadığı ilişkiyi öğrendiğinde onu, "Geçmişte kötü bir kadına rastlamışsın diye bütün kadınlara düşman olmana kızıyorum. Hani 'doğra' deseler, doğrarsın onları." diyerek 'kadın düşmanı' olmakla suçlar. Onu yeryüzünde tanıdığı en 'kuşkucu', 'inatçı', 'kaba', 'keçi', 'yeryüzünün en kötü erkeği' olarak tanımlar ve arkadaşlığını kesmeyi önerir. Yüksel'in onu orada bırakıp gitmeye hazırlanmasının ardından da, tekrar onu kabalıkla suçlar. Ne yapması gerektiğini soran Yüksel'e, yapması gerekenin korktuğu kadar olmadığını, kadınlara karşı biraz kibar olmasının ve tatlı konuşmasının yeteceğini söyler. Bu konuşmayla 'rahatlayan' Yüksel ve Filiz öpüşürler.

Filiz, ne kadar 'rahat', 'özgür' bir kadın olsa da, ilk kez âşık olduğunu söyler. Aşklarını, İtalya'yı gezerek, denize girerek yaşarlar. Bu anlar, tam anlamıyla Hollywood melodramlarındaki gibidir; fonda yabancı bir müzik duyulur. Yüksel'in Filiz'e armağan ettiği kadife kaplı kutu içindeki nişan yüzükleri 'romantik aşk' izleğini tamamlar. İstanbul'a dönerlerken gemide düşünen Yüksel'e "Seni hiç kimsenin sevemeyeceği kadar seviyorum." deyince Suna, onlara "Bu asırda bu ne romantizm!" diye takılmadan edemez. Filiz'in her fırsatta Yüksel'i sevdiğini söylemesi, Yüksel'in geçmişte yaşadığı ilişkiyle ilgili olarak 'kötü kadın' diye söz

etmesi, kardeşler arasındaki çatışmayı alevlendirici niteliktedir. Başka bir deyişle, iki kız kardeşin, farkında olmadan aynı erkeğe âşık olmalarından kaynaklı gerilim, diyaloglarda ifadesini bulur. Bu gerilimi, Filiz'in Yüksel'i Lale'ye sunarken/tanıştırırken kullandığı, "Göreceğin şey karşısında yüreğine inmesin, sıkı dur!" cümlesi iyi bir biçimde yansıtır. Filiz'in ve Lale'nin durumu, gerçeği bilmelerinden kaynaklı olan gerilimi, bu ve buna benzer cümleler şiddetlendirir.

Yüksel, gerçeği öğrenip Filiz'le ilişkisini bitirmek istediğini, onu sevmediğini söylediğinde, Filiz ağlamaya başlar. Ama 'yıkılan hayallerine' ağladığını söyler. Yüksel'in geçmişte sevdiği kadının, kendi ablası olduğunu öğrendiğindeyse, bu kez bilmeden ona hakaret etmiş olduğu için ağlar. Oldukça üzülen Filiz, Yüksel'in ablasına dönmesi için "Yeryüzünün tek güzel sarışını, tek yalancısı sen değilsin. Gencim, elbet bir başkasını bulabilirim." diyerek 'rol yapar', kendini avutmaya çalışır. Ardından, "Artık seni sevmediğimi anladığına eminsin, değil mi?" diye sorar. Bu davranışıyla Filiz, hem açıkça 'rol yaptığını' açığa vurur, hem de melodram kadınlarının yaptığı gibi, ablası Lale'nin gösterdiği fedakârlığı, onun gibi 'aynı asil davranışı' göstermiş olur. Filiz, Yüksel'in, dolayısıyla da bir erkeğin aracılığıyla eril bir toplumun kadından beklediği davranışı göstermiş olur. O, 'saygıda kusur etmese de', incindiğini gizleyemez. Filiz, Yüksel'e 'Allahaısmarladık' diyerek uzaklaştığı anda, çerçevenin solunda, uzaktan, arkada bir yerlerde görüntülenir. Yüksel ise öndedir. Filiz'in belçekimle görüntüye gelen bedeni, çerçevenin sağında kalır. İkisinin ortasında yer alan, dalları kırılmış, kurumuş büyük bir ağaç ise, onların yıkılan aşklarını, 'solan hayallerini' anlatan bir eğretileme olarak okunabilir. Filiz, Yüksel'in kendisine iyi bir ders verdiğini söyledikten sonra, 'hiç olmazsa', onun kendisini sevdiğini itiraf etmesini ister. Yüksel, ona yanıldığını söyler. Aşka inanan Filiz için bu, tam anlamıyla yıkım demektir. Bu nedenle intihar etmeyi aklından geçirir, ancak bundan vazgeçer. Lale'nin intiharını ise engelleyemez.

Filiz yetenekli, 'girişken', 'toplumsal', 'mücadeleci', 'rahat' bir kadındır; ama ataerkil sistemin, her kadından beklediği gibi, fedakârdır da. 'Boş özne' olmayı istese de, bunu gerçekleştiremez.

Sonunda Yüksel'e kavuşmakla, fedakârlığı için 'ödüllendirilmiş' olur. Ancak bu ödül, başka bir kadının fedakârlığını gerektirmiştir. Filiz'in girişimci, çalışkan nitelikleri, bir erkeğe duyduğu aşkla yerini teslimiyete ve fedakârlığa bırakır. Üstelik bileğinin hakkıyla kazandığı İtalya'daki heykel eğitimini de, bir 'koca' bulunca yarıda bırakır. Anlatı, ne kadar 'özgür', 'bağımsız' olsa da, kadın için evliliğin, her şeyden daha önemli olduğunu söyler.

Yüksel (Göksel Arsoy): Bir fabrikada kimyager olarak çalışan Yüksel, yakışıklı, sarışın, uzun boylu genç bir erkektir. Yakışıklı olmasına karşın, hiçbir kadına 'yüz vermez!'. Başka bir deyişle 'gözü kadınları görmez!'. Ailesi, yakınları hakkında herhangi bir bilgi verilmeyen Yüksel'in tek yakını, fabrikada eczacı olarak çalışan Salih Usta'dır. Yüksel, aynı zamanda 'becerikli' ve sportiftir; işyerinde yaptıkları voleybol maçını, iyi oyunculuğuyla takımına kazandırır. Kimyager olan Yüksel'in yeni bir ürün denemesi, onun 'araştırmacı' bir kimliğe sahip olduğunu vurgular. Ancak bu denemenin patlamayla (kaza) sonuçlanması, onun ağır bir biçimde yaralanmasına, sonra da gözlerinin 'kör' olmasına neden olur. Kaza öncesi, gözleri kadınları görmeyen Yüksel, şimdi fiziksel anlamda da görme yetisini yitirmiştir. Bu nedenle körlüğün hem düzanlamıyla, hem de yananlamıyla kullanıldığı görülür: Düzanlamıyla körlük, görme gücünün yitirilişidir; yananiamıyla ya da eğretilemeli anlamıyla ise, arzu yokluğu anlamına gelir.

Yüksel kendisine öyle acır ki, kendisine bir süre göremeyeceğini söyleyen Filiz'e (ağlamayacağını söylese de), yüzündeki sargılarla firavunların mumyalarına benzediğini söyler. O, artık kendisini bir 'ceset' görür. 'Kendisine acımak için' yalnız kalmak ister bir süre. İkinci kez yanına geldiğinde Lale'ye ,"Bu kez de sağır olduğumu mu söylemeye geldin?" diyerek azarlar. Böylece Yüksel'e göre Lale, kötü şeyleri acımasızca söyleyen 'sert' bir hemşiredir. Yüksel kör olmayı, 'yarı karanlık bir dünyaya dalmayı', ölmekle bir tutar. Körlük, onun için ölümle aynı anlama gelir. Lale, ona yakışıklı olduğunu söyleyip cesur olmakla yüreklendirirken, Yüksel gelecekle ilgili planları yapmakla ne kadar 'cesur' olduğunu söyler. Ama yaptığı 'Darülaceze'ye yazılmak'; 'Müslümanı bol bir camide dilenmek'; 'gözünde kara bir gözlükle ama bir kemancı olarak kahvelerde geçimimi sağlamak' gibi planları, onun

kendisine ne kadar acıdığını, gösterir. Bunlara ek olarak bu cümleler, 'bedensel bütünlüğü' ya da 'sağlıklı insanı' yüceltirken körlüğü, dünyanın sonu olarak eşitler. Bir başka deyişle bedenin bütün organlarının 'tam' olarak çalıştığı, işlevini yerine getirmesi, mutluluk ve yaşam; bunların yokluğu ise, mutsuzluk ve ölüm olarak algılanır. İçine düştüğü durum, Yüksel'in kendisine acımasına ve kendisini 'güçsüz', 'çaresiz' hissetmesine neden olur. Bu yönüyle bakıldığında görmenin (bakmak), güç ve iktidarla eşitlendiği; görememeninse, gücün/iktidarın yitirilişiyle ilgili olduğu görülür.

İkinci ameliyatında da gözleri göremeyen Yüksel, Doktor Agah'tan ve Lale'den, onlara 'kötü' davrandığı için özür diler. Lale'nin kendisini yaşamın gerekliliğine inandırdığını, 'o olmasaydı', intihar etmeyi düşündüğünü söyler. Yüksel, hastanede hastaların (üçüncü koğuştaki hastaların) düzenlediği eğlencede, Lale için bestelediği 'Merhametin Elleri' bestesini çalar. Lale'nin ağlaması üzerine, "Kör bir adamın ihtiyacı olan dostluğu, şefkati, merhameti fazlasıyla verdiniz bu yaşlarla." diyerek, bir kez daha kendine acır. 'Kör' olduğu için sevgiye layık olmadığını düşünür.

Yüksel ameliyat masraflarının nasıl karşılandığı konusunda, yalan bilgilerle bilgilendirilmiştir. Ameliyat masraflarını karşılayan, kendisini İtalya'ya gönderen kişinin Lale olduğunu bilmez. Kendisini sevdiğini düşündüğü Lale'nin, İtalya gezisi öncesi ondan ayrıldığını söylemesi, Yüksel'i şaşırtır. Çünkü Lale yaşamı sevdirerek, onu hayata bağlamıştır; üstelik onu sevdiğini söylemiştir. Yeni bir hayatı birlikte kurmayı düşünürken Lale'nin ayrılışı, Yüksel'in kadınlara ilişkin güvenini sarsar ve onlara kuşkuyla bakmasına yol açar. Ancak Yüksel için 'gözlerinin açıldığı' İtalya'da, başka bir hayat başlamıştır. Çünkü orada hem tekrar görme yetisine kavuşur, hem de bir kadın için arzu duymaya başlar. Gittiği restoranda, Filiz'le tanışmalarına neden olan Suna'nın, kendisi için söylediği 'yalı kazığı, kazık yutmuş, sarı çiyan' gibi küfürleri, "İnsan yabancı memlekette ana dilinden küfür bile işitse, hoşuna gidiyor." diyerek karşılar. Tanıştığı Filiz'den hoşlanmaya başlayan Yüksel, giderek onunla yakınlaşır. Yüksel, Filiz'le gezerken, kendilerine takılan dört motosikletli İtalyan'ı dö-

verek hem gücünü kanıtlamış olur, hem de arzu nesnesini kimseye kaptırmaya niyeti olmadığını, hele de 'yabancılara'.

Yüksel, Lale'yle yaşadığı ilişki nedeniyle, bütün kadınlara olan düşmanlığını (*misogynist*) dile getirir. O, 'Meryem ana' gibi kadınların var olup olamayacağını düşünür. Filiz'in, onun kadınları doğrayacak kadar onlardan nefret ettiğini söylemesi üzerine Yüksel, "Doğrarım vallahi, onları kıyma yaparım." der. Filiz, "Senin gibi bir kadın düşmanı mı? Allah korusun. Sen, nazarımda yeryüzünün en kötü erkeğisin." diyerek karşılık verir ve onu 'inatçı keçi'likle suçlar. Bu davranış üzerine Yüksel, Filiz'i orada bırakıp gitmek için hazırlanır, Filiz ise, yine onu bir kadını tek başına ıssız bir yerde bırakması nedeniyle kabalıkla suçlar. Yüksel; "Kalsam kabahat, gitsem kabahat." der. O, kadınlarla ilişkilerinde nasıl davranacağını bilmediğinden Filiz, ona bunun korktuğu kadar zor olmadığını, diğer erkekler bir kadının yanında nasıl davranıyorsa öyle davranmasını söyleyerek yardım eder. Böylece Yüksel, kadınlarla ilişkisinde ikinci kez bir kadından yardım alır. İlkinde Lale, ikincisinde ise Filiz, Yüksel'in arzu nesneleri olarak konumlanarak ona yaşamı sevdirirler.

Yüksel, Filiz'le nişanlanıp Türkiye'ye döndüğünde, gerçeği öğrenene kadar planlarında bir değişiklik yapmaz. Ancak, rastlantı sonucu öğrendiği gerçeği Salih Usta'ya doğrulatınca, "Bunların altında kalmayacağım, maddi manevi borcumu ödeyeceğim." der. Böylece onun ilişkiye bakışının, 'karşılıklı fedakârlık' ve 'borç' düşüncesi üzerine kurulduğu anlaşılır. Artık onun için Filiz, 'Vicdan borcu, aşktan daha mühim' olduğundan, daha geridedir. Yüksel, Lale'ye dönmek için Filiz'e, onu sevmediğini söyleyerek 'yalan söyler!' ve Lale'nin yaptığı fedakârlığın aynısını Filiz'den beklediğini belirtir. Filiz de önce 'rol yapar', amacı onu sevmediğine inandırmaktır. Gerçekte Filiz ve Yüksel, birbirini sevmediklerine ilişkin yalan söylerler, 'rol oynarlar'. Yüksel, vicdan borcunu ödemek için Lale'yi kendisiyle birlikte uzaklara gitmesi için ikna etmeye çalışır, Lale ikna 'olmuş gözükür!'; başka bir deyişle, o da 'oynar, rol yapar! Yüksel, Lale'den af dilerken şöyle der: "Ne yaptımsa, senin beni şaşırtman yüzünden yaptım." Gerçekte bu cümle, filmsel anlatıya yön verenin Lale'nin yapıp ettikleri ya da yapmadıkları olduğunu göstererek, ayrılığın ve çekilen acıların

suçunu kadına yükler. Böylece Yüksel, Lale'nin önce aşk ve gurur, sonra kardeşinin mutluluğu için kendisini feda etmesi nedeniyle, ondan ayrı kalır ve Filiz'e ulaşır.

Diğer Kişiler: Filmin diğer kişilerinden olan Agah (Agah Hün), Lale'nin hastanede çalışan doktor eşidir. Bütün zamanını işine ayırdığı için Lale'yi ihmal eder; onun doğum gününü bile unutur. İyi bir doktor olarak tanınan ve Yüksel'in ameliyatını Türkiye'de yapabilecek tek kişi olan Agah, üçüncü kez Yüksel'i ameliyat etmeyi, göze alamaz. Çünkü Lale'nin Yüksel'i sevdiğini bilir ve onun Yüksel'e gösterdiği yakınlığı kıskanır. Agah filmsel anlatıda, iyi bir doktor olarak anlatılmasına karşın ilgisiz bir koca rolünde konumlandırılarak, Lale'nin evli olduğu halde, Yüksel'e âşık olması haklılaştırır. Böylelikle Lale'nin âşık olmasının, toplumsal değerlere ve ahlâk kurallarına ters gelen boyutu engellenmiş olur.

Diğer kişilerden biri de Suna'dır (Suna Pekuysal). Filiz'in Güzel Sanatlar Akademisinden arkadaşı olan Suna, onunla birlikte İtalya'da heykel bursunu kazanan kişidir. Filmde temel özellikleri, 'çok konuşmak' ve 'çok yemek' olarak sunulur. Filiz, Yüksel'le tanışmasını, Suna'nın 'pisboğaz' olmasına bağlar. Çünkü tanıştıklarında restorandadırlar ve Suna spagetti yemektedir. Suna, Filiz'in yakın arkadaşı olmakla birlikte, onun Yüksel'le olan ilişkisine bakarak, bir sevgilisi olsun ister. Yüksel ve Filiz sahilde oynarken Suna, yaptığı kumdan adamla canlıymış gibi konuşur: "Git beni babamdan iste!". Suna, kendisini sevecek bir erkeğin yokluğunu, çok yemek yiyerek giderir. Ayrıca onun gözlüklü olması (üstelik kalın çerçeveli gözlüklü) onun arzu nesnesi olamayacağını, arzulanmayacağını gösterir. Çünkü Doane (2000: 503-504), gözlüklü kadının, bastırılmış cinselliği, arzulanmayışı ve entelektüelliği gösteren bir klişe olarak kullanıldığını belirtir. Filiz'in tersine Suna, daha 'çocuksu', 'kaba' ve 'gürültücü'dür. İşlevi, Filiz'e arkadaş olmakla sınırlıdır. Bu yönüyle o, 'biçimsel özne'dir.

Diğer kişilerden biri olan Salih Usta, filmde Yüksel'in yardımcı eyleyenidir ve Lale'nin gizini saklayan bir kişidir. Ellili yaşlarda olan Salih Usta, evlidir ve Yüksel'in tek yakınıdır (akraba olmamasına karşın). Hastalığı boyunca Yüksel'le ilgilenir, hastane

masraflarının ödenmesi için işyerinde patronla görüşür. Salih, Yüksel'in İtalya'dan döndüğünde rastlantıyla öğrendiği gerçeği doğrular. O, her şeyi bildiği için, filmin 'doğruluk öznesi' olarak konumlanmıştır.

Üçüncü koğuşta kalan hastalar da filmin diğer kişilerindendir. Hastanenin üçüncü koğuşunda bulunan üç kişi, durmadan birbirine şaka yapar, oyun oynar ve eğlence düzenler. Yaptıkları şakalar nedeniyle Agah, oranın 'koğuş değil, sanki tiyatro' olduğunu söyler. Tıpkı, bu topraklarda tiyatroyu başlatanların, Rum ve Ermeni azınlıklar olmaları gibi, bu koğuştakiler de azınlığa mensuptur. En çok şaka yapanlardan biri olan Baradonyan, bir Ermenidir ve Ermeni ağzıyla konuşur Türkçe'yi. Onlar hasta değil, sanki izlendiklerini biliyor muşçasına 'seyirllk'tirler. Üçüncü koğuş, yapıp ettikleriyle Türkiye'de tiyatronun başlangıç yıllarının eğretilemesidir sanki. Hastanenin kimi kez tiyatroya, kimi kez de 'deliler koğuşu'na benzetilmesine neden olan üçüncü koğuştaki kişiler, Lale'ye 'Hastane Meleği' ismini takmıştır.

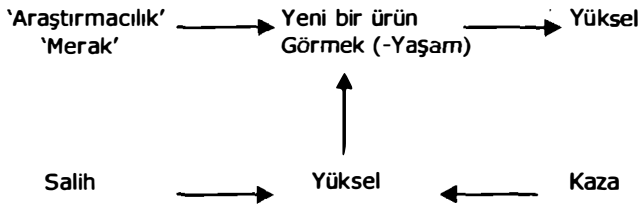
Önemsiz olmakla birlikte, anlatıyı yönlendiren diğer kişilerden biri Yüksel'in fabrikadaki patronudur. Adı bilinmemekle birlikte Yüksel'in patronu, Salih Usta'nın ricasına karşın, meydana gelen kazanın tazminatını vermez. Böylece patron, parayı vermiş olsaydı, Lale'nin fedakârlığına gerek kalmayacağı için, anlatıda önemli bir işlevi yerine getirmiş olur.

Bir ismi olmayan 'teyze' ise, boşandıktan sonra Lale'nin birlikte/yanında yaşamaya başlamasıyla anlatıya giren bir kadındır. Yalnız olan teyzenin hayatında bir erkek yoktur. O, Filiz'in, bir kadın olarak tek başına Avrupa'larda olmasına aklının ermediğini söyler. Çünkü kendi gençliğinde kızlar, tek başına, çarşıya bile gidememiştir. Filiz, tanışması için Yüksel'i ve Salih Usta'yı yemeğe çağırdığında Filiz 'teyzem' diye tanıştırır onu. Teyze ise, "Anladık. Erkek milleti kadınlarla tanışmaktansa bir şeyler yemeyi tercih eder." der. Teyzenin bu cümlesi, onun erkekler hakkındaki düşüncesini ortaya koyması açısından önemlidir. O, erkelerin tanımaya değecek çok sayıda özelliği olmadığını düşünür ve onları aşağılar.

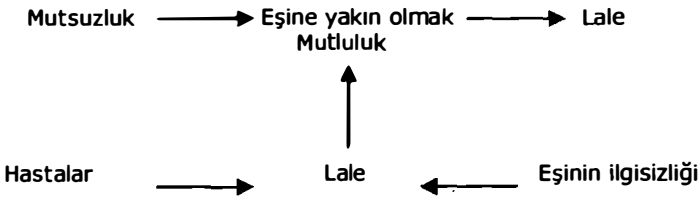
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Akasyalar Açarken'de kişiler ve onların yapıp ettikleriyle birlikte uzam, anlam yaratmada önemli bir işleve sahiptir. Uzam, özellikle Lale için tanımlayıcıdır. Filmsel anlatıda Lale, daima iç uzamlarda gösterilir. Ev ve hastane, Lale'nin yaşam alanıdır. Onun, bu alanlar dışında yeri yoktur. Ev 'özel alan', hastane ise bir iş uzamı olarak 'kamusal alan' olarak tanımlansa da, Lale'nin bu alanlardaki varlığını tanımlayan amaç aynıdır; kocasına daha yakın olmak. O, evde olduğu kadar, hastanede de toplumun kadına yüklediği 'iyi eş' rolünü, layıkıyla yerine getirmek ister. Bu nedenle onun kamusal alanda bulunması, 'çalışma' isteğine dayanmaz. Yaşamını evle hastane arasında kurmuş olan Lale, her iki uzamda da 'fedakâr'/'yardımsever' rolünü üstlenir. Her iki uzam da kapalı uzam olması nedeniyle Lale'yi kapalı uzamlara kapatır. Filiz ise, Lale'nin tam tersine anlatının başlangıcında dış uzamlarda görülür. Anlatı iki kadın arasında kurduğu karşıtlığı, onların uzamda sunuluşuyla keskinleştirir. Filiz'in 'maceracı', 'rahat' kişisel özelliklerine uygun olan uzam, açık uzamdır. Ancak anlatının sonunda, o da kapalı/iç uzamda konumlanır. Böylece kadının ait olduğu uzam iç uzam (ev) olarak tanımlar. Filmin ekseninde yer alan üç karakter için (Lale, Yüksel, Filiz) eyleyensel örnekçe şöyle oluşturulabilir.

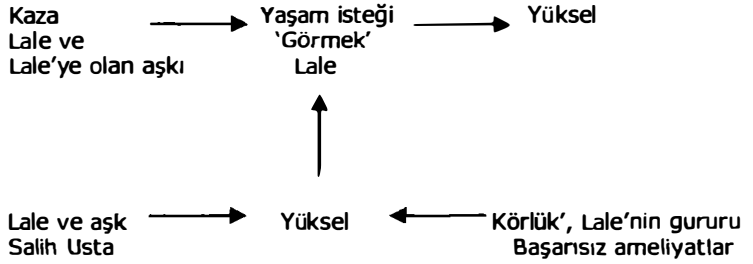
I. Kesit. Başlangıç. Mutsuzluk ve Kaza: Başlangıçta Yüksel'in içindeki merak ve araştırmacılık (G1 ve G2), onu yeni bir ürün denemeye iter (N1). Bu süreçte Salih Usta onun tek yardımcısıdır (Y); kaza ise engelleyicisi (E). Kaza, onun görme yetisini elinden alarak kör kalmasına neden olur. Körlük, ondaki yaşam isteğini bitirir ve intiharı bile düşünmesine neden olur. Bu nedenle o, görme yetisinden yoksun kaldığı için 'yaşam olmayan' (- yaşam) evrenine girmiş olur.



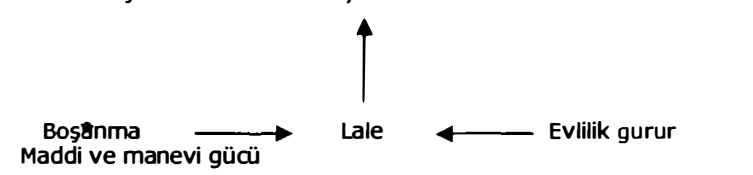
Lale'nin evliliğinde yaşadığı mutsuzluk (G), onu eşine daha yakın olmak, mutlu olmak (N) için hastanede yardımcı/gönüllü hemşirelik yapmaya iter. Hastalarla geliştirdiği olumlu ilişkisi, bu süreçte onun destekleyicisi olur. Görünürde somut bir engelleyici olmasa da, yaptıklarına kayıtsız kaldığı, onunla ilgilenmediği için eşi Agah ise, engelleyici olarak yer alır. Lale, ilk nesnesine (hastanede çalışmak) ulaşmış olsa da, mutluluğu yakalayamaz.



II. Kesit. Aşk ve Ayrılık: Kaza sonucu (G1) görme gücünü yitiren Yüksel, hastanede Lale'yle tanışır. Lale (G2) ona, onun kaybetmiş olduğu yaşam isteğini/gücünü (N1) tekrar kazandırır. Bu süreç, aşkı ortaya çıkarır. Her ne kadar körlük (E1), Yüksel'in yaşam isteğini köreltse de, Lale'nin desteği (Y1) ve ona duyduğu sevgisi (Y2), Yüksel'e tekrar yaşamı sevdirir ve aşk gönderenliyle (G3) Lale'yi nesne olarak konumlandırmasını sağlar. Salih Usta da (Y3) onun yardımcısı olur. Tekrar görme yetisini kazanmak isteyen (N2) Yüksel, bu amacına, başarısız geçen ameliyatlar (E2) sonucu ulaşamaz. Arzu nesnesi Lale (N3) ise, artık yitik bir nesneye dönüşür. Çünkü hakkında çıkarılan dedikodular ve gururuyla Lale (E3), bu aşka engel olur. Yüksel için ikinci kesit, yaşam isteğinin kazanılması ve Lale'nin yitik nesne olmasıyla son bulur.

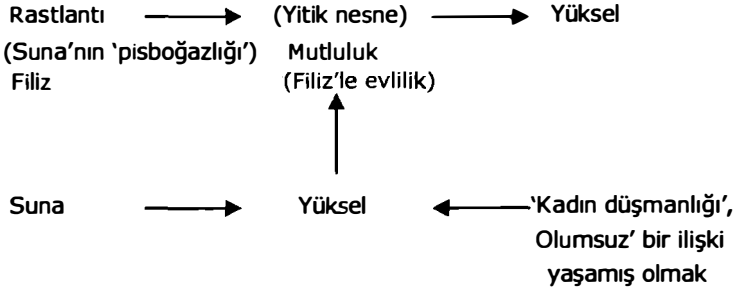


Lale, eşinin ilgisizliği nedeniyle yaşadığı mutsuzluk (G1) nedeniyle yitik nesne olan mutluluğa (N1) ikinci kesitte de ulaşmaya çalışır. Bu kez onun göndereni, Yüksel ve ona duyduğu aşk olur (G2). Nesnesine ulaşmada evliliği (E1), dedikodular (E2) ve gururu (E3) engel oluşturur. Lale, bu engellerden evliliği boşanmayla (Y1) aşar; ancak gururu mutluluğa ulaşmasını engeller. Yüksel'e ulaşamayacağı anda Lale'nin nesnesi, Yüksel'in gözlerini açtırmak (N2) olur. Bunun için sahip olduğu maddi/manevi her şeyinden; evinden, bankadaki parasından, evliliğinden vazgeçerek, ama onların yardımıyla (Y2) Yüksel'e yardım eder. Ama bu yardımların kendisinden geldiğini gizler. Lale'nin gururu, Yüksel'le mutluluklarını engeller. Mutluluk, bu kesitte de Lale'nin yitik nesnesi olur.

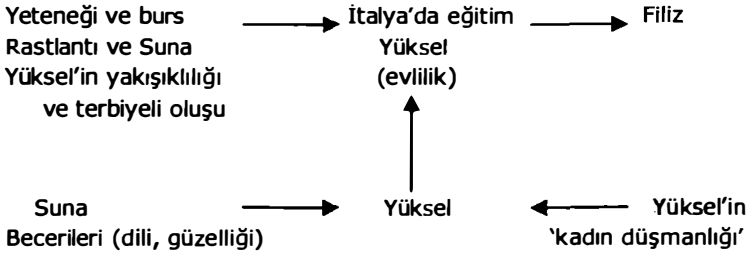


III. Kesit. İtalya ve Filiz - Yüksel Aşkı: Üçüncü kesit, Yüksel'in gözlerini açtırmak için ameliyat olmak üzere İtalya'ya gidişiyle başlar ve Filiz'le tanışıp sevgili olmalarıyla son bulur. Bu kesitte Yüksel'in ilk göndericisi, onun gözlerinin açılmasını isteyen Lale (G1) ve Türkiye'de yaptığı ameliyatın başarısız olması üzerine, ona İtalya'daki hocasını öneren Agah'tır. Ameliyatla gör-

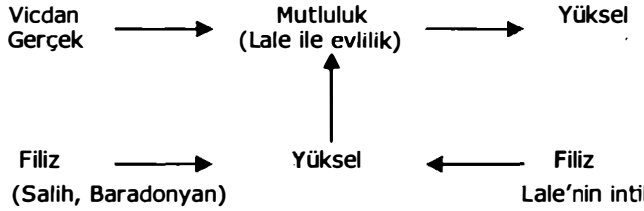
me yetisini tekrar kazanan (N1) Yüksel için diğer gönderici ise, rastlantıdır (G2). Bu rastlantı, gittiği restoranda Yüksel'in, orada bulunan Suna'nın koluna çarpmasıyla Filiz'le tanışmasına neden olur. Filiz Yüksel'in, yitik nesnesi olan mutluluğu yeniden nesne edinmesinde gönderici (N2) olur. Çünkü daha önceden Lale'yle yaşadığı ilişki, Yüksel'in kadınlara ilişkin güvenini sarsmış; hatta onlara düşmanlık duymasına (E1) neden olmuştur. Oysa Filiz, tıpkı Lale'nin yaptığı gibi (başlangıçta yaşam isteği olamayan Yüksel'e Lale'nin yaşam isteği vermesi, onu hayata bağlaması gibi) onun yeniden sevmesini sağlar. Filiz'in varlığı, ona yeniden sevmeyi öğretir ve Yüksel'in onu (onunla evlenmeyi) nesne edinmesini sağlar. Hatta Filiz, bu konuda ona taktikler verir. bunun hiç zor olmadığını, başka erkekler kadınların yanında nasıl davranıyorsa öyle davranmasını, biraz tatlı konuşması gerektiğini söyler. Sonunda onu ikna etmeyi başarır. Bu nedenle Filiz gönderici olduğu kadar, hem nesne, hem de yardımcı eyleyen olarak konumlanır bu kesitte.



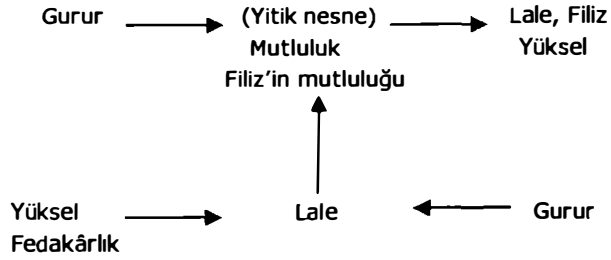
Başlangıçtaki nesnesi, yeteneği sayesinde kazandığı burs aracılığıyla (G1) İtalya'ya gitmek ve heykel eğitimine orada devam etmek isteyen (N1) Filiz, bu kesitte, yine rastlantının ve Suna'nın 'pisboğazlığının' göndermesiyle (G2), Yüksel'le tanışır. Yüksel'in yakışıklı, terbiyeli görünüşü (G3), onun Yüksel'i ve onun aracılığıyla evliliği nesne edinmesine yol açar (N2). Yüksel'in 'kadın düşmanlığı'na karşın (E) Filiz, onunla nişanlanmayı başarır.



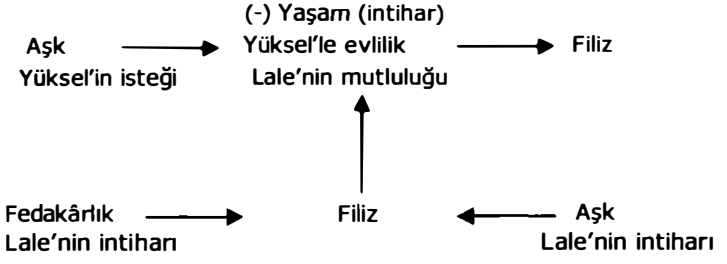
IV. Kesit. Gerçekler ve Mutsuz Son: Filmin son kesitini, gerçeklerin açığa çıkmasıyla Yüksel'in Lale'ye dönme çabası oluşturur. Bu kesitte öğrendiği gerçekler (G1 ve Y1) ve bunun sonucunda Lale'ye duyduğu vicdan borcu (G2), Yüksel'i Fillz'den ayrılarak Lale'ye dönmeye (N1) iter. Bu amaçla Yüksel, Filiz'le konuşup, ondan ablası gibi fedakârlık etmesini ister. Filiz, varlığıyla hem Yüksel'in nesnesine ulaşmasında engeldir (E1), hem de Yüksel'in önerisini kabul ettiği için yardımcıdır (Y2). Ancak Yüksel, Lale'nin intiharı nedeniyle nesnesine, yani ona ulaşamaz. Geride kalan Filiz ise, artık onun tek nesnesi olarak konumlanmış olur.



Son kesitte Lale'nin nesnesi, artık kendi mutluluğu anlamına gelen Yüksel'le birlikte olması değil (N1), kardeşi Filiz'in mutluluğudur (N2). Bu nedenle onun gönderdeni gururdur (G). Lale, Yüksel'in yardımına ve ona olan sevgisine karşın (Y1) karşın, Filiz'in mutluluğu için kendisini feda ederek (Y2) 'boş özne' olmayı yeğler. Böylece mutluluk, Lale için sonsuza dek yitik nesne olarak kalmış olur.



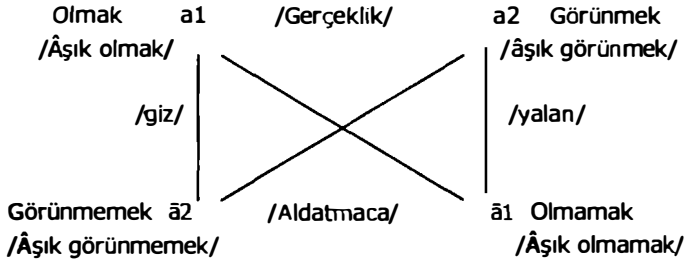
'Mutsuz son'la biten anlatının son kesitinde, vicdan borcunu ödemek için Yüksel'in Filiz'den ayrılmayı istemesi (G1), onu ablasının mutluluğu için (N2) aşkından vazgeçmeye iter. Bu vazgeçiş/fedakârlık (Y1), ona bir ara 'boş özne' olmayı düşündürse de (N3), Filiz son anda bundan vazgeçer. Çünkü Filiz, hâlâ Yüksel'i sevmektedir (N1, E1). Filiz Lale için; Lale de Filiz için engel konumundadır, ancak birbirlerini alt etmek için herhangi bir eylemde bulunmazlar. Lale'nin intiharı, Filiz'in Yüksel'e ulaşmasına yol açtığı için, yardımcı (Y2); mutsuzluklarına neden olduğu için de engelleyici bir işlev görür (E2). Filiz Yüksel'e ulaşır, ancak bu *mutlu değil, mutsuz bir sonla gerçekleşir.*



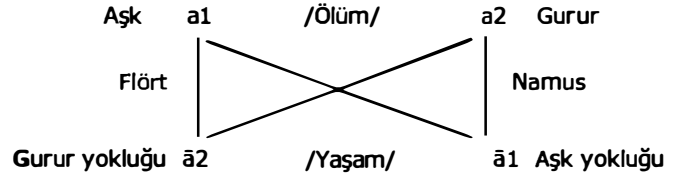
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadına Fedakârlık Yakışır"

'Mutsuz son'la biten ve 'dokunaklı' anlatı yapısına sahip olan *Akasyalar Açarken*'in derin yapısında olmak/görünmek, aşk/gurur karşıtlıkları bulunur. Bu karşıtlık, 'âşık olmak'/'âşık gö-

rünmek' biçiminde yapılanır ve alt karşıtlık ekseninde /gerçeklik/; üst karşıtlık ekseninde /yalan/ evrenini oluşturur.

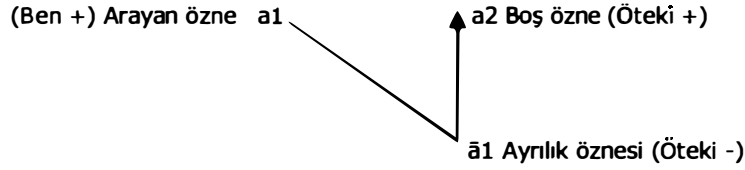


Olmak/görünmek karşıtlığı, 'âşık olmak'/'âşık görünmek' biçiminde görülür. Örneğin hem Filiz hem de Lale, Yüksel'e 'âşık olduktan' sonra, 'âşık görünür'. 'Âşık olmak' ve 'âşık görünmek', filmin 'gerçeklik' düzlemini; 'âşık olmamak' ve 'âşık görünmemek' ise, 'aldatmaca' evrenini oluşturur. Önce Lale, Yüksel'e 'âşık olma'sına (a1) karşın, 'âşık değilmiş gibi görünür' (ā2); bu durum bir 'giz' içerir. Filiz ve Yüksel'in aşkı, gerçeklik düzlemini oluşturur. Gerçekler açığa çıktığında ise Yüksel, âşık olmasına karşın Filiz'e âşık olmadığını (ā2) belirterek 'yalan' söylemiş olur; sonra da Filiz, Yüksel'e âşık değilmiş gibi görünmeye çalışarak onu 'aldatır'. Çünkü Filiz'in söylemi, bu çabasının 'gerçek olmadığını' ele verir. Lale, aşkını hiçbir zaman gerçeklik düzleminde yaşayamaz.



Aşk/gurur ise, temelde Lale için bir karşıtlık oluşturur. Bu öylesine güçlü bir karşıtlıktır ki, sonunda onu yaşamından/canından eder. Lale Yüksel'e âşık olmasına karşın, gururu yüzünden onunla birlikte olmaz; kendisini, kardeşi için feda eder. Aşk ve gurur, gerçeklik ve ölüm düzleminde vardır. 'Gurur

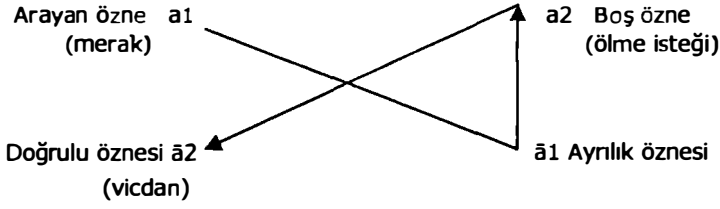
yokluğu' ve 'aşk yokluğu', ancak yaşam düzleminde. Lale için aşk ve gurur, hem fedakârlık, hem de ölüm demektir. Bu doğrultuda Lale için dönüşüm çizelgesi şöyle gösterilebilir:



Lale, mutsuz bir kadınken mutluymuş gibi görünür. Bu yönüyle o, melodramın kodlarını oluşturan 'oynama' ve 'rol yapmak' niteliklerini sergiler. Lale'nin dönüşümü, arayan özneden başlar, çünkü başlangıçta, onun isteği öndedir (bilgi ve gücünü yönlendiren şey istektir). Eşine daha yakın olmak için, bir başka deyişle mutlu olmak için, hastanede gönüllü hemşirelik yapar; hastalara moral verir. Ardından Yüksel'e yaşama isteği vererek, onun iyileşmesi (istek) için elinden geleni yapar. Ancak arayan özne Lale, gururu yüzünden, Yüksel'i sevmiyormuş gibi görünerek ayrılık öznesi olur. O, bildiği tek şeyin, kardeşi Filiz'in Yüksel'i sevdiği olduğunu; kendisinin Yüksel'le birlikte olmaya gücü ve isteği olmadığını söyleyen bir ayrılık öznesidir artık. Sonunda isteği, gücü ve bilgisi olumsuz yöne kayarak, ölümü seçerek boş özne olur. Lale'nin davranışları, onu 'negatif özne' olarak konumlandırıldığına işaret eder. Yoshimoto Mitsuhiro'nun kavramsallaştırmasına göre 'negatif olarak kurulmuş özne' (akt. Suner, 2002: 191), olayların akışına müdahale etmeyen, kaderin, sistemin edilgen oyucusudur. Seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin özne konumunun aksine 'negatif olarak kurulmuş özne', edilgen, kendisini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder. Lale, kendisini mutsuz edecek seçimler yaparak, ölümü seçerek 'negatif özne' olur.

Yüksel'in izlencesi ise, daha uzundur. O da bilimsel merakı nedeniyle arayan özne olarak başlar izlencesine; ama geçirdiği kaza nedeniyle yaşama isteği körelir (ayrılık öznesi) ve intihar etmeyi bile (boş özne) düşünür. Çünkü körlük, onun için ölmekle

aynı anlama gelir. Tekrar yaşama isteği duyan Yüksel, anlatının sonunda vicdanının sesine kulak vererek, doğru bildiği şeyi yapmak (bilgi); Lale'yle evlenmek ister (doğruluk öznesi). İzlencesinden, deyim yerindeyse sınırlılıklarını bilerek hareket ettiği için doğruluk öznesi olarak çıkar.



Aynı izlence Filiz için de geçerlidir. O da başlangıçta arayan öznedir (araştırma için İtalya'ya gider, âşık olur). Yüksel'in ayrılma önerisiyle ayrılık öznesine dönüşür ve boş özne olmak ister. Ama sonunda o da 'içindeki sesi' dinleyerek bundan vazgeçer, çünkü intiharının ablasının mutluluğuna engel olacağını söyler iç-sesi. Böylece doğruluk öznesi olarak tamamlar izlencesini.

Filmsel anlatı, başlangıçta kadınları, karşıt niteliklerle tanımlayarak, bunları abla ve kardeş arasında paylaştırır. Filiz, 'rahat', 'özgür', 'mücadeleci', 'hırslı', 'tuttuğunu koparan' bir kadındır; Lale ise, mutsuz evliliği nedeniyle kendisini 'toplumsal olan'ın yararına sunmuş, 'yardımsever', ama mutsuz bir kadın. Filiz'in hırsı, onu İtalya'ya gönderir. Lale ise, çalışmasına karşın, bunu kamusal alanda var olmak için değil, 'eşine daha yakın olabilmek' için ister. Karşıt niteliklerle belirlenmiş bu iki kimliği birleştiren şey ise, ikisine yakıştırılanın da 'fedakârlık' olmasıdır. Anlatı, kadınları 'fedakârlık etmesi gereken özneler' olarak konumlandırır. Lale, önce boşanarak, sonra evini satarak fedakârlıkta bulunur; sonra ise canını vererek, Filiz ise, Yüksel'in gerçeği söylemesi ve ondan tıpkı ablası Lale gibi fedakârlık etmesini istemesinden sonra aşkından vazgeçerek. Ortada bir nesne vardır; mutluluk. Bu nesne, ancak bir erkekle (Yüksel) evlenmekle sahip olunacak bir ödül olarak kavramsallaştırılmıştır filmde. Lale, zaten kendisi için 'yitik nesne' olan mutluluğa ulaşamaz, çünkü buna mutluluğu

hak etmediği düşüncesi engel olur. Toplumun kendisinden beklediği 'fedakâr kadın' rolü, onu, mutsuzluğu seçmeye iter. Aşk, kadınlar için fedakârlıkta bulunmaları gereken bir süreçtir. Bu süreç, ölümle bile sonuçlanabilir. Sonuçta kadınların yaptığı fedakârlık, sözcüğün her iki anlamıyla da erkeğin 'görmesini' sağlar. Lale'nin yardımıyla Yüksel, hem yaşama sevincini, hem de tekrar görme yetisini kazanır. Filiz ise, ona, tekrar kadınları sevmeyi, âşık olmayı öğretir. Bu yönüyle film, aynı zamanda Yüksel'in, kadınlar sayesinde 'erkek' olmasının da öyküsünü anlatır. Filmin örtük iletisi ise, kadına yakışanın 'fedakârlık' olduğunu söyler. Anlatının başından beri fedakâr olan Lale, sonunda canını vererek de fedakârlığını ölümsüzleştirir. Filiz ise, 'rahat' ve 'özgür' bir kadın olmaktan vazgeçmiş ve 'fedakâr bir kadın olmayı' öğrenmiş olur.

SÜRTÜK[89]: "SÜRTÜK'TEN FEDAKÂR KADINA"

Filmin Özeti

Naciye (Türkân Şoray) sokaklarda, küçük gazinolarda, kendisine darbuka ve keman çalarak eşlik eden, biri yaşlı (Hasan), ötekisi çocuk olan iki kişiyle birlikte şarkı söyleyen genç bir kadındır. İstanbul'daki çoğu gazinonun sahibi olan Ekrem (Ekrem Bora), bir gece içmek için gittiği gazinoda rastladığı Naciye'ye kartını vererek, onu 'adam etmeye' karar verir (Ekrem, onu adam edeceğini söyler.). Buna neden olan şey ise, Ekrem'in, gazinosu Büyük Saz'da şarkı söyleyen Ferah Nur'dan (Ferah Nur) sıkılması ve ona, isterse üç günde bir kadını meşhur edebileceğini kanıtlama isteğidir. Gelen teklif üzerine bir an önce gazinolarda şarkı söylemek isteyen Naciye, Ekrem'in onu 'adam etme' isteği üzerine, yemek, güzel konuşma, dans, müzik dersleri almaya başlar. Ekrem, onun 'adam olması' için, daha çok çalışması gerektiğini düşünür. Ekrem'in kendisine ayırdığı büyük bir evde, onun yardımcısı Melahat'la birlikte yaşamaya başlayan Naciye, müzik derslerini aldığı piyanist Cüneyt'e (Cüneyt Arkın) âşık olur. Cüneyt, başlangıçta aşkını gizlese de, Naciye ona aşkını itiraf eder. Naciye, Ekrem'in kendisine sağladığı olanaklar, aldığı hediyeler nedeniyle onun 'ne kadar iyi bir insan' olduğunu düşünür. 'Kadınlar yolcu, o hancı' olsa da, zamanla Ekrem de Naciye'ye âşık olur, ama bunu ona açıklayamaz. Ekrem, sonunda 'adam' ettiğini düşündüğü Naciye'nin ismini değiştirip, Türkân Şoray isminde sunarak, Büyük Saz adlı gazinoda şarkı söylemesini sağlar. Ancak onun ne yaptığını bilmek, denetlemek ister; yönergelerine uymadığındaysa, onu tokatlar. Ekrem, Türkân (filmde artık bu

[89] G.B. Shaw'un *Pigmalion*'u ile Charles Vidor'un *Love Me or Leave Me* (1955) filminden Sadık Şendil'in senaryosuyla uyarlanan *Sürtük*, Özgüç'ün aktardığına göre (1998: 227) yılın hasılat rekorlarını kırdı. Bu filmdeki oyunuyla Ekrem Bora, 3. Antalya Film Şenliği'nde (1966) 'En Başarılı Erkek Oyuncu' ödülü aldı.

isimle anılır) ve Cüneyt'in aşkını öğrendiğinde her ikisini de tehdit eder. Aşkı için Ekrem'den uzaklaşıp Cüneyt'le yaşamaya başlayan Türkân, hiçbir gazinoda iş bulamaz. Gazinoları tekelinde toplayan Ekrem, onlara iş verilmesine engel olur. İş bulamadıkları için İstanbul'dan ayrılmaya karar veren Cüneyt ve Türkân, Ekrem'in Türkân'ı Cüneyt'i öldürmekle tehdit etmesi nedeniyle, Cüneyt'i korumak için, Ekrem'e dönmeye razı olur. Cüneyt kendisini almaya geldiğinde Türkân, onu sevmiyormuş gibi yaparak, onun kendisinden uzaklaşmasını sağlar, böylece onun hayatını kurtarır. Yaptıklarıyla Türkân'ın kalbine sahip olamadığını gören Ekrem, pişman olup af diler. Tekrar sokaklara dönen Türkân, sonunda Ekrem'in yardımıyla Cüneyt'e kavuşur.

Film Kişileri

Naciye/ Türkân Şoray (Türkân Şoray): Naciye, filme adını veren genç, güzel, çekici, esmer güzeli, yirmili yaşlarda bir kadındır. Anlatıya ilk kez, kemançe ve darbuka eşliğinde salaş bir gazinoda şarkı söylerken girer. Onu, izleyicilerin arasında gösteren bu genel (uzak) çekim, herhangi bir karakterin bakışına ayrıcalık tanımadığı için Naciye, başlangıçta Ekrem'in ya da Cüneyt'in bakışının nesnesi değildir. Filmde 'sürtük' sözcüğü ilk kez, Naciye'nin namusunu koruyarak şarkı söylediği gazinoya Ekrem'le birlikte gelen Ferah'ın, onu 'pis sürtük' diye nitelemesiyle duyulur. Büyük Saz'da şarkı söyleyen ve şımardığını düşündüğü Ferah'a haddini bildirmek isteyen Ekrem, Naciye'yi Ferah gibi ses sanatkârı yapmak ister. Çünkü Ferah, Ekrem'e göre, 'biraz alkış, iki çiçekle ne oldum delisi' olmaya başlamıştır. Naciye ise, bu süreçte Ekrem'in güç gösterisinin bir nesnesi olarak ortaya çıkar.

Naciye, yoksul ve kimsesizdir; şarkılarına kemanıyla eşlik eden 'Hasan amca' ve karsısı ona bakmaktadır. Öyle yoksuldur ki, gazino çıkışında ayakkabısının içinde ayağına batan çiviyi taşla çıkarmaya çalışır. Ekrem ona kartını uzattığında da Naciye, onun kendisine sarkıntılık ettiğini düşünerek onu 'züppelikle' suçlar ve böylece onun namuslu olduğunu vurgular. Üstelik onu dövmeye kalkar. Ekrem'in ünlü gazino patronu olduğunu ise, anlatıda ilk ve son kez konuşan kemancı Hasan anlar: "...Mutlak niyeti başkaydı, şarkıcı yapacaktı seni." der. Darbukacı çocuk ise, ayağına

gelen kısmeti teptiğini söylediğinde Naciye üzülür. Çünkü onun amacı, şarkı söyleyebilmektir. Bu nedenle 'kısmet'inin peşinden gider. Ağzında sakız olduğu halde Ekrem'le konuşmaya giden Naciye, teklifsiz, 'kibar olmayan', gündelik bir dil kullanır. Ekrem'in "Oo, sen miydin kızoğlankız?" cümlesi, bir kez daha Naciye'nin göndereninin namus olduğunun altını çizer. Onun 'zampara' değil, 'devlet kuşu' olduğunu söyleyen Naciye, Ekrem'e, "Benim de başıma kon." diyerek şarkıcı olmak istediğini belirtir. Davranışlarında da 'rahat' olan Naciye, Ekrem kendisine önce ağzındaki sakızı çıkarmasını söylediğinde, sakızı çıkarıp atmaz, ona para verdiğini söyleyip sonra tekrar çiğnemek üzere mendiline sarar. Yoksul olduğu, zor koşullarda para kazandığı için Naciye, para verip aldığı bir şeyin değerini iyi bilir, onu son değerine dek kullanmak ister. Ekrem'in, onu Melahat'a teslim etmesinden sonra, 'adam olması' için giysi alınması gerektiğinde de Naciye, her şeyin ucuzunun bulunduğu bitpazarına gitmeyi önerir. Çünkü yaşam koşulları ona, gereğinden fazla para harcatmamayı öğretmiştir.

Naciye şarkıcı olmak istese de Ekrem, şarkıcı olması için onun önce 'adam olması' gerektiğini söyler ve onun ismini değiştirmeyi düşünür. Naciye, bu sözleri, kendisine gazinoda verilecek iş olmadığına yorar ve lafı dolandırmaması için Ekrem'e çıkışır; "İş yoksa yok de, gidelim." Naciye, dolaylı konuşmaktansa doğrudan konuşmayı yeğler, açık sözlüdür bu nedenle. Ekrem'in ona "Adama benze!" diye çıkışmasının ardından, "Ne yani, hayvan mıydım şimdiye kadar?" diyerek açık sözlülüğünün yanı sıra, saflığını da göstermiş olur. 'Adam olmak' için Naciye, önce Melahat'ın eşliğinde temizlenir, duş yaparken suyla oynaması, onun bu saf, çocuksu yanını sergiler. Temizlikten sonra manikür, pedikür, makyaj ve saç bakımı yaptırır. Kendisindeki değişim, Naciye'yi bile şaşırtır. "Ne fiyakalı oldum be!" cümlesi bu şaşkınlığını yansıtır. O güne dek yaşamında görmediği saç spreyini görür ve Melahat, bunu ona 'saç tutkalı' olarak tanıtır. Naciye'nin 'adam olması' için, masaj salonuna gitmesi de gerekli görülür. Naciye, her üç yerde de (temizlik, manikür-pedikür, masaj) yapılanları gereksiz görür, yadırgar, ancak sonradan benimser. Onun değişmiş, dönüşmüş dış görünüşü, sadece kendisini değil, Ekrem'in

korumasında Melahat'la birlikte yaşayan Ferah'ı bile şaşırtır. Ferah, başlangıçta 'pis sürtük' dediği Naciye için, "Kim bu taş bebek, yabancı artist mi?" der. Ancak Naciye'nin bu değişimi, içinde değil, yalnızca dış görünüşünde olduğundan, Naciye Ekrem'in Ferah'ı kovup onun yerine kendisini almasına üzülür, "Kalsaydı be!" der. Onun bu davranışı, Ferah'ın onu aşağılamasına karşın Naciye'yi, 'saf', 'iyi' olarak konumlandırır. Naciye, başlangıçta Ferah'ın, Ekrem'in 'yavuklusu' olduğunu zannetse de, Melahat'ten gerçeği öğrenir; Ekrem'in yavuklusu olamaz, çünkü o hancı, kadınlarsa yolcudur. Naciye'nin bunu öğrenmek istemesindeki amaç, Ekrem'in arzusunu kazanmak değildir, tersine 'namusunu korumak'tır. Onun tek isteği, şarkıcı olmak ve para kazanmaktır. Melahat ise, eskinin 'Kalamış Güzeli' olarak, önemli olanın parayı tutmasını bilmek olduğu konusunda uyarır. Naciye'nin kimsesiz olduğunu öğrendiğinde de ona 'şanslı' olduğunu söyler, ama neden 'şanslı' olduğunu açıklamadığı için bu söylem örtülü kalır.

Naciye, dış görünüşünde dönüşüm geçirmiş olsa da, henüz Ekrem'in istediği gibi 'adam' olamaz. Çünkü Ekrem'e göre Naciye, gittikleri Büyük Saz gazinosunda yemek yerken 'uygar' bir insan gibi davranmaz, mönüdeki yemeklerin çokluğuna bakıp, "Yemek mi yiyeceğiz, roman mı okuyacağız?" der. Sipariş ettiği yemekler, onun 'incelmemiş' zevkinin kanıtı olarak görülür. Üstelik sağa sola laf atar; sahnede şarkı söyleyen Ferah Nur'un söylediği şarkıyı beğenmez; yemeğini başka masalardaki müşterilere sıçratır. Bütün bu olanlar sonucu Ekrem, Melahat'e, Naciye'ye oturup kalkmadan yemek yemeye kadar, görgü kurallarını öğretecek bir hoca tutmasını söyler. Yeme-içme dersleri, filmsel anlatının hem komik anlarını oluşturur, hem de ironik bir yan içerir. Görgü kurallarını öğreten öğretmenin karşısında Naciye'nin davranışları, gülünç olanı inşa ederken, öğretmenin, Naciye uzaklaştıktan sonra öğrettiklerinin tam tersini yapması (eliyle yemek yemesi, şarap şişesini kafasına dikmesi, peçete kullanmaması), ironik olanı oluşturur. Görgü kurallarının gösteriş olduğu, bu kurallara uyan 'incelmiş' zevklere sahip kentlilerin davranışlarının bir zorlama olduğu ve gerçekte bu davranışların kibar/kaba, görgülü/görgüsüz, eğitimli-kültürlü/cahil-kültürsüz karşıtlıkları dolayımıyla 'biz' kimliğinin bir parçası olarak kurulduğu görülür. Film, 'biz'im davranışlarımızın, kentli

olan 'öteki'nin incelmiş davranışları karşısında daha 'doğal', 'yapmacıktan uzak' olduğunu gösterir.

İzlediği görgü derslerinde başarılı olan Naciye, Ekrem'in gözünde yine 'adam' olamaz; ona göre 'adam olması' için, daha 'çok fırın ekmek yemesi' gerekir. Çünkü Naciye, görgü kurallarını öğrenmiş olsa da, hâlâ teklifsiz bir dil kullanmaya devam eder. Ekrem'in kendisine müdahale etmesi üzerine, "İyi ya be! Ne yapsak kabahat oluyor. Biz böyleyiz işte." diyerek tepki gösterir. Onun bu çıkışı, bir kez daha 'biz' kimliğinin bileşenlerine vurgu yapar. Davranışlarındaki 'doğallık', delidoluluk, konuşmalarındaki hazırcevaplılıkla Naciye, 'biz' kimliğinin öğelerini taşır. Bu kimlik gösterişten uzak olmak, lüks içinde yaşamak yerine gereksinmelerini karşılayabilmek, kötülük düşünmemek, sevmek, iyi niyetli olmak nitelikleriyle 'Doğulu kimliğin bileşenlerine gönderme yapar. Başka bir deyişle 'biz' kimliği, Doğulu bir kimlik olarak sunulur.

Naciye, Ekrem'in onu cahil olmakla suçlamasıyla 'cahil' olduğunu kabul eder ve şarkı söylemek için 'allame' olmaya gerek olmadığını söyler, ama buna karşın Ekrem, onun dans ve müzik dersleri almasına karar verir. Gayrimüslim bir erkek dans öğretmeninden dans dersleri alan Naciye, yine başlangıçta dans etmeyi beceremez, ama sonunda başarır; bunun için de Ekrem, ona bir kürk hediye eder. Ancak Naciye, Ekrem'in kendisine olan ilgisini fark edemeyecek denli 'saf'tır, başlangıçta onun kendisine asıldığını düşündüğü için kendisini ayıplar, Ekrem'in 'ne kadar iyi bir insan' olduğunu düşünür. Bununla birlikte Naciye, kendisini de 'iyi bir insan' olarak algılar. Ekrem'e, "Ne yemlik bir adamsın! Adamına düşsen yolar seni." der. Melahat ona Ekrem'in ondan hoşlandığını söylediğinde Naciye, buna inanmak istemez, "Yok deve. Talimli maymun neyse, ben de oyum onun için. Marifet öğretip sırtımdan para kazanacak." diyecek kadar da şüphelidir. Tam anlamıyla Ekrem'in kendisine ne yapmak istediğinden emin değildir. Ekrem ise, ona hediyelerle Naciye'nin güvenini ve gönlünü kazanmaya çalışır. Hediyelerin en büyüğü olan otomobili Naciye'ye verdiğinde Ekrem, otomobil kullanmasını bilmediğini söyleyen Naciye'ye, "Onu da öğreteceğim sana." der. Bu cümle, Ekrem'in, 'bir sokak kızı'yken, ona her şeyi öğretip 'adam' edenin, onun kimliğini inşa edenin kendisi olduğunu gösterir. Her

şeyi çabucak öğrenen Naciye, bir türlü şarkıcı olma isteğine kavuşamaz, ta ki Ekrem, onun Büyük Saz'da piyanist olarak çalışan Cüneyt'ten müzik dersleri almasının geldiğine karar verene dek. Böylece Naciye, bir kez daha bir erkek öğretmenden 'adam olma'yı öğrenmeye çalışır, ama bu ders diğerlerinden farklıdır, âşık olmayı öğrenmeyi de içerir; Naciye, şarkı söylemeyi, usul yordam öğrenmeye çalıştığı Cüneyt'e âşık olur. Yine bir dizi yanlış anlama, filmsel anlatının komik anlarını oluşturur. Naciye, diyaframın ne olduğunu bilmez; müzik kültürünün parayla satın alınabilen bir şey olduğunu zanneder; klâsik Türk müziğindeki bestecileri çabucak öğrense de onlardan sıkılır; bildiği başka popüler parçaları söylemek ister. Eksiltiyle[90] anlatılan müzik derslerinde başarılı olan Naciye, bir gün Cüneyt'i dersi asmaya ikna ederek, ona kendisini anlatır. Hayatlarının birbirlerine ne kadar benzediğini fark ettikleri o gece Naciye, Cüneyt'e ondan hoşlandığını belli eder. Çay içtikleri Emirgan'da radyoda çalan 'Tereddüt' şarkısının, 'sevip de sevdiğini söyleyememe durumunu' anlattığını öğrenen Naciye, Cüneyt'e, "Ben sevsem söylerim, ya sen?" diye sorar. Cüneyt ise, "Duruma göre değişir." diye cevap verir. Fonda işitilen "Sakın gücenme eğer, anladınsa sevdiğimi," şarkısı, tam anlamıyla Naciye'nin duygu ve düşüncelerini ifade eden melodramatik bir koddur. Doğrudan ifade edilemeyen duygu ve düşünceler, şarkılarla anlatılır. Naciye'nin, Ekrem'den habersiz ortalıktan kaybolması, Ekrem'i öfkelendirir. Naciye ise, "Kuklaya çevirdin beni. Her gün şunu yap, oraya gitme diye." diyerek tepkisini gösterir, sessiz kalmaz. Ekrem'in ona hediye ettiği kolyenin yanında Cüneyt'in aldığı gül bir karşıtlık oluşturur, ama Naciye gülü alarak seçimi yapmış olur.

Naciye, düşünün sahneye salınarak girip şarkı söylemek, kadınları çatlatmak ve bütün erkeleri baştan çıkarmak olduğunu söylerken, gerçekte Cüneyt'e kur yapar. Cüneyt'in sorusu üzerine bütün erkekleri değil, yalnızca birisini baştan çıkarmak istediğini anlatır. Naciye, ders sırasında şarkı söylediğinde Cüneyt'in

---

[90] Eksilti, anlatının süresiyle ilgili bir kavram olarak, anlatıda yer alan bazı olayların geçiştirilerek bir olayın hızlandırılmasıdır. Zaman içindeki sıçramaya eksiltili anlatım denir (Kıran; Kıran, 2000:208).

bakış açısından sunulur. Böylece, onun kimi arzuladığı açığa çıkmış olur.[91]

Naciye sahneye çıkıp şarkı söyleme isteğine, filmin ancak kırk beşinci dakikasında ulaşabilir. Onun 'adam' olması için her şeyi yapan Ekrem, Türkân Şoray olarak değiştirdiği ismiyle ve 'yeni bir ses yıldızı' olarak takdim eder. "İçin için yanıyor bu gönlüm" şarkısını söylediğinde alt açıdan görüntülenmesi; gözlerinin, dudaklarının ve yüzünün parçalanarak yakın çekimde yansıtılması, artık Türkân Şoray olmuş olan Naciye'nin yıldız kimliğine ulaştığına vurgu yapar. Şarkı bitiminde Naciye'nin görüntüsüne bindirilen Cüneyt'in elleri, havada alkışlayan izleyici elleri ve güller onun başarıya ulaştığını anlatır. Bu çekimlerde bakış açısı, izleyicilerden herhangi birine, özellikle Ekrem'e ayrıcalık tanımaz, kamera izleyicilerin arasında, tarafsız bir gözlemcinin bakış açısıyla Naciye'yi görüntüler. Ancak görüntüde bir kadının yüzü, bedeni parçalanarak sunulduğu için, bu bakışın 'eril' olduğu görülür. Kamera, her ne kadar nesnel bir bakış alsa da, eril bakışa ayrıcalık tanımış olur. Anlatı, salaş gazinolardan 'yukarılara' çıkma umudunu pekiştirir ve kurmaca içindeki Naciye karakteri yerine, Türkân Şoray adını kullanarak ve bu 'düşü' gerçekçi kılmaya çalışır. Naciye, sıradan bir isimdir, oysa Türkân Şoray, gerçek bir yıldızdır. Bu nedenle anlatı, onun gerçek ismini kullanarak, dönüşme düşünü bu gerçeklikle inandırıcı kılar.

Açıkça arzulayabilen ve arzusunu Ekrem'in engellemesine karşın söyleyebilen Naciye'nin, bu açıdan filmde etkin bir konumda olduğu görülür. Naciye, aşk ilişkisinde öylesine etkindir ki, gazino çıkışı evine gitmek isteyen Cüneyt'i bırakmaz. Kendisinden kaçmasına karşılık Naciye, Cüneyt'e onu sevdiğini söyler. Cüneyt, Naciye'ye onu sevdiğini söyleyememesini, onun şöhret ve para yoluna ilerlerken, kendisinin 'fakir bir piyanist' olmasına bağlar. Oysa Naciye, 'adının büyük ışıklarla yükseklere yazılacağına, sevdiği adamınkiyle bir nişan halkasının içinde durmasını' yeğler. Sevdiği erkekle birlikte olmayı, evinin kadını olmayı, şöhrete yeğleyen Naciye, Cüneyt'in, kendisinin Ekrem'in malı olduğu

[91] Ekrem de Naciye'yi arzulasa da, Naciye onun bakış açısından görüntülenmez. Kamera, iki erkekten kimin 'iyi', kimin 'kötü' olduğunu, bir başka deyişle kimin tarafında olduğunu da açıkça belirtmiş olur.

düşüncesine de karşı çıkar. Ekrem'e olan borcunu, kalbiyle ödeyemeyeceğini söyler. O, gençliğini, güzelliğini, şöhretini Cüneyt için 'feda etmeye' hazırdır. Onların aşkına karşı Ekrem'in tepkisi ise, öncelikle Naciye'yi 'sürtük' diye aşağılamak ve onu tokatlamakla başlar, ardından yaptıklarının hesabını ödetme tehdidiyle devam eder. İki erkeğin Naciye'ye karşı tutumlarının farklılığı iyice belirginleşir böylece. Ekrem, Naciye'yi bataklıktan çıkarıp 'adam' edenin, lükse kavuşturanın, kimliğini Türkân Şoray olarak değiştirenin, bir başka deyişle onu 'yaratanın' kendisi olduğunu düşünür ve bunu her fırsatta yineler. Bu yaptıklarına karşı ondan beklediği bağlılığı göremeyince Naciye'yi 'sürtük', 'kahpe', 'bataklık gülü sürtük' diyerek aşağılar. Bu yönüyle Ekrem, Naciye'yi kendi yarattığı bir eşya/mal, istediğini yaptırabileceği bir 'kukla' olarak görür. Cüneyt içinse Naciye, sevgilidir. Davranışlarıyla aşkın parayla satın alınabilen bir şey olmadığını Ekrem'e gösteren Naciye, para ve şöhret karşılığında kimseye minnet etmediğini de kanıtlamış olur. Bu yönleriyle 'cesur', 'korkusuz', 'sağlam' bir kişiliğe sahiptir. Ekrem, Naciye'yi, kendisine dönmediği takdirde Cüneyt'i öldürmekle tehdit ettiğinde Naciye, sevgilisinin canını kurtarmak için kendisini feda eder, Ekrem'i seviyormuş gibi görünür, 'rol yapar'. Bu 'oyun'un ardından Ekrem, Naciye'yi elde edemeyeceğini anlar, ama Naciye 'geldiği yere, yani sokaklara' geri döner. İlginç olan, 'sokak kızı' Naciye'nin, Ekrem'in zorlaması ve yardımıyla aldığı dersler sonucunda Türkân Şoray kimliğine dönüşmesiyle birlikte, anlatıda artık hep bu isimle anılmasıdır. Öyle ki Türkân, Ekrem onları engelleyip salaş, kenar mahalle gazinolarına düşmelerine yol açtığında da eski Naciye kimliğine geri dönmez; Türkân Şoray kimliğinde anılmayı sürdürür. Bu yönüyle film, hem Türkân Şoray'ı yaratan kişinin Ekrem olduğunun altını çizer, hem de onun gerçek yaşamdaki ismini kullanarak, bu yükseliş öyküsünü, izleyici gözünde inandırıcı kılar. Başlangıçtaki dili ve davranışlarıyla, 'erkek kadın' olarak tanımlanabilen Naciye, anlatının sonunda gerçek aşkını bulduğunda 'gerçek bir kadın'a dönüşür. Kandiyoti'nin belirttiği gibi (1999: 114) melodram filmlerinin yaygın bir izleği olan bu aşkı, kadını, zaten kaderinde olan, yani 'sahici bir kadına', onu alt edebilen bir erkeğin, tamamen egemenliği altına giren bir genç kadına dönüştürür.

Cüneyt (Cüneyt Arkın): Uzun boylu, yeşil gözlü, yirmi beş yaşın üzerinde yakışıklı bir erkek olan Cüneyt, gazinocular kralı (bütün gazinoları 'tekelinde' bulunduran kişi demek, daha doğru olabilir) Ekrem'in yanında piyanist olarak çalışmaktadır. Başlangıçta Batılı müziklerin çaldığı Karmen gazinosundan, alaturka, pop müziklerin yapıldığı Büyük Saz'a gönderilir. Çünkü Ekrem, onun Karmen'de mutsuz olduğunu bilmekte ve geçmişinden kaynaklanan Cüneyt'in babasına duyduğu gönül borçuyla, ona yardım etmek istemektedir. Annesini hiç görmemiş olan Cüneyt, Ekrem'i, asker olan babasıyla birlikte gittiği manevralarda tanımıştır. Varsıl değildir, ama babasından 'bir istiklal madalyası ile temiz bir soyadı', annesinden ise bir ev ve piyano kalmıştır. Bu yönleriyle Cüneyt'in yoksul, ama dürüst, namuslu bir insan olduğu vurgulanır. Aynı zamanda, işinde iyi olduğu için de beğenildiği belirtilir.

Cüneyt'in filmdeki işlevi, ancak Ekrem'in Naciye'ye müzik dersleri aldırmasıyla başlar. Başlangıçta Ekrem, Cüneyt'e Naciye'nin 'Allah vergisi bir sesi olduğunu, ama usul-musül bilmediğini anlatır ve ondan kısa zamanda Naciye'yi yetiştirmesini ister. Bu nedenle Cüneyt, başlangıçta özerk değil, bağımlı bir öznedir, göndericisi de Ekrem'dir. Ama bilgisi, yeteneği onu Ekrem'e bağlı yapmaz.

Naciye'yle yapılan müzik derslerinin başlangıcında yine gülünç anlar yaşanır. 'Do re mi'den başladığı müzik dersinde Cüneyt, Naciye'ye 'sesini terbiye etmek' gerektiğini söylediğinde Naciye, "Aa, ahlâksız mı benim sesim?" diye yanıt verir. Cüneyt, ona sesini nasıl kullanması gerektiğini öğretmenin yanı sıra, onun bir müzik kültürü edinmesine de yardımcı olur. Naciye'nin aceleciliği ve çabuk sıkılması, Cüneyt'in ciddiliğini, çalışma disiplinini bozmaz. Cüneyt, eksiltiyle anlatılan müzik derslerinde başarılı olan Naciye'nin ısrarıyla müzik dersini astığında, geçmişini Naciye'ye anlatır. Ama bu konuşmalarda etkin olan Cüneyt değil, Naciye'dir. Cüneyt, Naciye'nin sorularına kaçamak yanıtlar verip başka sorular sorsa da (radyoda çalan bestecinin kim olduğunu sorar), radyoda çalan Tereddüt şarkısı anlatılamaz olanı anlatır. Bu şarkının sözleri, onların bakışlarına bindirilen fondaki yaylı çalgılar, aşkın başladığını gösterir. Üstelik Naciye'nin eve döndü-

günde kendisine nerede olduğunu soran ve ona hediye ettiği kolyeye (para) değil, Cüneyt'in (Naciye'nin isteği üzerine) aldığı güle (aşk) bakıp gülümsemesi, onun seçimini aşktan yana yapacağını gösterir.

Aşk ilişkisinde Cüneyt kendisini geriye çekerken, Naciye kur yapmaya başlar, ona şarkıcı olma düşünü, salınarak gireceği sahnede bütün erkekleri baştan çıkarmayı istediğini anlatır. Cüneyt sorar; "Hepsini mi?". Naciye, "Yanlış söyledim, yalnızca birisini" diye yanıtlar ve ardından kendi istediği bir şarkıyı söylemeye başlar. "Hep sözlerin yalan imiş" şarkısını söylerken görüntülendiğinde Naciye, ilk kez Cüneyt'in bakışından sunulur. Naciye'yi Cüneyt'in bakışının nesnesi yapan bu çekim, Cüneyt'in ifade edemediği aşkını da anlatır. Buna karşın Naciye'yi sevdiğini, ancak o sahneye çıktıktan sonra, üstelik onun zorlamasıyla söyler. Cüneyt, ondan kaçışının nedenini önce Naciye'nin şöhret ve para yolunda ilerlerken kendisinin 'fakir bir besteci' oluşuna, sonra ise Ekrem'in bu ilişkiyi öğrendiğinde öfkelenip şiddet uygulayabilecek olmasına bağlar. Naciye, bütün bunların kendisi için önemsiz olduğunu söylediğinde Cüneyt, "Korkuyor musun?" diye sorar. Cüneyt ise, "Ben ancak senin için korkuyorum. Gençliğinin, güzelliğinin, şöhretinin en üst dalındasın. Kıyamam sana." diye yanıtlar onu. Bu cümle, Cüneyt'in sevgilisini tehlikeye atmak istemediğini, bu nedenle de ne kadar 'düşünceli' olduğunu gösterir, ancak yine de Cüneyt'in davranışlarında 'edilgen' bir yön bulunduğunu gizlemez. Çünkü Cüneyt'i aşka yönlendiren Naciye'dir. Cüneyt'in bu davranışı, züppelikle ilişkili görünür. Girard'a göre züppe (2001: 138), soğuk bir ilgisizlik havası takınmasıyla tanımlanır, ama bu soğukluk, arzuyu yakıp tutuşturmak için hesaplanmış bir soğukluktur. Yazar bu soğukluğu şöyle açıklar: *Ötekilere durmadan şunları* söyleyen bir soğukluk: "Ben kendi kendime yetiyorum." (Girard, 2001: 138). Ekrem de, Naciye'yle tanışmalarının başlangıcında kendine yetiyor görünür. Bu da Naciye'nin, Ekrem'i daha çok arzulamasını doğurur.

Cüneyt ve Naciye arasındaki bazı diyaloglar, kadınlık ve erkeklik rollerine gönderme yapar. Sözgelimi Türkân, Ekrem'den dayak yiyip Cüneyt'e gittiğinde, Cüneyt ona kahvaltı hazırlamayı önerir. Türkân'ın "Ben yapsaydım." cümlesinin ardından gelen

Cüneyt'in "Şimdi değil, sonra ve her zaman." cümlesi, işbölümünün cinsiyetçi doğasına işaret eder. İkisi evlendiklerinde kadın ve erkeğin rolleri, geleneksel bir biçimde yeniden üretilecektir. Benzer bir durum, Ekrem ve Cüneyt arasında yaşanır. Ekrem, Anadolu'ya turneye gidip, orada çalışacaklarını söylediğinde Cüneyt'i 'jigololuk' yapmakla suçlar ve ona 'karı parası' yemektense, ömrünün sonuna dek yetecek miktarda 'çil çil erkek parası' önerir. Bu yönüyle Ekrem, hem kadının çalışarak kazandığı parayı değersiz görür, hem de evi geçindirmenin kadının değil, erkeğin sorumluluğunda olduğunu belirtmiş olur.

Başlangıçta aşkını gizleyen Cüneyt'e, Türkân'dan ayrıldığında sonra ne olduğu belli değildir. Anlatı, yalnızca Türkân'a ne olduğuyla ilgilenir. Cüneyt, bu ayrılıktan sonra ilk kez, filmin son sahnesinde Türkân'ın şarkısına piyanoyla eşlik ederken görülür. O, sonunda Türkân'a ulaşır.

Ekrem (Ekrem Bora): Otuz beş yaşın üzerinde, uzun boylu, yakışıklı bir erkek olan Ekrem, İstanbul'da pek çok gazinonun sahibi olduğu ve bu nedenle de 'gazinocular kralı' olarak tanınan bir erkektir. Anlatıya ilk girdiğinde, siyah giysili ve siyah şapkalı adamlar arasında beyaz fötr şapkası ve purosuyla hemen fark edilir. Adamlarıyla birlikte gittikleri bir kulübü, zorla satın alır; kendisine borcu olan müşterilerini sıkıştırır; onları dövdürür. Bu yönleriyle Ekrem otoriter, her istediğini yapan/ yaptıran, her istediğini elde eden, 'nüfuzlu', insanların kendisinden korktuğu güçlü, 'baba' tipli biridir. Daima sert görünümlüdür; hiç gülmez. Emrinde çalışan evli ve çocuk sahibi bir kemancıyı işten kovacak denli acımasız, merhametsizdir. Cüneyt'i başka bir gazinoya aldırması, onun kendisi için ayrıcalıklı biri olduğunu gösterir. Ekrem, gazinosu Büyük Saz'da şarkı söyleyerek izleyicilerin beğenisini kazanan ve başarılı olduğunu sürekli yineleyen Ferah Nur'a hiç iyi davranmaz, her defasında onun konuşmasını sert bir biçimde "Kes dedim!" diyerek keser. İçki içmek için gittikleri salaş bir gazinoda şarkı söyleyen Naciye'yi "Pis sürtük" diyerek beğenmeyen Ferah'a karşı, onu 'biraz alkış, iki çiçekle ne oldum delisi' olmakla, züppelikle suçlar, "Zaten suyun kaynıyor." diyerek tehdit eder. Ferah'a inat, Naciye'yi yetiştirip üç günde sanatçı yapacağını söyler ve bunun için kartını verir Naciye'ye. Ek-

rem'in göndericisi, bu nedenle başlangıçta inattır. Bu inat Ekrem'de öylesine egemendir ki, Naciye'yi 'adam etme'ye kadar götürür.

Filmde sunulan biçimiyle Ekrem'in kadın için 'adam olma'yı temiz olmak, temiz ve gösterişli giyinmek, saçlarını yaptırmak, güzellik salonlarına gitmek, görgü kurallarına göre yemek-içmek, kibar konuşmak olarak algıladığı görülür. Onun müdahaleci kişiliği öylesine belirgindir ki, önce temizlenip 'güzelce' giyinmiş, saçlarını yaptırmış olan Naciye'nin ağzındaki sakızı çıkarttırır; sonra Levent'teki evinden Ferah'ı çıkararak Naciye'yi yerleştirir. Çünkü onun yönelimi, tıpkı Higgins gibi kendi gücünü kanıtlamaktır. Shaw'un aynı oyunundan uyarlayarak Anthony Asquith'in yönettiği *Pygmalion*[92] adlı filmde, Ekrem'e eşdeğer karakter olan Higgins'in yönelimi de kendi gücünü kanıtlamak, iyi bir dilbilimci olduğunu göstermektir. Çünkü o, sokaklarda bozuk İngilizcesiyle çiçek satan Eliza'ya, güzel İngilizce konuşmasını öğreterek, onu üç ayda düşes yapabileceğini iddia eder. Dolayısıyla Higgins'in yönelimi, tamamen bilimsel kaygılardan kaynaklanır (Wartenberg, 1999: 22, 23). Ayrıca Higgins, eğitilirse, bir kadının aristokrat olabileceğini kanıtlayarak, aristokratlığın doğuştan kazanılan bir üstünlük olduğu iddiasını çürütmek ister. (Wartenberg, 1999: 26). Böylece film, sınıfsal ilişkileri, cinsiyet ilişkileri dolayımıyla işler. Ekrem ise, Higgins gibi, Ferah'a inat, eğitilirse 'basit' bir kadınından sanatçı yapabileceğini göstermek ister. Bunun için, öncelikle kadının dilini düzeltmek ister; ona konuşma dersleri aldırır.

Emrinde çok sayıda insanın çalıştığı Ekrem, yardımcısı Melahat'in tanımladığına göre, 'hancı'dır, kadınlarsa 'yolcu'. Bu yönüyle onun, tıpkı Higgins gibi bekârlığı bir yaşam biçimi haline

---

[92] 1938'de yapılan bu film, Bernard Shaw'un oyununa sadık kalmaz. Filmde üst sınıftan, yetenekli bir dilbilimci olan Higgins, sokaklarda çiçek satan Eliza'nın kötü konuşmasını duyduğunda, onun dilini düzeltebileceğini ve isterse üç ayda düşes yapabileceğini söyler. Higgins, Eliza'ya güzel ve akıcı konuşmasını öğretir, ama Eliza'nın kendisine yönelik ilgisine kayıtsız kalır. Film, romantik birleşme beklentisine ters bir sonla bittiği için Wartenberg (1999: 21), filmi 'uygunsuz çift filmleri' (*unlikely couples movies*) başlığı altında inceler.

getirdiği görülür.[93] Sevgilisi olmayan, çevresindeki insanlara 'kötü' davranan Ekrem, 'adam etmeye' inat ettiği Naciye'ye aldırdığı derslerle, onun dış görünüşünü değiştirmeyi başarır. Geçtiği her derse karşılık, ona kolye, kürk, çiçek, otomobil gibi çeşitli hediyeler alır. Zamanla kendi 'yarattığı' ve adını Türkân Şoray olarak değiştirdiği kadına âşık olan, ama bunu doğrudan ona söyleyemeyen Ekrem, onun kalbinde başka birinin olduğunu öğrendiğinde deliye döner. Kendi yarattığını düşündüğü Naciye'nin her davranışını, her adımını denetlemeye çalışır; ona hesap sorar. Ama işleri istediği gibi gitmeyip Naciye ona karşı çıkınca, Naciye'yi aşağılar. Filmsel anlatının bu aşamasından itibaren Ekrem, Naciye'ye 'sürtük', 'kahpe', 'bataklık güzeli sürtük', 'aşk perisi' gibi isimlerle seslenir; ona, "Seni sen yapan benim. İsmin, sanatın, şöhretin, güzelliğin hepsi benim malım, her şeyinle benim... Seni çamurdan çıkarıp adam eden, lükse kavuşturan kim?" diye çıkışır ve onu nankörlükle suçlar. Emrinde çalıştırdığı diğer insanlar gibi Naciye'den koşulsuz bir sadakat, boyun eğme bekler.

Naciye, aşkı için parayı, şöhreti terk ettiğinde Ekrem, onların İstanbul'da iş bulmalarını engeller; bütün gazinoları, onlara iş vermemeleri konusunda uyarır, hatta o gazinoları kendi 'tekeline' alır. Bu engellemeler bir işe yaramadığında, Naciye'yi Cüneyt'i öldürmekle tehdit ederek, onun kendisine dönmesini sağlar. Ancak Ekrem sahip olabileceğinin Naciye'nin ruhu, onun hiç kimsenin olmayan, alınıp satılamayan tarafı, kalbi değil, 'eti, budu, ruhsüz tarafı' ve 'zavallı kadınlığı' olduğunu öğrendiğinde, yenildiğini kabul eder, pişman olur. Bu son, Ekrem'in gücünün her şeye yetmediğini; 'insanların kolunun, boynunun bükülebileceği, ama asla kalbinin bükülemeyeceğini' anlamasına yol açar. Bir başka deyişle, 'kötü', parayla her şeyin satın alınabileceğini düşünen ataerki, 'insancıllaşmış', yeniden eğitilmiş olur. Anlatı

[93] Wartenberg'in belirttiğine göre (1999: 33-36) Higgins, bekâr bir erkek olarak aşka yeni engeller yaratır. O, Eliza'nın saygıyı hakeden, arzuları ve gereksinimleri olan bir insan olduğunu kabul etmez. Çevresindeki insanları ve Eliza'yı küçük görür; kendisini, başkalarının varlığına gereksinim duymayan tamamlanmış, bütün bir varlık olarak görür. Bu nedenle yazar, Eliza ve Higgins arasında romantik bir birleşme olmamasını, Higgins'in, bekârlığı, bir yaşam biçimi haline getirmesine bağlar.

boyunca iki âşık için engelleyici olan Ekrem, sonunda yardımcı eyleyen olarak, onları birleştirir. Âşıkların birbirine kavuştuğu filmin son karesinde Ekrem'in çıkıp sokaklarda ağlaması, Türkân'ın söylediği şarkıda olduğu gibi, onun 'içinin yandığını' ve sert, duygusuz Ekrem'in insani bir boyut kazandığını gösterir.

Ferah (Ferah Nur): Filmdeki diğer kişiler gibi Ferah da, gerçek yaşamdaki ismiyle anılır. Filmsel anlatıda Ekrem'in sahibi olduğu Büyük Saz'da alaturka şarkı söyleyen Ferah, genç, sarışın, güzel bir kadındır. Müşterilerin beğenisini kazanan bir 'sanatçı' olarak alkış toplar, onlardan çiçek alır. Beğenildiğini, her fırsatta Ekrem' e söyler; gazinonun kendisi sayesinde dolup taştığını anlatır. Ekrem ise, ona karşı 'kaba' davranır; her defasında onun konuşmasını keser. Ferah, Ekrem sanatçı olmadığı için, onun 'bir sanatçı için alkışın ne demek olduğunu bilmediğini' düşünür. Ekrem'in yardımcısı Melahat'la birlikte yaşayan Ferah'ın amacının, Ekrem'e daha yakın olmak, onu kendisine bağlayarak, kendisini iş ve özel hayat bağlamında 'garantiye almak' olduğu görülür. Ekrem'e, kendisini 'o gece' bir yerlere götürmeye söz verdiğini söylerken 'cilve' yapar. Ekrem, her ne kadar ona böyle bir söz vermiş olsa da, o istediği için değil, kendi canı 'içmek' istediği için bir yerlere gitmeyi kabul eder.

Diğer kadın arkadaşlarıyla birlikte Ekrem'in kendilerini götürdüğü gazinoyu beğenmeyen Ferah, sürekli Ekrem tarafından uyarılır: "Sıktın. Çarpacağım şimdi. Otur edebinle!". Ardından Ekrem onu, 'ne oldum delisi' olmakla suçlar. Bu yönüyle Ferah, Ekrem'in şiddetine maruz kalır. Çünkü Ferah'ın, işinde yakaladığı 'başarı' *nedeniyle kendisine güvenmesi, Ekrem'i kızdırır;* bu nedenle Ekrem onu, cezalandırmakla tehdit eder. O gece orada bulunan diğer kadınlar gibi Ferah da Naciye'yi 'iğrenç' bulur: "Utanıyorum şarkıcı olduğumdan." der. Ekrem'in, "İkiniz de aynısınız. Şans sana gülmüş, ona gülmemiş o kadar." demesi üzerine Ferah şaşırır ve "Ne, bu sürtükle mi?" diye tepki verir. Ekrem, 'isterse onu da yetiştirip üç günde meşhur edebileceğini' söyleyerek çıkışmayı sürdürür. Ferah, bir yandan Ekrem tarafından aşağılanırken, bir yandan da kendisi Naciye'yi 'pis sürtük' diyerek aşağılar. O, belki de, kendi geçmişini anımsattığı ve geleceği için bir tehlike olarak gördüğü için Naciye'yi aşağılar. Gerçekte Fe-

rah'ın, insanları dış görünüşlerine bakarak değerlendirdiği, bir günde temizlenip güzel giysiler giymiş, saçını yaptırmış Naciye'yi karşısında gördüğündeki şaşkınlığı ele verir: "Kim bu taş bebek, yabancı artist mi?". Bunu söylediğinde ise, artık kendi yerine geçecek olanın Naciye olacağını anlar. Yaşadığı evden kovulan Ferah, ancak Naciye Cüneyt'i tercih ettiğinde Ekrem tarafından, Naciye'nin yerine, ona inat sahneye çıkarılıncaya kadar ortadan 'kaybolur'. Tekrar sahneye çıksa bile, amacına ulaşamaz. Çünkü o, çoktan Ekrem tarafından 'gözden çıkarılmıştır'. Ferah, Ekrem'in Naciye üzerinde kuramadığı otoritesinin nesnesi, 'kuklasıdır' adeta.

Melahat (Melahat İçli): Ekrem'in emrinde, onun gazinosunda çalıştırdığı şarkıcı kadınlarla birlikte yaşayan Melahat'ın görevi, onlara 'göz kulak olmak'tır. Filmsel anlatıya, Ekrem tarafından Naciye'yi 'adam etmek'le görevlendirildiğinde girer. Kırk yaşlarında, sarışın bir kadın olan Melahat, Ekrem'in ona, 'Melahat abla' diye seslendiği; bir zamanlar, insanların onun sigarasını banknotlarla yaktığı Kalamış Güzeli'dir. Ekrem'in emriyle Naciye'yi temizleyip giydiren Melahat, geçmişte yaşadığı 'deneyimleri' nedeniyle, Naciye'yi 'para tutması' konusunda uyarır. Çünkü geçmişte kendisi çok kazandığı halde 'para tutamamıştır'. Bu yönüyle Naciye için Melahat, hem bir yardımcı, hem de onun onun anlattıklarına kulak asmadığında, durumunun ona benzeyeceği biri olarak konumlanmıştır. Çünkü Melahat, filmdeki işleviyle 'düşmüş kadın'ı oynar. Tam olarak yaptığı işi kendisi de bilmeyen Melahat, Naciye'ye 'arkadaşça' davranır; Ekrem'in şiddetine karşı Naciye'ye yardım eder.

Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

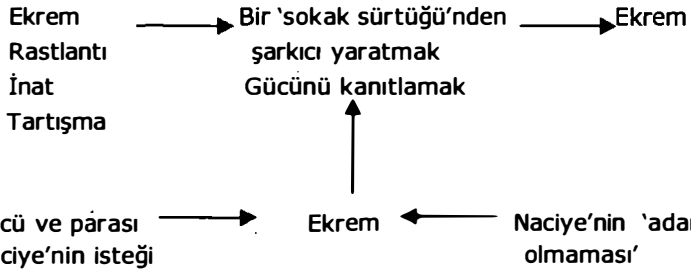
Anlatının şimdiki zamanda geçtiği; artsüremsel öykülemenin yapıldığı[94]; kimi yerlerde olayların eksiltiyle anlatıldığı (Naciye'nin aldığı dersler ve şöhrete ulaşması eksiltiyle anlatılır) *Sür-*

[94] Bir anlatı, zaman içine yerleştirilmiş olaylan anlatır. Bu olayların nasıl anlatıldığı öykülemeyle ilgilidir. Anlatının zamanıyla ilgili bir kavram olan artsüremsel öykülemeyle ise, anlatıya kaynaklık eden olaylardan sonra yapılan bir öykülemedir (Kıran ve Kıran, 2000: 202, 203).

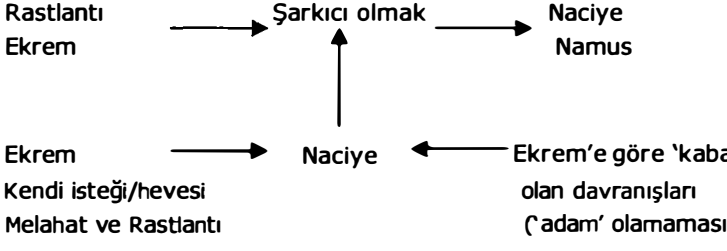
tük, bütünüyle İstanbul'da geçen bir öykü anlatır. Bu yönüyle olaylar, gerçek bir uzamda, İstanbul içinde, çoğunlukla gazinolarda, kapalı uzamlarda geçer. Uzam, karşıtlıklar içerir. Ekrem tarafından keşfedilmeden önce Naciye'nin şarkı söylediği gazino, 'kenar' mahallede, İstanbul'un 'arka sokakları'ndadır ve çoğunlukla alt sınıftan insanların eğlence uzamıdır. İçindeki mobilyaların gösterişten uzaklığı, yalınlığı, duvardaki afişlerin dağınıklığı, özensizliği dikkat çeker. Buna karşın Karmen Bar ve Büyük Saz, kent merkezinde; neon ışıklı tabelalarla süslü; büyük, parlak ve gösterişli mobilyalı, aynalı; bakımlı, şık giysili ve 'incelmiş' zevklere sahip müşterileriyle öteki gazinolarla bir karşıtlık oluşturur. Karmen'de Batı müziği çalınır; Büyük Saz'da ise, alaturka müzik. Naciye'nin önceden şarkı söylediği gazino ile Büyük Saz'ı birleştiren şey de bu alaturka müziktir. Her iki gazinoda da alaturka müzik çalınır. Ancak, Büyük Saz'da çalınan müziğin, ötekine göre daha 'eğitim ve bilgi' gerektirdiği de belirtilir. Yoksul bir gazinoda başlayan film, büyük bir gazinoda sonlanır.

Yoksul kadın/varsıl erkek; güçleri eşit olmayan ve aynı kadını seven iki erkek; 'zalim ve kötü' olan erkeğe karşı 'esas kız ve esas oğlan'ın temiz aşkları; sokak şarkıcılığından gazino sahibi bir erkeğin 'yardımıyla' şöhrete ulaşma; aşkını gizleme; 'rol yapma'; 'fedakârlık' ve 'mutlu son' gibi uylaşımları kullanan filmin eyleyensel örnekçesi, kişi, süre ve uzam açısından beş kesitte incelenebilir.

I. Kesit. Başlangıç. Rastlantı: Filmin ilk kesitini, Ekrem ve beraberindeki şarkıcı kadınların, Naciye'nin şarkı söylediği salaş gazinoya gitmesi ve orada girdikleri tartışmada Ekrem'in Naciye'yi, isterse üç günde şarkıcı yapabileceği iddiası oluşturur. Bu kesitte Ekrem'in bakış açısından eyleyensel örnekçe, aşağıdaki gibidir.



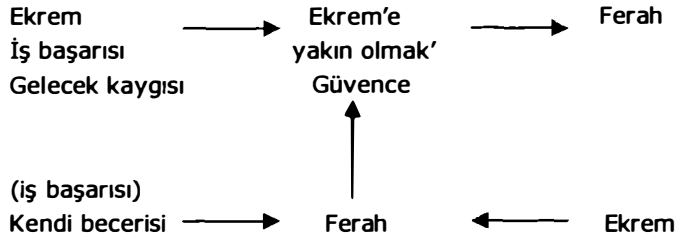
Ekrem, rastlantıyla (G1) tanıştığı bir 'sokak sürtüğü'nden bir şarkıcı yaratmak (N1), gücünü kanıtlamak (N2) ister. Onu bu sürece iten diğer göndericiler kendisi (G2), inadı (G3) ve Ferah'la yaptığı tartışmadır (G4). Ekrem, gücü ve parası (Y1) ile Naciye'nin isteğinin (Y2) yardımlarıyla yoluna devam eder. Ferah'ı kovup Naciye'yi korumasına alan Ekrem, gücünü kanıtlamış olur, ancak Naciye'nin 'adam olması' gerektiğini düşündüğünden, henüz onu şarkıcı yapamaz. Bu nedenle, Naciye'nin 'adam olamaması', Ekrem'in nesnesine ulaşmada tek engelleyici eyleyendir.



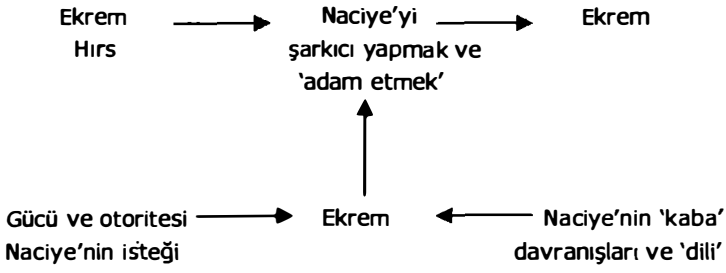
Göndericisi rastlantı (G1) ve Ekrem (G2) olan Naciye, kendisini şarkıcı yapmak isteyen Ekrem, kartını ona uzattığında, önce onu yanlış anlar ve sert çıkışır. Bu çıkış, namusun da onun göndericisi (G3) olduğunu belirtir. Bu süreçte nesnesi olan 'şarkıcı olma'ya (N) ulaşmasında Ekrem (Y1), kendi isteği/hevesi (Y2), Melahat (Y3) ve rastlantı (Y4) yardımcı; onun Ekrem'e göre 'ka-

ba' olan davranışları, teklifsiz dili, bir başka deyişle 'adam olamaması' ise engelleyiciler olarak konumlanır.

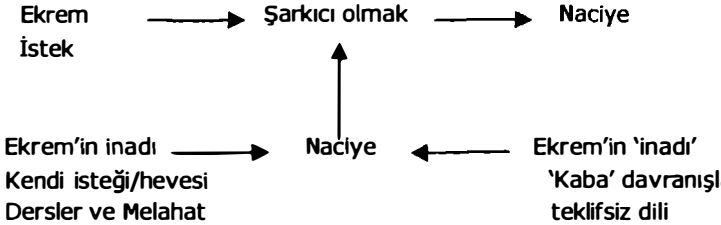
Başlangıç aşamasında bir başka özne ise, Ferah'tır. Ferah, Ekrem (G1), iş yaşamında edindiği başarının (G2) ve gelecek kaygısının (G3) gönderici olduğu süreçte, Ekrem'e daha yakın olmayı (N1) ve kendisini, iş ve özel yaşamında güvenceye almayı, güvence elde etmeyi (N2) ister. Ferah'ın bu süreçteki tek yardımcısı, kendi becerisidir. Ekrem ise, engelleyicidir. Anlatının henüz başında, Ekrem'in kendisini kovmasıyla her iki nesnesine da ulaşamayan Ferah, sonradan ortaya çıksa da kendisi değil, Büyük Saz önünde asılı olan afişleri görünür. O, filmin başında nesnesine ulaşamamış olmakla anlatıdan silinir.



II. Kesit. 'Adam Olma Dersleri': Anlatının ikinci kesitini, Ekrem'in, Naciye'yi 'adam etmek' için ona aldırdığı dersler oluşturur. Dolayısıyla kendisiyle (G1) birlikte hırsının (G2) gönderici olduğu bu kesitte Ekrem'in nesnesi, Naciye'yi şarkıcı yapmak (N1) ve bunun için de onu 'adam etmek'tir (N2). Kendi gücünün, otoritesinin (Y1) yanında Naciye'nin şarkıcı olma hevesinin yardımcı olduğu süreçte Ekrem'in engelleyicisi, Naciye'nin 'kaba' davranışları ve teklifsiz dilidir. Ekrem, aldırdığı derslerle Naciye'yi değiştirmeyi, en azından dış görünüşüyle, başarır.



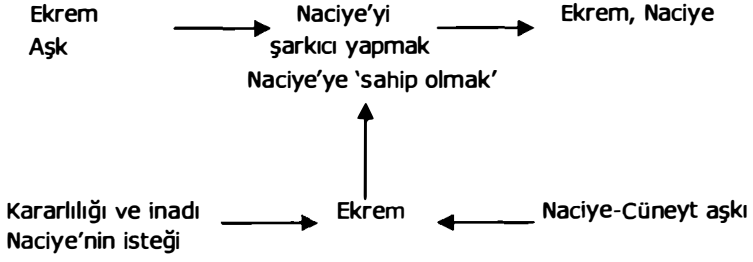
Naciye, ikinci kesitte ısrarla 'şarkıcı olma' (N1) isteğini sürdürür. Gönderici Ekrem (G1) ve kendi isteğidir (G2). Ekrem'in onu 'adam etme' inadı (E1), Naciye'nin teklifsiz dili ve 'kaba' davranışlarıyla (E2) birlikte, onun nesnesine ulaşmasını engeller, nesnesine ulaşma süresini uzatır. Bununla birlikte şarkıcı olma isteği (Y1), Ekrem'in inadı (Y2) ve aldığı dersler (Y3), Melahat (Y4) ona yardımcı olur.



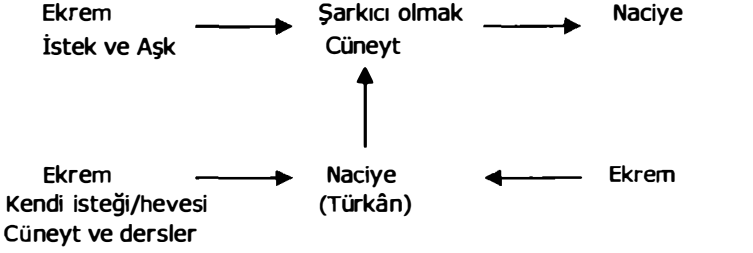
Bu aşamanın sonunda, her ne kadar Naciye'nin 'adam' olduğu belirtilmese de, Ekrem'in sonuçtan memnun olduğu görülür. Oysa Naciye, henüz nesnesine ulaşmış değildir.

III. Kesit. Aşkın Başlangıcı ve Sahne: Bu aşama, Ekrem'in Naciye'yi Türkân Şoray ismiyle sahneye çıkardığı ve Türkân'ın anlatıya yeni giren piyano öğretmeni Cüneyt'e âşık olduğu bir aşamadır. Kendisinin gönderici olduğu süreçte Ekrem (G1), Naciye'yi şarkıcı yapma amacına (N1), kararlılığı ve inadıyla (Y1) birlikte, Naciye'nin isteği (Y2) ve Cüneyt'in Naciye'ye verdiği

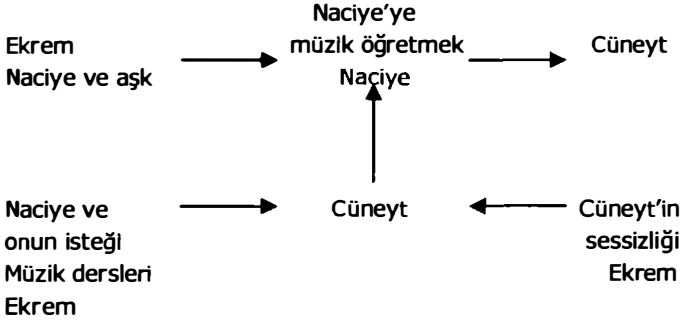
müzik derslerinin yardımıyla ulaşır. Ekrem'in eylemi, sadece kendi gücünü kanıtlamayıp, Naciye'yi de etkilediğinden, bu aşamada Naciye de Ekrem'le birlikte alıcı olur. Aşk göndereni (G2), Ekrem'i, Naciye'ye 'sahip olma'yı (Türkân'ı) nesne (N2) olarak konumlandırmasına yol açsa da, Ekrem, Naciye ve Cüneyt'in birbirlerini sevmesi nedeniyle (E), bu ikinci nesnesine ulaşamaz.



Ekrem'in 'adam' olduğuna kanaat getirdiği Naciye, yine onun gönderici (G1) olduğu süreçte, piyanist Cüneyt'ten müzik dersleri almaya başlar. Kendi isteği de (G2 ve Y2)) nesnesi olan şarkıcılığa (N1) ulaşmasında Ekrem gibi, hem gönderici (Y1) hem de yardımcı eyleyen olarak konumlanır. Naciye, bu aşamada yeni bir nesneye ulaşmaya çalışır; aşkın göndermesiyle (G3), şarkıcı olmasına yardımcı olan (Y3) Cüneyt'i (N2) elde etmek ister. İlk nesnesine Türkân kimliğiyle ulaşan ve sahneye çıkan Naciye, Cüneyt'e ise kısmen ulaşır. Çünkü Ekrem, onun üzerinde denetim kurarak Cüneyt'le birlikte olmalarına engel olmak ister. Bu aşamadan itibaren Naciye, filmin diğer kişilerince Türkân olarak anılmaya başlar.

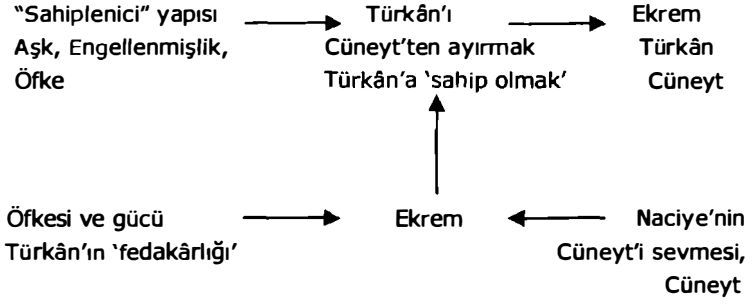


Filmsel anlatıya bu aşamada bir özne olarak giren Cüneyt, Ekrem tarafından (G1), Naciye'ye müzik öğretmek için (N1) gönderildiğinden, başlangıçta özerk bir özne değildir. Cüneyt bu amacına, Naciye'nin şarkıcı olmaya istekli olmasının yardımıyla (Y1) ulaşır. Aşk'ın ve Naciye'nin göndermesiyle (G2, G3) Naciye'ye ulaşmayı isteyen (N2) Ekrem, ona kendi sessizliği ve çekingenliği (E1) nedeniyle açılamaz. Naciye'nin ataklığı (Y2) bu engeli aşar. Ekrem, Cüneyt'i görevlendirerek (sözleşme), onun Naciye'ye âşık olmasına yol açtığı için kendi müzik dersleriyle (Y3) birlikte yardımcı (Y4); ama onların birlikteliklerine engel olduğu için engelleyici eyleyen (E2) olarak konumlanır bu kesitte. Bu nedenle Cüneyt, tıpkı Naciye gibi, tam olarak nesnesine ulaşamaz.



IV. Kesit. Ayrılık: Anlatının dördüncü kesiti, artık Türkân ismiyle anılmaya başlayan Naciye'nin, aşkı Cüneyt için her şeyi göze alıp Ekrem'i ve kariyerini terk etmesiyle başlar. Ekrem, Türkân'ın ve Cüneyt'in, tam bir tekel kurduğu İstanbul gazinolarında iş bulmalarını engeller; onların, 'kenar mahalle' gazinolarına 'düşmelerine' neden olur. Ekrem bununla da yetinmeyip, kendisine dönmediği takdirde Cüneyt'i öldürmekle tehdit ederek Türkân'ın kendisine gelmesini sağlar. Bu aşamada Ekrem'in göndericisi, 'sahip olmak' temelindeki kişiliği (G1), aşk (G2), Türkân'ı elde edememesi nedeniyle yaşadığı engellenmişlik (G3) ve istediği bir şeyi elde edememesinin yol açtığı öfkesidir (G4). Bu nedenle onun iki nesnesi vardır: Türkân'ı Cüneyt'ten ayırmak (N1) ve onu kendisine bağlamak (N2). Bu süreçte Ekrem'in öf-

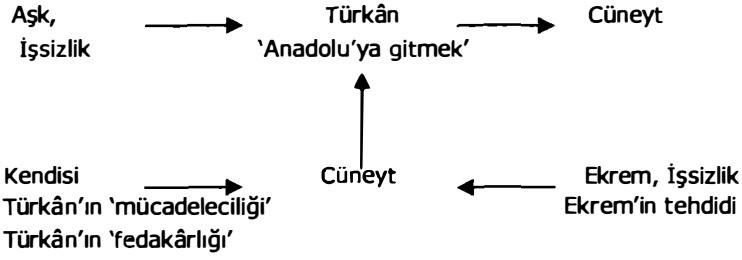
kesi ve gücü (Y1) ile Türkân'ın Cüneyt'in yaşamı için fedakârlıkta bulunması (Y2) yardımcı; Cüneyt'in varlığı (E1) ve Türkân'ın gerçekte kendisini değil, Cüneyt'i sevmesi (E2) engelleyicidir. Türkân'ı Cüneyt'ten ayıran Ekrem, Türkân'a sahip olamaz.



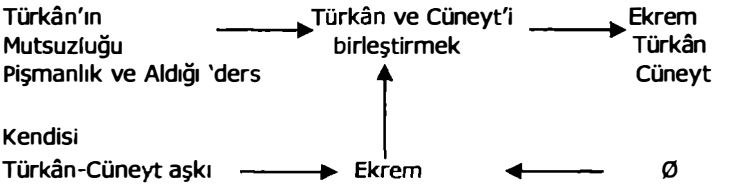
Aşk (G1) göndereniyle hareket eden Türkân'ın bu aşamadaki nesnesi, Cüneyt'tir (N1). Türkân, bu kesitin başında, Cüneyt'in (Y1) ve kendisinin 'mücadeleci' kişiliğinin (Y2) yardımıyla, Cüneyt'in engellemesine karşın (E1) nesnesine ulaşır. Engellemenin bir diğer türünü de Ekrem, onlara iş verdirmeyerek gösterir. İşsizlik (E2 ve G2), Türkân'ın yeni bir nesne edinmesine yol açar; iş bulabileceği Anadolu'ya gitmek (N2). Bunun için hareket etse de, Ekrem'in tehdidi (E3) yüzünden Anadolu'ya gidemez. Türkân, Ekrem'in Cüneyt'i öldürmekle tehdit etmesi (G3) üzerine, fedakârlık ederek (G4) Cüneyt'in hayatını kurtarır (N3); onu sevmiyormuş gibi yaparak Cüneyt'i kendisinden uzaklaştırır. Bu kesitte Türkân için 'Anadolu'ya gitmek' ve Cüneyt, yitik nesne olur.



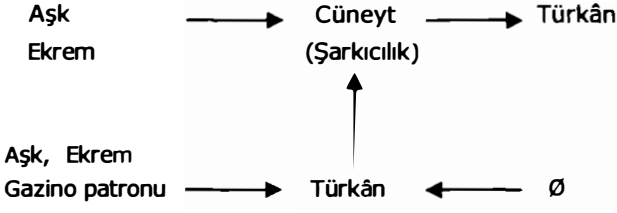
Aşkıyla (G1) hareket eden ve Türkân'a (N1) ulaşmak için her şeyi göze alan Cüneyt (Y1), bu kesitin başında, Türkân'ın Ekrem'e karşı gelmesiyle (Y2) ona ulaşır. Cüneyt, Ekrem'in, onların iş bulmasını engellemesi (E1) ve işsizlik (G2 ve E2) nedeniyle Anadolu'ya gitmeyi istese de (N2), yine Ekrem'in engellemesiyle (E3) bu amacına ulaşamaz. Türkân'ın fedakârlığı (Y3), onun ölmesini engellediği için, yardımcı eyleyen olarak işlev görür. 'Can'ını kurtaran Cüneyt, nesnesi Türkân'dan ayrı kalır. Türkân'ın kendisini sevmediğini düşünmesi, Cüneyt'in 'sefil' bir yaşam sürmesine yol açar.



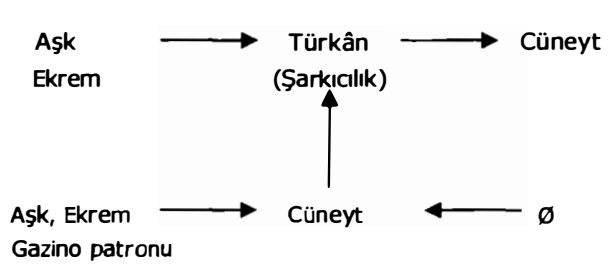
V. Kesit. Mutlu Son: Anlatının son kesitinde 'mutlu son' vardır. Yaptığı şantajla Türkân'ı kendisine dönmeye zorlayan Ekrem, onun mutsuz olduğunu (G1) görünce pişmanlık (G2) duyar. Çünkü Türkân'ın 'ruhuna sahip olamayacağını' ve hayatta parayla satın alınamayacak şeylerden birinin de sevgi olduğunu anlamıştır. Bu ders (G3), Ekrem'i, Türkân'ı Cüneyt'le bir araya getirmeye (N) iter. Kendisinin (Y1) ve onların bitmeyen aşklarının (Y2) yardımıyla, her hangi bir engelle karşılaşmadan bu amacına ulaşır. İzlencesi sonunda Ekrem, Türkân'ı elde edemez, ama bu süreçten daha insani duygular ve düşüncelerle çıkar.



'Rol yaparak' Cüneyt'in canını kurtarma pahasına ondan ayrı kalan Türkân, Ekrem'den de ayrıldıktan sonra, geldiği 'sokak şarkıcılığı'na geri döner. Ancak mutsuzdur. Aşkının (G1) göndericisi olduğu süreçte nesnesi olan Cüneyt'e, Ekrem'in (Y1) ve çalıştığı gazino patronunun (Y2) yardımıyla, hiçbir engelle karşılaşmadan ulaşır. Bu son kesitte Ekrem, hem onun tekrar sahnelere dönmesini, hem de Cüneyt'e ulaşmasını sağlamıştır.



Türkân'dan ayrı kaldığında kendisini içkiye veren Cüneyt, 'sefil' biçimde yaşamaya başlar; 'salaş' gazinolarda müzik yapar. Kendisini 'boşluğa' bırakmış gibidir. Onu nesnesi Türkân'a (N) ulaştıran kişi, Ekrem'dir (G ve Y). Böylece Cüneyt, 'mutlu son'a, Türkân'ı ve tekrar işini elde ederek ulaşır.



Temel Anlam-Derin Yapı: "'Sürtük'ten 'Fedakâr Kadın'a"

Yazar Bernard Shaw'un *Pygmalion* adlı oyunu ile Charles Vidor'un *Love me or Leave me* (1955) filminden uyarlanan *Sürtük*, tipik bir Yeşilçam melodramıdır. Diğer melodram filmlerinde olduğu gibi *Sürtük*'te de yoksul kız, varsıl gazino sahibi tarafından keşfedilir; gazino patronu kıza âşık olur, ama kız, gönlünü yoksul mü-

zisyen erkeğe kaptırır. Filmde ifade edilemeyen duygular, şarkılarla dile getirilir. Örneğin Cüneyt, Naciye'yle birlikteyken radyoda çalan 'Tereddüt' şarkısı, Naciye'nin Cüneyt'e olan duygularını dile getirir. Anlatımcı bir işleve sahip şarkılardan biri de, Türkân'ın tekrar salaş gazinolara döndüğünde söylediği şarkıdır. Şarkıdaki, "Gül ağacı değilem; Her gelene eğilem; Çek elini elimden; Men sevgilin değilem" cümleleri, Türkân'ın Ekrem'e ilişkin duygularını; şarkının nakaratında yer alan "Kollarını sar boynuma; Sevgilinem ben" ise, Cüneyt'e ilişkin duygularını anlatır.

Müziğin anlatımcı işlevli kullanımı dışında, kadının değişim/dönüşüm geçirmesi ('adam' olması); aşkı için parayı ve şöhreti bırakması ve sevgilisinin hayatını kurtarmak için 'rol oynayarak' onu kendisinden uzaklaştırması, yani fedakârlık etmesi; varsıl 'kötü' adamın insancıllaşması (yeniden eğitilmesi) ve mutlu son, melodrama ilişkin diğer kodlardandır.

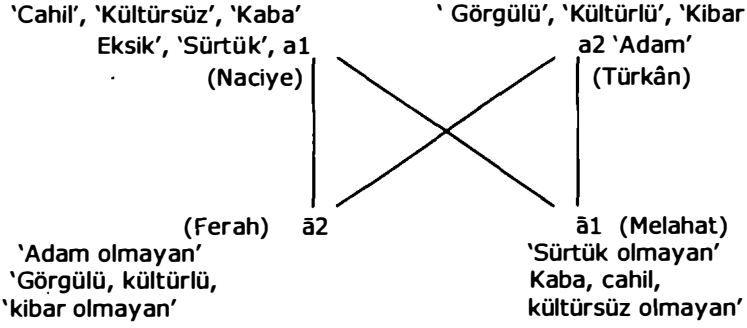
Filmin derin yapısında yatan anlam, kişi, olay, süre ve uzam göz önünde bulundurulduğunda daha belirginlik kazanır. Söylemsel ve anlatısal düzey alt başlığında da belirtildiği gibi, filmdeki olayların yer aldığı uzam, karşıtlıklar içerir. Bir tarafta yoksulların gittiği 'salaş' gazinolar; diğer tarafta ise, varsılların gittiği gösterişli gazinolar bulunur. Uzam aracılığı ile simgelenen karşıtlıklar, bu uzamlarla ilişkili olan film kişilerinde de anlatım bulur. Naciye'nin davranışlarındaki 'kabalık', konuşmasındaki 'doğrudanlık', lafını esirgemezlik, ancak küçük gazinolara, kenar mahallelere, 'alt' sınıfa yakıştırılan 'incelmemiş' zevklerin dili olarak sunulur. Nezaket ve görgü kurallarına uygun davranma, 'incelmiş' zevkler ise, kentli, 'uygar', varsıl ve 'üst' sınıftan insanlara yakıştırılan bir dil olur. Bu yönüyle *Sürtük* de sınıfsal ilişkileri, aşk anlatısı biçiminde dile getirir. Wartenberg (1999: 31, 32) *Pygmalion*'da Eliza'nın, geçirdiği dönüşümle aristokratik sınıfın ayrıcalığını yıktığını belirtir. Çünkü çiçekçi bir kadın, eğitim yoluyla düşes olmayı başarmıştır. Böylece başlangıçta onların romantik birleşmelerine engel oluşturan sınıfsal fark, ortadan kalkmış olur. Asquith'in *Pygmalion*'unda olduğu gibi *Sürtük*'te de giysi ve temizlik, sınıf kimliğinin yaratılmasında önemli bir rol oynar; iki film de sınıf kimliğini asıl kuran şeyi, eğitim olarak saptar. Oysa *Sürtük*, bir yandan sınıf ilişkilerini aşk anlatısı için-

de örtük bırakır, bir yandan da sınıfsal farklara işaret eden kibarlık ve görgü kurallarıyla dalga geçerek, bu farkları önemsizleştirir. Film, görgü kurallarının biçimselcilikten öteye gidemediğini; dahası, bunların 'bize' çok da uygun olmadığını belirtir (yemek öğretmeninin davranışları bunu net bir biçimde kanıtlar).[95] Naciye'nin cisimlendirdiği bu dil ve kişilik, 'uygar', 'kültürlü adam'ın karşısında 'cahil' ve 'kültürsüz' olarak konumlanmış olur. Aynı zamanda Naciye'nin taşıdığı bu nitelikler, halka özgü olana işaret ederek, 'biz' kimliğine gönderme yapar. Onun gösterişten uzaklığı; hazırcevaplığı; maddiyata değil, insani değerlere önem vermesi, 'biz' kimliğini 'Doğulu olmak'la ilişkilendirir. 'Biz' kimliğinin karşısındaki kimlik, net bir biçimde tanımlanmaz, ama bu kimliğin, 'zorlama' niteliğine dikkat çekilir. Yemek yemeyi öğreten öğretmenin, öğrettiklerinin tersini yapması, bu kimliğin 'zorlama'

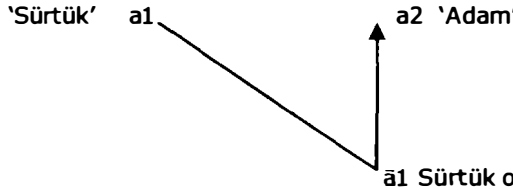
---

[95] Bununla birlikte Türkân'ın Ekrem'le değil, kendisi gibi kimsesiz ve yoksul Cüneyt'le evlenmesi, filmde örtük biçimde sınıfsal farklara dikkat edildiğini düşündürür. İki film arasındaki fark, temelde sonlarıyla ilişkilidir. *Pygmalion*'da Higgins'in yaşam biçimi, Eliza ve onun romantik birlikteliklerini önler. *Sürtük* ise, evlilik anlamına gelen romantik birleşmeyle sonuçlanır. Zaten filmin anlatısal gerilimi, Ekrem'e karşı Türkân-Cüneyt aşkı olarak kurulur. Ayrıca romantik melodramların türsel uylaşımları, romantik birleşmeyi gerektirdiğinde film, bu uylaşımlara, dolayısıyla uylaşımları bilen izleyicilerin beklentilerine ters düşmez. Bu son, çiftler arasında onaylanan tek birlikteliği, yani evliliği yüceltir. *Pygmalion*'un sonu, sınıfsal farklara meydan okusa da, eril arzuya ayrıcalık tanır. Higgins, eş olarak kabul etmediği Eliza kendisini terk ettiğinde, onu özlemeye, arzulamaya başlar. Tam bu sırada Eliza çıkıp geldiğinde Higgins, yine de onu sevdiğini söylemez; ona karşı eski tavrını takınır, yerine getirmesi için emir verir. Eliza, bunu, Higgins'in onunla olan ilişkisini sürdürme isteğinin belirtisi olarak yorumlar ve onun emirlerine uyar. Bu yönüyle her iki film de kadının bağımsız yaşayabileceği düşüncesini benimsemez. Türkân, Cüneyt olmadığı için mutsuzdur; Eliza ise Higgins kendisini kabul etmediği için. Film, her ikisi için de uygun olanın 'evlilik' olacağında diretir. Wartenberg'e göre (1999: 36) *Pygmalion*'un sonu, *Pygmalion* ve *Galeta* söyleminin şu kültürel yorumunu haklılaştırır: "Kadınlar, kendilerini eril arzu ekonomisine yerleştirmeleri gerektiğini öğrenmelidirler". Bir başka deyişle *Pygmalion*'un sonu, kadınların, kendilerini arzulayan erkekleri arzulamayı öğrenmeleri gerektiğini söyler.

'kültürsüz', 'kaba' ile 'kibar', 'görgülü', 'kültürlü' arasında kurulabilir. Bu nitelikler, filmde 'adam olmak' üzerinden kodlandığı için bu karşıtlık, 'eksik olan'/'adam olan' karşıtlığına denk gelir. Çünkü adam sözcüğü, eril bir nitelik taşır.



Naciye, bu eksenin 'kaba, cahil, kültürsüz' olarak nitelenen 'eksik olan', 'Sürtük olan' tarafında yer alır. O, henüz 'adam' olmadığı için 'eksik'tir. Gerçekte 'adam olan' tarafına tek bir kişiyi koymak güçtür. Çünkü Naciye'ye 'adam' olmayı öğreten çok sayıda insan vardır. Ancak Naciye'nin dönüşüm geçirmiş kişiliğiyle Türkân, (Ekrem tarafından 'adam olan' olarak kabul edildiği için) 'adam olma' olarak benimsenebilir. Ferah, 'adam olmayan'dır; çünkü o, Ekrem'e göre şımarmış, 'ne oldum delisi' olmuştur. Melahat ise, 'eğitimli', 'kültürlü' olması nedeniyle 'eksik olmayan', 'Sürtük olmayan'dır ve 'adam olan' ekseninde yer alır. Bu doğrultuda Naciye'nin dönüşümü, 'Sürtük'ten 'adam olmak' yönündedir.



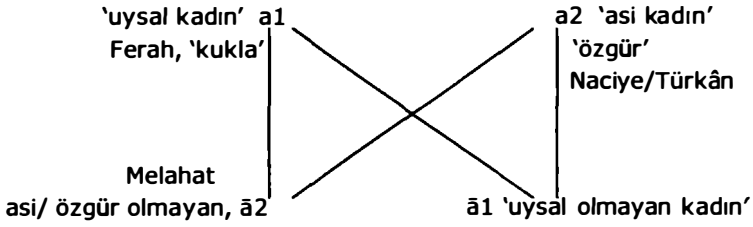
Filmsel anlatıda kadının sunumu açısından ilginç olan, Naciye'yi 'adam etme'ye Ekrem'in karar vermesi ve Naciye'nin 'adam

olmak' için aldığı derslerin öğretmenlerinin hepsinin erkek olmasıdır. Kadın, geleceği için karar verme konusunda özgür değildir. Emirleri veren Ekrem'dir; kadına düşense, bu emirlere uymaktır. Filmsel anlatıda Naciye'nin 'adam olmak' için aldığı derslerin öğretmenlerinin hepsinin erkek olması (üstelik dans öğretmeni gayrimüslimdir), kaçınılmaz bir biçimde 'adam olma'nın, erkeklikle bir bağ kurulmasına yol açar. Film, adeta 'adam olma'yı bilenlerin erkekler olduğunu söyler. 'Adam olma'nın bilgisine erkekler sahiptir, bu konuda kadınların söyleyebileceği, öğretebileceği hiçbir şey yoktur; bu dersleri öğrenmenin dışında. Bu dersler sırasında yeme-içme kurallarını öğreten öğretmenin tek başına kaldığında, Naciye'ye öğrettiklerinin tam tersini yapması, bir anlamda görgü kurallarıyla bir dalga geçmedir. Bu davranış, aynı zamanda yukarıda da belirtildiği gibi, 'biz' kimliğine gönderme yapar. Film, bu yönüyle 'biz' kimliğini kabalıkla eşitlemiş olur.

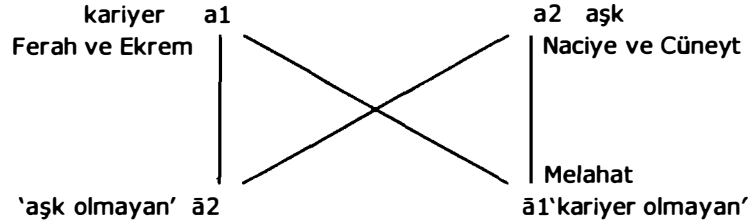
Filmin cinsiyetçi söylemi, anlatının henüz başlangıcında Naciye'nin 'Sürtük' diye damgalanmasıyla görülür. Üstelik bu tanımlamayı yapan kişi, bir kadındır. Film, benzer işi yapan kadınları, bir yarışma içinde sunar, ayrıca Ferah'ı 'kötü' olarak sunarak, onun anlatının başında kaybetmesini izleyici gözünde haklılaştırır. Ekrem'in sözlü şiddetine uğrasa bile anlatı, Ferah'ın tarafında değildir. Çünkü onun Naciye hakkında söyledikleri, 'kendini beğenmişliği', izleyicinin Ferah'ı sevmesini engeller. Kadının başarısının dile getirilmesi, erkeğin iktidarı için tehlikeli görüldüğünden Ferah, Ekrem tarafından işten kovulur. Bu durumun demokratik olmayan niteliği, Ferah'ın 'kötü' olarak sunulan kişiliği ile görmezden gelinir.

Filmde anlatıya yön veren kişi, Ekrem'dir. Rastlantıyla yaşamına girdiği Naciye'yi beğenmeyerek, onu değişime zorlar; bunun adını ise 'adam olmak' koyar. Anlatının sonraki aşamalarında Ekrem'in de onu sevdiği hesaba katıldığında, Ekrem'in Naciye'yi kendi arzu nesnesi kılmak için değişmeye zorladığı görülür. Dönüşüm, değişim geçirmemiş, 'adam' olmamış Naciye'yi, nesnesi yapmaya layık görmez. Bununla birlikte Naciye'ye sürekli müdahale ederek onu, zapturapt altına almaya çalışır; Naciye'yi, sahipleneceği bir nesne olarak görür. Naciye'yi kukla gibi yönetmeye çalıştıkça ondan tepki alır. Bir başka deyişle film, sustu-

rulmaya çalışılan kadın sesinin yükseltildiği, çatıştığı bir metin olarak da okunabilir. Bu açıdan bakıldığında Naciye'nin 'asi, özgür' yapısı, Ferah'ın uysallığıyla karşıtlık oluşturur. Ekrem onu zorladığında Naciye, aşkı için para ve şöhretten vazgeçip, ona karşı çıkarken Ferah, nesnesi para ve şöhret olduğu için, bir kez daha kovulduğu gazinoya tekrar dönerek, Ekrem'in kuklası olduğunu göstermiş olur. Bu durumda iki kadın arasındaki karşıtlık, 'uysal kadın'/'asi kadın' arasında kurulur.

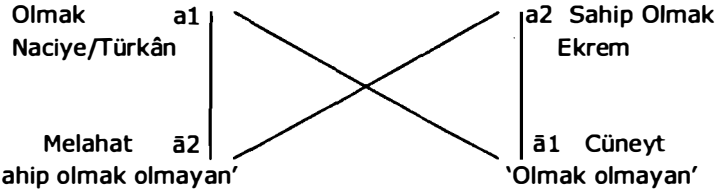


Naciye, zorluklara, engellemelere karşın, kendi sesini yükseltir; paradan, şöhretten aşkı için vazgeçer. Ferah ise, 'uysal' kadını oynar. Bu açıdan bakıldığında para ve aşk, başka bir deyişle kariyer ve aşk temel karşıtlık olarak görülebilir. Kadın için yapılması gereken seçim, ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır (Kellner ve Ryan, 1997: 220,221). Naciye, karşılaştığı bu karşıtlık sonunda kariyerini aşkı için feda eder. Filmsel anlatı, kadının karşısına kariyer ve aşk gibi bir karşıtlığı çıkardığı için cinsiyetçi bir yapı içerir.



Ekrem ve Ferah, bu karşıtlığın kariyer tarafındadır, ancak onların alanında aşka yer yoktur. Naciye ve Cüneyt ise, aşkın tarafında yer alır. Bu karşıtlık derinleştirildiğinde, filmin olmak/sahip

olmak karşıtlığını içerdiği görülür. Ekrem'in yönelimi, 'sahip olmak', Naciye'nin yönelimi ise, 'olmak'tır. Ekrem her şeye 'sahip olmak' ister, çünkü çevresindeki her şeyi sahip olabileceği bir 'nesne', istediği gibi yönetebileceği bir 'kukla' olarak görür. Naciye de 'sahip olmak' ister, ama bunu temel yönelimi haline getirmemiştir. Naciye, insanları boyunduruk altına almaz, onlara dostça yaklaşır; dahası sever, âşık olur.



Derin yapısında para/aşk, olmak/sahip olmak karşıtlığının yattığı, aşkın parayla satın alınamayacağını anlatan bir film olan *Sürtük*'ün anlatısal yapısı, kadının 'otoriter' erkeğe karşılık sesini duyurmasına karşın, bu sesin seven/âşık bir erkek karşısında keskinliğini yitirdiğini gizleyemez. Filmsel anlatının teknik düzlemi, Naciye'nin, Ekrem'in ya da başka erkeklerin bakışının nesnesi olmasına izin vermezken, Cüneyt'in bakışına ayrıcalık tanır. Kamera, gazinoda şarkı söylerken seyircilerin arasından Naciye'yi görüntülediğinde, Naciye adeta cinsiyetsizleştirilmiş gibi sunulur.

Naciye, filmin iki erkeğine göre, aşkını daha doğrudan dile getirir, bu yönüyle 'etkin'dir. Oysa gerek Ekrem, gerekse Cüneyt, önce aşklarını gizler, dile getiremezler. Ekrem'in sevdiğini dile getiremeyişi, onun sevgiden uzak kişiliğiyle ilişkili olarak görülürken, Cüneyt'in aşk konusundaki suskunluğu ve kaçışının iki nedeni olduğu görülür. Bunlardan biri, Cüneyt'in Ekrem'in gazabına uğramaktan korkması, endişelenmesi; diğeri ise, kendisini para ve şöhret yolunda ilerleyen Naciye'ye layık görememesidir. İlk neden, Cüneyt'i (kadını korumayı düşündüğü için), onu Naciye karşısında yüceltir, çünkü zaten suskunluk, Doğu kültüründe olgunluğun, 'kemale ermişliğin' göstergesidir. Aşkından kaçmasıyla da Cüneyt, tam anlamıyla her şeyi bilen, 'olgun bir erkek'

görüntüsü sergiler. Çünkü bu aşk yüzünden Ekrem'in Türkân'a rahat vermeyeceğini bilir ve onu korumak ister. İkinci neden ise, Cüneyt'in Doğu aşk öykülerinde olduğu gibi, erkeğin ya da kadının kendine acımasını, çileciliği anımsatır. Dolayısıyla Cüneyt'in aşkını dillendirmemesi, onu 'yüceltir'.

Filmin bazı diyalogları, eril cinsiyetçi işbölümünün örneklerini açığa vurur. Sözgelimi Türkân, Ekrem, kendisini önceki gece eve geç geldiği için tartakladığında Cüneyt'in evine gider, Cüneyt'in ona kahvaltı hazırlamayı önerir. Türkân'ın, "Ben yapsaydım." cümlesine karşılık Cüneyt'in verdiği "Şimdi değil. Sonra ve her zaman." yanıtı, geleneksel ev-iş ayrılığı ve evdeki işbölümünün cinsiyetçi doğasının sürdürüleceğinin izlerini taşır. Sevmediği erkeğe karşı 'mücadele eden' Naciye, sevdiği erkeğin karşısında geleneksel rollerini üstlenmeye hazırdır. Cüneyt'in yanıtı ise, onun bu konuda yaygın eril düşünme biçiminden farklı düşünmediğini gösterir. Bu diyalogun ardından Türkân'ın, Cüneyt'e hitaben söylediği "Sana güveniyorum. Ölünceye kadar seninim artık, hatta ölsem de seninim artık." diyerek, Cüneyt'e kul-köle olmaya hazır olduğunu belirtir. Cüneyt'in bu ikinci cümlesi, kadını, yine kariyer (iş) ve aşk arasında seçim yapmaya zorlar. Kadın için kariyer, karşıtıyla birlikte sunulur. Tıpkı Ekrem'in Ferah'ın işindeki başarısından rahatsızlık duyup sıkılması gibi, Cüneyt de Naciye'nin kariyerinden kaygı duyar. Ataerkil düşünme biçimi, her zaman kadının karşısına, bu ikiliği uzlaşmış bir karşıtlık olarak çıkararak, onu denetlemek, baskı altında tutmak ister. Filmde Naciye'nin Türkân'ın Ekrem yüzünden işini kaybetmesi, bir anlamda onun önünü kestiği için ataerkil düşünme biçiminin işine gelir. *Sürtük*, sonuç olarak bir 'sokak kızı'nın, 'Sürtük'ün 'adam' oluşunu anlatır; ama onu, kendi isteği dışında davranmaya zorlayarak, 'yontarak', sesini kısarak. Aynı zamanda anlatı, Naciye'yi, başlangıçtaki 'erkek kadın'dan, 'gerçek bir kadın'a dönüştürür. Bu dönüşümü sağlayan şeyse, kadının, uğrunda her şeyini feda edeceği (hatta ölü bedenini bile) bir erkeğe duyduğu aşktır. Filmde yer aldığı biçimiyle romantik aşk, kadının fazla enerjisini etkin bir biçimde açığa çıkarırken, paradoksal biçimde onu evcilleştirmiş olur (Doane, 1987: 118). Başka bir deyişle film, kadının, geleneksel bir anlayışta 'gerçek bir kadın'a dönüşümünü öyküler.

SAMANYOLU[96]: "ŞIMARIK KADINDAN UYSAL KADINA"

Filmin Özeti

Annesi ölmüş, babası ise yeniden evlenmiş olan Nejat (Ediz Hun) teyzesi (Nedret Güvenç) tarafından büyütülmüştür. Askerlik hizmetini bitirip İstanbul'a dönen Nejat, çocukluk aşkı, teyzesinin kızı Zülal'i sever, ama bunu ona bir türlü söyleyemez. Zülal (Hülya Koçyiğit) ise Nejat'ı, kardeş gibi sever, ama ona takılmadan da edemez; onun bir baltaya sap olamadığını söyler. İş ararken, rastlantıyla karşılaştığı okul arkadaşı Namık (Önder Somer), Nejat'a eniştesinin fabrikasında iş bulmaya söz verir. Varlıklı ve yakışıklı olan Namık, Nejat'a iş bulduğunu söylemek için geldiği yalıda, Zülal'i görüp beğenir ve onunla evlenmek ister. Eski yaşantısını bırakıp yuva kurmak isteyen Namık, bu konuda Nejat'tan da yardım ister. Nejat, arkadaşının evlenmek istediği kişinin, kendi aşkı olduğunu ona söyleyemez. Tam istediği gibi birini bulduğunu, mutlu olacağını düşünen Zülal ve Namık nişanlanır. Nejat, nişan gecesi konuklar çekildikten sonra, Zülal'e, onu çocukluktan beri sevdiğini itiraf eder, ancak Zülal, onu 'kardeş gibi' sevmeye devam edeceğini söyler. Zülal'le karşılaşmaktan kaçınan Nejat, kendisini yeni romanına verir. Yine romanını çalıştığı bir gece, odasına gelen Zülal'i zorla öpmeye çalışır; onu Namık'la evlenmemesi konusunda uyararak tokatlar. Birlikte yaşadığı teyzesinin evinden ayrılarak, üvey annesi ve kız kardeşiyle birlikte bir çiftlikte yaşamaya başlayan Nejat, Namık ve Zülal'in düğününe de gitmez. Bir gün çiftliğe gelen Zülal, Namık'la İzmir'e taşınacaklarını söyleyerek, annesinin yalnız kalmaması için, ona tekrar yalıda yaşamasını önerir. Artık yalıda yaşayan ve

[96] *Samanyolu*, popüler sevda romanları yazarı Kerime Nadir'in, aynı adlı romanından uyarlanmıştır.

şöhrete ulaşan bir yazar olan Nejat, Namık'ın isteği üzerine, iş için bulunduğu İzmir'de, Zülal'in ve oğlu Erol'un İstanbul'a taşınmasına yardım eder. Namık'ın eski yaşam biçimini sürdürmesi nedeniyle mutlu olmayan Zülal, Nejat'la 'yakınlaşmaya' başlar ve sonunda birbirlerini sevdiklerini dile getirirler. Bu arada Namık, Nejat'tan bir kadının kendisine yazdığı mektubu, Zülal'e göstermeden yok etmesini ister. Nejat, mektuptaki adrese gittiğinde, Namık'ın evlilik-dışı ilişkisi olan kadının, üvey kız kardeşi Nebahat olduğunu öğrenir ve onu, Namık'la ilişkisini kesmesi konusunda uyarır. Aynı uyarıyı Namık'a da yapan Nejat, yağmurlu bir gece Erol'un babasını çok sevdiğini söylemesi üzerine Zülal'e, birleşmelerinin imkânsız olduğunu belirten bir mektup bırakarak evden ayrılır. Mektubu okuyan Zülal, Nejat'ın ardından koşsa da yetişemez ve sabaha kadar yağmur altında kalarak zatürree olur; ateşler içindeyken Nejat'ı sayıklar. Namık, bunu Nejat'a söyleyerek onun yalıya dönmesini sağlar. Zülal, Nejat'a 'onunla artık ayrılmayacaklarını' söylerken onları gören Namık, ikisinin ilişkisi olduğunu düşünerek Nejat'ı vurur. Nejat, hastanedeyken kendisine gelen bir başsağlığı kartı üzerine, Zülal'in öldüğünü düşünüp yalıya gider. Zülal'i görür, ölen kişinin, kendisini vuran Namık olduğunu öğrenir. Film, iki sevgilinin samanyolunun altında birbirlerine sarılmalarıyla biter.

Filmin Kişileri

Nejat (Ediz Hun): Film, Nejat'ın bakış açısından sunulmaktadır. Nejat, askerliğini yeni bitirmiş, en çok yirmi iki yaşında, sarışın, uzun boylu bir erkektir. Annesi öldükten sonra, kendisine ikinci anne olan teyzesiyle birlikte yaşar. İkinci bir evlilik yapmış olan babasıyla pek görüşmeyen Nejat, askerden döndüğünde de teyzesi ve onun kızı Zülal'le birlikte yalıda yaşamaya başlar. Nejat, tam anlamıyla bir 'yetim'dir ve bu, ona kendisini 'ezik' hissettirmektedir. Daha filmin başında Zülal'e âşık olmasına karşın, onun kendisini "hayatta muvaffak olmamış bir akraba çocuğuna karşı beslenen, acımaya benzer bir duygu" ile sevdiğini söyler. Bu 'ümitsiz aşkın', kendisine çok acı çektirdiğini ve daha da çektireceğini söylerken Nejat'ın yüzünün kaygılı olduğu görülür. O-

nun ümitsiz aşkının betisi olan kaygılı yüzü, aynı zamanda onun kırgınlığını ve güçsüzlüğünü ortaya koyar. Buna ek olarak Nejat'ın Zülal'i sevdiğini bir türlü söyleyememesi, onu 'dişilleştirir'. Nejat'ı dişilleştirense, aşkıdır. Çünkü Barthes'a göre (1995: 60), başkasının eksikliğini duyan her erkeğin içinde dişilik kendisini gösterir; bekleyen ve acı çeken bir erkek –eşcinsel olduğu için değil, âşık olduğu için dişilleşir. Bir başka deyişle Nejat, filmin ilk yarısında 'dişil' özelliklerle kodlanarak sunulmuştur: O, isteğini söyleyemez; eğlenmekten ve toplu ortamlardan kaçınır. Üstelik kendisinin diğer insanlar tarafından, hayatta 'başarısız' biri olarak algılandığını da bilir. Utangaç ve sıkılgan nitelikleriyle, donuk ve kaygılı yüz ifadesiyle, 'süzülmüş' bedeniyle 'dişilleştirilmiş' olarak sunulur.

Filmin ilk yarısı, Nejat'ın, Zülal'den farklılığını vurgular. O, Zülal gibi arkadaşlarıyla gezip eğlenen, evde yüksek sesli Batı müzikleri dinleyen, neşeli, canlı birisi değildir. Arkadaşlarıyla evde Batı müziği dinlediklerinde Zülal, kendilerine katılması ve şiir okuması için Nejat'ı çağırır, ama Nejat, yabancıların yanında rahat olamadığını söyleyerek, onlara katılmak istemez. Zülal, 'vahşi' diye nitelediği Nejat'tan, bu kez ud çalmasını ister, Nejat'ın reddine karşılık, zorla onun udunu getirmek için yukarı çıkar. Nejat, "Ud onları doyurmaz." diyerek ud/Batı *müziği* ayrımından hareketle 'şımarık', eğlence düşkünü, 'Batılı olan'la sessiz, 'kırılgan', duygusal ve 'Doğulu olan' arasındaki ayrıma işaret eder. Zülal ve arkadaşlarının dinlediği yüksek sesli Batı müziğine karşılık Nejat'ın udu, kırılganlığa ve kişisel geçmişe gönderme yapar. Udun sesi, anlatıda ikinci kez (fonda) Nejat, ölmek üzere olan babasıyla konuşurken duyulur. Babasının hastalığını üvey kardeşi Nebahat'tan gelen telgrafla öğrenen Nejat, önce babasının yanına gitmek istemez, "Bir oğlu olduğunu şimdi mi hatırladı?" diyerek kızgınlığını belirtir. Sonraki çekimde Nejat'ı, hasta babasını ziyaret ederken görürüz. Baba, onu özlediğini, son saatlerini pişmanlık içinde geçirdiğini söyleyerek onu affetmesini ister. Nejat'ın babasıyla ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, onun neden ud çalmayı reddettiği de açıklık kazanır. Nejat babasına öfkeli olmasına karşın, affetmenin 'haddi' olmadığını, içindeki kırgınlığın ona değil, 'kötü kaderine' olduğunu söyleyerek, onun eli-

ni öper. Babanın, "Bütün hatam, annenin ölümünden sonra evlenmekti." cümlesinin ardından Nejat, babasını 'affeder! Nejat, gerçekte babasına, çok ihtiyacı olduğu dönemlerde kendisine zaman ayırmadığı, onu kendisinden uzaklaştırdığı için kızgındır. O, onun babasıyla henüz çözülmemiş olan sorunlarını anımsattığı içini açtığı için de ud çalmayı reddeder ve onun tellerini elleriyle koparark kendisini yaralar. Nejat, kendisine bakan Zülal'e 'niçin kendisini ilk defa görüyormuşçasına' baktığını sorar. Zülal ise, "İlk defa görmüş gibi bambaşka buluyorum seni. Sana acıyorum Nejat, çünkü normal bir insan değilsin. Hayatın yükünü çok zor taşıyacaksın. Sana yazık olacak." diyerek, onu yanağından öper. Nejat'ın aynı zamanda şiir yazması, onun kırılgan ve duygusal yapıda olduğuna işaret eder. Her ne kadar Zülal, ondan izinsiz alıp arkadaşlarına okuttuğu bu şiirleri beğenmese de, başta Didar olmak üzere diğer arkadaşları bunları beğenir. Didar, bu şiirler için şöyle der: "Öyle hassas, duygusal bir ifadesi var ki, bu satırları okuyan bir kızın ona âşık olmaması mümkün değil." Didar'ın bu söylemi, onun aşka özlem duyduğunu anlatır.

Zülal, Nejat'a, boş boş gezerek avarelik etmek yerine, bir iş bulup çalışması gerektiğimi söylediğinde Nejat, onlar üzerinde yük olduğunu düşünür ve 'alınganlık' gösterir; bir süre sonra da iş aramaya başlar. Lise arkadaşı Namık, sevgililerinden birini eve bırakıp arabasıyla dönerken Nejat'a rastlar. Bu rastlantı, onun ve Zülal'in büsbütün hayatını değiştirecektir. Nejat'ın dalgınlığı, donukluğu, canlılığını yitirmiş ruhsal yapısı öylesine belirgindir ki, bunu Namık da hisseder ve ona, yüzüne bir kederin yerleştiğini söyleyerek şöyle der: "Kabiliyetli bir çocuktun sen, hayatta yükseleceğine inanmıştım." Gerçekte gerek Zülal'in, gerekse Namık'ın vurguladıkları şey, yaşamda bir yer edinmekle ilgilidir ve her ikisinin konuşması da, Nejat'ın bu yaşamda kaybetmiş ya da arkada kalmış olduğuna vurgu yapar. Nejat ise bir 'hayal âlemine dalıp avarelik ettiğini' söyler, bunun nedenini, aşk yüzünden olduğunu gizleyerek edebiyat merakına bağlar. Namık ona, kendisine yazık ettiğini söylerken Nejat, şimdi pişman olduğunu dile getirir. Namık ona iş bulup, kendisiyle 'hayati bir mesele' hakkında konuştuğunda da Nejat, Zülal'i sevdiğini gizler. Zülal'le ilgili konuştuğunda Nejat'ın yüzünün değiştiğini fark edip, arala-

rında bir şeyin olup olmadığını sormasına karşın, Nejat doğruyu söylemez, üstelik bu konuda Namık'a yardım edeceğine dair söz verir. Nejat, Namık'ın Zülal'den hoşlanıp onunla evlenmek istediğini bildiren mektubu Zülal'e verir, ama onların Namık'ın nasıl bir insan olduğuna ilişkin sorularını geçiştirir. Sevdiği kadını arkadaşına kaptıran Nejat, Büker'in deyişiyle (2001c: 258) onu Kaf Dağı'nın ardına gönderir. Böyle davrandığı için Büker, Nejat'ı 'marazi âşık' olarak niteler. Çünkü o, geleneksel anlatıların çoğunda olduğu gibi, sevdiği kadını kurtarmak yerine, onun Namık'la evlenmesi için elinden geleni yapar; sonra da onu karşıdan 'kanayan' bir yürekle izler. Nejat, nişan gecesi eğlenceye katılmaz ve bahçede dolaşır. Bu sırada fondaki 'Arkadaşımın Aşkısın' şarkısı, tam anlamıyla Nejat'ın duygularını dile getirir. Şarkının sözleri duyulurken, kamera, Nejat'ın bakışında dans eden Zülal ve Namık'ı izler. Nejat, Zülal'e olan aşkını, o gece söyler, bu itiraf Zülal'in ona olan 'kardeş sevgisi'ni değiştirmez, ama Nejat'ın sevgisini arttırır. Nejat, bu olaydan sonra Zülal'den kaçıp, roman yazmaya koyulur. Edebiyat, onun ümitsiz aşkının sığınağıdır adeta. Bir gece uykusu kaçtığı için odasına giren Zülal, ona çok çalışmasının onun değerini arttırdığını; ileride büyük bir şöhrete ulaşacağını; üstelik dünyada nice şöhretin diploma sahibi olmadığını söyler. Nejat kendisini kontrol edemez ve onu zorla öper, ona, Namık'ın kötü ihtiyaçlarına yem olmak için onunla evlenmek istediğini söyleyerek, evlenmemesi konusunda uyarır. Ona, Namık'ı yola getirebilirse mutlu olacağını, aksi halde 'bedbaht' bir kadın olarak yaşamaya mahkum olacağını söyleyerek sarsmaya çalışır. Nejat'ın bu çıkışını, 'velinimetinin saadetine göz dikmekle' suçlayan Zülal, Nejat'ı 'cahil' ve 'hiç' diye niteler. Bunun üzerine Nejat, 'ileri gittiğini' söyleyerek, onu tokatlar. Bu, Nejat'ın ilk şiddet gösterisidir. İkincisi ise, evlenerek İzmir'e yerleşmiş olan Namık ve Zülal'in İstanbul'a taşınmasından sonra görülür. Bu kez şiddetin nesnesi Zülal değil, Nejat'ın üvey kız kardeşi Nebahat'tır. Namık'ın ilişkisi olduğu kadının Nebahat olduğunu öğrendiğinde Nejat, Namık'la ilişkisini kesmesi için onu uyarır, döver. Bu olay üzerine yalıdan ayrılıp, üvey annesi ve kız kardeşi ile birlikte bir çiftlikte yaşamaya başlayan Nejat, Zülal'in isteği üzerine tekrar yalıya döner, ancak Zülal bunu ondan kendisi İzmir'e taşınacağından, annesinin yalnız kalmaması için, 'aile

şerefi' için istemiştir. Düğünlerine de gitmeyen Nejat, onları İzmir'e yolcu ederken Zülal'in pek mutlu olmadığını hissetmiştir. Bundan emin oluşu ise, yıllar sonra, yine onların İzmir'den taşınmasına yardım etmesinden sonrasına denk gelir. Namık'ın Nejat'tan yardımını isteyerek yok etmesini istediği gizli mektuplar, onun eski yaşam biçimini sürdürdüğünü gösterirken, onun eve gece geç saatlerde gelişi ve oğlu Erol'u ihmal etmesiyle birlikte, Nejat'ın Namık'ın Zülal'i mutlu etmediğini görmesine neden olur. Birbirlerini sevdiklerini, samanyolu altında itiraf ettiklerinde artık ayrılmayacaklarına söz veririler, ancak Nejat onu terk etmeye hazırlanır. Buna neden olan şey ise, yağmurlu bir gecede Erol'un babası için söyledikleridir. Bu sözler, Nejat'a, 'bir yuvanın ne kadar ahenksiz olsa da, onu bozmaya kimsenin hakkı olmadığını' düşündürür. Yuvanın kutsal olduğu düşüncesi, Nejat'ın bir mektup yazarak Zülal'den ayrılmasına neden olur. Ancak bu durum Zülal'in yağmurlu bir gecede onun ardından koşup zatürree olması ve ardından Nejat'ın vurulmasıyla sonuçlanır. Filmsel anlatı, filmin sonunu Nejat'ın bildiği kadar aktardığı için, izleyici de Nejat gibi, ona gelen başsağlığı mektubundan hareketle Zülal'in öldüğünü düşünür. Oysa ölen Zülal değil, olaydan sonra kendisini vuran Namık'tır. Arada engel kalmadığı için iki sevgili birbirlerine kavuşurlar.

Filmin başında arzulayan, ama arzulanmayan, hayatta bir yer edinememiş olan Nejat, sonunda şöhrete ulaşmış bir yazar olarak Zülal'in arzusunu kendisine yönlendirmeyi başarır. Bu süreç, bir bakıma onun 'dişilleştirilmiş', 'edilgen' bir kimlikten, 'etkin', 'eril' bir kimliği elde etme süreci olarak da okunabilir. Ayrıca, Zülal'e Namık'la ilişkisi hakkında söylediklerinin doğru çıkması, onun 'uzakgörüşlülüğünün' altını çizer; Zülal'in tersine, onu 'bilen' olarak konumlandırır.

Zülal (Hülya Koçyiğit: Filmsel anlatıda Zülal'i oynayan Hülya Koçyiğit'in ismi, bütün oyunculardan sonra "ve beynelminel şöhret" diye perdeye yansır. Zülal, kısa saçlı, sarışın, gezmeyi, eğlenmeyi seven, giyim kuşamına özen gösteren, babasız ve annesiyle birlikte bir yalıda yaşayan genç bir kadındır. Perdede ilk kez, ayna karşısında kendisine bakarken görülen Zülal, aynı zamanda Nejat'ın bakışından sunulur. Filmin başlangıcı bile Zülal'i,

Nejat'ın nesnesi olarak sunar. Filmin ilk yarısında Nejat'la olan diyaloglarında teklifsiz dil kullanan Zülal, Nejat'ı ve onun yazdığı şiirleri küçük görür. Pek çalışkan olmayan, okulu (koleji) zar-zor bitiren Zülal, Nejat'ın kendisine olan sevgisini de görmezden gelir. Diploma törenine çağırdığı Nejat'a, orada güzel kızların olduğunu söyler. Zülal, davranışları ve sözleriyle de Nejat'ı incitir; Ona 'böyle başıboş gezip avarelik ederek, bir baltaya sap olma' niyeti olup olmadığını sorar. Nejat'ın özel eşyalarını da ondan izin almadan kullanır, onun şiir defterini Didar'a okuması için verir. Bir yandan okumadığı halde bu şiirleri beğenmediğini söyler, öte yandan "Şiir yazmak karın doyurmaz." diyerek Nejat'ın işsizliğini dile getirir. Kendilerine katılmak istemeyen Nejat'ı, 'vahşi' olarak niteler ve ondan ud çalmasını ister. Arkadaşları onun Nejat'a karşı tutumunu 'insafsızca' bulur ve gerçekte onun, Nejat'ı sevdiğini sandıklarını söylerken Zülal, Nejat'ı 'kardeşçe' sevdiğini, ama âşık olacağı erkekte 'sosyal durum, servet ve şahsiyet' gibi özellikler aradığını belirtir. Böylece Zülal, bir bakıma 'gösteriş' peşinde olduğunu dile getirmiş olur.

Nejat'ı 'hayatta muvaffak olmamış bir akraba çocuğuna karşı beslenen acımaya benzer bir duyguyla' seven Zülal, sık-sık ona acıdığını söyler. Farklı şeyler peşinde koşan Zülal, Namık'la tanıştığında onun Nejat'tan farklı, neşeli, canlı, efendi olduğunu söyler ve yakışıklı bulur; onun evlenme önerisini kabul eder. Nişan gecesi kendisini sevdiğini söyleyen Nejat'a, yine acı çektiği için acır. Kendisini, ona ümit vermemekle suçlayan Nejat'a, öyle de olsa, evleneceği kişinin 'mevkii sahibi ve onunla iftihar etmesi gereken biri' olacağını yineler. Zülal, filmin ilk yarısında aşkı değil, parayı, gösterişi arzulayan, şımarık, biraz 'kaba' bir kadın olarak sunulur. Zülal, ancak evlenip aradığı mutluluğu bulamayınca pişman olur, tıpkı evlenmeden önce Nejat'ın kendisini uyarırken söylediği gibi. O, Namık'ın hayatında başka bir kadın olduğundan şüphelenir, ama hiçbir zaman ne Namık'ın sevgililerinin ona yazdığı mektuplardan haberi olur, ne de onun başka bir kadınla (Nebahat) birlikte yaşadığından. Eskiden 'şımarık' davranışlarıyla 'gösteriş' peşinde olan Zülal, filimin sonunda hata yaptığını söyler ve "Ben gösterişte sanıyordum; meğer saadet, küçümsediğim bir varlığın altın kalbindeymiş. Sen beni yalnız benim i-

çin sevdin, ben bunun kıymetini çok geç anladım. Bunun için pişmanım." diyerek Nejat'tan af diler. Onun bu söylemi, yaşadığı mutsuzluğun nedeni, kendisi olduğunu kabullendiğini gösterir. Nejat, Erol'un sözlerinin üzerine ona mektup yazıp ayrıldığında, yağmur altında kalıp üşüttüğü için zatürree olan Zülal, Nejat'a çektirdiği acının cezasını ağır ödediğini söyler. Hasta yatağındayken sürekli Nejat'ı sayıklar ve onun "Hakiki sevginin ne olduğunu, karşılık beklemeyen temiz bir aşkla sevilmenin ne demek olduğunu anlıyorum." diyerek, onsuz yaşayamayacağını söyler.

Filmsel anlatı, yine Zülal üzerinden, 'olması gereken' bir kadını, başka bir deyişle, bir kadının nasıl olması gerektiğini gösterir. Anlatıya göre bir kadın, beklemesini bilmeli; para pul peşinde olmamalı; kendisini sevdiğini söyleyen erkeğe ve onun sözlerine her koşulda inanmalı; onun isteklerine uymalıdır. Mutluluğu buna bağlıdır, aksi takdirde yaşamda mutsuz olacak, acı çekecek, pişman olacak ve erkeğin sözlerini dinlememenin bedelini ağır ödeyecektir. Zülal'in 'şımarık', 'umursamaz', 'gösteriş peşinde koşan' bir kadından, âşık, 'uysal', 'bedbaht' bir kadına dönüşümü, onun 'gerçek bir kadın' olarak kimliğini inşa etmesi anlamına da gelir. 'Gerçek bir kadın olmak', aşk yanında acı çekmeyi de gerektirir. Zaten filmsel anlatı, Zülal'e, Nejat'a çektirdiği acının cezasını fazlasıyla ödediğini söyleterek, Nejat'ın çektiği acı karşısında 'garip' bir denge kurar. Nejat acı çektiğine göre, Zülal de çekmelidir. Mutluluk, öyle kolay ulaşılabilecek bir ödül değildir; üstelik kadın, bu olasılığı başlangıçta reddetmişse. Bir başka deyişle mutsuzluk, kadının 'iyi'yi değil, 'kötü'yü seçmesinden gelir. Böylece film, mutsuzluğun nedenini kadına bağlamış olur.

Anlatıda, evli olmasına karşın Zülal'in başka bir erkeği sevmesinin toplumda uyandırabileceği tepkiler, eşinin onu aldatması ve çocuğuyla ilgilenmemesiyle önlenir. Böylece Zülal'in Nejat'a duyduğu sevgi/aşk, izleyici gözünde aklanmış olur, aynı zamanda ikisinin çektiği acı, onların birleşmeleri yönünde bir arzu oluşturur izleyici gözünde.

Namık (Önder Somer): Nejat'ın okuldan arkadaşı olan Namık, sarışın, renkli gözlü, uzun boylu varsıl bir erkektir. Anlatıya ilk kez, Nejat iş ararken giren Namık, o sırada üstü açık beyaz

bir otomobil kullanmakta ve eğlendiği gecenin sabahında sevgililerinden bir kadını evine bırakmaktadır. Ancak Namık'ın hareketleri, davranışları, o kadını umursamadığını, onunla gönül eğlendirdiğini açıkça ortaya koyar. Onun bu kadın düşkünü, 'çapkın', *playboy* yönü, filmin ikinci yarısında da pekiştirilir. Varsıl ve eğitimli olan Namık, Amerika'da mühendislik eğitimi görmüştür ve Nejat'ın beğendiği otomobilini de oradan getirmiştir. Ankara'da çalışmasına karşın, birkaç günlüğüne İstanbul'da bulunan Namık, Nejat'ın solgun yüzünü, canlılığını, neşesini yitirmiş halini görünce şaşırır ve ona "Kabiliyetli çocuktun, hayatta yükseleceğine inanmıştım." der. Ona, eniştesinin fabrikasında bir iş bulan Namık, o evde yokken Nejat'a haber iletmek üzere geldiği yalıda Zülal'le tanışır. Ancak anlatıda bu tanışma anına yer verilmez. *Çünkü film, Nejat'ın* bakış açısından (ben-öyküsel[97]) anlatılmaktadır. Namık, Zülal'i gördüğünde onunla evlenmek, eski yaşam biçiminden böylece kurtulmak ister. Birlikte gittikleri yemekte bunu Nejat'a, 'hayati bir mesele' olarak anlatır. Kendisini, 'görünüşte mazbut, ama içinde son derece havai ruhlu bir insan' olarak tanımlayarak, yaşadığı başıboş hayattan kendisini kurtaracak tek şeyin evlilik olduğunu; o güne kadar, kendisini yuvaya bağlayacak bir kadına rastlamadığı için evlenemediğini söyler. Evlenmeyi düşündüğü kişinin Zülal olduğunu söylediğinde, Nejat'ın yüzünün bir 'hoş' olduğunu görerek, ikinci kez Zülal'le aralarında bir şey olup olmadığını sorar. Nejat'ın "Yok, kardeş gibiyiz." yanıtının ardından, onun kaygısını eski yaşam biçimine bağlar ve o alışkanlıklarını bırakıp Zülal'i rahat ettireceğini söyler. Üstelik Nejat'tan, evlenme niyetini bildiren mektubu Zülal'e vermesini, onların kendisi hakkında bir şey sorduklarında 'iyi bir insan' olduğunu anlatmasını ister. Böylece Nejat, ona ilk yardımını yapar. İkinci yardımı ise, *Namık ve Zülal evlendikten altı yıl* sonra, İzmir'den İstanbul'a taşındıklarında yapar. Eski yaşam biçimini sürdüren Namık, Nejat'tan kadınların kendisine yazdığı ve cebinde unuttuğu iki mektubu, Zülal'e göstermeden yok etmesini ister. İlk yardımı Zülal'i kaybetmesine neden olmuşken, ikinci yar-

[97] Ben-öyküsel anlatıcı, bir anlatıda olayları anlatan üç tip anlatıcıdan biridir. Olaylar, başkahramanın bakış açısıyla anlatılır (Kıran ve Kıran, 2000: 103).

dımı Nejat'ın bazı gerçekleri öğrenmesine ve dolaylı olarak onun Zülal'i kazanmasına yol açar.

Evlendikten sonra Namık, gerek Zülal'i gerekse oğlu Erol'u ihmal eder; başka kadınlarla birlikte olur; eşini aldatır. Üstelik kendisinden bir şeyler gizleyip gizlemediğini soran Zülal'e, kendisinin çocuk olmadığını, davranışlarına müdahale edemeyeceğini söyleyerek onu azarlar. Zülal'in, onun kendisinin ve Erol'un 'nazarında' bir değeri olmadığını, artık ondan bir şey beklemediğini söylemesinin ardından Namık ona bağırarak, 'kaba, sorumsuz' kocayı oynar. Onun bu 'kaba' davranışı, izleyicinin ondan nefret etmesine yol açar. Filmin sonunda Zülal'in Nejat'la 'ruhen' bir ilişkisi olduğunu öğrenen Namık, önce Zülal'i kurnazlıkla suçlar, sonra Nejat'ı vurur. Son sahnede ise, onun kendisini vurduğunu öğreniriz. Böylece Namık, filmsel anlatıda 'arayan özne'den, 'boş özne'ye dönüşmüş olur.

Diğer Kişiler: Zülal'in annesi ve Nejat'ın teyzesi (Nedret Güvenç) anlatıda belirgin bir kişi olarak öne çıkmayıp, filmin ilk yarısında görülen film kişilerinden biridir. Nejat'a bakıp büyütmesi, teyzeyi 'iyi bir insan', 'anne yarısı' olarak konumlandırılır. O, Nejat'ın olduğu gibi Zülal'in de mutluluğunu ister. Namık'ı gördüğünde, onun 'terbiyeli, hali vakti yerinde' olduğunu söyleyerek, onu beğendiğini belirtir. Nejat'ın babası, başka bir kadınla evli olduğundan, Nejat'ın kendisiyle birlikte yalıda yaşamasını ister. Filmsel anlatıda Zülal'in babasının, Nejat'ın annesinin olmayışı, film kişileri arasında bir denge gözetildiğini gösterir. Ancak Nejat, annesinin ölümünden sonra evlenen babasına kırgındır, o hastayken bile önce yanına gitmek istemez, ancak sonra gider ve onun elini öper. Nejat'ın babasının 'sorumsuzluğu', Nejat'la ilgilenmeyişi, yine babası tarafından karısı öldükten sonra tekrar evlenmesine bağlanır ve bir 'hata' olarak sunulur.

Film, üvey anne ve üvey kız kardeş motiflerini pek kullanmasa da, ona teğet geçer. Çünkü üvey anne ve üvey kız kardeş, 'hain' değildir. Nitekim babası öldükten sonra tam anlamıyla 'öksüz' kalan Nejat, yalıdan ayrılıp bir süre üvey annesi ve kız kardeşiyle birlikte çiftlikte yaşamaya başladığında, üvey annesinin kendisine 'düşündüğünden daha iyi' davrandığını söyler. Üvey kız kardeş Nebahat ise, rastlantıyla Namık'ın evlilik dışı ilişki yaşadığı 'kötü

bir kadın' olarak belirir. Ancak Nejat onu döver; ona Namık'la ilişkisini bitirmesini söyler ve "Senin gibi bir kardeşim yok benim." Diyerek, öfkeyle oradan ayrılır. Böylece Nebahat, Zülal'den sonra Nejat'ın şiddetine maruz kalan ikinci kadın olur.

Filmin diğer kişilerinden olan Zülal'in kadın arkadaşları da bazı karşıtlıkların gün yüzüne çıkmasında önemli görevler üstlenmişlerdir. Nejat'ın tersine, hepsi de gezip eğlenmeyi seven bu kadınlar, yabancı müzik dinler, canlı ve neşelidirler. Nejat'ın ud çalması, her ne kadar müzik türü üzerinde bir Doğu/Batı karşıtlığı yaratsa da, bu karşıtlığın işlendiği pek söylenemez. Bu arkadaş grubunun en önemli işlevi, Nejat'ın durağanlığı, sessizliği, cansızlığı karşısında Zülal'in hareketliliğini, canlılığını vurgulamaktır.

Filmin bir diğer kişisi de Namık ile Zülal'in oğlu Erol'dur. Altı yaşında bir çocuk olan Erol'un anlatıdaki işlevi, onun babasına olan sevgisine rağmen, Namık'ın ilgisiz bir baba olduğunu ortaya çıkarmasıdır. Bununla birlikte, onun babası hakkındaki konuşması (yağmurlu gecede babasını merak etmesine dair), Nejat'a 'bir yuvanın her ne kadar ahenksiz de olsa' bozulmaması gerektiğini düşündürür. Filmin sadece birkaç sahnesinde görülen Erol, sonraki sahnelerde görülmez.

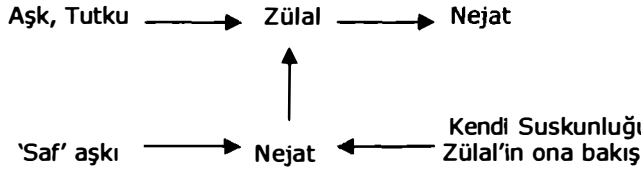
Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Aşk acısı nedeniyle yaşanan mutsuzlukları ve bu süreçte çekilen acıları Nejat'ın bakış açısıyla (ben-öyküsel) anlatan ve 'mutlu son'la biten *Samanyolu*, uzam olarak İstanbul'da geçer. Film, dış uzamda, bir yalıda başlar ve yine aynı yalıda sonlanır. Zülal'in annesiyle birlikte yaşadığı bu yalı, Nejat için hem mutsuzluk, hem de mutluluk uzamıdır; çünkü ayrılığı da birleşmeyi de orada yaşar. Aynı durum Zülal için de geçerlidir. Yalı, sürekli 'yuva' izleğini vurgulayan bir uzam olarak sunulur be böylece filmin evlilikle sonuçlanan anlatısal yapısını, görsel olarak destekler. Film kişileri, mutlaka büyük evler içinde yaşar. Nejat'ın, annesi öldükten sonra evlenmiş olan babasının evi, üvey annenin bu evi sattıktan sonra satın aldığı çiftlik evi, bu türden büyüklüğe sahiptir. Filmin İstanbul dışında görüntüye gelen tek uzamı, İzmir'dir. Ancak, Zülal'in, eşi Namık'ın işleri nedeniyle taşınmak 'zorunda' ol-

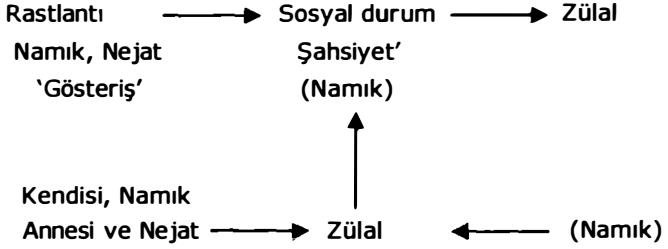
dukları bu Anadolu kentine ilişkin görüntülerde, uzamın İzmir olduğuna ilişkin her hangi bir gönderge yoktur, çünkü olaylar dış uzamda geçemez. Bu durum, İstanbul'da da görülse bile, bu kente ait kimi görüntüler, uzamın İstanbul olduğunu kesinler. Uzam için vurgulanması gereken nokta, dış dünya göndergelerinin azlığı nedeniyle, filmsel anlatının düşsel, masalsı bir atmosfere sahip olmasıdır. Bu nedenle uzam, bir yandan filmi masalsı kılar, anonimleştirir; bir yandan da filmsel anlatıyı 'gerçekçi' kılarak, izleyici için inandırıcılığı, 'gerçekmişgibiliği' sağlar. Bu evler, filmi, izleyicilerin yaşamlarına tanıdık gelmediği için masalsı; ama içlerinde yaşayan insanlar olduğu ve filmde neredeyse herkesin birbirine benzer büyük evlerde yaşadığı için de gerçekçi kılar. Filmde uzamın, bu yönüyle izleyicide 'gerçek yanılsamasını sağlayan önemli bir araç olduğu görülür.

Filmde anlatıda yer verilen doğa olaylarının, duygu uyandırıcı bir işlevi olduğu görülür. Grodal'a göre, (1997: 258) romantik melodramlarda doğa (gök gürültüsü, fırtına, yağmur gibi, vurgu benim), çoğunlukla zihinsel yaşamdan sahnelerin dışavurumudur. Filmde rüzgâr, yağmur ve gök gürültüsü biçimlerinde görülen doğa olayları, hem anlatıdaki dönüşümleri haber verir, hem de film kişilerinin duygu ve düşüncelerini aktarır. Örneğin fırtına ve gök gürültüsü, Zülal ve Nejat arasında başlayan yakınlaşmanın değişeceğini vurgular. Film, kişilere, olaylara ve uzama göre, üç kesitte incelenebilir.

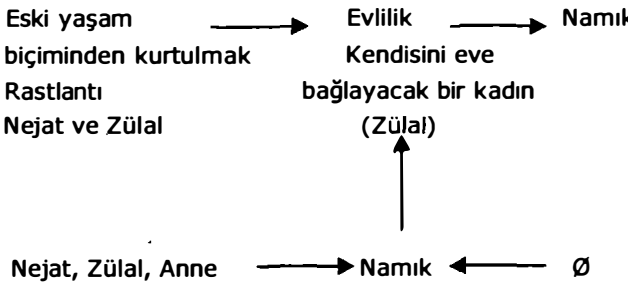
I. Kesit. Aşk ve Kayıtsızlık: Anlatının başlangıç aşamasında askerden dönmüş olan Nejat, aşk (G1) ve tutkuyla (G2), Zülal'i (N) istemektedir. Bu süreçte 'saf aşkı'ndan (Y) başka yardımcısı yoktur. Zülal'in onu 'kardeş gibi' görmesi (E1) ve Nejat'ın aşkını söyleyememesi (E2), onun nesnesine ulaşmasında engelleyici eyleyenler olarak işlev görür. Nesnesini, başka bir erkeğe kaptırdığı için Nejat, nesnesinden yoksun kalır.



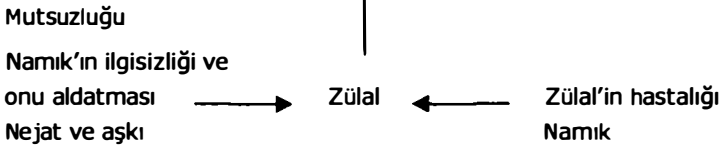
Okulu zar-zor bitirmiş olan Zülal ise, 'sosyal durumu' yüksek, 'şahsiyetli' bir erkeğin aşkını (N1) kazanmak ister. Onun göndereni, daha sonra kendisinin de belirttiği gibi 'gösteriş'tir (G1). Namık, onun bu arzusunu cisimlendiren bir nesnedir (N2). Bu süreçte Nejat'ın Namık'la rastlantı sonucu karşılaşması (G2) ve Namık (G3) onun diğer göndericileri olur. Namık (Y1) , annesi (Y2), kendisi (Y3) ve Nejat da (Y4), Zülal'in nesnesine ulaşmasında yardımcı eyleyen olarak işlev görürler. Her ne kadar sessiz kalsa da Nejat, Zülal'le konuşarak, onu 'sarsarak' bu evliliğe engel olmak istediğinden engelleyici (E) konumundadır. Zülal, bu kesitte, nesnesine ulaşır; düşündüğü özelliklere sahip olan Namık'la evlenir.



Başlangıç aşamasında Namık, eski yaşam biçiminden kurtulmak (G1) için, kendisini eve bağlayacak bir kadınla evlenmek ister (N1). O, aradığı kadının Zülal (N2) olduğunu düşünür. Başka bir deyişle Zülal, onun nesnesine ulaşması için bir 'araçtır', nesnedir. Bu süreçte rastlantı (G1), Nejat (G2) ve Zülal'in güzelliği (G3) onun göndericileri; Nejat (Y1), Zülal (Y2) ve anne (Y3) ise, yardımcılar olarak işlev görür. Başlangıç aşamasında engelleyicisi olmayan Namık, isteklerini gerçekleştireceğini düşündüğü Zülal'le evlenmeyi başarır.

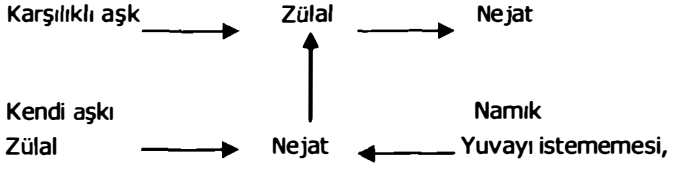


II. Kesit. Mutsuzluk ve Aşk: Bu kesit, Zülal'in evlenip mutsuz olmasıyla başlar. Namık, eski yaşam biçiminden uzaklaşmaz; evliliğin gerekliliklerini yerine getirmez; Zülal'i ve Erol'u ihmal eder. Evliliğinde mutluluğu bulamayan Zülal, Nejat'a yaptıklarından pişman olur. Onun yeni nesnesi, artık Nejat'tır (N). Namık'la evliliği sonucu yaşadığı mutsuzluk (G1) ve Nejat'a olan aşkı (G2) ise, yeni göndericisidir. Nesnesi Nejat'a ulaşma sürecinde mutsuz evliliği (Y1), Namık'ın ilgisiz bir eş ve baba (Y2) oluşuyla Nejat (Y3) yardımcı; Nejat'la birlikte olması önünde bir engel oluşturduğu için Namık (E1) ve kendi hastalığı (E2) ise, engelleyici eyleyenler olarak konumlanır bu kesitte. Namık'ın, kıskançlık yüzünden Nejat'ı vurması ve kendi hastalığı, Zülal'in nesnesine ulaşmasını engeller.

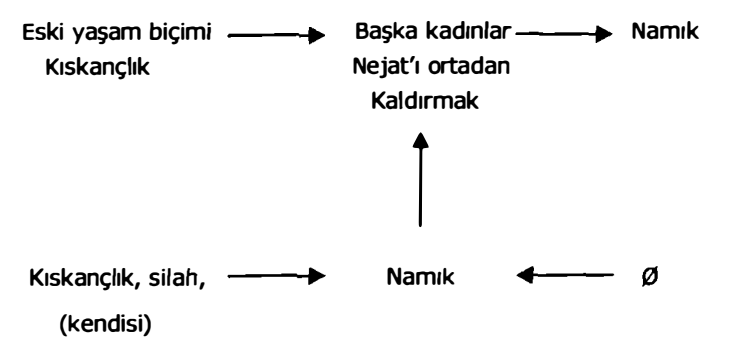


İkinci kesitte Nejat'ın nesnesi değişmez. Nejat, aşkı ve Zülal'in kendisine olan aşkı (G) ile Zülal'e ulaşmak ister. Bu süreçte kendi 'iflah olmaz aşkı' (Y1) ve Zülal (Y2) yardımcısı olarak işlev görürken; onun, her ne kadar 'ahenksiz' de olsa bir yuvayı yık-

mak istememesi (E1) ve Namık (E2), engelleyici olarak işlev görür. Kıskançlık sonucu Namık'ın Nejat'ı vurması, onun nesnesine ulaşmasını engeller.

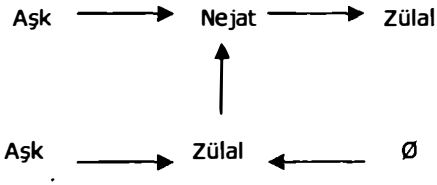


Eski yaşam biçimi (alışkanlıkları) (G1) sonucu eşini aldatan Namık'ın nesnesi, artık Zülal değildir bu kesitte. Yeni nesnesi, artık başka kadınlardır (Nebahat, N1). Bunun yanı sıra onun Zülal'le Nejat arasında bir ilişki olduğunu öğrenmesi sonucu yaşadığı kıskançlık (G2), onu Nejat'ı ortadan kaldırmaya (N3) iter. Kıskançlığının (Y1) ve silahının (Y3) yardımcı eyleyen olduğu bu aşamada Namık'ın engelleyicisi yoktur. O, eylemleri sonunda ilk nesnesine ulaşsa da (diğer kadınlar), ikinci nesnesine ulaşamaz.

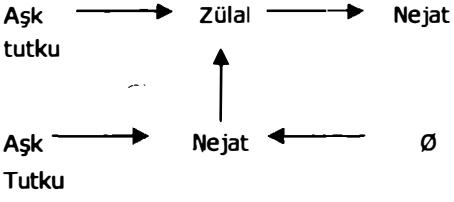


III. Kesit. Mutlu Son: Filmsel anlatının son kesitinde Nejat, vurulmasına karşın iyileşir ve nesnesi Zülal'e ulaşır. Namık ise, kendisini vurduğu için artık, onların aşkı arasında bir engel olmaktan çıkar, 'boş özne'ye dönüşür. Zülal ve Nejat, her hangi bir engelleyici olmadan ve tutkularının göndericisi (G) olduğu süreçte nesnelerine, birbirlerine kavuşurlar.

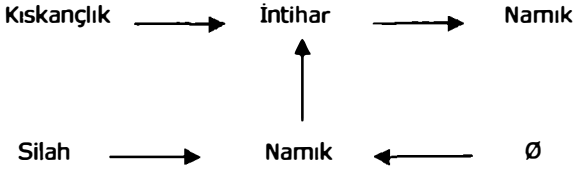
Zülal için eyleyensel örnekçe:



Nejat için eyleyensel örnekçe:



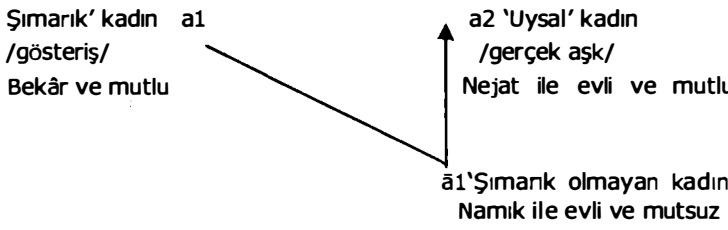
Namık için eyleyensel örnekçe:



Temel Anlam-Derin Yapı: "Şımarık Kadından Uysal Kadına"

Bir aşk öyküsü anlatan *Samanyolu* filminin derin yapısını kadın üzerinden inşa edilmiş karşıtlıklar işler. Bunlar 'şımarık kadın'/'uysal kadın', 'gösteriş'/'içsel değerler' karşıtlıklarıdır. Zülal, filmin başlangıcında gezip eğlenen, batı müziği dinleyen, Nejat'ı sözleri ve davranışlarıyla inciten, 'şımarık' bir kadındır. Gözü yükseklerde, parada, şanda, şöhrette, kendi sözleriyle gösterişte olan bu 'şımarık' kadın, yaptığı seçimle kendisinin ve Nejat'ın mutsuzluğunu hazırlar. Film, Zülal'i bu özellikleriyle 'gösteriş düşkünü' olarak sunar. Zülal, okumadığı, bir meslek sahibi olmadığı, para kazanmadığı için, kısaca 'bir baltaya sap olmadığı'

için Nejat'ı küçümser, ona acır. Çünkü o, âşık olacak kişide 'sosyal durum, servet, şahsiyet' arar, bütün bu özelliklerin Nejat'ta olmadığını düşünür. 'Şımarık' kadın, gösterişin mutluluk getirmediğini fark ettiğinde -ki bunu kendisi daha sonra Nejat'a söyler- 'hata' yaptığını görür, pişman olur ve af diler. Oysa Nejat, Zülal'i, gösteriş için değil, 'kendisi' olduğu için sevmiştir. Nejat'ın 'kendisi' için Zülal'i sevmesi, onu beklemesi ve bu süreçte gözünün başka kadınları görmemesi, onu Zülal'in karşısında daha 'saf', daha 'temiz' ve 'yüce' kılar. Nejat, baştan her şeyi biliyormuş gibi, Zülal'in Namık'la evlenmekle mutsuz olacağını söylemiştir. Nejat'ın, Namık'ın onu, kendi 'kötü ihtiyatlarına yem olmak için aldığını' uyarısı da bir işe yaramadığı gibi, 'velinimeti olan insanların saadetine göz dikmekle' suçlamasına neden olur. Böylece film, kadının ve ona bağlı olarak erkeğin mutsuzluğunu, esas kadının, esas erkeğin saf, temiz aşkını reddedip para, pul, şöhret, gösteriş peşinde koşmasına bağlar. Başka bir deyişle kadın, erkeğin sözünü dinlemediği için mutsuz olur, erkeği de mutsuzluğa mahkum eder. Kadının itaatsizliği, onu mutsuz kılar, ona acı çektirir, kuşkusuz mutluluk ise, erkeğin işaret ettiği gerçeği görmesiyle olanaklı olur. 'Şımarık' kadın, 'uysal' kadına dönüştüğünde mutlu olur.



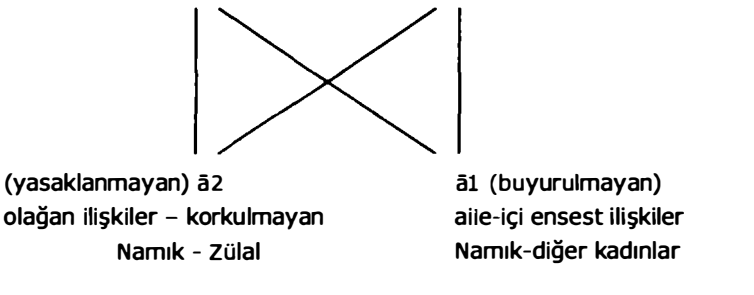
Kadın, bu dönüşüm sürecinde 'gerçek aşkı' bularak mutluluğa ulaşabilir. Üstelik ona ulaşmak için fazlasıyla acı çekerek. Zülal, kendisine ilgisiz bir eş ve oğlu Erol'a ilgisiz bir baba olan Namık nedeniyle mutsuz olurken, Nejat'ın 'yuvayı' bozmamak için ondan ayrılması sonucu zatürree olur, ölümden döner. Film, mutluluğun kadın için ancak bir dizi acı sonucu ve sabretmeyle elde edebileceğini anlatır.

Anlatıda aile birimi öylesine yüceltir ki, Nejat, 'her ne kadar ahenksiz de' olsa bir yuvanın bozulmaması gerektiğini düşünür. Film, aşkın ancak evlilikle mümkün olabileceğini, her ne koşulda olursa olsun ailenin korunup yüceltilmesi gereken bir birim olduğunda ısrar ederek, geleneksel tutucu değerleri yeniden üretir. Namık'ın aldatan bir eş ve ilgisiz bir baba oluşu, o yuvanın yıkılması gerekliliğini haklılaştırmaz. Ancak Namık, onları öldürmeye yeltendiğinde, bu düşünce yıkılır.

Film, evlilik aracılığıyla 'yuva' kavramına vurgu yapar. Yuva izleği filmde öylesine belirgindir ki, filmsel anlatının ilk yarısında bu izlek, pencere çerçeveleriyle görselleştirilir. Kamera Nejat'ı ve Zülal'i ayrı ayrı çerçeveler, ikisini ayrı olarak 'pencere' içine alır. Yalının aileyi, yuvayı simgeleyen penceresi, filmin sonunda esas kadını ve esas erkeği içine alır.

Rastlantı, yalan, ayrılık, âşıkların acı çekmesi ve mutlu son gibi melodramatik kodları kullanan filmde, müziklerde, karakterlerin duygu ve düşüncelerini dile getirerek anlatımcı bir işleve sahiptir. Karakterlerin duyguları (acı, mutluluk, intikam), onların yüzüne yapılan yakın çekimlerle gösterilir.

Film, kişiler arasındaki ilişkileri, bir karşıtlık olarak sunar. Bu doğrultuda filmde evlilik ilişkisiyle, aykırı ilişki temel karşıtlığı oluşturur. Greimas'ın Lévi Strauss'tan hareketle oluşturduğu benimsemiş ilişkiler/dışlanmış ilişkiler karşıtlığı göstergebilimsel dörtgeni aşağıdaki gibi oluşturabiliriz.



Filmde Nejat ve Zülal'in ilişkisi benimsenmiş, istenen, evlilik ilişkisini oluşturur. Bunun karşıtı olan Namık ve Nebahat'ın ilişkisi, dışlanmış, aykırı ilişkileri sergiler. Nejat ve Zülal'in ilişkisinin 'cismen' değil, 'ruhsal' olduğu vurgulanarak, bu ilişkiye bir 'yücelik', 'saflık, 'temizlik' atfedilirken, Namık'la Nebahat'ın ilişkisi lanetlenir, ayıplanır. Namık'ın diğer kadınlarla ve Zülal'in Namık'la ilişkisi ise çelişkiler ekseninde yer alır. Namık'ın diğer kadınlarla ilişkisi, buyurulmayan, istenmeyen, evlilik dışı ilişkilerdir. Namık–Zülal ilişkisi ise, yasaklanmamış, olağan, korkulmayan ilişki olarak yer alır. Dışlanmış ilişkiler yaşayan Nebahat Nejat tarafından cezalandırılırken, hem dışlanmış hem de buyurulmayan evlilik dışı, ilişkiler yaşayan Namık kendisi tarafından cezalandırılır. Kötüler cezasını bulurken, iyiler 'mutlu son'la ödüllendirilir.

Samanyolu, kadın arzusunun yanlış olmasıyla mutsuzluk getirdiğini, ancak kadının, kendisini arzulayan erkeği (Nejat'ı) arzulamayı öğrendiğinde (Cavell, 1987) mutlu olduğunu söyleyerek, bir bakıma kadın arzusunun yanlışlığına dikkati çeker ve cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretir. Filmin derin yapısı şöyle der: "'Şımarık kadın', kendini arzulayan erkeği arzulamayı öğrendiğinde mutluluğu hak edebilir." Filmde Zülal, her ne kadar Namık'la evlense de, onun arzu nesnesi olmaz; onun, arzu nesnesi olarak konumlanmaz. Filmsel anlatı, kadını, ancak 'esas iyi erkeğin' bakışının nesnesi olarak sunarak, esas erkeğe ayrıcalık tanır. Zülal, Namık'la nişanlandığında bile Nejat'ın bakış açısından sunulur. Böylelikle film, yalnızca erkeğin bakışına ayrıcalık tanıyarak, Mulyev'in görüşlerini haklılaştırır. Film erkeği, kadın bakışının nesnesi olarak sunmaz. Kadın arzu duysa bile bu arzu, onu mutsuzluğa sürüklediği için olumlanmaz; çünkü kadın arzu duymamalıdır. Kadın arzusunun olumsuzlanması ve reddi, filmin cinsiyetçi bakış açısının ürettiği anlamına gelir.

SEVEMEZ KİMSE SENİ:
"KADIN, 'ERKEK OLMAYAN'DIR"

Filmin Özeti

Alev (Hülya Koçyiğit), Ferit (Kartal Tibet), Nazan (Gülsün Kamu) ve Kenan (Önder Somer) çocuklukları bir arada geçen dört arkadaştır. Ferit, asker babasının görevi nedeniyle İstanbul dışına giderken, Alev ile Nazan aynı yatılı okulda okur, birlikte büyürler. Uzun yıllardan sonra Ferit, bir gün çıkıp İstanbul'a gelir. Nazan Ferit'ten hoşlanmakta, onu sevmektedir. Kenan ise Alev'i sevmektedir; okuldan mezun olup doktorluğa başladığı ilk gün de bunu ona söyler, ama Alev, şimdilik evlenmeyi düşünmediğini söyler. Gerçekte Alev ve Ferit birbirlerine âşık olmuşlardır. Birlikte gittikleri yerlerde Alev ve Ferit birbirleriyle ilgilenirler, ancak Alev, Nazan'ın olanları anlamasından çekinip, babasının aldığı çiftliğe gider. Onun ardından Nazan'ı da yanına alarak çiftliğe giden Ferit, Alev'le sık-sık gittiği av partisinde ona âşık olduğunu söyler. Alev, Nazan'ı bahane ederek onu sevmediğini söylese de, sonunda o da aşkını dile getirir. Alev ve Ferit evlenmeye karar verir, ama ardından Nazan, intihar etmeye yeltenir. Nazan, başucunda bekleyen Alev'e, Ferit'in kendisini sevip sevmediğini sorar. Alev ise, ona yalan söyleyerek Ferit'in onu sevdiğini söyler. Bunun ardından Ferit'le konuşan Alev, ona Nazan'la evleneceğine dair söz vermesini ister, çünkü Nazan'ın mutsuzluğu üzerine saadetini kurmak istemez. Alev'in önerisini kabul eden Ferit, kısa bir süre içinde Nazan'la evlenip görev yaptığı Merzifon'a gider. Alev, Nazan'la yaptığı mektuplaşmalardan sonra, Ferit'le evlenmediğine pişman olur, ama kendisiyle evlenmek isteyen Kenan'ın önerisini kabul ederek, onunla evlenmeye hazırlanır. Ferit ve hamile olan Nazan, düğün için İstanbul'a gelirken kaza geçirir; kazada Nazan ölür, Ferit'se kör olur. Ferit kaza sonrası, Alev'le görüşmeyi reddettiği gibi, ameliyat olmayı da

reddeder. Kenan, Alev'in Ferit'i sevdiğini görüp aradan çekilir, onun Ferit'le birleşmesine yardımcı olmak üzere, bir hemşirenin yardımına gereksinmesi olduğuna inandırdığı Ferit'in yanına hemşire olarak gönderir. Ferit kendisini Ayşe olarak tanıtan Alev'i sesinden tanır gibi olunca önce, onu reddeder, ama sonra doktorun önerisi üzerine kabul eder. Zamanla Ferit'in güvenini kazanan Alev, kimliğini gizleyerek, olanların sorumlusunun kendisi olduğunu, bu nedenle af dilediğini bildiren mektuplar yazar ve onları Ayşe kimliğinde Ferit'e okur. Başlangıçta Alev'in kendisine acıdığını düşünen Ferit, sonunda yanına gelmek için izin isteyen Alev'i affeder ve onun sevgisine inanır. Film Alev'in kimliğini açıklayıp sevgililerin birbirine kavuşmasıyla biter.

Film Kişileri

Alev (Hülya Koçyiğit): Filmin temel, öykünün, onun bakış açısıyla anlatıldığı kişisi Alev'dir. Çocukluk yıllarında bile Alev, erkek oyunları (savaşçılık) oynayan korkusuz, kendi kararlarını kendisi veren güçlü bir kişilik olarak çizilir. Çocukken esmer ve yaşıtları arasında daha iri olan Alev, yetişkin bir kadın olduğunda kısa, sarı saçlı bir kadın görünümü alır. Küçük yaştayken annesini kaybeden Alev, babası tarafından büyütülmüştür. Genç bir kadın olduğunda Alev, annesinin boşluğunu doldurmaya çalışır, babasına karşı oldukça 'saygılı' ve 'düşünceli' davranır. Nazan'la iyi anlaşmasına karşın, onun tersine daha güçlü bir kişiliğe sahiptir. Aynı yatılı okuldan mezun olmuşlardır her ikisi de, ama eğitimlerine devam ettikleri görülmez. Çevresinde tek kadın arkadaşı Nazan olan Alev, onun tarafından, 'gittiği yere yakışan, erkelerle rahatça konuşabilen birisi' olarak tanımlanır. Alev, gerek Kenan'la gerekse Ferit'le iyi anlaşır, ama mektubunda da yazdığı gibi Ferit'i sevdiği, daha çocukken bellidir.

Alev'in önemli özelliklerinden biri, mücadeleci olmasıdır. Ferit'le yaptığı tenis maçında, berabere kalmaları üzerine, bu mücadelenin devam edeceğini ve mutlaka birinin yenilmesi gerektiğini söyleyen Ferit'e, "Her zaman berabere kalsak nasıl olur?" diye sorar. Ferit'in, yine mutlaka birinin yenilmesi gerektiğini söylemesi üzerine Alev, "Ya yenilen yenildiğini kabul etmezse?" diyerek mücadeleci niteliğine vurgu yapar. Ferit, yenilirse yenil-

diğini kabul edeceğine dair 'erkek sözü' verirken Alev, arada Nazan varken, böyle bir yarışa devam edeceğini sanmadığını söyler. Bu diyalog, onun hem mücadeleci yanını, hem de fedakâr yönünü vurgular.

Yarışmacı niteliğiyle, en sevdiği oyunun savaşçılık oyunu olmasıyla eril niteliklere sahip olan Alev, erkekler gibi sigara ve içki de içer. Ancak onun sigara ve içki içmesi, diğer melodram filmlerinde olduğu gibi ona 'kötü' bir nitelik yüklemez, yalnızca onun eril niteliklerini vurgular. Kenan, gittikleri gece kulübünde (maskeli balo) Nazan'ı da Alev'i de içki konusunda uyarsa da Alev, "Bana bir şey olmaz" diyerek, Ferit'le yarışırcasına içer. Otomobille gittikleri sahilde, Ferit'ten sigara ve içki ister. Alev, her ne kadar Nazan'ı üzmemeye çalışsa da, iç sesi, 'hislerini gizleyemediğini', 'Nazan'ı üzmektense, sessizce ıstırap çekmeyi' tercih ettiğini anlatır. Bu duyguyla Ferit'ten kaçıp çiftliğe giden Alev, yine de içindeki hüznü bastıramaz. Nazan ve Ferit'in kendi ardından çiftliğe gelmesi, Ferit'le geçirdiği av partileri, onları birbirine daha yakınlaştırır. Alev, bu av partilerinde, tam bir avcı gibi giyinmiştir. Alev'in, Ferit'in av için getirdiği Kerem ve Aslı adındaki köpeklerden, daha çok Aslı'yı sevdiğini ve 'erkek mahluklara karşı pek duygusu olamadığını' söylemesi, onun erkekler karşısında kadınlardan taraf tutan yönüne işaret eder. Ferit'in işaret ettiği bu yön, Alev'in davranışlarını 'inatçılık' olarak kavramsallaştırır ve onun eril kimliğine vurgu yapar. Çünkü inatçılık, çoğunlukla eril kimlikle birlikte düşünülmüştür.

Alev evlilik konusunu açtığında, Ferit'e Nazan'ın kendisini beklediğini anımsatır; Ferit kendisini Nazan'ı korumakla suçladığındaysa ona, Nazan'a 'ablalık yaptığını, onun korunmaya gereksinmesi olduğunu' söyler. Buna karşın, 'içindeki karşı konulmaz kuvvet nedeniyle' Ferit'ten uzak duramaz. Birlikte gittikleri av partilerinde Ferit, ona açıkça aşkını ilan etse de Alev, bahaneler uydurur, 'serbest olmadığını' (çünkü Kenan'a söz vermiştir), onunla evlenebilmesi için 'yenilmesi' gerektiğini, oysa onların berabere kaldığını söyleyerek, onu sevdiğini inkâr eder. Alev, Ferit ve Nazan'ı İstanbul'a yolcularken iç sesi, "Saadetimi kendi ellerimle Nazan'a terk etmiştim. Bir ara 'Beni bırakıp gitme' diye boynuna atılmak istedim" diyerek, Ferit'e olan sevgisinin tutkuya

dönüştüğünü dile getirir. Bütün iç sesler, Alev'in bastırdığı, duygu ve düşünceleri, söylemeyi isteyip de söyleyemediklerini açıklama, böylelikle onun çektiği acıyı anlatmaya yarar. Bu iç ses üzerine bindirilmiş olan şöminede yanan ateş görüntüsü, Alev'in, aşk acısı çektiğini, içinin yandığını gösteren bir benzetmedir. Çektiği acı sonunda Alev, ancak Ferit Nazan'la evleneceğini söyledikten sonra, Ferit'e onu sevdiğini söyler ve onunla evlenmeye karar verir. Ancak Nazan'ın intiharı onların birleşmesini engeller. Alev, 'fedakârlıkta' bulunarak aşkını, Nazan'a teslim eder, üstelik içi ıstırapla kavrulmaktayken. Hastanede yatan Nazan'ın sorusu üzerine Alev, Ferit'in kendisini değil, onu sevdiğini; onların mutluluk içinde yaşayacaklarını söyler. Alev, Nazan'la evlenmesi gerektiğini, süslü cümleler kurarak söyler Ferit'e ve onun "Bu yersiz merhameti ve lüzumsuz gururu bırak. Pişman olacaksın bir gün, ama çok geç olacak!" demesine karşın, onu dinlemez. Alev, Nazan'ın düğün hazırlıklarını kendisi yapar, kendi gelinliğini ona giydirir. Onlar evlenip Merzifon'a gittikten sonra, Nazan'dan gelen mektubu uzun süre açamaz; açtığında ise, onun, "Ferit, beni sevdiği gibi kimseyi sevemez." cümlesini okuyunca, "Olamaz" der. Çünkü filme adını veren "Sevemez Kimse Seni, Benim Sevdiğim Kadar" diye başlayan şarkıyı Ferit'e, o söylemiştir. Ferit'e olan özlemi, Alev'in yaptığından pişmanlık duymasına neden olur. O, Ferit'in söylediği gibi 'pişman olmuştur ama çok geçtir'.

Ferit'le evlenmeyi, Nazan için reddettiği ana kadar Alev, dışuzamda, açık havada gösterilirken, bu andan sonra, artık içuzamda gösterilir. Alev, yarışmacılık, mücadelecilik gibi 'eril' özelliklere sahipken açık uzamlarda dolaşır; fedakârlık etmek, beklemek ve kaybetmek gibi 'dişil' özellikleri ise iç uzamda öğrenir. Bu nedenle onun aşkına kavuşma süreci, bir yönüyle 'kadın olmayı öğrenmek' üzerine kurulmuştur.

Film, Alev'in 'kadın' olmayı öğrenme sürecini öyküler. Eril nitelikleri (yarışmacılık, mücadele etmek) yüzünden aşkından ayrı kalan Alev, ancak içindeki ıstırapla acı çekmeyi, sabretmeyi, reddedilmeyi yaşadığında, öğrendiğinde gerçek bir kadın olmayı da öğrenecektir. Alev, Ferit'in kendisiyle evleneceği kadının, öncelikle kendisiyle birlikte Anadolu'ya gitmesi ve sonra her şeyi bırakıp, tamamen kendisinin olması olarak saptadığı gereklilikle-

ri, ancak onu kaybettikten sonra anlar. Başka bir deyişle, 'berabere' kalırken değil, ancak 'yenilmişken' anlar. Ferit'in özlemiyle ıstırap çekerken, Kenan'a verdiği sözü de anımsayıp onunla evlenmeye hazırlanan Alev, bunu Nazan'ın ölümü ve Ferit'in kör olmasıyla sonuçlanan kaza nedeniyle gerçekleştiremez. Kendisiyle görüşmeyi reddeden Ferit'i, ancak ona yardımcı olacak Ayşe hemşire kimliğiyle görebilir. Alev'den Ayşe kimliğine olan değişim, bir yandan filmin melodram filmlerinde, kadının kendisini aşığına benimsetmek için giriştiği kimlik değiştirme, rol oynama, 'yarılma' uylaşımına sadık kaldığını gösterir; öte yandan filmin derin yapısını anlamaya yardım eder. Alev, hem erkek hem de kadın ismi olması nedeniyle, belli bir cinsiyeti kesinlemezken, Ayşe, yalnızca kadın ismi olması nedeniyle tek bir cinse aittir. Pierceci anlamında ateş'in belirtisi olan Alev, bu nedenle erildir.[98] Çünkü ateş, gücü ve eril olanı simgeler. Alev'in, küçükken oynadığı 'savaşçılık oyunu', onun 'eril' niteliklere sahip olduğunu vurgular. Alev, Nazan'la birlikte olup, iki erkeğe karşı savaşabileceğini söyler; Ferit'i yaralar, üstelik bundan hiç korku duymaz. Bu nedenle Naciye (Ferit'in halası), ona "Sen yanlış doğmuşsun, erkek doğacaktın!" der babası da ona 'erkek Fatma' diye seslenir. Onun annesiz yaşamasının ve büyümesinin de 'eril' nitelikleri ağır basan bir kimlik geliştirmesine yol açtığı düşünülebilir. Çünkü Alev'in, büyüdüğü evde model alabileceği bir anne/kadın figürü yoktur; bu eksiklik ise onu 'eril' kılar. Bunun yanı sıra sigara da içmesi de Alev'i 'eril olan'la eşitler. Çünkü Danes'a göre (1993: 153) sigara içmek, penisi ve eril olanı çağrıştırır. Eril niteliklerle donanmış olan Alev, ancak sabretmeyi, reddedilmeyi, acı çekmeyi öğrendiğinde, yani Ayşe adında bir kadına dönüştüğünde sevgilisine kavuşabilir. Alev, Ferit'in kör olmasından kendisini sorumlu tutar ve ona yazdığı mektupta 'af diler', dönmek için ondan izin ister. Ferit, kimsenin merhametine ihtiyacı olmadığını söyleyip, onu reddettikten sonra (ama mektup yazmanın asil bir davranış olduğunu da ihmal etmez) Ayşe, "Ama sizi seviyor." di-

[98] Pierce'e göre nesnesi ile aralarında fiziksel bir bağ olan gösterge belirtidir. Duman ile ateş arasında fiziksel bir bağ olduğu için, duman ateşin göstergesi olabilir (Büker, 1991: 31). Bu yönüyle alev, aynı zamanda ateşin belirtisidir.

ye araya girer. Ferit, onu özel hayatına karışmaması konusunda sertçe uyarır, ama sonra görememenin insanı aksi yaptığını söyleyerek ondan özür diler. Ona "Sizin gibi hassas bir insanın aşkına layık olabilecek bir erkeğin gözlerini kaybetmiş bir zavallı olmasını hiç temenni etmem." diyerek kendine acır; ardından Ayşe'den, hayatında böyle birisinin olduğunu öğrenir. Ayşe, ona ayrı olduklarını ve bunun tamamen kendi hatası olduğunu, sevgilisinin hiçbir şeyi düzeltmeye izin vermediğini söyler. Anlatı, kadının suçluluğunu, kendi ağzından bir kez söylemesiyle yetinmez. Ferit'in "Kendinizi kabahatli bulduğunuzdan haberi var mı?" sorusuyla kadının suçluluğunu perçinler. Ayşe'nin, sevgilisinin olanları açıklamaya izin vermediğini söylemesinin ardından Ferit, ona her şeyi anlatan bir mektup yazmasını önerir. Film, bu mektubu konu alır; daha doğru bir deyişle mektupta anlatılanlardan oluşmaktadır. Alev, mektubunda yaşadığı her şeyi yazar; son mektubunda af diler ve sevgilisi Ferit'ten gelmesine izin vermesini ister. Mektubunda, kendisinden, "Her şeyiyle ve bütün ruhuyla sana ait olan bir kadın" diye söz eder. Ayşe, mektubu Alev kimliğiyle okur ve ağlar. Nihayet Ferit'in onu sevdiğini söylemesiyle gerçek kimliğini, söylediği 'Sevemez Kimse Seni' şarkısıyla açığa vuran Alev, sevgilisine kavuşur. Bu kavuşma sonunda, tam bir 'kadın' olmuştur, başka bir deyişle, kendi bakış açısından 'yenilmiştir'!

Ferit (Kartal Tibet): Babası asker olan Ferit, annesi olamadığı için *Naciye halası* tarafından göz-kulak olunarak büyütülmüş 'afacan' bir çocuktur. Çocukken bile en sevdiği oyun, 'savaşçılık'tır. O, oyunda da savaşın kurallarını bildiğinden ağlamaz, dayanıklıdır: Alev onu vurduğunda, "Bir şey olmaz, harpte böyle şeyler olur." der. Babasının görevi nedeniyle ayrıldıklarında Alev'le göz göze bakışları, onların küçükken de birbirlerini sevdiklerini anlatır. Yetişkin bir erkek olduğunda babası gibi asker olan Ferit, Anadolu'dan bir süreliğine izne geldiğinde, önce Nazan'la karşılaşmıştır ve Nazan ondan çok hoşlanmıştır (Ferit, ismi nedeniyle melodram geleneğinde erkeklerin arketipidir). Alev, Nazan'ın piyanoda 'Sevemez Kimse Seni' şarkısını söylerken içeri giren Ferit, bu 'güzel ses'in sahibinin Alev olduğunu öğrendiğinde

ona sarılır. Nazan'ın kendisiyle birlikte vakit geçirmeyi istemesine karşın Ferit, Alev'le ilgilendiğini gösterir davranışlarıyla.

Ferit de Alev gibi yarışmacıdır. Alev'le oynadığı tenis maçının berabere bitmesi üzerine, mutlaka bir yenilen olması gerektiğini söyleyerek, bu yarışmacı yanını vurgular. Zamanla Alev'e âşık olan Ferit, Alev'in Nazan'ı bahane ederek kaçmasına karşın, onu kendisiyle evlenmeye ikna etmeye çalışır. Alev'in ardından gider ve av partisinde kendisiyle evlenecek kadının sahip olması gereken özellikleri şöyle sıralar: "Benimle evlenecek kadın, benimle birlikte Anadolu'ya, vazifemin olduğu yere gitmeli. İkincisi o kadın her şeyi bırakmalı ve tamamen benim olmalı.". Alev'in, Nazan'ın 'öyle biri' olduğunu söylemesi ardından Ferit, Nazan'ı değil, Alev'i sevdiğini; başka kadınların kendisine veremediği saadeti, mutluluğu, onun gözlerine bakınca bulduğunu söyler.

Ferit de, evlenmesi için 'yenilmesi' gerektiğini söyleyen Alev gibi, yarışmacıdır ve egemen olmayı ister. Bu nedenle Alev'e "Sen, yalnızca benimle evlenebilirsin... yalnızca benim eşim olarak yaratılmışsın!" der. Alev'in davranışını 'kaçış' olarak niteleyerek, bu kaçışın kendisini sevdiği anlamına geldiğini söyler. Kendisini sevdiğini itiraf etmeyen Alev'e, bir gün 'inatçı gururunu' parçalayıp, kendi dediğine getireceğini, hayatı boyunca sürse de bu mücadeleye gireceğini söyleyerek Ferit, aşk/sevgi ilişkisini, bir anlamda iktidar ilişkisi olarak algıladığını belirtmiş olur. Ferit, önce kendisiyle evlenmeyi kabul eden, ama Nazan'ın intiharı üzerine bundan vazgeçip, kendisine Nazan'la evlenmesi gerektiğini kabul ettiren Alev'e, bu yaptığından bir gün pişmanlık duyacağını, ama 'çok geç olacağını' söylemekle de onu suçlamış olur. Filmsel anlatı, sonuçta Ferit'i haklı çıkarır: Alev pişman olur, ama çok geçtir artık. Üstelik Ferit, kör olmasının da Alev'in suçu olduğunu düşünür. Alev de bunu birkaç kez yineleyerek kabul eder. Hayata küsen Ferit, ameliyat olmak istemez; çileci davranır. İleride de görüleceği gibi, *Aşk Mâbudesi*'nin Ekrem'i gibi, Ferit'in körlüğü de arzu yokluğu anlamına gelir. Alev, Ayşe kimliğinde ona hemşirelik yapıp mektuplarını okumaya başladığında Ferit, ona bağırır, ardından görmemesinin buna yol açtığını söyleyerek, kendisini haklı çıkarır tıpkı Ekrem gibi. Aşkı bir egemenlik ilişkisi olarak gören Ferit, sonunda Alev'i, kendi isteğine, kendi dediğine getirerek kabul eder. Böylece

ilişkide egemenliğini onaylatmış olur. Ferit, Alev'i, sonunda 'yola getirmiş', onu istediği biçime sokmayı başarmıştır. Bu biçimse, Alev'in tam 'kadın' olmuş halidir.

Nazan (Gülsüm Kamu): Filmde Alev'in yakın arkadaşı olan Nazan, genç ve güzel bir kadındır. Alev'in başlangıçtaki 'eril' nitelikleriyle kıyaslandığında, daha 'dişil' niteliklere sahiptir. Örneğin, dört arkadaş savaşçılık oyunu oynayıp Alev Ferit'i yaraladığında, Nazan hemen ağlamaya başlar. O, Alev kadar dayanıklı, mücadeleci değildir. Alev, her ne kadar onunla arkadaş olsa da, Nazan'ın dayanıksızlığı yüzünden ona ablalık yaptığını, onun korunmaya gereksinmesi olduğunu söyler.

Korunmasızlığı yanında Nazan'ın bir başka özelliği, Alev tarafından dile getirilen 'şıpsevdi' niteliğidir. Nazan Ferit'e âşık olduğunu söylediğinde Alev, ona 'şıpsevdinin birisi' der. Nazan, 'Bu kez farklı' olduğunu söyler, ama Ferit'in ilgisini, kendisini sevdiğine yorumlayacak kadar onu 'yanlış anlar'. Nazan, yaptığı işten, gittiği yerden çabuk sıkılan bir kadındır. Buna neden olan şey, Ferit'in kendisiyle değil, Alev'le ilgilenmesidir. Ferit'in kendisiyle ilgilenmemesine üzülen Nazan, bu üzüntüsünü parti çıkışı otomobilde söylediği, "Benim acı bir hikâyem var, sevdiğim elimden gitti. Bilin bu hayat acı" şarkısıyla anlatır. Bu yönüyle şarkılar, film kişilerinin ruhsal durumlarını, olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini açığa vurarak anlatımcı bir nitelik kazanmış olur. Nazan, Alev'in erkeklerle doğal bir arkadaşlık kurabildiğini, kendisininse bunu başaramadığını söyler. Kendisiyle birlikte av partisine katılmasını söyleyen Alev'e, "Sen açıklık yerlere, genç bir ağaç gibi yakışıyorsun. Ben, uzun topuklarımla, süslü elbiselerimle yanınızda yürürsem, maskara olurum." diyerek kendisini 'beceriksiz' olarak algıladığını gösterir. Hastalıklara karşı da dayanıksız olan Nazan'ın tek isteği, Ferit'le evlenmektir. Ferit, ona Alev'le evleneceğini söylediğinde, isteğini ölümden yana kullanarak 'boş özne' olmaya çalışır, ama bunu gerçekleştiremez. Hasta yatağında Alev'den Ferit'in kimi sevdiğini öğrenmeye çalışırken, ona şöyle der: "Ferit seni mi seviyor? Bu acı içinde yaşamaktansa ölmek daha iyi.". Bu söyledikleriyle Nazan, Alev'i yalan söylemeye itmiş olur. Ferit'le evlenmeyi başaran Nazan, Alev'in düğünü için İstanbul'a dönerken geçirdikleri kazada ölür ve böylece

Alev'le Ferit'in birlikteliklerini engelleyen temel neden, 'ölüm' yoluyla ortadan kaldırılmış olur. Filmsel anlatı, dayanıksız, hasta, korunmaya gereksinim duyan bu 'kadını' öldürerek, iki sevgiliyi birbirine kavuşturur.

Kenan (Önder Somer): Çocukluğu birlikte geçen dört arkadaştan biri olan Kenan, çocukluğundaki oyunlarda olduğu gibi doktor olur (çocukken oynadığı oyunlarda doktor olup, yaralıları iyileştirir). Alev'e âşık olan ve doktorluk diplomasını aldığı gün ona evlenme teklifi götüren Kenan, Alev'in evliliği 'şimdilik' düşünmediğini, ama buna karar vereceği zaman evleneceği kişinin kendisi olacağını söylemesi üzerine, onu bekleyeceğini söyler. Nazan, Kenan'ın Alev'e ilişkin duygularını ona aktardığında, ona Kenan'ın 'kaçırılmayacak birisi' olduğunu söyler. Kenan, filmsel anlatıda son derece anlayışlı ve yardımseverdir. Yakışıklı genç bir erkek olan Kenan, doktor kimliğiyle hem Nazan'ın sağlık sorunlarıyla uğraşır, hem de Alev'e ve Ferit'e birbirlerine kavuşmaları için yardım eder. Önce Alev'in Ferit'le evleneceğini duyduğunda onun kararına saygı gösterir, sonra onunla evlenmeyi kabul eder. En sonunda da sevgilileri birleştirmek için, Alev'i Ayşe hemşire kimliğinde, hayata küsmüş Ferit'in yanına gönderir. Bu yönüyle Kenan, sevenleri birleştirmek için, kendi sevgisinden vazgeçebilen, tam anlamıyla bir 'yardımsever iyi' dir.

Diğer Kişiler: Çok sayıda karakterin olmadığı filmin diğer kişilerini, filmin merkezindeki karakterlerin yakınları oluşturur. Bunlar, Ferit'in halası Naciye, asker babası, Kenan'ın dadısı Dursune, Alev'in doktor babası Reşat, Ferit'in yardımcısı (kahya) Salih ve doktordur. Anlatısal açıdan işlevleri sınırlı olan bu kişiler, filmde birkaç kez görünürler.

Naciye, yeğeni Ferit'e, asker kardeşinin görevi nedeniyle göz kulak olup, onu büyütür, ancak Ferit yetişkin bir asker olduğunda, her ikisiyle ilgili bir bilgiye rastlanmaz. Dadı Dursune, çocukluğunda olduğu gibi büyüklüğünde de Kenan'a bakar ve onun 'ne çok ders çalıştığını' söyler. Alev'in babası Reşat, küçüklüğünde kızına 'Erkek Fatma' diye seslenir. Karısı öldüğünde Alev'i yanından ayırmaz, onunla birlikte ava gider. Bir bakıma kızını 'erkek' gibi yetiştirir. Reşat, Alev'in Ferit'le evleneceğini söylediğinde 'zaten

oldum olası o Ferit'i sevmediğini', bunun nedenininse, bir gün Ferit'in Alev'i kendisinden alıp götürecek olması olduğunu söyler.

Diğer kişilerden Salih'in, Ferit'in yardımcısı olup, ona kapıcılık etmesi dışında hiçbir işlevi yoktur. Filmsel anlatı, merkezindeki karakterlerin yakınlarını öyle ilginç bir biçimde kurar ki, karakterlerin ebeveynlerinden biri ya da ikisi de yoktur. Sadece Nazan'ın anne ve babası vardır. Alev'in, anlatıda kendisinden söz edilen, ama gösterilmeyen annesi ölür, Ferit'in zaten annesi yoktur, babasına ne olduğu da belli değildir. Kenan'ınsa, hem annesi hem de babası yoktur. Bu nedenle anlatı, karakterleri çevrelerinden soyutlayarak sunar.

Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Sevemez Kimse Seni, İstanbul'da ve filmin ilk yarısı çoğunlukla açık uzamlarda geçen bir filmdir. İstanbul içinde orman, çiftlik, deniz kıyısı, bahçe kapsanan ve kapsayan açık uzamlardır.[99] Film kişilerinin yaşadığı yalılarsa, kapalı uzamlardır. Filmin ilk yarısında uzam, öncelikle Alev'in ve diğer kişilerin oynadığı, gezip eğlendiği açık uzamdır. Alev'in 'eril' nitelikleri düşünüldüğünde, anlatının ilk yarısında onun açık uzamda olması, oldukça anlamlıdır. Çünkü o, erkekler gibi açık uzamda 'rahatça' dolaşır, onlarla 'yarışır; ancak kendi verdiği karar nedeniyle Ferit'ten ayrılıp aşk acısı çektiğinde, onun gitmesine izin verdiğine pişman olduğunda, Alev artık kapalı uzamlardadır: Evde oturur ya da gizlediği kimliğiyle Ferit'in evinde onun bakımıyla uğraşır. 'Eril olan' açık uzama, 'dişil olan'sa kapalı uzama yakıştırılır. Alev, acı çekerek 'kadın olmayı' öğrenmeye başladığında, filmsel anlatı onu 'evde' konumlandırarak, kadının ait olması gerektiği uzamı da tanımlamış ve böylece cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretmiş olur.

---

[99] Göstergebilimde uzam, temelde açık/kapalı, kapsayan/kapsanan uzam olarak kavramsallaştırılmıştır. Kır, deniz, orman açık uzamken, saray, ev, oda, hastane gibi uzamlar kapalıdır. Kapsayan/kapsanan uzamın konumları ise, birbirlerine göre tanımlanır. Örneğin ada açık bir uzamdır, ama kendisini çevreleyen denize göre, kapsanan uzamdır (Kıran ve Kıran, 2000: 200).

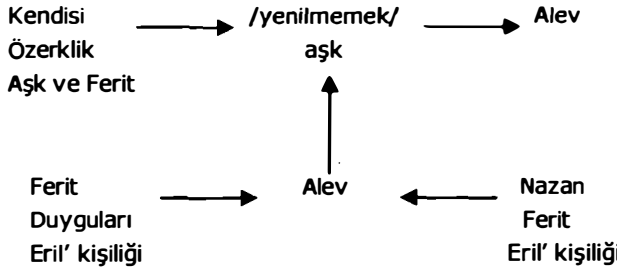
Uzamın bir başka özelliği de, Anadolu ve İstanbul arasındaki ayrımın belirgin olmasıdır. İstanbul'da doğup büyüyen film kişileri için Anadolu, ancak 'görev' nedeniyle gidilmesi gereken bir yer olarak belirir anlatıda. Anadolu, 'yuva' olan İstanbul'un karşısında 'gurbet'tir, 'yaban'dır; 'uzak'tır; 'ayrılığın uzamı'dır. Sevgililer için mutluluk, İstanbul'da gerçekleşir. İstanbul, hem doğayı hem de eğlenceyi (kültür) barındıran bir dünya olarak kurgulanmıştır.

Zaman açısından bakıldığında, filmin çok büyük bir bölümünün, Alev'in bakış açısından geriye dönüşle (*flashback*) anlatıldığı görülür. Olayların Alev'in ağzından anlatılması nedeniyle film, ben-öyküsel bir anlatıma sahiptir. Geriye dönüşle anlatım, Alev'in psikolojisini vurgulama ve onun yönelimini anlama olanağı sağlaması bakımından açıklayıcı bir işleve sahiptir (Turim, 1989: 37). Çünkü onun yönelimi, kendisini sevgilisine affettirmek ve onun arzusunu kazanmaktır. Geriye dönüşlü anlatım, kadının eril niteliklerinin hem kadına, hem de erkeğe ne denli 'zarar verdiğini' anlatarak, ideolojik bir işlevi yerine getirmiş olur. Bununla birlikte filmde geriye dönüşün, Turim'in (1989: 38, 39), pek çok melodramda kullanıldığını söylediği gibi, bellek inşası için bir araç olarak kullanıldığı görülür. Canlı bir bellek imgesi olarak filmde yer bulan geriye dönüş, Alev'in bilincine silinmez bir biçimde bağlanmış olan tutkularını dile getirir; onun aşkının kuvvetini anlatır. Genişlemiş, büyültülmüş niteliğiyle bu filmdeki geriye dönüş, Alev'in psikolojik öznelliğinin abartısıdır adeta (Turim, 1989: 149). Geriye dönüşle birlikte, Alev'in Ferit'e yazdığı mektuplar da bellek kurucu bir işleve sahiptir. Alev'in üst-sesiyle okunan bu mektuplar, geçmişe dönük açıklamalarıyla, Alev'in psikolojik durumunu anlatmasıyla hem Alev'in masumiyetini kanıtlamaya çalışır, hem de Ferit'in belleğini yeniden kurmaya çalışır. Belleğini kaybeden Ferit için onun tekrar kazanılışı ise, Alev'in piyanoda çaldığı "Sevemez Kimse Seni" şarkısıyla olanaklı olur.

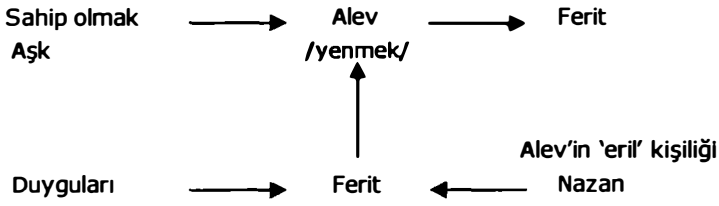
Kişi, zaman, uzam ve olay ayrımlarına göre film dört kesitte incelenebilir.

I. Kesit. Başlangıç. Aşkın Başlangıcı ve İntihar: Filmin birinci kesiti, film kişilerinin serimlendiği, onların yönelimlerinin açığa çıktığı ve aşkın başladığı kesittir. Filmin ekseninde yer alan

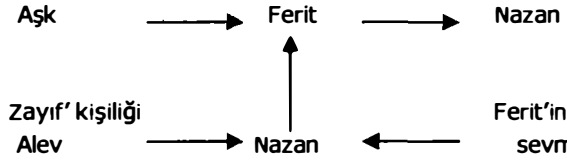
iki kişi ve onların çevresinde yer alan diğer iki kişinin bakış açılarından eyleyensel örnekçe şöyledir.



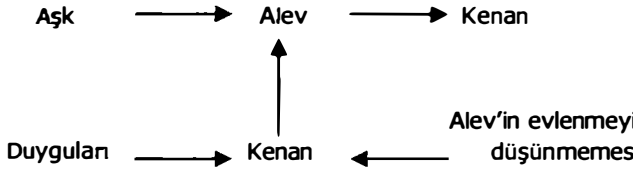
Alev, kendisiyle birlikte, 'özerk olmak' göndericileriyle bağımsız bir özne olarak varlığını kesinler. Ferit ve ona olan aşkının da diğer gönderenler olduğu bu süreçte Alev'in nesnesi, 'yenilmemek' ve aşk üzerine kurulmuştur. Bu iki nesne, Alev'in farklı iki istek nedeniyle bir çatışma yaşamasına neden olur. Evlenmek istemeyen Alev, Ferit'e âşık olmasına karşın, bunu itiraf etmez; evlenmeyi kabul etmenin yenilmek anlamına geldiğini düşünür. Bu çatışmalı süreçte nesnesine ulaşmak için 'eril kişiliği', Ferit ve ona karşı olan duyguları yardımcı; Nazan, Ferit ve yine 'eril kişiliği' engelleyici olur. Eril kişiliği, bir yandan onun 'yenilmeme' isteğine yardımcı olurken, öte yandan aşkına ulaşmasında engelleyici roiündedir. Ferit'se, ona âşık olduğu için yardımcı; ancak evliliği Alev gibi 'yenilmek' olarak algıladığı için engelleyici rolündedir. Bu kesitin sonunda Alev, Ferit'le evlenmeyi kabul eder, ancak Nazan'ın intiharı, bu evliliğe engel olur.



Görevli olduğu Merzifon'dan İstanbul'a gelip Alev'e âşık olmasıyla başlayan süreçte Ferit'in nesnesi Alev'dir. Nesnesi Alev'e ulaşmak için onu gönderen (G) eyleyenler, 'sahip olmak' ve aşk gibi iki soyut kavramdır. Özerk bir özne olarak konumlanan Ferit'in, nesnesine ulaşması sürecinde Alev'e karşı hissettiği duyguları, yardımcı eyleyendir. Aşkına/nesnesine ulaşmasında Nazan ve Alev'in 'eril' kişiliği ise, engelleyici eyleyendir.



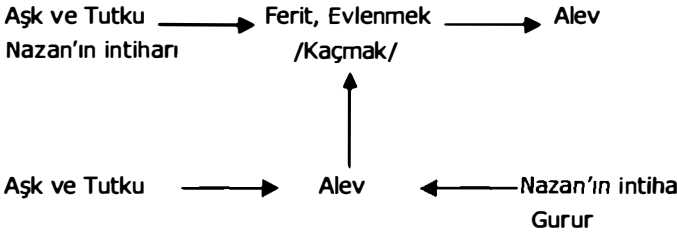
Aşk göndereniyle hareket eden Nazan, nesnesi Ferit'e, 'zayıf' kişiliğinin ve Alev'in yardımına karşılık ulaşamaz. Çünkü Ferit Alev'i sevmektedir (E).



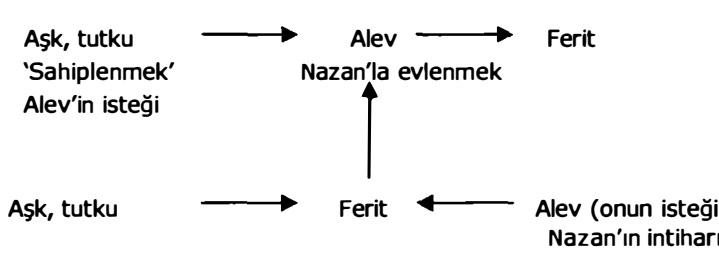
Aşk göndereniyle Alev'i isteyen Kenan ise, duygularının yardımına karşın, Alev'in evlenmeyi düşünmemesi (E) nedeniyle nesnesi Alev'e ulaşamaz.

II. Kesit. İntihar ve Ayrılık: Nazan'ın, Ferit'in kendisiyle değil Alev'le evleneceğini öğrenmesi üzerine intihar etmesi, anlatıda yeni bir kesit oluşturur. Aşk ve tutku gönderenleri (G1), Alev'i Ferit'e evlenmeye (N1) iter. Ancak Nazan'ın intihara teşebbüs etmesi (G2), evlilik kararı almış olan Alev'in, bu düşünceden vazgeçip fedakârlık etmesiyle sonuçlanır ve onun, Ferit'ten Nazan'la evlenmesini istemesine yol açar. Nazan'ın intihar teşebbü-

süyle birlikte kendi gururu, nesnesine ulaşmasını engeller. Arkadaşının yaşama dönmesi adına, aşkından fedakârlık eden Alev'in yeni nesnesi, hem Ferit'ten hem de Nazan'dan 'kaçmak' olur böylece.

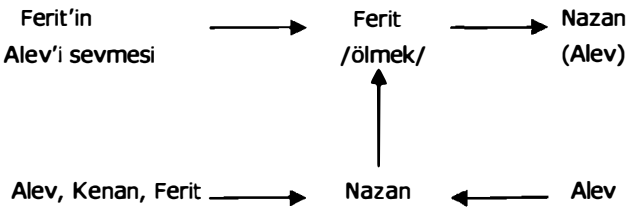


Ferit, aşk (G1 ve Y1)), tutku (G2 ve Y2) ve 'sahip' olmak (G3) yönelimiyle Alev'i arzulayıp onunla evlenmek isterken (N1), Nazan'ın intiharı (E1), onu bu birliktelikten alıkoyar. Üstelik Alev'in, Ferit'ten Nazan'la evlenmeyi istemesi (G4 ve E2), Ferit için yeni bir gönderici olarak, onu yeni bir sürece iter: Nazan'la evlenmek (N2). Bu ikinci süreçte Ferit, artık özerk bir özne değil, bağımlı bir öznedir ve onu bu maceraya sürükleyen (G) Alev'dir.

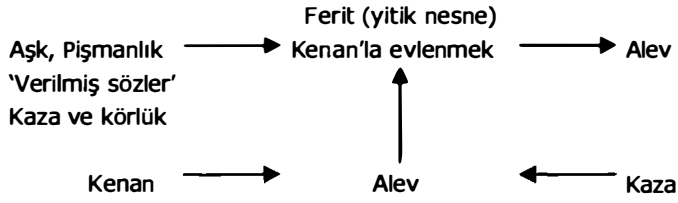


Nesnesi Ferit'e (N1) ulaşamayan Nazan, onun Alev'i sevdiğini öğrenmesi (G1 ve E) üzerine ölmek (N2) ister. Alev ve Kenan, onu hayata döndürerek yardım eder. Alev, hem onun ölmesine engel olur, hem de nesnesi Ferit'e ulaşmasına yardım eder. Ferit ise, onun nesnesi olduğu kadar yardımcısıdır. Bu kesitte anlatıyı yönlendirecek belirgin bir isteği olmadığı için ayrı bir örnekçe oluşturmayan Kenan, önce Alev'in Ferit'le evleneceğini söylemesi-

ni anlayışla karşılayarak, sonra da Nazan'ı iyileştirerek yardımcı eyleyen rolünü oynar.

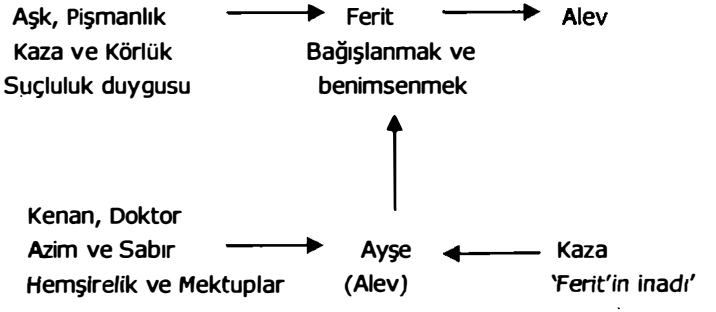


III. Kesit. Kaza, Körlük ve Mutlu Son: Üçüncü kesit, verdiği karardan pişmanlık duyan (G1) Alev'in, hala Ferit'i sevmesine (N1, yitik nesne) karşın, Kenan'a verdiği söz üzerine (G2), onunla evleneceği (N2) haberiyle başlar. Düğün için İstanbul'a hareket eden Ferit'in kaza yapmasıyla Nazan'ın ölümü ve Ferit'in körlüğü (G3), Alev için yeni bir örnekçe kurar. Alev, Kenan'ın isteği üzerine onunla evlenmez, ama nesnesi Kenan'a da ulaşamaz.

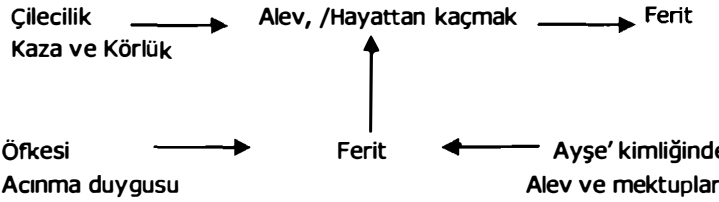


Nazan'ın ölümü ve Fikret'in kör olmasıyla sonuçlanan kaza (G1) sonrası Alev, olanlardan kendini sorumlu tutar; pişmanlık ve suçluluk duygusuyla (G2) hareket ederek daimi nesnesi Ferit'e (N1), kendisini bağışlatmak ve benimsetmek (N2) ister. Yitik nesnesi Ferit'e ulaşmak için, Kenan'ın ve doktorun yardımıyla Ayşe hemşire kimliğine girer. Alev kimliğinde yazdığı mektupları, Ayşe kimliğinde okuyarak, hem kendisini bağışlatmaya hem de nesnesi Ferit'e ulaşmaya çalışır. Sonunda bu amacına ulaşır. Bu süreçte Kenan, doktor, azmi ve sabrı, Ayşe kimliğinde yaptığı

hemşirelik ve yazdığı mektuplar, Fikret'in inadına karşı Alev'in yardımcı eyleyenleri olarak işlev görür. Alev, anlatının sonunda Ferit'e ulaşır, onun tarafından bağışlanır ve benimsenir.



Ferit ise, kaza sonucu kör olması nedeniyle (G), kendine acır ve 'çileci' davranarak (G) hayata küser; hayattan, Alev'den kaçar (N). Arzu uğruna çileci davranan, kendisine acıyan Ferit'in öfkesi, Alev'e olan kızgınlığı, hayattan kaçmasında ona yardımcı; gerçek nesnesi olan Alev'e ulaşmasında ise, engelleyici eyleyen işlevi görür. 'Ayşe hemşire' ve Alev'in mektupları ise, 'hayattan kaçmak' nesnesine ulaşmada engelleyici eyleyen rolü oynar. Bu engelleyiciler, bir süre sonra onun sevdiğini 'gizlediği' nesnesi olan Alev'e ulaşmasında yardımcı eyleyen işlevi görür. Böylece son kesit, mutlu sonla biter. Nazan, ölümle ortadan kaldırıldığı; Kenan ise, kendi rızası ile Alev'in mutluluğu için ondan vazgeçtiği için, artık sevgililerin kavuşmalarında herhangi bir engel kalmaz. Alev, 'bağışlanır'; Ferit ise, hem 'doğruluğunu' kanıtlar, hem de 'kaçmak'tan vazgeçerek, tekrar yaşama isteği duyar, Alev'e 'sahip' olur.



Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Erkek Olmayan'dır"

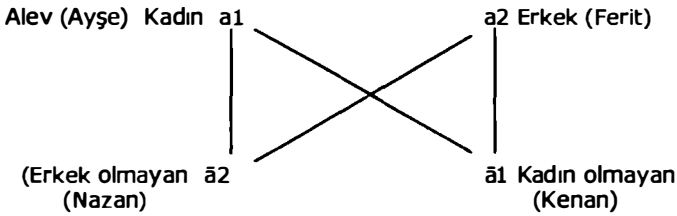
Sevemez Kimse Seni filminin derin yapısı, temelde 'kadın olmak'la ilgilidir. Alev'in bakış açısından (iç odaklayım[100]) anlatılan film, art-süremsel öyküleme biçiminde yapılanmıştır. Filmin başlangıcını, Alev'in, sevgilisi Ferit'e yazdığı pişmanlık bildiren, af dileyen mektuplar oluşturduğu için, anlatının yaptırım, yani ceza aşamasıyla başladığı görülür. Alev, kendi yaptıkları nedeniyle pişmandır, sevgilisinden ayrı olmanın ve hem onun kör olmasının, hem de onun tarafından reddedilmesinin acısını yaşar. Suçu ise, zamanında Ferit'in kendisiyle evlenme önerisini reddetmesidir. Oysa Ferit, bir gün bu yaptıklarından pişmanlık duyacağını, ama 'artık vaktin çok geç' olacağını söylemiştir. Anlatı Alev'i, 'doğru söz'ü dinlemediği için, bütün bu acıların nedeni olarak sunar; Alev de olanların kendi hatası olduğunu kabul eder. Sevgilisi Ferit'in kör ve onların birbirlerinden ayrı kalmalarına neden olan şey ise, temelde Alev'in 'eril' niteliklere sahip olmasıyla ilişkilidir.

Filmin başından itibaren Alev, savaşçılık gibi erkek oyunları oynayan, bu oyunda erkeklere karşı savaşan, onları yaralayan, babasıyla ve Ferit'le ava gidip avlanan, sigara ve içki içen bir kadın olarak sunulur. Bu özellikler ise, eril kişilik özelliklerine denk gelmektedir. Nazan'ın varlığı ve onun 'dişil' nitelikleri, Alev'in 'eril' niteliklere sahip olduğunu daha belirgin kılar. Nazan'ın 'şıpsevdiliği', korunmasızlığı, çabuk hastalanması nedeniyle zayıf bünyesi, çabuk sıkılması, dirençsizliği, Alev gibi açık havalarda dolaşmaktansa ev içinde kalmayı yeğlemesi, iki karakter arasındaki farklılığı keskinleştirir. Alev, onun gibi hemen evlenmeyi de düşünmez. Bunlara ek olarak o, Ferit'le 'erkek gibi' mücadele etmeye çalışır; 'yenilmeyi' göze alamaz. Her ne kadar, "Berabere kalamaz mıyız?" diye sorsa da, Ferit bunu kabul etmez, çünkü Ferit, 'birinin sırtının yere gelmesi gerektiğine' inanır; kazananın, her zaman kendisi olmasını ister. Ferit ve Alev arasındaki bu

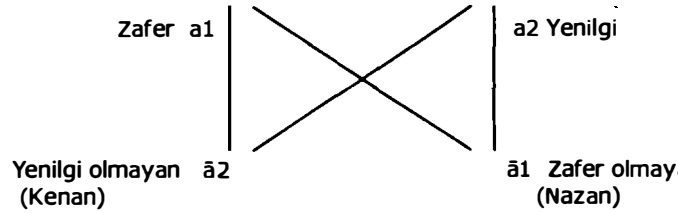
---

[100] Göstergebilimde bir metinde varlıkları ve nesneleri betimlemek için seçilen bakış açısına odaklayım denir. Bu, olayları kimin gördüğü ile ilgili bir kavramdır. İç odaklayım, bir kişinin, tüm algılamaların kurmaca öznesi olduğu ve kişilerin, olayların, yerlerin onun gözüyle anlatıldığı sınırlı bir bakış açısıdır (Kıran ve Kıran, 2000: 97-99).

mücadele, sevgi/aşk ilişkisinin de bir tür egemenlik ilişkisi olarak algılandığını gösterir. Ferit, ona evlenme teklif ettiğinde Alev, 'henüz yenilmediğini' söyler. Bir erkek karşısında böylesine inatlaşması nedeniyle de Alev, 'eril' kimliğe daha yakın durur. Yukarıda da vurgulandığı gibi Alev ismi, sadece kadın ismi değil, erkeklere de verilen bir isim olması nedeniyle iki cinsle de ilişkilidir. Filmsel anlatı, yapıp ettikleriyle, tavırlarıyla, 'iki cinsli' ismiyle 'eril' niteliklere sahip olan Alev'in, 'gerçek bir kadın' oluşunu öykülemektedir.

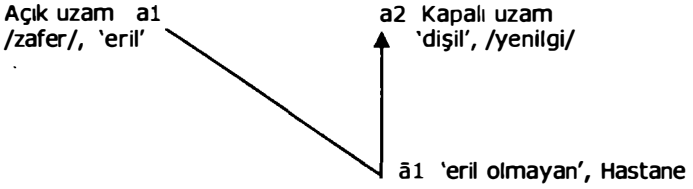


Filmsel anlatıdaki kadın/erkek karşıtlığı, film kişileri ile ilişkilendirildiğinde, Alev'in (Ayşe) 'kadın olan'la; Ferit'in 'erkek olan'la eşitlendiği görülür. 'Erkek olmayan' Nazan'; 'kadın olmayan'sa Kenan'dır. Benzer bir karşıtlık zafer/yenilgi biçiminde kurulabilir. Ferit zafer kazanmış, Alev ise, yenilgiye uğramıştır. Kenan, 'yenilgi olmayan', kavramıyla birliktedir, çünkü Alev'den kendi isteğiyle, onun mutluluğu için vazgeçer. Bu vazgeçiş, bir yenilgi değildir. Nazan ise Ferit'e ulaşmış olsa da, zafere ulaşmış değildir; ölerek yarış dışı kalmıştır.



Filmsel anlatı, 'gerçek bir kadın' olmak için kadının, kendisini bedeniyle ve ruhuyla bir erkeğe 'teslim etmek' gerektiğini söyler.

Acılarla dolu olan bu süreç, kadına ayrılığın ve suçluluğun acısını tattırır; 'ıstıraba' boğar; onu kapalı uzamlara kapatır. Alev, 'eril' niteliklere sahipken, çoğunlukla açık-uzamda gösterilirken; yaptıklarından pişmanlık duyduğu, kadın olmayı öğrendiği süreçte ev-içi uzamda gösterilir. Bu dönüşüm, dış uzamı 'eril', iç-uzamı 'dişil olan'la eşitleyen ataerkil düşünme biçiminin, filmde benimsenip yeniden üretildiği anlamına gelir. Bu doğrultuda Alev için dönüşüm çizelgesi şöyle gösterilebilir:



'Eril' niteliklere sahip Alev'in 'gerçek bir kadın'a dönüşümü, 'hemşire Ayşe' kimliğiyle gerçekleştirilir. Gözlerinin açılmasını istemeyerek 'arzu'dan yoksun kalan Ferit'e bakarak Ayşe, onun Alev'i affetmesine yardımcı olur. Ferit'e yazdığı, ondan bağışlanmak için yalvaran mektuplarla sonunda amacına ulaşan Alev, sevgilisine kavuşur, ama artık 'yenilmiştir!'.

Kadınların denetimi ve ataerkil aile, genellikle toplumsal düzenlerin köktenci kurulmalarında merkezi bir yere sahip olduğundan, kadınların kendi uygun toplumsal rolleri terk edişi, toplumsal bir felaket anlamına gelir (Yuval-Davis, 2003: 124). Filmsel anlatı, Alev'in 'eril' niteliklere sahip olmasının, sadece onun değil, çevresindeki insanların da felaketine, mutsuzluğuna neden olduğunu anlatır. Eril niteliklere sahip Alev, yaşadığı aşkla acı çekerek 'dişil' olana dönüşür. Alev, aşkına 'eril' nitelikleriyle değil, acı çekerek 'olgunlaştığı' 'dişil' Ayşe kimliğiyle kavuşur. Filmsel anlatı, bir kadına yakışan nitelikleri de, acı çekmek, pişmanlık kendisini bedeni ve ruhuyla sevdiği adama 'teslim etmek' olarak belirleyerek, cinsiyete bakış açısını yeniden üretmiş olur. Bu yeniden üretim sürecinde yarışmacılığı, mücadeleciliği, 'özgürlüğü' 'eril' olanları kabul etmeyi, beklemeyi, sabretmeyi, acı çekmeyi

ise 'dişil' olanla birlikte kodlar. Filmin derin yapısındaki 'kadın olmak'la ilgili düşünce, bir kez daha kadının, 'vazgeçişi' simgelediğine ilişkin ataerkil inancı besler. Çünkü bu inanışa göre kadın, 'erkek olmayan'dır ve o, erkekten farklı olmasıyla bir 'vazgeçişi' simgeler (Rose, 1996: 219). Alev'in değişimi, Günaydın'ın belirttiği gibi melodram filmlerinin çoğunda görülen kadın rollerindeki değişime denk gelir. Bu değişim zekâ, yarışmacılık, güçlülük, saldırganlık ve bağımsızlık gibi olumsuz 'eril' niteliklerden, edilgenlik, ılımlılık, tatlılık, mazoşizm ve alçakgönüllülük gibi olumlu 'dişil' niteliklere olan bir değişim olarak da düşünülür (Günaydın, 1996: 86,87). Film, yenilgiyi kabul etmesiyle kadını, erkeğin nesnesi olarak konumlandırmış olur. Film, hem kadını, 'erkek olmayan' olarak tanımlayarak onu 'eksik' olarak kodlamış olur, hem de onu 'vazgeçmek' eylemiyle tanımlamış olur (Rose, 1996: 219). Filmin bakış açısına göre kadın, 'tam bir kadın' olmak için, vazgeçmek zorundadır. Film, erkeğe ise, arzu üzerinde tasarruf gücünü elinde bulunduran özne olma ayrıcalığını tanır.

Sevemez Kimse Seni (aynı zamanda kıskançlık barındıran bu sözler, kadın olmanın anlamlarından birini de kıskançlık olarak sunmuş olur), kadın olmanın anlamını, egemenlik kavramı çerçevesinde ve aşk öyküsü biçiminde kurarak, cinsiyetçi bir bakış *açısını/ideolojiyi* yeniden sunar.

AŞK MÂBUDESİ: "ERKEĞİN KURGUSU VE KURMACASI OLARAK KADIN"

Filmin Özeti

Leyla (Türkân Şoray), hayatını çadır tiyatrosunda fal bakarak kazanan kimsesiz genç bir kadındır. Müşterilerin sarkıntılık etmesi üzerine onlarla kavga eder ve işten kovulur. Arkadaşı şarkıcı Suzan'ın (Suzan Avcı) yardımıyla *Şelale Saz*'da fındık-fıstık satıcısı olarak çalışmaya başlar. Yazar Ekrem (Cüneyt Arkın), yeni romanı için aradığı 'sokak kızı modeli'ni o gece geldiği gazinoda Leyla'da bulur. Leyla önce diğer fıstık satan kızlarla, sonra da Suzan'a sarkıntılık eden müşterilerle kavga ederken, yanlışlıkla Ekrem'e iki kez bir şeyler fırlatır. Rastlantıyla tanışırlar. Ekrem, Leyla'yla görüşme konusunda ısrar eder, ama Leyla onun niyetinden emin olamaz ve kaçar. Birbirlerine âşık olduklarını anladıkları sırada, Leyla, Ekrem'in Jale'yle (Feri Cansel) nişanlı olduğunu öğrenir. Ekrem'in sevmediği nişanlısından ayrılması ilişkiyi düzeltir. Ama Jale'nin babasıyla ticari bir ilişki içinde olan Ekrem'in ağabeyinin intiharı yine bu ilişkiyi bozar. Jale'nin düzenlediği sahte mektup, Leyla'nın Ekrem'den soğumasına yol açar. Ağabeyin vasiyetine uymak için Leyla kendisini, para-pul, şan-şöhret peşindeymiş gibi tanıtır. Böylece Ekrem'i kendinden uzaklaştırır. Leyla'nın bu davranışının sahte mektuptan kaynaklandığını öğrenen Ekrem, tekrar ona dönerken kaza geçirir ve kör olur. Leyla, organizatör Murat'la (Reha Yurdakul) birlikte gazinoda çalışmaya başlar, artık ünlü biri olmuştur. Ekrem körlüğünü Leyla'dan gizler, onunla karşılaşmaz. Bir daha bu yanlış anlama sonucunda Leyla, Murat'la evlenmeye karar verir, ancak son anda vazgeçer. Leyla'nın evleneceği haberi Ekrem'in her şeyini satıp 'sefil' bir yaşam sürmesine neden olur. Gerçekte sevgilerini birbirlerine açıklamazlar, bu nedenle aşkları gizlidir. Ancak son anda Leyla Murat'ın yardımıyla (rastlantıyla) Ekrem'i bulur. Onu ameliyat ettirir, böylece gözleri açılır. Ekrem ve Leyla birbirlerine dönerler.

Leyla (Türkân Şoray): Leyla, yirmili yaşlarda, siyah uzun saçlı, yoksul, kimsesiz ve bekâr genç bir kadındır. Leyla, filmin başlangıcında 'falcılar kraliçesi Nergis' adıyla bir çadır tiyatrosunda program yapar. Çevresindekilerin dikkatini güzelliğiyle çeker. Arkadaşı ses sanatçısı Suzan'ın program yaptığı gazinoda, onun yardımıyla fıstıkçı olarak çalışmaya başlar. Öteki kızlardan daha çok iş yaparak onların tepkisini çeker. Ancak güzelliği kadar fiziksel güce de sahiptir, kızların hepsini döverek onlara hadlerini bildirir. Leyla müşterilerin (ki hepsi erkektir) sarkıntılıklarına dayanamaz ve ilk işinden (falcı Nergis olarak) müşterilerin sarkıntılıklarına karşı koyduğu için kovulur. Suzan yüzünden çıkan kavgada da, sarkıntılık eden erkek müşterilere önce domates fırlatır, sonra onları kovdurur.

Leyla, halktan biridir, 'naif', eğitimsiz, ağzına geleni söyleyen 'dobra' bir kadındır. Kavga ederken külhanbeyi ağzı kullanır. Çoğu davranışı erkeklere özgüdür, erkeksidir. Özellikle erkeklerle ilişkilerinde, onları kendine yaklaştırmaz, hep serttir. O, bu 'erkeksi' davranışlarıyla Ekrem'in arzu nesnesi olur. 'Erkeksi' hali, Leyla'yı 'ulaşılmaz' ve çekici kılar. Filmsel anlatı Leyla'yı, ancak Ekrem'in arzu nesnesi ve aşkı olarak sunar. Leyla, gazinoda çalıştığı sırada çıkan kavgada tanıştığı Ekrem'e âşık olur, ancak kendisini bu aşka yakıştıramaz. Çünkü Ekrem üst sınıftan, eğitimli, görece varsıl ve bir yazar olarak tanınan, 'ünlü' biridir. Leyla ise yoksul, eğitimsiz, ünlü olmayan, Ekrem'e göre daha az özelliğe sahip birisidir. Ekrem'e "Ben basit bir sokak kızıyım" der, kendisini aşk ilişkisine layık görmez. Bir süre 'çileci' davranır. Başlangıçta, 'kolay bir kız' olmadığını da yineler, Ekrem'le 'siz' diye konuşur. Ekrem ise, 'sen'li konuşmanın duygusal hoşlanmayı belirtmek için kullanıldığını söyler.

Leyla, güzel olduğu kadar yardımsever biri olarak da sunulur; kimsesiz çocuklar için düzenlenen yardım balosunda, diğer fıstıkçı kızların aksine para almadan çalışır. Güzelliği, düzenlenen yarışmada o gecenin güzeli seçilmesiyle ilan edilir. Ekrem için Leyla, 'aşk Mâbudesi'dir. Leyla Ekrem'in bakışının nesnesi olduğunda, gözleri, dudakları, yüzü parçalanarak ekrana gelir. Artık o-

nun arzu nesnesi olduğunda Leyla, Ekrem'in evlenme teklifini kabul eder. Ekrem daktilo başında yazı yazarken Leyla onun dizleri dibindedir, oysa daha önce Ekrem'in nişanlısı Jale, onun masasına oturmuştur. Böylece yaratılan karşıtlık, 'iyi kadın'/'kötü kadın' ayrımını vurgular. Film 'iyi kadın'ın yerini, erkeğinin yanı, onun dizlerinin dibi olarak belirlerken, 'kötü kadın'ı, yani Jale'yi, erkeğinin yaptığı işe saygı göstermeyen bir kadın olarak konumlandırır. 'İdeal kadın'ının nasıl olması gerektiği, başka karşıtlıklarla da desteklenir. Leyla kendisini uyarmak için geldiği sahnede, Jale'ye Ekrem için her türlü fedakârlığı yapacağını söyler ki, bu sahnede Leyla soba temizlemektedir. Yüzü gözü görünmez isten, soba kurumundan. Bu haliyle sarışın, temiz, bakımlı, güzel giyimli Jale'yle tam bir karşıtlık oluştururken, egemen ataerkil ideolojinin istediği kadın tipini cisimleştirir; kadın hem 'arzu nesnesi', hem de evini temizleyen 'evinin kadını' olmayı bilmelidir. Ekrem'in ağabeyinin intiharının ardından Jale'nin mektup tuzağı, Leyla'nın kendini suçlu hissetmesine neden olur ve Leyla'yı arzu uğruna çileciliğe sürükler. Leyla, Ekrem'in ağabeyinin vasiyetine (Jale, Ekrem'le evlenmelerinin ağabeyinin vasiyeti olduğunu söyler) uymak için, Ekrem'i 'sevmiyormuş' gibi yapar (sesinin güzelliğinin fark edilmesiyle ses dersleri alır). Kendisine ihanet ettiğini düşünen Ekrem, Leyla'yı tokatlar ve buna orada bulunan kimse tepki göstermez, oldukça olağan karşılanır. Yediği tokat Leyla'yı yere yuvarlar, ama o, 'kötü/ hain' kadın rolü oynar. Bu sahne, Hint melodramlarında yaygın bir izlek olan, 'kadının sınıraşımı'nı anımsatır.

Vasudevan'a göre (1989: 32-35) Hint melodramlarının doruk noktasını, kadın karakterin sınıraşımı oluşturur. Kırsal yerleşim birimlerinden yeni bir yaşam kurmak için ayrılan kadın, kente gittiğinde, toplumsal değerlerle uyuşmayan bir yaşam sürmeye başlar. Arzusu nedeniyle böyle bir 'sınıraşımı' yaşayan kadın, anlatı içinde cezasını bulur. *Aşk Mâbudesi*'nde Leyla ise, ancak 'sınıraşımı'nı, gerçek yaşamda değil, Ekrem'e 'rol yaptığında' yaşar. Bir başka deyişle o, 'sınıraşımı'nı ancak oyun evreninde oynar. Üstelik bunu, Ekrem'in 'iyiliği' için yapar. Filmsel anlatı, esas kadının 'sınıraşımı'nı gösteren davranışlarını, toplumun ahlâki değerleriyle, ideal sayılan davranış kalıplarıyla birlikte sunarak,

kadın oyuncunun 'yıldız' imgesini de güçlendirmiş olur. Ancak kadının bu 'fedakâr' davranışlarının farkında olmayan erkek, onu aşağılar. Bu nedenle Ekrem, Leyla için "Ben o sokak kadınında bir aşk Mâbudesi yarattım" diyerek, filmin ataerkil yapısını özetler; egemen ideolojiye göre kadına biçilen rolü de, "Hani evinin kraliçesi olacaktın?" diyerek dile getirir.

Leyla, şöhret olmasına karşın mutsuzdur. Mutsuzluğunun nedeni, aşkı Ekrem'den ayrı olmaktır. Kadını mutlu edenin 'kamusal alan' değil (her ne kadar, şarkıcılığın 'kamusal' niteliği tartışılsa da), özel alan olduğunu söyler film. Bu nedenledir ki kamusal alanda edindiği başarı, Leyla'yı mutlu etmez. Pek çok yanlış anlamayla dönüşüme uğrayarak ilerleyen anlatıda, iki âşık da acı çeker. Filmsel anlatıda ilginç olan, kadının 'yükselirken' erkeğin 'düşmesidir'. Filmin ideolojisi, kadının yükselişinin, erkek için tehdit edici olduğunu gösterir.

Zaten onun gözü kamusal alanda edindiği şöhrette, parada değildir. Bu nedenle de Leyla, kamusal alanda başarıya ulaşmış olsa da, meşhur olmak için değil, seyahati ve turneleri sevdiği için organizatörün turne önerisini kabul eder. Bir süre sonra çok para kazanıp varsıl olur, ama onun gönlü yoksullardan yanadır. Bunu *Edebiyatçılar Birliği*'nin düzenlediği gecede kendisinden imza isteyen kadın için şarkı söyleyerek ve varsıl adamdan aldığı parayı o kadına vererek gösterir.

Leyla'nın bir başka özelliği de, 'minnettar' biri olmasıdır. Kendisine yardım eden organizatör-yıldız yaratıcısının evlenme önerisini, sırf ona 'iyilik borcunu ödemek' için kabul etse de, Ekrem'e olan aşkı bu evliliğin gerçekleşmesini önler. Her ikisi de aşk uğruna çileciliğe yönelir. Çünkü nesneye giden yolu, biraz da çilecilik açabilir (Girard, 2001: 134). Leyla'nın şarkıcı olarak ünlendiği dönem, tam da bu çilecilik dönemidir. Bu yönüyle bakıldığında, şarkıcılığın, Leyla'nın yaşamında hem Ekrem'in yokluğunu anımsatan, hem de onun boşluğunu dolduran bir gösterge olarak ikili bir anlama sahip olduğu görülür. Ekrem'in bestelediği ve Leyla'nın söylediği "Sen bensiz, ben sensiz" şarkısı, ona hep eski günleri anımsatır.

Leyla kimliğinde film, yıldız olgusuna ilişkin yorumlar da yapar. Onu görüntülerken, 'bakılası' kılar, onun yıldızlığını inşa eder.

Grant (1990: 121) tür filmlerinde karakter oyuncularla yan oyuncuların, yıldızların parlaması için bir alan sağladığını belirtir ki, Türkân Şoray'ın filmdeki yıldızlığı da, aynı yoldan sağlanır. Şoray, hem filmin merkezdeki başkarakterin, hem de yan karakterlerin bakışlarının doğrudan kendisine yöneldiği anda 'yıldız' olarak konumlanır. Aynı zamanda onun ünlü bir şarkıcı olarak sergilediği davranışları, yıldızın halkla nasıl bir ilişkide olması gerektiğini de ima eder. Şarkı söylemesi karşılığında kendisine bir otomobil hediye etmeyi öneren varsıl adam için değil; yoksul ve parasız insanlar için, üstelik onlardan tek kuruş almaksızın şarkı söyler.

Leyla turnede şarkı söylerken değişik giysiler içinde görülür. Bir görüntüde Leyla, Mısır kraliçesi Kleopatra giysileri giyinmiştir, başında yılan tacı vardır. Yılan tacı, onun farklı, sinsi 'fettan' bir kadını, ancak sahnedeyken 'oynayabileceğini' anlatır. "Kadın ne giyiyorsa odur" diyen Gaines'e (1990: 1'den akt. Büker, 2001b: 216) kulak verdiğimizde, Leyla'nın 'kötü' bir kadın olduğunu söyleyebiliriz. Oysa Leyla, tıpkı *Lekeli Kadın* filminde şarkıcı Selma'yı oynayan Neriman Köksal gibi şarkı söylerken, kendisini sergilemek amacında değildir. Büker'in *Lekeli Kadın*'da Neriman Köksal için yaptığı yorum, bu filmde de geçerlidir: "O (Leyla), yalnızca davetkar olmayı 'oynar'. Kendisini sergileyen kadın, bakılabilir olduğu için bir haz alabilir." (Büker, 2001b: 1). Bir başka deyişle Leyla, 'kötü' bir kadın değildir, ancak 'kötü' bir kadını 'oynayabilir'. Üstelik 'kötü' kadını sahnede oynaması, onun kötülüğünü seyirlik kılar, izleme ediminin farkındalığını gözler önüne serer. Seyirlik, anlatının farklı yerlerinde de görünür. Şarkı söylediği sahnelerde Leyla, anlatının dışında oldukça farklı, acı çeken, âşık kadın konumu dışında 'seyirlik kadın' olarak konumlanır. Filmin izleyicileri için, Leyla 'ideal kadın' olarak sunulur. Filmsel anlatı yanında görsel biçim de (kamera hareketleri vb.) zaten filmsel anlatının merkeze yerleştirdiği kadını 'bakılası' kılmak için işler. Leyla, Türkân Şoray kimliğinde ve yıldız olduğunun bilincinde olarak, bakıldığını bilerek buna göre davranır. Daima çerçevenin dışında, yükseklere bir yere başka 'esas kadın'ın yüzü, bedeni kendilerinin, gerek erkek gerekse kadın izleyiciler için 'bakılası' konumdadır. Onun 'bakılası' bir imgeyle kodlanmış olması,

Mulvey'in görüşlerini doğrular. Erkek, film fantezisini denetleyen etkin b kışın sahibidir (Mulvey, 1993: 21). Leyla'nın güzelliği, parçalanarak sergilenen bedeniyle fetişleştirilir. O artık, film fantezisini denetleyen ve iktidarın temsilcisi olarak konumlanan (Mulvey, 1993: 21) Ekrem'in nesnesi olur. Ekrem, doğrudan doğruya bakışlarıyla Leyla'yı göz hapsine alırken, Leyla bakışlarını Ekrem'den kaçırır. O, tıpkı, küçük kızlar gibi, bakmayı, kendisini arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez (Williams,1992: 561-562).

İlk sahnelerden itibaren Leyla namusuna düşkün, doğru erkeği bekleyen genç bir kız olarak sunulur. Leyla anlatı içinde yoksul, eğitimsiz, fıstık satıcısı, şarkıcı, gelinlikli vb. pek çok şekilde konumlanır. Ancak Leyla'nın bu dönüşümleri, tam anlamıyla bir erkeğe (Ekrem) duyduğu aşkta gerçekleşir. Leyla'nın yaşamdan beklediği şey kendini 'doğru' erkeğe adamaktır (Abisel, 1994: 137-140). Aşk, kadın için birincildir ve onu tanımlar. Ama Ekrem içinse aşk, başlangıçta yazacağı romanın malzemesidir. Bu yönüyle kadın, 'özel olan'ı erkeğe göre daha yoğun yaşar.

Ekrem (Cüneyt Arkın): Ekrem, yirmi beş yaşın üzerinde, uzun boylu, yeşil gözlü, ağabeyiyle birlikte yaşayan bir roman yazarıdır. Popüler aşk romanları yazar. Leyla'nın anne ve babasının sanatla ilgili olduğunu öğrenmemize karşın, filmsel anlatıda Ekrem'in anne-babası hakkında bilgiye rastlanmaz. Yalnızca Ekrem'in Jale'yle nişanlı olmasının, ağabeye birtakım ekonomik çıkarlar sağladığı belirtilir. Ekrem, bu ilişkiden rahatsızdır. Ağabeyinin zoruyla, sevmediği halde varsıl bir işadamının kızı olan Jale'yle nişanlanmış olması, onun popüler olmasına karşın, çok varlıklı olmadığını gösterir. Jale'yi sevmediğini, sürekli onun yüzüne vurur, kötü davranıp onu yanından kovar. Ona, "O milyoner babana söyle de sana başka bir romancı satın alsın" diyecek kadar hem 'açık sözlü', kendine güvenen bir erkek olduğunu gösterir, hem de Jale'yle nişanlı olmasının kendisinin istemediği bir parasal ilişkiye dayandığını anlatır. Jale'ye karşı kaba davranır, sürekli onu tersler.

Ekrem'i, Leyla ile tanışmaya götüren şey, yeni romanı için aradığı sokak tipi kadını o güne dek tanımamasıdır. Çünkü hep, üst sınıftan, varsıl kadınlarla birlikte olmuş, onlarla gönül eğlen-

dirmiştir. Daha önce pek çok kadınla kısa birliktelikler yaşamış olan Ekrem, tam anlamıyla bir *playboy*dur. Onun başlangıçtaki yitik nesnesi, romanı için karakter bulmaktır. Karakterini de sokak kızlarının bulunduğu gazino, bar gibi mekânlarda ararken Leyla'yı görür ve ona âşık olur. Çünkü Leyla'da, diğer kadınlara olmayan özelliklere (doğruluk, 'mertlik', açık sözlülük gibi) sahiptir. Leyla'yı da kendisine âşık eden Ekrem, onu kendisine bağlar. Bu ilişkinin başlangıcında Ekrem'den daha alt statüde olan Leyla, bir süre sonra Ekrem'den daha üst statüye yükselir. Leyla, sesinin güzelliğiyle beğeni toplayıp yükselirken, Ekrem, kendi isteğiyle 'düşer'. Buna, Ekrem'in Jale'yle evlenmeyeceğini söylemesi üzerine ağabeyinin intihar etmesi ve Jale'nin Leyla'yı, Ekrem'in ağabeyinin vasiyetinin Ekrem'le evlenmesi olduğuna inandırması neden olur. Leyla, bu vasiyete uymak için aradan çekilirken, kendisini Ekrem'e 'kötü', fırsatçı bir kadın olarak göstermeye çalışır. Romantik bir âşık olan Ekrem, arzu uğruna çileciliği benimser. Bu nedenle Leyla'ya duyduğu aşk, onu yazar kariyerinden ederek, felaketine, onun sefil bir hayat sürmesine neden olur.

Bütün olanların sahte bir mektuptan kaynaklandığını öğrendiğinde Ekrem, Leyla'ya dönerken bir kaza geçirir ve geçirdiği kazada gözleri kör olur, ama Leyla'nın körlüğünü bilmesini istemez. Çünkü kendisine acır. Tuttuğu yardımcı kadının varlığıyla yaşamını sürdürür. Leyla'dan uzak durmaya çalışsa da, onunla ilgili her şeyi uzaktan izler. Aşk, ikisi için de bir çile çekme, mutsuz olma ritüeline dönüşür. Leyla'dan uzak kalmak ve körlük, onu sinirli bir insan yapar. Romanının gelirini kimsesiz çocuklara, gözleri kör olduktan sonra da bütün mal varlığını Kızılay'a bağışlar. Onun gözü, artık ne aşkı ne de parayı görür. Elindeki parasını yavaş yavaş kaybeden Ekrem, yayınevinin para verebilmesi için romanını hızla bitirmesini isteyen arkadaşı Osman'a (Zafer Önen) kızar, bağırır, ancak yanında çalışan sekreteri Sevgi'den (Sevgi Can) kaba davranışı için özür dilemeyi ihmal etmez. Sevgi ise, "Kim olsa sizin gibi kaza geçirince sinirleri bozulur, bana dilediğiniz kadar kötü davranabilirsiniz" diye karşılık verir. Bu diyalog oldukça ilginçtir. Çünkü bir yandan Ekrem'in isteyerek kaba davranmadığını ya da kaba davranmakta ne kadar haklı olduğunu gösterirken, öte yandan da Sevgi'nin tamamıyla onun hizme-

tinde, adeta onun 'malı' olduğunu gösterir. Kadın, ister eşi, ister sekreteri olsun, erkeğin her koşulda erkeğin hizmetinde olmalıdır, der anlatı.

Ekrem kendi yaşamı üzerinde egemenken (Ablsel, 1994: 149), Leyla, kendisini kaderin akışına bırakır. Ekrem Leyla'yla birlikteliği konusunda kararlı davranır, onun kendine âşık olmasını sağlar, Leyla'nın rica ve yakarılarına karşın, emir kipiyle konuşur; "Hadi dans edelim", "Gözlerimin içine bakarak cevap ver" gibi. Ekrem'in bu konuşma biçimi, Tannen'in altını çizdiği gibi toplumsal cinsiyet rollerinin doğal olmayıp, dil aracılığıyla inşa edildiği görüşünü destekler. Tannen, *Gender and Discourse* (1996: 11) başlıklı kitabında konuşma/iletişim örüntülerinde başatlığın nasıl kurulduğunu inceler ve kadın ve erkeklerin konuşma biçimlerinde sistematik farklılıkların, kadını erkeğe tabi kıldığını belirtir. Yazar, iletişim biçimlerinde kadınların genelde 'dinleyen', erkeklerinse 'konuşan', 'ders veren' konumunu aldıklarını söyler. Ekrem, Leyla'ya yapması gerekenleri söyleyerek; gerek Leyla'nın, gerekse Jale'nin konuşmalarını kesip araya girerek (*interrupt*) (Tannen, 1996: 37) kendisini kadınlarla olan iletişimde başat kılar. "Konuşma, bizi kadın ve erkek olarak kurar" diye açıklar bu olguyu Jennifer Coates (1996: 240). Ekrem'in konuşması, davranışları onu Leyla'ya ve anlatıdaki diğer kadınlara göre daha başat kılar. Buna ek olarak Ekrem bilgiyle, Leyla sezgisiyle hareket eder. Bu nedenle Ekrem, Jale'yle nişanlı olduğuna ilişkin bilgiyi de Leyla'dan gizleyerek onun kaçmasına neden olur. Bu olaydan sonra Leyla ile ilk buluştukları uzama ise (Dolmabahçe saat kulesi), Leyla gibi orayı 'tavaf etmek' için değil, onun geleceğini bilerek gider. Her ne kadar kadınların, insanlar ve tüm hayat biçimleri arasındaki kolayca fark edilemeyen bağlantıları anlamakta akılcılığın ötesine giden sezgisel bir algılamaları olduğu dile getirilse de (Donavan, 2001: 75) ve kültürel feministlerce[101] sezginin daha üstün olduğu varsayılsa da, filmde bunun ge-

[101] Siyasal bir değişime odaklanmaktan çok geniş bir kültürel dönüşümü arayan; eleştirel düşünme ve kendini geliştirmenin önemini kabul etmeye devam ederken, hayatın akıldışı, sezgisel ve genellikle kolektif yönü üzerinde duran; kadınların erkeklerden farklılıklarını vurgulayan bir 19. yy feminist kuramıdır. Margaret Fuller, *Woman in Nineteenth*

çerli olmadığı görülür. Çünkü filmde sunulan biçimiyle 'sezgi', 'bilmek'ten daha değerli değildir. Bilmek erkeğe, sezgi ise kadına yakıştırılır. Ekrem, 'bilme' eyleminde üstünlüğünü, anlatının bazı yerlerinde, tavırları ve söylemleriyle daha da belirgin kılar. Örneğin Leyla'nın baloda kraliçe seçilmesinden ve bu olayın onun mesleki geleceği açısından çok önemli olduğunun vurgulanmasından sonra, ötekilerle Leyla'nın arasında durur: "O yalnız benim kraliçem, artık. Ona en güzel tacı ben giydireceğim, evlilik tacını" der (Abisel, 1994: 149,150). Ortak alınması gereken kararı kendi başına verir Ekrem; çünkü en doğrusunun kendi bildiği olduğunu düşünmektedir. Kadından ise, verdiği karara uymasını, kendisine inanmasını bekler. Böylece erkek 'bilen', kadın ise, bilmek eyleminden daha düşük değerde oluğu düşünülen 'inanmak' nitelikleriyle kodlanır. Leyla, Ekrem'le ilk buluştukları yeri bir 'türbe gibi' ziyaret edeceğini belirtir. Evlilik 'yüce'dir. Öyle ki, Leyla'nın Murat'la evleneceğini öğrenen Ekrem, onu sevmediğini söylemek için Leyla ile konuşmaya gider. Başlangıçta Jale'nin sahte mektubu ile Ekrem'i kendinden uzaklaştıran Leyla, bu oyunu sürdürür (çünkü bir gece Ekrem'i Sevgi ile birlikteyken görmüş ve onun kör olduğunu bilmediğinden Ekrem'in kendisiyle ilgilenmediğini düşünmüştür), Ekrem'e ondan kopmasının, kendisine şöhret kapılarını açtığını söyler ki, bunu söylerken 'siz' diye konuşur. 'Siz' diliyle konuşarak Leyla, Ekrem'i kendisinden daha üstün bir biçimde kurmuş olur. Bu konuşmanın Ekrem'i üzmesinin ardından, Leyla, "Pişmanlık duysaydım benimle evlenir miydiniz?" diye sorar. Ekrem ise, gerçekleştirilecek mutlu evliliğin arasına girmeyi istemediğini söyleyerek aradan çekilir. Âşık olduğu kadın için mücadele etmek yerine kendini feda eder. Leyla'nın evlenmediğini öğrenmesine karşın, onun başkasının olduğunu söyleyerek ataerkil ideolojiyi görünür kılar. Etkin karakter, filmin esas erkeği olan Ekrem'dir.

Murat (Reha Yurdakul): Murat, esas kadın Leyla'yı keşfeden, ona şan, şöhret kazandıran, 'yardımsever iyi' konumundadır. Geçmişi hakkında bir şey herhangi bir bilgi verilmeyen Murat, kendisini 'organizatör, yıldız yaratıcısı' olarak tanıtır. Ağır-

---

Century kitabıyla bu kuramın tanınmış kuramcılarından biri olarak bilinir (Donavan, 2001: 69-71).

başlı, olgun ve yaşça Leyla'dan daha büyüktür. Leyla'daki yeteneği keşfedip ona destek olarak kariyer kazandırır, Leyla'nın hayatını kurtarır. Acı çeken âşıkları bir araya getirmeye yardımcı olur, Ekrem'le Leyla'yı buluşturur.

Murat'ın Leyla'nın yaşamı üzerinde kurduğu denetim, 'iyilik' olarak değerlendirilecek şekilde inşa edilmiştir. "Sana layık olsun diye masallardaki gibi bir düğün istiyorum" diyerek belirleyici olduğunu gösterir (Abisel, 1994: 153). Leyla'yı takdim ederken "Son eserimi takdim ediyorum" der. Suzan da Murat'ı "Siz bir dahisiniz, bataklıktan bir altın madeni çıkardınız" diye kutlar. Böylece Ekrem gibi Murat da kadını 'yaratan' etkin olarak konumlanmış olur. Kadın ise, erkeğin yarattığı bir eser olabilir. Erkek 'yaratan'dır, kadın ise, ona 'nankörlük' eden.

Jale (Feri Cansel): Ekrem'in istemediği halde nişanlısı olmuş, genç, güzel, sarışın bir kadındır. Babası dolayısıyla varsıl, ama 'kötü' olarak inşa edilmiştir. Kısa etekli, sarı kabarık saçlarıyla ve Ekrem'in yazı masasının üzerine oturmasıyla şımarık, cinselliğini kullanan bir kadın olarak konumlandırılır. Ekrem tarafından aşağılanır, terslenir. Leyla'yı ondan ayırmak için sahtekârlık yapar. Ekrem'in ünüyle gurur duyar, ama onun yazı masasına oturur.

Jale, varsıl ve görgüsüz kadınların aşktan, insanlıktan, yardımseverlikten uzak olduğu, yalnızca şan, şöhret, etiket peşinde koştukları açıklamasına bir örnek oluşturur (Abisel, 1994: 144).

Diğer Karakterler: Filmde Suzan, Sevgi, Osman, Ekrem'in ağabeyi diğer karakterlerdendir. Suzan (Suzan Avcı), Leyla'nın tek yakın kadın arkadaşı, sarışın, güzel bir kadındır. Şarkıcılık yapar. Şarkı söylerken erkeklerin (gazinodaki) seyirlik nesnesi olarak konumlanır. Cinsel yönden çekicidir, erkeklerin sarkıntılıklarına maruz kalır. Ancak etkin bir karakter değildir.

Sevgi (Sevgi Can), kör olduğunda Ekrem'e sekreterlik eden, adeta kendini ona adamış iyi kalplı genç ve güzel bir kadındır. Anlatıdaki işlevi, Ekrem'e Leyla ile ilgili haberleri vermektir. Ekrem'in kendisine kötü davranabileceğini önerecek kadar 'iyi'dir. Sadık, vefalı bir çağdaş 'köle'dir adeta.

Osman (Zafer Önen), Ekrem'in yakın arkadaşıdır ve onun geçmişine ilişkin bir bilgi verilmez. Ekrem'e Sokak kızlarını tanı-

ması için rehberlik eder, ona pek çok konuda destek olur. Başlangıçta fıstıkçı kızların kolay elde edileceğini düşünse de Ekrem'e Leyla'yı aramasını önerir. Ancak Ekrem'in kör olup sokaklara düşmesinden itibaren, anlatıda bir daha ortaya çıkmaz.

Ekrem'in ağabeyinin ise (Aydın Tezel), adı bile belirtilmemiştir anlatıda. Bu karakterin, birtakım ekonomik çıkarlar peşinde olduğu anlaşılır. Bu nedenle Ekrem'in Jale'yle nişanlanmasını sağlamıştır. Ekonomik açıdan güçsüz olduğu gibi, duygusal açıdan da güçsüzlüğü intihar etmesiyle açığa çıkar. Leyla'yla Ekrem'in ayrılmalarına, aşk acısı yaşamalarına neden olur. Dolayısıyla ağabey, anlatının 'boş öznesi' olarak konumlanmıştır.

Diğer erkeklerden olan *Şelale Saz*'ın patronu (Asım Nipton), Leyla'nın öteki fıstıkçı kızlardan farklı olduğunu sezer, ona destek olur. Murat'ın Leyla'yı keşfetmesine olanak hazırlar. Jale'nin babası (Haluk Sarıca), varsıl ve acımasız işadamını oynar; Ekrem'in ağabeyine kredi vermeyerek hem onun ölümüne sebep olur hem de Leyla ile Murat'ın mutsuzluğuna. Filmde sayısal açıdan öteki erkekler, kadınlardan daha çoktur. Kadın şarkıcıların izleyicilerinin neredeyse tamamı erkeklerden oluşur. Anlatıda önemli işlevi olan erkeklerden biri, *Edebiyatçılar Birliği*'nin gecesinde şarkı söylemesi karşılığında Leyla'ya *câdillac* öneren varsıl adamdır. Ama Leyla onun için değil, yoksul kadın için şarkı söyler. Dolayısıyla bu karakter, Leyla'nın 'iyiliğini', 'yardımseverliğini' göstermeye yardım eder. Filmde varsıl/yoksul ayrımıyla da paranın mutluluk getirmeyeceğini, mutluluğun kaynağının aşk olduğunu anlatır.

Filmin diğer kızlarından olan *Şelale Saz*'da çalışan fıstıkça kızlar ise, başlangıçta kazançlarını azalttığı için Leyla'yla kavga ederler. Paragöz oldukları, fakir çocuklar yararına düzenlenen gecede ne kadar yevmiye alacaklarını sormalarıyla pekiştirilir. Edebiyatçılar gecesinde görülen satıcı kadınsa, Leyla'nın paragöz olmayıp yoksulları seven, iyi bir kadın olduğunu gösterir.

Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

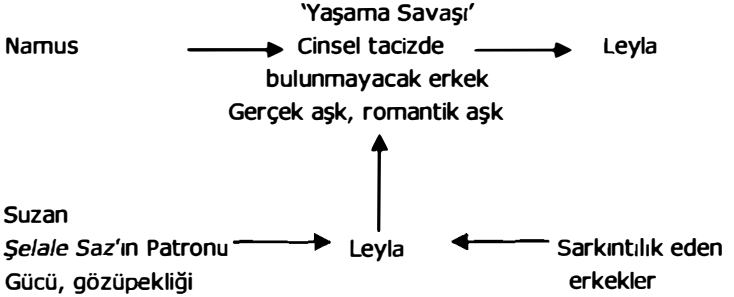
Aşk Mâbudesi, zamanı ve uzamı görüntülerden çıkarsanabilse de, uzamın, zamanın ve kişilerin konumlanışıyla 'gerçek' olmak-

tan çok 'düşsel' bir nitelik taşır. Her şeyden önce filmde zamanın belirsizliği, bir masal ortamı yaratır. Anlatılan, bir aşk masalıdır. Karakterlere, filmde görülen uzamlara ve filmin yapıldığı tarihe dayanarak, filmin zamanının 1960'lar ve '70'ler olduğu söylenebilir. Ancak olayların gelişim biçimi, bu tarihi belirsizleştirir. Örneğin Leyla'nın gazino patronu tarafından keşfedilip ünlü bir şarkıcı olması öylesine hızlı olur ki, bu anlatım filmi aşk masallarına benzetir. Uzam için de benzer bir durum söz konusudur. Filmin geçtiği kent İstanbul'dur. Ama filmde İstanbul'un yalnızca belli yerleri, seçilerek sunulur. Film, kamusal uzamlar içinde karakterlerine özel uzamlar yaratır. Özellikle Dolmabahçe Saat Kulesi gibi bir uzam, Ekrem ve Leyla arasındaki aşkı simgeselleştirir.

Filmin 'düşsel' olarak nitelenmesini haklılaştıran bir diğer durum ise, karakterlerin sunumuyla ilgilidir. Leyla gibi bir kadının *namusunu koruyarak gazinolarda fıstık satması*, üstelik 'özgürmüşçesine' hareket etmesi gerçeğe uygun görünmez. Çünkü gerçeğe ilişkin bilgi, gazino yaşamının ve gazino çevresindeki insanların 'öyle' olmadığını söyler. Leyla'nın çalıştığı gazinoda namusuna göz dikilmesi gerçeğe uygun olsa da, o insanları döverek üstesinden gelmesi ve bunun için patronundan destek görmesi gerçeğe benzemez. Bu nedenle film, gazinoyu da 'düşsel' bir uzam olarak sunar. Anlatının, bir yazar olan Ekrem'in popüler bir sevda romanı yazmak istemesiyle başladığı, karakterlerin tıpkı bir sevda romanında olduğu gibi gelgitli bir ilişki yaşadığı düşünüldüğünde, filmin neden 'gerçek' olandan çok kurmacaya benzediği daha iyi anlaşılır. Film, bu yönüyle Leyla gibi kadınların, anlatılan türden ilişkilerin ve uzamların, ancak masallarda olabileceğini söyler. Filmsel anlatı, kişi/uzam/süre öğeleri göz önünde bulundurulduğunda dört kesitte incelenebilir.

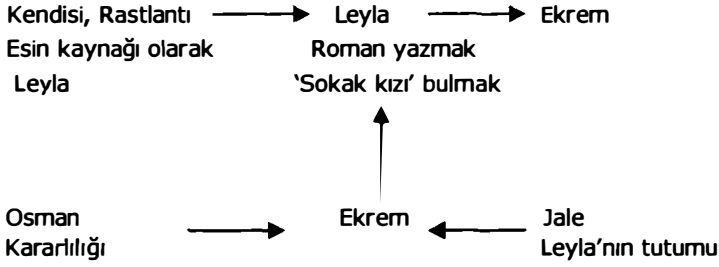
I. Kesit. Başlangıç Durumu. Rastlantıyla Başlayan Aşk: Leyla'nın göndericisi, başlangıçta namus (G1) ve rastlantıdır (G2). Leyla'nın daha önce çalıştığı çadır tiyatrosundaki erkekler, sonra da *Şelale Saz*'daki kendine ve Suzan'a sarkıntılık eden erkekleri dövmesi göndericisinin namus olduğunu gösterir. Tanışıp arkadaş olmalarından sonra Ekrem, sesini değiştirerek sokakta yürüyen Leyla'ya sözle sarkıntılık eder. Leyla sesi tanımaz ve e-

lindeki çantayı Ekrem'in başına vurur. Böylelikle 'oyun' görüntüsünde Leyla'nın göndericisinin namus olduğunun altı çizilir. Başlangıç aşamasında, Leyla'nın nesnesinin boş olduğu söylenebilir, çünkü anlatıda nesnesi 'yaşama savaşı'dır. Ya da göndericisinin namus olmasına bakarak, nesnesinin kendisine cinsel tacizde bulunmayan bir erkek, sonunda romantik aşk (N) olduğu söylenebilir. Bu boşluğu, rastlantının gönderici olmasıyla Ekrem doldurur. Sarkıntılık eden müşterilere karşı (E), kendi gözüpekliği (Y1), Suzan (Y2) ve Şelale Saz'ın patronu (Y3) yardımcı eyleyen işlevindedir. Bu yönüyle Leyla, özerk ve kendi ayakları üzerinde durabilen biridir, öteki kadınlar içinse 'zilli'. Çünkü namusuna sarkıntılık eden erkekleri dövdüğü gibi, diğer fıstıkçı kızları da döver, onlara ağızlarının payını verir.

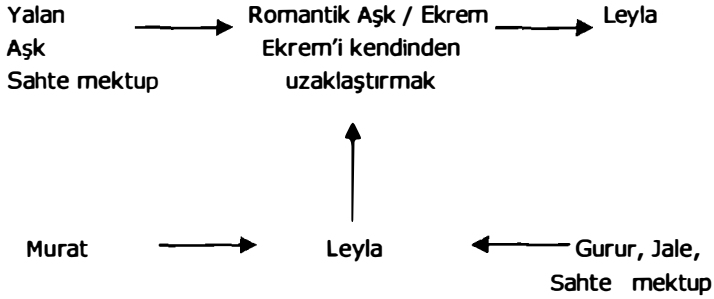


Ekrem'in göndericisi, kendisi (G1); nesnesi ise, hem sevda romanı yazmak (N1), hem de romanı için uygun bir 'sokak kızı' karakteri bulmaktır (N2). Nesnesini ararken Leyla ile tanışmasını sağladığı için, gazinoda ona rastlaması da (G2) diğer bir gönderici eyleyen olarak belirir. Bu rastlantıyla birlikte Ekrem'in nesnesi, romanı için karakter bulmaktan, arzu nesnesine kayar. Nesnesi artık Leyla (N3) olduğunda, Ekrem'in göndericisi aşk, 'esin kaynağı olarak Leyla' (G4) olur. Onu Leyla'nın çalıştığı gazinoya götürdüğü için arkadaşı Osman (Y1) ve Leyla'nın arzusunu kazanmak için gösterdiği kararlılık (Y2), bu süreçte yardımcı eyleyenler olarak işlev görür. Nişanlı olduğu, dolayısıyla kendisini mutsuz bir evliliğe zorladığı için Jale (E1) ve başlangıçta namus göndereniyle hareket edip Ekrem'i kendisinden uzak tuttuğu için

Leyla'nın tutumu (E2) engelleyici eyleyenlerdir. Başlangıç aşamasında Ekrem, romanı için aradığı 'sokak kızı'nı bulur, diğer nesnesine ise (roman yazmak) henüz ulaşmış değildir.

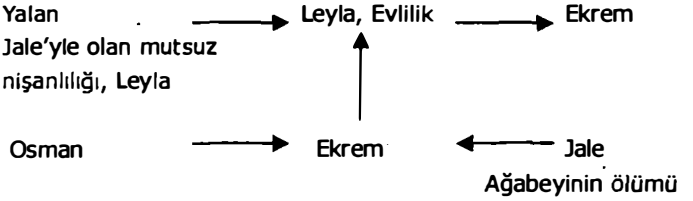


II. Kesit. Dönüşüm. Yalan, Ayrılık ve 'Çilecilik': Romantik aşkın (G1) başlamasından itibaren oluşan ikinci aşamada hem Leyla, hem de Ekrem için gönderici yalan (G2) olur. Karakterler yalan söyleyerek intikam almaya başlar. Yalan, bir tür intikam alma adına söylenir.



Leyla, Ekrem'den hoşlandıktan ve onu arzulamaya (N1) başladıktan sonra, Ekrem'in ölen ağabeyinin vasiyetine uymak için Ekrem'den uzaklaşarak (N2) onu sevmiyormuş gibi görünür. Bu aşamada onun göndericisi yalandır. Çünkü sevdiği halde sevmiyormuş gibi yapar. Arzu uğruna giriştiği bu 'çilecillk', gerçekte Leyla'nın nesnesini değiştirmez, tersine o nesnesine ulaşma arzusunu daha da körükler. Bir yandan aşkı, Ekrem'in onun nesne-

si olmasını sağlar, öte yandan Ekrem'in ağabeyinin ölümü üzerine Jale (E1) ve Jale'nin yazdığı sahte mektup (E2) ve gururu (E3), onu Ekrem'den uzaklaştırır; gurur, aşkına engel olur. Bu süreçte Murat (Y), ondaki ses güzelliğini keşfederek Leyla'ya yardımcı olur. Ancak Leyla, nesnesi Ekrem'e ulaşamaz.

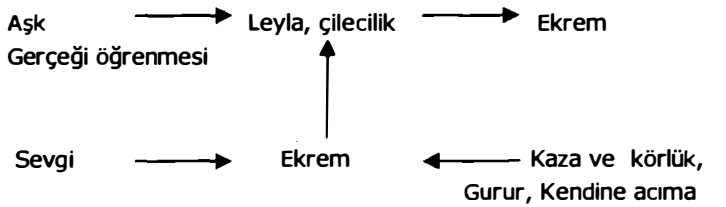


Ekrem'in göndericisi de yalandır (G1). Çünkü başlangıçta o, Jale'yle nişanlı olduğunu Leyla'dan gizlemiştir. Ancak bu nişanlılık, onların ayrılmalarına neden olmaz, çünkü o mutsuz olduğundan (G2), yakında Ekrem Jale'den ayrılacaktır. Artık romanı için esin kaynağı olmaktan ayrılıp arzu nesnesine dönüşen Leyla'ya duyduğu aşk (G3), onun göndericisi olur. Osman'ın yardımı (Y), onun nesnesine ulaşmasına yetmez. Ağabeyinin ölümü (E1) ve Jale'nin hazırladığı sahte mektup (E2) nedeniyle Ekrem, nesnesi Leyla'ya ulaşamaz.

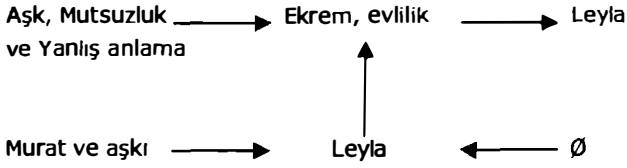
III. Kesit. Kaza ve Körlük: Leyla, Murat'ın kendisine çizdiği şöhret yolunda ilerlerken, nesnesi Ekrem'i (N1) unutamaz. Çünkü hâlâ göndericisi aşktır (G1). Ancak yalan (seviyor olduğu halde sevmiyor görünmek, G2), bu aşamada da Leyla'nın göndericisi olmayı sürdürür. Şarkıcılık (N2), onun temel yönelimi, nesnesi Ekrem'i unutması için yeni bir nesne olarak belirir. Bu kesitte Murat (Y1) ve Suzan (Y2) yardımcı; Leyla'nın gururu (E1) ile Ekrem'in geçirdiği kaza (E2) engelleyici eyleyenler olarak işlev görürler.



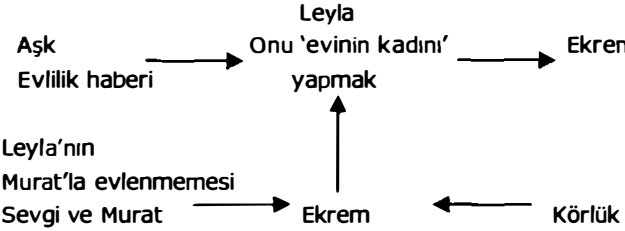
Bu kesitte Ekrem'in göndericisi, artık yalan değil aşktır (G1). Leyla'nın Jale'nin hazırladığı sahte mektup üzerine kendisine 'rol *yaptığını' öğrenmesi*, yani gerçeğin açığa çıkması (G2), Ekrem'i, nesnesi Leyla'ya (N1) dönmeye hazırlar. Ancak geçirdiği kaza (E1) ve kaza sonucu kör olması (E2), onu nesnesine ulaşmaktan alıkoyar. Bir kez daha gurur (E3), kendine acıma (E4) ile birleşerek engelleyici olur; Ekrem'in çileciliğe yönelmesine (N2) neden olur. Ekrem'in yardımcısı, onun bakımını üstlenen hemşire Sevgi'dir (Y).



IV. Kesit. Sonuç Durumu. Mutlu Son: Filmsel anlatının sonu, Leyla ve Ekrem'in birleşmeleriyle son bulur. Leyla'nın göndericisi olan mutsuzluk (G1) ve Ekrem'e olan aşkı (G2), onun, nesnesi Ekrem'e, dolayısıyla evliliğe (N) ulaşmasını sağlar. Bundan önce, Ekrem'i Sevgi'yle birlikte görünce, onları yanlış anlar (G3 ve E) ve öteden beri kendisiyle evlenmek isteyen Murat'ın evlenme teklifini, ona karşı borcunu ödemek için kabul eder. Ancak Leyla'nın son anda evlenmekten vazgeçmesiyle bu evlilik gerçekleşmez. Hiç sönmeyen aşkı (Y1) ile onu yıldız yapan Murat (Y2) yardımcı eyleyenler olarak konumlanırken, nesnesine ulaşmada, artık herhangi bir engel söz konusu olmaz.



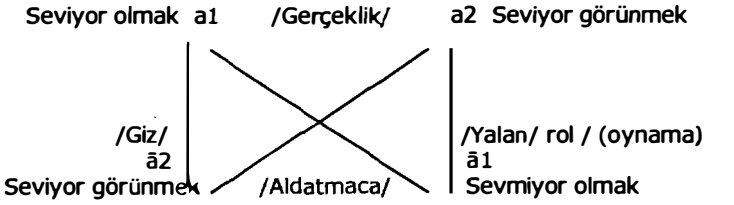
Ekrem ise, kör olduktan sonra, Leyla'yı ilk kez, onun Murat'la evleneceğini duyması üzerine görür. Bu nedenle bu evlilik haberi (G2), Leyla'ya olan aşkıyla (G1) birlikte onun göndericisi olur. Nesnesi yine Leyla'dır (N1); onu 'evinin kadını' yapmaktır (N2). Gurur (E1) ve körlüğünün (E2) engellemesine karşın nesnesine ulaşır. Leyla'nın Murat'la evlenmekten vazgeçmesi (Y1), Sevgi (Y2) ve Murat (Y3), Ekrem'in yardımcı eyleyenleridir. Mutlu sona, bu eyleyenlerin yardımıyla ulaşılır.



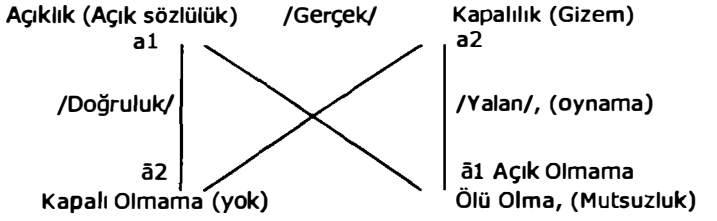
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, Erkek Tarafından Kurulan ve Kurmacalaştırılandır"

Aşk Mâbudesi filminin derin yapısı, anlatısal örnekçede yer alan eyleyenlerden hareket edilerek saptanabilir. Bu eyleyenlerden en belirgin olanı ise, göndericilerdir. Polisiye, casus filmlerinde göndericilerin vatanseverlik (örneğin *Rambo* filmleri); sanat filmlerinin göndericilerinin ise, insanın kendisine olan yabancılaşmasını, iletişimsizliğini anlamak (örneğin Antonioni'nin *Kızıl Çöl* filmi), bu iletişimsizliği incelemek olmasına benzer biçimde yalan, rastlantı ve kaza göndericileri de melodramın kodlarını oluşturur. Karakterlerin göndericileri olan yalan, arzu uğruna çile-

ciliğe sürükler onları. Böylece karakterler seviyorken sevmiyor görünürler. Girard (2001: 131) kahramanın çileciliğini, "nesneyi ele geçirmek için, arzuyu gizlemek gerekir" diyerek açıklar. Ekrem ve Leyla, sevgilerini birbirlerine açık biçimde söylemez. Yalan söylemek, sevgiliyi ulaşılmaz kılmak (bizzat kendi kararları ile) ve kendilerini acı çeken bireylere dönüştürmek biçimlerinde görülen arzu uğruna çilecilik, 'arzunun' doğasını değiştirir ve onu mazoşizme bağlar. Girard (2001: 149) mazoşisti, 'sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını arzu etmeye itilen bir adam' olarak tanımlar. Leyla, kendisini Murat'la evleneceği için 'kutlamaya' gelen Ekrem'le, 'kötü' bir kadınmış gibi konuşarak, çok arzulamasına karşın onu kendisinden uzaklaştırır. Ekrem, arzu uğruna öyle çileci davranır ki, gözlerinin açılmasını bile istemez. Bir tür sevdiğinden intikam alma adına, 'rol yaparak', 'oynayarak' yalan söylerler. Rol yapma, arzu uğruna çileci davranma şeklinde oluşan bu durumu göstergebilimsel dörtgende şöyle gösterilebilir:



Filmin derin yapısında oluşan karşıtlık, 'seviyor olmak' ve 'seviyor görünmek' olarak saptanabilir. Alt karşıtlık ise, 'sevmiyor görünmek' ve 'sevmiyor olmak' olarak kavramsallaşır. 'Seviyor olmak', 'sevmiyor olmak' ile; 'seviyor görünmek' ise, 'sevmiyor görünmek' ile çelişir. 'Seviyor olmak' ve 'sevmiyor görünmek' ekseninde oluşan giz, romantik aşkla ilgili bir kavram olur ve bütünleyicilik eksenini oluşturur. Öteki bütünleyicilik ekseninde ise /yalan/, /rol yapma/ vardır. Bununla ilgili olarak diğer bir karşıtlık, açıklık (açık sözlülük) ve kapalılık (gizleme) arasında kurulabilir:



Açıklık ve kapalılık karşıtlığı, gerçek evrenini oluştururken, 'kapalı olmama' ve 'açık olmama' karşıtlığı ise, kurmacâ/yapıntı evrenini oluşturur. Böylece kendi içinde (yapıntısal gerçeğin içinde) oyun oynama, aldatma, yalan söyleme, kapalı olma söz konusudur. Gerçek, yapıntısal gerçekliğin içindedir.

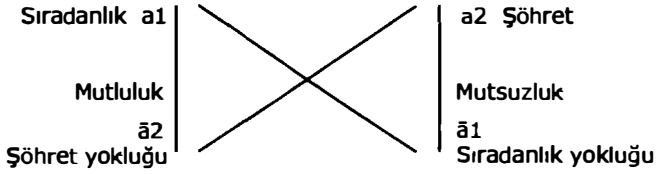
Yazar Ekrem'le tanışması ve onun esin kaynağı olduğu andan itibaren Leyla'nın hem Ekrem'in, hem de filmin bakış açısından nesne olarak konumlandığı görülmektedir. Bir yazar olarak Ekrem, romanı gibi Leyla'nın yaşamını da kurmaya, kurmacalaştırmaya başlar. Ekrem'in Leyla'nın yaşamını, romanı gibi kurmacalaştırdığını, Leyla'nın "Aşkı romanlardan bilirim" cümlesi de ele verir. Leyla aşkı, okuduğu sevda romanları kadar bildiğini söylerken, aşkı onu yazan Ekrem'in kurduğu gibi yaşayacağını belirtmiş olur. Bu durumun başka bir yönü, sevda romanlarının, Leyla için (onun aşkı için) dolayımlayıcı[102] olmasıdır. Leyla aşkının dolayımlayıcısını (sevda romanları) açıkça söylediği için, buradaki dolayım dışsaldır. Ekrem romanı için "Seviyorum galiba" der. Kesme. Leyla, Suzan'a "Niyeti kötü değildi galiba, aşkı romanlardan bilirdim, tatlı bilirdim, seviyorum galiba" der. Bu sahne, kadınların aşkı sezgisel, erkeklerin akılcı (*rasyonel*) yaşadığının altını çizer.

---

[102] Dolayımlayıcı, yazın kuramcısı René Girard'ın geliştirdiği bir kavramdır. Girard, arzu kavramıyla ilişkili olarak bir üçgen önerir. Bu üçgenin bir ucunda arzulayan özne, bir ucunda arzulanan nesne, diğer ucunda da arzunun dolayımlayıcısı (*mediateur*) vardır. Girard'a göre (2001: 10) özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu 'dölleyen' ve kışkırtan (dolayımlayan) bir başkası vardır hep. Arzunun öykünmeci doğasını vurgulayan Girard'ın kavramsallaştırmasında dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini (dolayımlayıcıyı) açıkça ifade ederken, içsel dolayımın kahramanı, dolayımlayıcısını gizler. Bu durumda nesneye yönelen dürtü, aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtüdür (Girard, 2001: 30-33).

Ekrem, Leyla'nın romanı için 'tam aradığı gibi biri' olduğunu söyler. Romanın konusu olmaya başladıktan sonra Leyla, artık hem filmin, hem de Ekrem'in nesnesi olur. Bunu, başlangıçta Leyla'nın çalışırken kendisine bakan erkeklerden rahatsızlık duyarak onları dövmesi, ama Ekrem'le tanışmasından itibaren onun bakışının nesnesi olarak sunulduğunun farkında olmaması (ya da farkında değilmiş gibi görünmesi) ve bundan rahatsızlık duymadığını gösteren sahneler belirgin bir biçimde kanıtlar. Hem rastlantıyla tanıştıkları gecede hem de, *Edebiyatçılar Birliği*'nin gecesinde Leyla, Ekrem'in bakış açısıyla görülür, onun arzu nesnesi olur. Leyla, ilk buluştukları mekânı (Dolmabahçe saat kulesi) türbe olarak ziyaret edeceğini söylerken mekân dönüşümüyle aşkı sezgiselleştirir. Onun eyleminde birincil amaç, aşkın kendisi nesne olarak konumlandığı için temizdir. Filmde doğrudan eylem içinde olan Leyla, aynı zamanda özne ve engelleyici rollerindedir. Kendi gururu, nesnesi Ekrem'e ulaşmasını engeller.

Aşk Mâbudesi'nin derin yapısında ataerkil sistemin cinsiyetçi bakışı açık bir biçimde görülür. Filmsel anlatı, kadının mutlu olmasını bir erkeğe âşık olup onunla evlenmesine bağlar. Ancak her kadın, bu aşka ulaşamaz. Filmin cinsiyetçi söylemine göre, aşkı -ki aşk evlilik demektir- evliliği, namuslu, başka erkeklere bakmayan kadınlar hak edebilir. Kadın, tam anlamıyla erkeğin arzu nesnesi, bakışının nesnesi olarak konumlanır. Ekrem'in körlüğü, tam anlamıyla arzu yokluğunu, onun başka kadınları görmeyeceğini anlatır. Ekrem'in, gözleri açıldığında 'aşk mâbudesi' olan Leyla'yı görmesi, Leyla'nın onun arzu nesnesi olduğunu vurgular. Filmin pek çok yerinde Leyla, Ekrem'in bakış açısıyla görüntülenir. Ekrem'in olduğu her sahnede Leyla onun bakış açısıyla görülür. Böylece Leyla'nın yalnızca Ekrem'in nesnesi olduğu vurgulanır. Bunun karşısında Ekrem'in bulunmadığı sahnelerde Leyla, izleyicilerin seyirlik nesnesi olur, şarkı söyler, dans eder. Ancak söylediği şarkının sözleri, kendisini yine Ekrem'in nesnesi olarak konumlandırır: "Senin yüzünden düştüm dillere. Perişan oldum senin hasretinle".



Mutluluk ile ilgili olarak düşünüldüğünde Leyla için temel karşıtlık, 'şöhret olmak' ile 'sıradanlık' arasında kurulur. Şöhret, Leyla için mutluluk getirmez, Leyla'ya mutluluk getiren 'sıradanlık'tır. Çünkü filmsel anlatı, Leyla'nın yükselişi ile Ekrem'in düşüşü arasında bir bağ kurar. Kamusal yaşamda edindiği başarı, kadını mutlu etmediği gibi, erkeği de aşk nedeniyle sefalete sürükler. Filmsel anlatının kurmaca dünyasında 'kadının yükselişi', romantik erkek için bir tehlike olarak kodlanır. Zaten esas kadının kamusal yaşamda (iş yaşamında) edindiği başarı da onu mutlu etmez. Kadını mutlu eden şey, âşık olduğu erkekle evlenmektir. Kuşkusuz kadının ya da erkeğin aşklarına kavuşmaları, aşkın onları mutlu etmeleri küçümsenemez, ancak söz konusu olan şey, mutluluğun yalnızca aşka bağlanmasıdır; üstelik kadını doğrudan erkeğin nesnesi, 'evinin kraliçesi' kılan bir aşka. Bu yönüyle film, aynı zamanda kadının bir erkeği arzulamayı öğrenmesinin sürecini anlatır ve Cavell'in (1996), melodram filmlerinde kadın arzusunun yok sayıldığı; onların, kendilerini arzulayan erkekleri arzulamayı öğrendiği saptamasını destekler. Leyla'nın yaşamına rastlantıyla giren Ekrem, onu arzu nesnesi yapar ve kendi yönelimini de onun arzusunu kazanmak biçiminde kurar. Ekrem ve Leyla, sevda romanlarından dolayımladıkları ilişki içinde, aynı arzuyu taklit ederler; bu arzu birinde uyandığında ötekinde de uyanır (Girard, 2001: 132). İlk arzu duyan kişi Ekrem'dir ve Leyla, Ekrem kendisini arzuladığı için onu arzular. Başka bir deyişle kadın, erkeğin arzusunu arzulamayı öğrenir. Başlangıçta çekici ve güzel olmasına karşın bunun farkında olmayan Leyla, aşk sürecinde kendi kadınlığının da farkına varır. Onu 'kadın' kılan bu fark ediş, bir erkeği arzulamayı öğrenmesiyle gerçekleşmiş olur. Filmsel anlatı, kadını, 'erkeğin kurduğu ve kurmacalaştırdığı' bir nesne olarak sunar.

KARA GÖZLÜM: "KADIN, 'BİZ' VE 'ÖTEKİ'NİN EĞRETİLEMESİDİR"

Filmin Özeti

Azize (Türkân Şoray) yirmili yaşlarda, babası Temel Reis ve 'abla' diyerek seslendiği Bediha ile birlikte yaşayan genç bir kadındır. Babasıyla birlikte balık pazarında balık satar. Balık pazarında tek kadın olan Azize, balıklarını satarken türkü söyleyip oynar. Oradakiler tarafından çokça sevilir, oranın 'maskotu'dur. Konservatuarda müzik dersi alan Kenan (Kadir İnanır) yetenekli bir bestecidir, ancak para kazanamaz, çünkü istediği müziğin (klâsik müzik) tutmayacağını bilir. Arkadaşı müzisyen Orhan'ın (Müjdat Gezen) önerisine karşın, piyasada iş yapabilecek alaturka müzik yapmaktansa hamallık, garsonluk yapmayı tercih eder. Kenan, iki yüz elli gram karides almak için geldiği balık pazarında pazarcıların yönlendirmesiyle Azize'ye gider. Azize; onun besteci olduğunu anladığında 'Chopin' diye dalga geçer. Azize, restorana gelen Kazablanka gazinosunun sahibi, gazinocular kralı Arnavut Osman'ın dikkatini çeker. Arnavut Osman, ona şarkıcılık yapmayı önerse de, Azize'nin reddetmesiyle onları bir akşam gazinoya eğlenmeye çağırır. Orhan'ın da çalıştığı bu gazinoda Kenan, yeni garson olarak çalışmaya başlamıştır. Cümbür cemaat gittikleri gazinoda Azize, söylediği balıkçı türküsüyle beğeni toplar. Arnavut Osman'ın teklifi ve seyircilerin (kabul etmesiyle) isteğiyle gecede üç bin liraya şarkı söylemeye razı olur. Yeni bir evde Bediha ablasıyla yaşamaya başlayan Azize'ye, bir gayrimüslim kadın zarafet dersleri verir. Kenan Azize'den hoşlanır, ama gerçek sevdiğinin 'Balıkçı kızı Azize' olduğunu söyler, Azize'ye sataşan Yengeç Rıza'yı döver. Kenan, kimliğini gizleyip 'Meçhul Besteci' sıfatıyla Azize'ye 'Kara Gözlüm' adlı bir şarkı besteler. Bu şarkıyla başarı kazanan Azize, Hollywood'dan gelen iki film yapımcısından, Rock Hudson'la oynamak üzere bir film

teklifi alır, ama içi rahat değildir. Meçhul besteci, ona parayla mutluluğun alınamayacağını; her şeye sahip olmak isteyenin, elidindekini de kaybedeceğini söyler; onun 'aklını karıştırır'; gitmekle, geride bırakmakla üzüntü duyacağı birileri olup olamadığını sorar; bu şehri, bu dili bir daha, uzaklara gittiğinde, bir daha duyamayacağı konusunda uyarır. Ardından, daha önce reddettiği teklifi, işlerinin başına geçmek koşuluyla Hurşit Bey'in kızı Semra'yla evlenme teklifini kabul eder. Azize, onların nişanında şarkı söyler, oradan ayrılırken ağlar. Her şeyin bittiğini söyleyip babasının yanına döner. Ama balık pazarındaki balıkçılar, Azize'nin artık türküsüne eşlik edip oynamazlar. Sonunda 'Meçhul Besteci', tekrar filmin başında olduğu gibi iki yüz elli gram karides isteyerek gerçek kimliğini açığa vurur. Azize de eski 'Balıkçı Güzeli' olduğunu söyleyerek birbirlerine sarılırlar. Film, Kenan ve Azize'nin deniz kıyısında birbirlerine sarılmasıyla son bulur.

Film Kişileri

Azize (Türkân Şoray): Genç, güzel, 'erkeksi' özelliklere sahip, yirmili yaşlarda bir kadındır. Omuzlarına dökülen siyah saçları, iri 'kara gözleri' vardır. Annesi olmayan Azize, babası Temel Reis'le birlikte yaşar. Çoğunlukla argo bir dil konuşur, hiçbir lafın altında kalmaz. Yengeç Rıza'yla evlenmektense, kız kurusu olmaya razı olacağını söyler. Dış görünüş olarak, erkeklerle benzer/aynı giysileri giyer. Balık pazarında babasıyla birlikte balık satan Azize, tıpkı babası gibi bir bere, balıkçı bir kazak ve yelek giyer. Tek kadın olarak erkeklerin arasında türkü söyleyerek balık satar. Diğer melodram kadınlarının aksine ev-içi uzamda değil, ev-dışı, erkeklerin çoğunlukta olduğu bir uzamda bulunur. Üstelik oradaki balıkçılar tarafından sevilen, sayılan biridir, onların 'maskotu' dur. Balıkların en tazesi onda bulunur.

Teklifsiz bir dili kullanan Azize, bol bol şaka yapar, 'eğlenceli' birisidir. Kenan'ın kendisinden istediği iki yüz elli gram karidesi, onun nota kağıtlarına sarmak isteyince notalar yere saçılır. Kenan onları "Keman partisi, çello partisi, viyola partisi" diye toplamaya başlayınca Azize, "Halk Partisi, Adalet Partisi, Bölükbaşı Partisi" diyerek, onunla dalga geçer. Onun müzisyen olduğunu

anladığında "Gıygıycı galiba" der. Azize'nin dili teklifsizdir. Gerçekte bu diyalogda önemli olan, Azize ve Kenan arasındaki karşıtlığın, popüler kültürle/yüksek kültür arasındaki karşıtlığa denk gelmesidir. Onun bildiği parti, yalnızca siyasal partilerdir. Buna karşın Azize, romantik besteci Chopin'i bilir ve Kenan'a 'Chopin' ismini takar. Kenan ise, 'Balıkçı Güzeli' ismini takar ona. Karşıtlık, bu isimlerde de okunabilir böylece.

Azize, sesi güzel olmasa da 'güzel ve şirin' olduğu için gazinoda işe başlar. Ancak gerek gazinoya gitme, gerekse orada şarkıcı olarak çalışma kararını isteyerek, bilerek kendisi vermez. Öncelikle gazinocular kralı Arnavut Osman, onu beğenip gazinoya davet ettiğinde, Azize, orada işi olmadığını söyleyerek gitmek istemez. Ama Yengeç Rıza'nın annesinin akşam gazinoya gideceklerini söyleyip 'hava atması' üzerine, bu teklifi kabul eder. Cümbür cemaat gittikleri gazinoda Handan'ın onu küçük düşürmek amacıyla istediği şarkı (balıkçı türküsü) beğenilince, Arnavut *Osman Azize'ye gazinoda şarkı* söylemeyi teklif eder. Azize istemez, ama izleyicilerin isteğiyle kararı onlara bırakır. Azize'ye farklı bir dünyanın kapılarını açan izleyiciler olur böylece. Azize'nin ne kadar para alacağına da izleyiciler karar verir. Böylece Azize, kendi kararını kendisi vermez, 'yakınlarına' bırakır. Bu onun hem hırslı olamadığını, hem de paragöz olmadığını, bir başka deyişle 'saf' olduğunu gösterir. Yengeç Rıza'nın annesi Hüsniye Hanım, onu oğluna istemeye geldiğinde, "Her ne kadar modern olsa da sokaklarda bağıra bağıra balık satan, erkeklerle düşüp kalkan bir kızın koca bulması zor" diyerek, Azize'nin evlenmesinin zor olduğunu, ama oğlu için buna ses çıkarmadığını söyler. Açıkça onun değerini düşürmeye çalışır. Oysa Azize, evlenme düşkünü bir kadın değildir. Hüsniye'nin bu sözlerine Azize, Bediha ablası ve babasıyla birlikte yanıt verir. Azize, Kenan'la tanıştıktan sonra onun, yolda bozulan Apollon'u tamir etmesiyle hiç de 'hanım evladı' olmadığını anlar. Kenan motoru tamir etmek istediğinde ona, başlangıçta "Elinin hamuruyla erkek işine karışma" der. Bu söylem, Azize'nin, Kenan'ın halktan çok farklı bir yaşam sürdüğünü düşündüğünü göstererek, yine halk ve elit karşıtlığını işaret eder. Kuşkusuz Azize'nin söylediği şey, toplumda bir erkek özne tarafından kadın için söylenmiş olsa da, Azize

bunu tersine çevirip söylediği için güldürücü bir niteliğe bürünür. Ancak bu şakayla kadın/erkek karşıtlığı, sanat-incelmiş seçkin zevkler, kibarlık/ popüler olan, sıradan-gündelik olan, kibar olmayan-halk karşıtlığıyla eşitlenmiş olur. Kenan'ın motoru tamir etmesinden sonra Azize, onun hiç de bildiği gibi olmadığını görür. Kenan tavırlarıyla, beğenisiyle 'yüksek sanat'ın tarafında görünse de, otomobil tamirinden anlayacak kadar da halk tarafındadır ve beceriklidir.

Sıradan, halktan olan, teklifsiz günlük dil konuşan Azize'nin, gazinoda şarkıcılık yapabilmesi için zarafet, kibarlık dersleri alması gerektiğine, yine kendisi dışındakiler karar verir. Yürüme, oturma, telefonda konuşma, dans etme, içki içme, müzik dinleme gibi derslerden oluşan bu 'hanımefendi olma' izlencesini, tabii ki bir gayrimüslim kadın eşliğinde uygulanır Azize'ye. Yine bu izlencede yer alan dersler sırasında Azize'nin tepkileri, davranışları bir yandan anlatının gülünç bölümlerini oluşturur, diğer yandan da biz/öteki karşıtlığını üretir. Azize, "On günde tenekeye turşu basar gibi ha!" diyerek kısa, sıkıştırılmış bir sürede 'hanımefendi olma'nın olanaksızlığına güler. 'Hanımefendi olmak', görgü, zarafet kurallarını öğrenmek, onun sahneye çıkması için gerekli olarak görülür. Azize'ye ders veren Madam Suti, Azize'nin saçlarına, gözlerine, ellerine bakarak, "Bu küçüğü ters yüz etmek lazım gelir" der. Başka bir deyişle dönüşüm kaçınılmazdır. Madam Suti'nin öğrettikleri, Azize'ye ters gelir, onun öğrettiklerini yapmakta zorlanır. İlk dersin "Gustolu giyinmekten"[103] başladığını söyleyen madama, Bediha'nın verdiği "Kızı Apokurya maskarasına çevirmeden şu dersi atlayıverseniz kokona!" yanıtı, hem onun bu tür davranışları beceremediğini, hem de bunlardan hoşlanmadığını gösterir. Cümledeki 'kokona' sözcüğü, aşağılayıcı bir anlam içerir. Azize madamın her öğrettiğine karşı, "Bizde de böyledir" diyerek karşılık verir. Böylece Azize ve onun davranışları, 'öteki' olan, Batılı değerleri temsil eden madama karşı 'biz'i oluşturur. Başka bir deyişle 'biz' olarak tanımlanan ulusal kimlik, bir gayrimüslimin (Batılı bir özne) davranışıyla Batılı davranış ve değerlere karşı inşa edilmiş olur. Azize, Erdoğan'ın vurguladığı

[103] İtalyanca bir sözcük olan *gu'sto*, Türkçe Sözlük'te (1988: 578) beğeni, zevk olarak tanımlanmıştır.

gibi (1995: 190), ismiyle de bu karşıtlığı cisimlendiren bir gösterendir. Çünkü Azize, aziz vatan anlamına gelir ve 'biz' kimliğini simgeler. Son ders müziktir ve Azize, bu son derste dinledikleri plağın Chopin'in olduğunu öğrenince onu tanıdığını söyleyip gülümser. Kenan, şarkıcı olduktan sonra Azize'nin değiştiğini, o eski balık kokan 'Balıkçı Güzeli' Azize'nin olmadığını söylese de, Azize değişmediğini söyler. Kenan'ın üstelemesi üzerine değişikliğin 'içinde' değil, 'dışında' olduğunu söyler. O, Kenan'ın sözünü ettiği değişimin ne anlama geldiğini anlamayacak kadar 'saf' ve 'çocuksu'dur. Gerçekte onun gözü parada, şan/şöhrette değildir.

Azize, kendine "Mutlu musun?" diye soran Kenan'a, "Bir ara sana bozuluyordum, şimdi barıştık. Şarkı söylemeyi beceremiyorum, başka sorunum yok hamd'olsun" yanıtını, verir. Azize için önemli olan, insan ilişkileridir. Aradan zaman geçip, kendisine 'Kara Gözlüm'ü besteleyen 'Meçhul Besteci'yle görüştüğünde, onun tepkisiyle karşılaşır. Hollywood'da Rock Hudson'la bir film oynama teklifi aldığını söyleyen Azize'ye 'Meçhul Besteci', ona geride arkadaşlarını, denizi, konuştuğu dili bırakacağını hatırlatarak, yine 'öteki' olana karşı 'biz'i vurgular. *Hollywood (ve Batı)*, 'biz' kimliğini tehdit eden bir unsurdur. Bu nedenle Azize'nin Batılı dış görünüşü, bu tehlikeleri barındırmaktadır. Azize, Kenan'ın söylediği "Her şeye sahip olmak isteyen, elindekini de kaybeder" cümlesinin anlamını, Kenan, annesini mutlu etmek için varsıl Hurşit Bey'in kızı Semra ile nişanlandığında anlar. Şarkı söylemek için çağırıldığı o gece, her şeyin bittiğini söyleyerek babasının yanına döner. O, artık balık satan eski Azize olsa da, söylediği türküye kimse katılmaz. Azize, mutluluk oyunu oynar, içi kan ağlasa da. Balıkçılar, maskotları olan Azize'yi ancak Kenan Azize'yle konuştuğunda 'bağırlarına basarlar'. Azize, 'öteki' olmayı reddetmiş ve 'biz' olmuştur.

Kenan (Kadir İnanır): Yirmili yaşlarda genç bir konservatuar öğrencisi olan Kenan, müzik öğretmenlerinin de takdir ettiği bir bestecidir. Kenan, Türk sinemasında, *Hıçkırık* filminden başlayarak, melodram filmlerinde kült bir erkek ismi olarak bilinir. Dul annesi ile birlikte, babasının emekli maaşıyla yaşar. Eğitim gördüğü Klâsik Batı müziği dışında müzik yapmak istemediği için piyasada iş bulamaz. Arkadaşı Orhan'ın piyasaya dönük, halkın

hoşlanacağı alaturka müzik yapma önerisine şiddetle karşı çıkarak, alaturka müzik yapmaktansa garsonluk, hatta hamallık yapmayı yeğler. Bu nedenle kendisine bu 'diş ağrısı kefere müziği' bırakmasını öğütleyen Orhan'la ve Batılı pop müzik dinleyen Semra ve arkadaşlarıyla, Semra'nın sonradan görme babasıyla, beğenileri açısından uyum içinde değildir. Kenan, eğitimini gördüğü klâsik müzikten hoşlanmayan bu insanların arasında 'yalnız'dır. Ancak beğenileriyle 'elit' kalan Kenan, halktan biri olduğunu da gösterir; Azize'nin bozulan motosikleti Apollon'u tamir ederek Azize'yi şaşırtır. Başlangıçta Azize, yardım öneren Kenan'a, "Elinin hamuruyla erkek işine karışma" diyerek karşılık verir, onun motoru tamir etmesinden sonra, "Hanım evladı gibi görünüyorsun, ama elinden her iş geliyor" der. Kenan, 'hanım evladı' olmadığını, Azize'ye sataşan Yengeç Rıza ve arkadaşlarını döverek de gösterir. Batı müziği çalıp dinlemesi, başta Azize olmak üzere diğer film kişileri tarafından 'hanım evladı' gibi görülmesine neden olur. Bu görme biçimi, Batı ve onunla ilişkili değerlerin beğenilmeyen değerler olarak tanımlandığına dikkat çeker. Bu kodlama, Kenan'ın perdede göründüğü ilk çekimlerde de belirgindir. Kenan, filmin başlangıcında viyolonsel çalarken görülür ilk kez. Kendi bestelediği bu müziği, diğer müzisyenler ve hocası beğense de, yakın arkadaşı Orhan beğenmez; hatta bu müziği duymamak için kulaklarını bile kapatır. Orhan, bu 'diş ağrısı kefere müziğini' bırakmasını öğütlemekle kalmaz, "Seninkisi Müslüman mahallesinde salyangoz satmak." diye de söylenir. Bu başlangıç, yaratılan Doğu/Batı, 'biz'/'öteki' ve popüler kültür/sanat karşıtlığında Kenan'ı benimsediği değerler açısından Batı, 'öteki' ve 'sanat'ın tarafında sunar. Kenan, sanat, 'seçkin' ve 'elit'; Azize ise, 'popüler olan' halk tarafındadır.

İki farklı kültürel yapıyı temsil eden Azize ve Kenan'ın tanışması da ilginçtir. Balık almak için geldikleri balık pazarında balıkçılar, Orhan ve Kenan'ın istediği iki yüz elli gram karidesin tazesinin Azize'de olduğunu söyleyerek, onları Azize'ye gönderirler. Böylece diğer balıkçılar 'dürüst', 'doğru sözlü' olarak öne çıkarken Azize, balıkların tazesini satmakla nitelenir. Azize, Kenan'ın istediği karidesleri tartmadan kese kağıdına koyar. Bu filmde 'halkın', teknolojiye olan güvensizliği kadar, alışılagelmiş uygu-

lamaların teknolojiyi gereksizleştirdiğini de ortaya koyar; film, bu noktada sezginin teknolojiye (bilim) eşdeğer olduğunu savlar. Azize, alıştığı için eli terazi kadar hassastır; bu nedenle Kenan'ın karidesleri tartma isteğini gereksiz bulur. Bu kez Kenan, kese kağıdının ıslak olduğunu söyleyip değiştirilmesini isteyince Azize, Kenan'ın elinden nota kağıtlarını alarak, balıkları partisyonlara koymaya çalışır. Kenan dağılan her bir partinin ismini söyleyince azize dalga geçer ve "Gıygıycı galiba." der. Kenan'ın seçkin dili karşısında Azize'nin kullandığı teklifsiz dil, ikisi arasındaki farklılığı gösterirken, onların birbirlerine taktıkları 'Chopin' ile 'Balıkçı Güzeli' isimleri, bu karşıtlığı oldukça anlamlı biçimde sergiler. Ancak bu karşıtlık ya da farklılık, onun Azize'den hoşlanmasına ve onun gelişimini izleyip değerlendirmesine engel değildir. Kenan, 'sanatı rakı masalarına meze' olarak sunmaktansa, Orhan'ın müzisyenlik yaptığı gazinoda garsonluk yapmaya başladığı gün Azize'nin şarkıcılığa başlayışına tanık olur. Kalabalık bir grupla gazinoya gelen Azize, işindeki ilk gününde Kenan'a çarpar, onun servislerinin dökülmesine neden olur. Azize'nin söylediği şarkının beğenilip, gazinoda çalışmasıyla anlaşmasıyla biten süreci Kenan, kalabalığın dışında izler ve bu durum hoşuna gitmez. Çünkü sevdiği Azize'nin değişmesinden, onun, kendisi değil başkası olmasından korkar.

Kenan, doğru bildiğinden, ilkelerinden şaşmayan birisi olarak çizilir. O, Orhan'ın ne alaturka müzik yapma önerisine sıcak bakar, ne de sonradan görme, varsıl Hurşit Bey'in kızı Semra ile evlenme önerisine. Onun ilkelerinden ödün vermeyen, dürüst kişiliği, öylesine öne çıkar ki, Orhan, Hurşit Bey'in, onun gibi bir damada 'hayır' diyemeyeceğini söyler. Gerçekten de Hurşit Bey, kızına piyano dersi veren Kenan'a, "İş yok bu musibette" diyerek, ona büyüyen işletmelerinin başına geçmeyi önerir. Çünkü bu işletmelerinin başına geçecek dürüst, onurlu birine gereksinim duymaktadır. Ama bir koşulu vardır; Kenan'ın müziği bırakması. Kenan ise, müziğin bir yaşam biçimi olduğu ve gözünün parayı görmediğini söyler. Üstelik bu müziği öylesine bir yaşam biçimi haline getirmiştir ki, başka müzik dinlemeye tahammül bile edemez. Ders vermeye gittiğinde Semra ve arkadaşları, Batılı pop müzik dinleyip dans etmektedirler. Semra, Kenan'ın geldiği-

ni işitince telaşlanır, Kenan'ın bu müzikten nefret ettiğini söyleyip plağı değiştirir. Arkadaşları, Kenan için "Rahmaninof ya da Mozart" der. Semra, Kenan'a arkadaşlarıyla 'klâsik müzik' dinlediğini söylediğinde Kenan memnun olur ve şöyle der; "Çünkü o hippi müzikler, gerçek müziğe mezar olmaya başladı". Arkadaşları Semra'ya, 'böyle müzik öğretmeninden cenaze marşı bile' dinleyeceklerini söylerler ve onu 'artist' diye nitelerler. Böylece Kenan, Hurşit Bey için doğruluğu, dürüstlüğü, Semra ve arkadaşları için de yakışıklılığıyla ön plandadır.

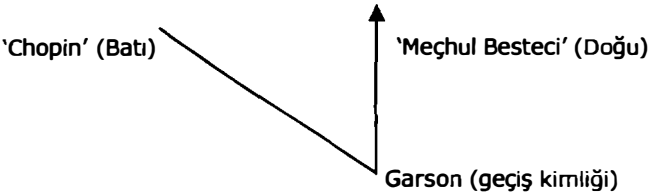
Azize 'kibarlık' dersleri alıp şöhret yolunda ilerlerken Kenan, onun bu halinden hoşnut değildir. Kenan, gazinonun önündeki afişlerine bakınca ne hissettiğini soran Azize'ye şöyle der; "Çok güzel olduğun için korkuyorum. Aslında hak edilmemiş şöhretin, paranın insanları nasıl değiştirdiğini bildiğim için korkuyorum". Kenan Azize'yi kendisiyle hesaplaşmaya zorlar, onu kırık bir aynanın karşısına getirir. Ona, aynada gördüğünün Balıkçı Azize olup olmadığını sorar. Azize'nin "Yakışmamış mı?" sorusuna Kenan, "Yakışmış. Ama sen o musun? Eski şirin Azize mi bu?" diye karşılık verir. Kenan'ın zorlaması Azize'yi şaşırtır. Azize aynaya bakıp, balık satarken söylediği şarkısını (Azize) söyler. "Olmuyor mu? Şirin değil miyim ben?" diye sorar ve şöyle sürdürür: "Değişiklik benim içimde değil, dışımda görünüşümde. Ben gene eski Azize'yim. Senin 'Balıkçı Güzeli'n Azize". Ardından aynadaki görüntüsüne bakıp, "Benzemiyor değil mi 'Balıkçı Güzeli'ne?" diye sorar. Bu cümle, onun, değişmiş içiyle ve değişmiş dış görüntüsüyle iki Azize olarak algılandığını gösterir. Soruyu soran, içi değişmemiş Azize'dir. Bunun üzerine Kenan, ona "Benim 'Balıkçı Güzeli'm Azize'msin, her zaman da öyle kalacaksın benim için" der. Başka bir deyişle Kenan, Azize'yi 'görmek istediği gibi' konumlandırmak ister.

Kenan, başlangıçta asla alaturka müzik yapmayacağını söylese de, Azize için kimliğini gizleyerek 'Meçhul Besteci' sıfatıyla şarkılar besteler. Azize için bestelediği 'Kara Gözlüm', büyük başarı kazanıp, Azize Hollywood yapımcılarının dikkatini çekince mutsuzluğu daha da artar. Çünkü Hollywood Kenan için hep 'öteki'dir, 'biz'den olmayandır. Ancak Azize'nin Hollywood'a gidip Rock Hudson'la bir filmde oynayabilmesi, 'Meçhul Besteci'ye bağ-

lıdır. Çünkü Hollywood, Meçhul Besteciyi de Azize'yle birlikte götürmek ister. Kenan'ın gördüğü rüya, onun korkusunu açığa vurur. Erdoğan (1995: 190) bu rüya sekansını, filmin tavrını ortaya koyan anlatısal bir çekirdek olarak görür. Kenan rüyasında Mihracenin sarayında ve onun karşısında, sırtı kameraya dönük bir biçimde oynayan Azize'yi görür. Kenan, onu kızgınlıkla izlemektedir. Ama rüyasında kendisinin Azize'nin arkasında flüt çaldığını görür. Gördüklerine dayanamayan Kenan, paltosundan çıkardığı bir molotof kokteylini salona atar. Kolonyal söylemden hareket eden Erdoğan'a göre (1995: 191) *Kenan'ın gördüğü rüya*, ötekinin fantezisi, başkalarının arzularının gerçekleştiği bir sahnedir. Filmde ve rüyada, tabii ki öteki olan Batılılardır. Erdoğan (1995: 191) Kenan'ın, ileride kılık değiştirip, 'Meçhul Besteci' olarak Azize'yle konuşurken, onu, içine sürüklemekle suçladığı Hollywood rüyasının da bu rüya olduğunu belirtir: "Kenan, müziğiyle, sevdiği kadını bir arzu nesnesi olarak savunmakta, Azize'nin bedenini öteki'ye teşhir, başka bir deyişle teslim etmektedir. Kenan'ın attığı bu bomba, işte bu fantezinin sergilediği rüya perdesini yıkar." Kenan'ın rüyası, Azize'yi 'Öteki'yle eşitlerken, Kenan'ın da filmsel anlatı içinde üç kişilik olarak bölündüğü görülür. Erdoğan (1995: 191) bu bağlamda önemli olanın, Öteki'nin fantezisinin Kenan'ın rüyasında yer alması ve Kenan'ın kolonyal söylemin iki uçluluğunu kanıtlayacak biçimde bölünmelerin olduğunu vurgular. Kenan, sahne içinde Azize'ye müziğiyle eşlik eden Kenan, sahneyi izleyen ve bombayı atan Kenan ve bütün bunları rüya içinde gören Kenan olarak bölünür. Erdoğan (1995: 191) bu bölünmenin, anlatı boyunca Kenan'ın yaşadığı 'Meçhul Besteci', garson ve Chopin bölünmesi olduğunun altını çizer; Azize'ye eşlik eden deşifre olmuş bir 'Meçhul Besteci', bombayı atan garson ve rüyayı gören Chopin'likten istifa etmiş bir Chopin. Erdoğan, filmi anlamak için anlatısal çekirdek işlevi gördüğünü söylediği bu rüyadan hareketle, Kara Gözlüm'ün, sömürülenin gerçek fantezisinin Öteki'nin fantezisini paylaşmak olduğu ikili bir düzen sunduğunu söyler. Öteki'nin fantezisini, rüyada da olsa deneyimleyen Kenan'dır. Öteki'nin fantezisinin seyirlik nesnesi ise, her durumda Azize'dir. Bir başka deyişle filmde Kenan, hem Öteki'nin fantezisini denetleyen, hem de bu fantezinin barındırdığı tehlikelerin farkında olup 'Meçhul Besteci' kimliğiyle Azize'yi

uyarandır. Kadına ancak öteki olmanın, 'Batılı' olmanın barındırdığı tehlikeleri cisimlendirmek düşer. Üstelik o, 'öteki' olmayı da isteyerek seçmiş değildir.

Kenan, Erdoğan'ın da vurguladığı gibi anlatı içinde üç kimlik içindedir: Chopin, garson, 'Meçhul Besteci'. Chopin, Kenan'ın Batılı; 'Meçhul Besteci' ise, yerli kimlik üstlenmiş halidir. Garson ise, bu ikisi arasındaki geçiş kimliğidir.



'Batılı' değerlerle, yüksek sanata olan ilgisiyle, Azize tarafından 'Chopin' ismi konulan Kenan, Azize'ye âşık olmasıyla, bir süre sonra Chopin'likten istifa eder. Çünkü Azize'nin temsil ettiği değerlerin kaybolmasını önlemek ister. Ancak filmde Klâsik Batı müziğinden başka müzik dinlemeye bile tahammül edemeyen Kenan'ın, daha sonra bu müzikle olan ilişkisine ilişkin bir şey göremeyiz. Yalnızca bir süreliğine, bu müziği bırakır, 'Chopin'likten istifa' eder. Böylece 'Chopin'lik, yerli bir kültürel kimliği oluşturmak ve sağlamlaştırmak için bir tarafa bırakılır, en azından bir süreliğine. Tıpkı 'öz' kimliğini bulabilmesi için, bir süre modernleşmeyi deneyimlemesi gereken, ama sonradan bu yaşamın mutlu etmediğini fark eden Azize gibi Kenan da, 'gerçek' kimliğini bulabilmek için Chopin'likten istifa eder, 'Meçhul Besteci' olur ve önceki beğenilerine ters olan bir müzik yapar.

Diğer Kişiler: Filmde diğer kişilikler Azize'nin babası, Bediha Hanım, Kenan'ın annesi, arkadaşı Orhan, Hurşit Bey ve kızı, Yengeç Rıza ve annesi Hüsniye, Semra, gazino patronu Arnavut Osman ve karısı Handan, Madam Suti ve diğer balıkçılardır. Bu kişilerin her biri, filmsel anlatının derin yapısında yer alan karşıtlıkları cisimlendirir.

İsmiyle Karadeniz'in simgesi olan Temel Reis, kızıyla birlikte balık satmaktan gayet memnun, kızından hoşnut, 'yumuşak',

'anlayışlı' bir babadır. Azize'nin annesinin, Kenan'ın ise babasının olmaması, bir anlatısal denge olduğu kadar, filmsel melodramın uylaşımlarındandır (özellikle babasız büyüyen erkek, bu uylaşımlardan en tanıdık olanıdır). Azize'nin yaşadığı mahalle, yereli, kültürel değerleri barındırır, ama tamamıyla 'iyi'lerden oluşmuş değildir. Komşu Hüsniye Hanım, Azize'nin erkeklerin arasında balık satıp şarkı söylemesini eleştirir, dedikodu yapar. Bu haliyle pek de benimsenmeyen özellikleri olsa da Azize'yi, oğlu Yengeç Rıza'ya ister. Yengeç Rıza ise, çevresindekileri rahatsız eden 'yılışık' birisidir. Azize'nin mahallesi, kimi özellikleriyle abartılmıştır. Örneğin Arnavut Osman gazinoya davet ettiğinde Azize, kalabalık çocuklu bir mahalleli grubuyla gazinoya gelir. İlişkilerin birincilliği, yakınlığı belirgindir.

Mahalleli yanında bir diğer grubu, varsıl ve 'sonradan görme' Hurşit Bey ile kızı Semra oluşturur. Hurşit Bey, varsıl biri olmasına karşın, mirasının başına geçecek 'temiz' namuslu birisini arar. Kendisinin, parayı tek değer olarak gördüğünün de bilincindedir. Bir bakıma bu izlek, melodramın, paraya taparak insanlıklarından çıkmış ve tekrar insancıllaşmak için namuslu yoksullara gerek duyan Hollywood melodramlarındaki aristokrasi çeşitlemesini andırır. Kenan'ın Hurşit Bey'in bu önerisini reddetmesi, onun 'ilkeli', 'dürüst', 'onurlu' olduğunun altını bir kez daha çizer. Varsıl olmasına karşın Hurşit Bey, 'yüksek' kültürel değerlerden yoksundur. Kemanın, müziğin Kenan'ın yaşam biçimi olduğunu anlamayacak kadar 'cahil'dir. Hurşit Bey'in kızı Semra ise, Kenan'ın sevmediği yabancı pop müzik dinlemesine karşın, ona olan aşkından dolayı, Klâsik Batı müziğini seviyormuş gibi görünür. Kenan eve gelmeden hemen önce, eşliğinde arkadaşlarıyla dans ettiği pop müziğini değiştirip, klâsik müzik dinlemeye başlar. Ancak Kenan, Semra'nın kendisiyle ilgilenmesinden rahatsızlığını, ona verdiği piyano dersi sırasında dile getirir. "Notalara mı bakacaksın, bana mı?". Semra ise, daha çok onunla ilgilendiğini söyler. Böylece Semra, kendi bilgisi ve isteğiyle değil, Kenan'a hoş görünmek için, onun istediği gibi davranır; melodramın uylaşımlarına uyar, 'mış gibi' yapar. Hurşit Bey, Semra ve arkadaşları, sahip oldukları kültürel değerlerle, Kenan'ın 'yozlaşmış' olarak gördüğü, bir yapıyı cisimlendirirler. Hurşit Bey, tek değerin para

olduğu 'Kapitalist' kültürün; Semra ve arkadaşları dinledikleri Batı pop müziğiyle 'yozlaşmış', Batılı olmaya özenen bir kültürü cisimlendirirler.

Gazino ve çevresi de benzer işleve sahiptir. Her ne kadar aynı okuldan olsalar da Orhan, Klâsik Batı müziği eğitimi almış, ama bunu çeşitli amaçlar doğrultusunda (ki bunun en başında para kazanmak gelir) yerli kültürle harmanlamıştır. Kenan'a sürekli "Bu diş ağrısı kefere müziği" bırakmasını öğütleyen Orhan, sonunda ona gazinoda bir garsonluk işi bulur. Gazino sahibi Arnavut Osman da Hurşit Bey gibi gerçekte yerli, halka ait kültürel özelliklere sahip, şiveli konuşan varsıl biridir, 'gerçek sanat'tan' anlamaz. Sesi güzel olmasa da, Azize'yi şarkıcı yapmakta ısrar eder, çünkü onun güzel olduğunu düşünür. Aynı gazinoda Klâsik Türk müziği söyleyen Arnavut Osman'ın eşi Handan, Azize'yi beğenmeyip, "Onun ötüşü, ancak bu çöplükte geçer" der. Bunun üzerine Osman, "Sen de Sulukule'den gelmedin mi? Attığın takunyanın tadı hala kafatasımda. Hepimizin cemaziyülevveli[104] malum; sen 'Yırtık Handan', ben 'sıska komi Arnavut Osman'. Sen yıldız oldun" diyerek, kökenlerinin sıradanlığına dikkat çeker. Handan, hırsını alamaz ve keser: "Ama sen hâlâ Osman Bey olamadın". Her ikisi de birbirlerine göre 'üstün olmayan' bir tabakadan gelmelerine karşın, Handan kökenini reddetmeye çalışır. Osman'ın kökene yaptığı bu vurgu, filmin kültürel/ulusal/toplumsal kimlikler düzleminde okunması gereğini açığa çıkarır. Gerek Osman'ın bu söylemi, gerekse filmde varsıl olarak sunulanların sonradan varsıllaşmış olmaları ve alt sınıftan bulundukları konuma gelmeleri, varsıl/üst sınıfın yoksul/alt sınıf üzerinde üstün bir konumda olmadığına işaret eder (Film, bir yönüyle varsıllığın köklerinin yoksullukta olduğunu imler). Handan, melodramın 'kötü kadın'ını oynar Kara Gözlüm'de, ancak Azize'yi gülünç duruma düşürmek için hazırladığı tuzağa kendisi düşer.

Madam Suti, yine yerli melodramın taşralı 'kültürsüz' kadınlarına görgü, zarafet, kibarlık dersleri veren kalıplaşmış 'ecnebi'si

---

[104] Bir kimsenin cemaziyülevvelini bilmek, Türkçe Sözlük'te (1988: 251,252), "Bir kimsenin herkesçe bilinmeyen geçmişteki kötü bir yönünü veya kötü durumunu bilmek." olarak tanımlanmıştır.

rolündedir. On günde Azize'yi ters-yüz etmeye çalışan Madam Suti, gayrimüslimlere özgü Türkçe konuşması ve davranmasıyla, *Azize'yle karşıtlık, biz/öteki karşıtlığını* oluştururken, aynı zamanda anlatının gülünç bölümlerini oluşturur. Filmin derin yapısında yer alan ulusal kimlikle ilgili biz/öteki karşıtlığı düşünüldüğünde Madam Suti'nin 'öteki' olduğu ve 'öteki'nin değersizleştirilerek sunulduğu görülür. Modernleşme ve uluslaşma sürecinde kadın imgesini incelediği çalışmasında Kandiyoti (1997: 157), milliyetçi hareketlerin modernleşmeyi algılaması sürecinde belli kimliklerin bastırıldığını; *belli etnik, dinsel, dilsel hatta* mekânsal (kırsal ya da aşirete karşı kentli) kategorilerin değersizleştirildiğini ya da bir kenara itildiğini belirtir. Bir gayrimüslim olarak Madam Suti, tam da bu yönüyle değersizleştirilmiş 'öteki'nin kimliğinin temsilidir. Ayrıca Madam Suti'nin konumu, Batı'nın ve modernleşmenin temsilinin, ulusun kendi içinde bölünmüş sınıf, din ya da etnik bölünmeyle ilgili olduğunu söyleyen Kandiyoti'nin (1997: 157) saptamasını da destekler. O, Batı'yı ve *modernleş*meyi temsil eden bir 'iç-öteki'dir.

Balıkçılar da filmde önemli bir yer tutar. Balıkçılar, 'biz' kimliğini oluşturan doğruluk, açık sözlülük gibi nitelikleri yansıtırlar. Kendi hallerinde, neşeli, hayatlarından memnun olan balıkçılar, Azize balık pazarına döndüğünde, önce onu benimsemezler, ancak Kenan, 'Meçhul Mesteci' sıfatıyla döndüğünde konuşurlar.

Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Filmin derin yapısında yer alan anlamın gün yüzüne çıkarılmasında, uzam ve zaman, önemli bir işleve sahiptir. Filmde açık/kapalı, iç/dış, özel/kamusal uzam iç içe geçmiştir. Film, açık/dış/kamusal uzam olan balık pazarında açılır ve aynı yerde kapanır. Bu yönüyle uzam açısından bir simetri söz konusudur. Filmde kamusal uzamların, özel uzamlardan daha çok yer tuttuğu görülür. Temel Reis'in evi, Azize'nin evi, Hurşit Bey'in evi, Kenan'ın evi sadece birkaç kez görüntüye gelir. Film kişileri, bu nedenle özel uzamdan çok kamusal uzamda serimlenir, tanımlanır. Tıpkı film kişileri gibi uzam da biz/öteki karşıtlığını tanımlayacak biçimde kimliklendirilmiştir. Balık pazarı doğru, namuslu, dürüst insanların, sıcak ilişkilerin olduğu 'biz'in uzamıdır; orada-

kiler 'biz'dendir. Kazablanka gazinosu, bir iç uzam olmasına karşın özel değil, kamusaldır, ama tam anlamıyla 'öteki'nin uzamı değildir; Kazablanka daha çok 'biz' ve 'öteki'nin karşılaştığı, çatıştığı 'öteki'ne rağmen 'biz'in var olduğu uzamdır. İsmiyle Batıyı ve Batılı olanı (M. Curtiz'in *Casablanca*'sını anımsayalım) çağrıştıran *Kara Gözlüm*'ün Kazablanka'sı, tıpkı Curtiz'in *Casablanca*'sı gibi geçiş uzamıdır, filmsel anlatıda belirgin bir öneme sahiptir. Azize'nin yaşamı, orada değişime uğrar, Kenan burada garsonluk yapar. Ancak ikisinin de bu uzamda birlikte olduğu görülmez. Çünkü Kenan'ın bakış açısına göre 'herkesin mevkilerini bilmesi' gerekir. Orada Azize önce müşteri, sonra şarkıcı olmuştur, Kenan ise yalnızca garson. Garson Kenan, ancak gazinonun dışında âşık ve 'Meçhul Besteci' olabilir. Kazablanka gazinosu, öteki'nin ve 'öteki' olmanın barındırdığı tehlikeleri, Azize'yle ilişkilendirerek görünür kılar. Alt sınıftan gelen Arnavut Osman ve Handan, yozlaşmış kültürü, Hollywood yapımcıları ise, ulusal kimliğe yönelik tehditleri simgeler.

Gazino, bir yanıyla da 'biz' kimliğinin izlerini taşır. Orada çalınan müzikler yerlidir (Klâsik Türk Müziği, alaturka), müşteriler bu müzikten hoşlanan yerel kültürel değerlere sahip insanlardır. Belki belirgin bir farkı, bu müşterilerin halktan biraz daha 'paralı' olmasıdır. Azize gibiler, bu ünlü gazinoya normal koşullarda gidemeseler de, henüz tam kapitalistleşmemiş Arnavut Osman gibi patronların yardımıyla, gazinoya gelebilirler. Bu yönüyle gazinonun dış görünüşüyle Batılı, içeriğiyle Doğulu olduğunu da söyleyebiliriz.

Filmde kamusal uzamlar, sevgililerin birlikteliklerini sergilemesine izin vermez. Film, başladığı balık pazarında biterken, yeniden birbirlerine kavuşan Azize ve Kenan'ı kalabalık içinde göstermez. Film, onların birlikteliklerini kamusal uzam içinde özel bir uzam yaratarak -deniz kıyısında, İstanbul silueti önünde yüz çekimle- gösterir.

Filmde zaman, doğrusal/çizgisel bir sıra izler. Film, bir üçüncü kişinin bakış açısıyla anlatıldığı için, dış-öyküsel anlatıcı söz konusudur. Başka bir deyişle dış odaklayım[105] söz konusudur. Anlatı,

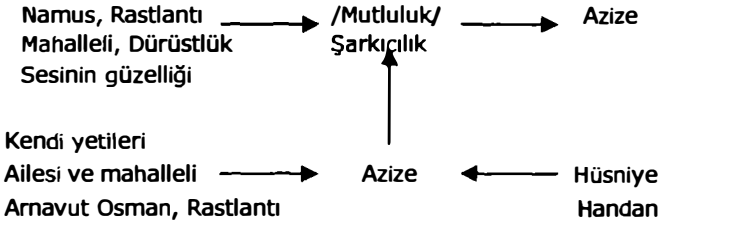
[105] Kahramanın düşünceleriyle ilgili bilgileri, her türlü öznelliği dışlayan dış odaklayımda olaylar, yansız ve nesnel biçimde, kişiler de tamamen dışarıda birisinin gözlemleriyle verilir (Kıran ve Kıran, 2000: 98).

zamandizinsel bir sıra izlemesine karşın, özetlemelere[106] de yer verir. Bunlardan biri, Azize'nin aldığı kibarlık dersleridir. Bu dersler, özetlemeyle sunulur. Azize'nin şöhret olması, özetlemeyle anlatılırken, sevdiklerini kaybedişi etkisiyle anlatılır. Bu bilgilerden hareketle, film başlangıç, dönüşüm ve sonuç olmak üzere, üç kesitte incelenebilir.

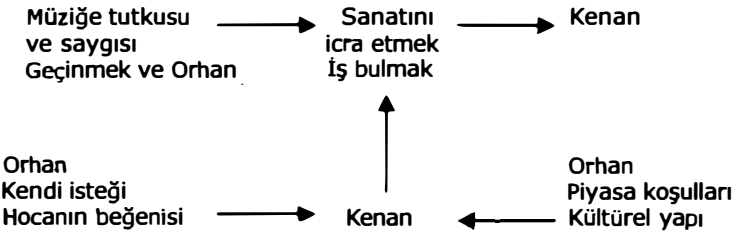
I. Kesit. Başlangıç. Rastlantıdan Sahneye: Anlatının başlangıç durumunda Azize'nin belirgin bir isteği yoktur. Film, onu birlikte yaşadığı (aile) ve çalıştığı insanlarla 'mutlu' olarak sunar. Bu nedenle çevresindekilerle birlikte, mutlu yaşamanın (N1), onun nesnesi olduğu söylenebilir. Onlar kendi halinde yaşarken Hüsniye Hanım, Azize'yi oğlu Yengeç Rıza'ya ister. Hüsniye, Azize'nin sokaklarda balık satmasını (her ne kadar kendisini 'modern' diye tanımlasa da) kabul etmez. Azize, Yengeç Rıza'yla evlenmektense, evde kalıp *kız kurusu* olmayı yeğlediğini söyler, çünkü onun göndericisi namustur (G1). Böylece Azize'nin isteği olmayan evlilik, ona başkalarınca önerilir. Azize'nin ne istediği belirgin değildir. İstediği belli olmadığı için, daha sonra da göreceğimiz gibi başkalarının yönlendirmesiyle davranır. Rastlantı (G2), sesinin güzelliği (G3) ve mahalleli (G4), onu yeni bir nesne edinmeye iter; şarkıcılık (N2). Böylece Azize, her ne kadar zorlama olmasa da, kendi bilgisi, isteği ve gücü dışında şarkıcı olmaya karar verir. Ancak Arnavut Osman'ın onu beğenmesine neden olan şey, Azize'nin sempatikliği, yani kişisel özellikleridir. Hüsniye'ye (E1) ve Handan'ın (E2) engellemesine karşın Azize, rastlantı (Y1), kendi yetileri (Y2), Arnavut Osman (Y3), ailesi ve mahallelinin (Y4) yardımıyla şarkıcılığa başlar. Rastlantının bir başka özelliği, Azize'nin Kenan'la tanışmasını sağlamasıdır. Belli bir istekten yoksunluk ya da edimlerinde başkalarının yönlendirmesi, Azize'nin bağımsız bir özne olarak konumlandırmasını güçleştirir.

---

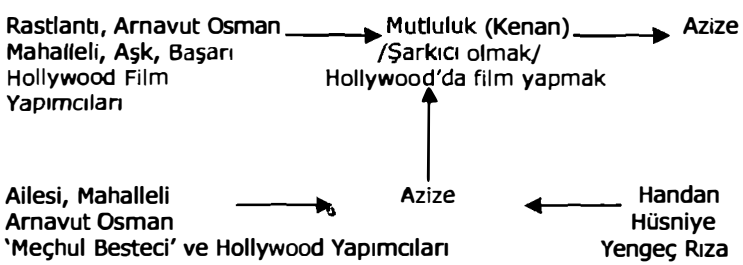
[106] Anlatının süresiyle/ ritmiyle ilgili bir kavram olan özetleme, anlatıcının, bir olayın tümünü vermek yerine özet yapmasıdır. Böylece anlatının süresi, öykünün süresinden daha kısadır (Kıran; Kıran. 2000:208).



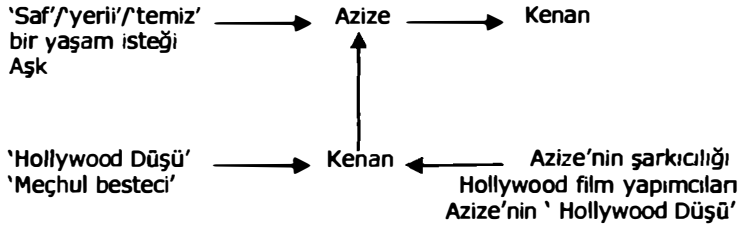
Diğer özne Kenan (Ö2) ise, göndericisi olan Klâsik Batı müziğine olan tutkusuyla (G1), sanatını layıkıyla icra etmek, alanda kendini kanıtlamak (N1) ister. Ancak bunu gerçekleştirme olanağı yoktur. Arkadaşı Orhan, 'kefere' diye tanımladığı bu müziği bırakmasını öğütler (E1). Orhan'a göre Kenan'ın Klâsik Batı müziği icra etmesi, 'Müslüman mahallesinde salyangoz satmaktır. Bu amacına ulaşmada Kenan'ın yardımcıları, bu müziğe olan tutkusu ve saygısı (Y1) ile müzik hocasının onu takdir etmesidir (Y2). Ancak Kenan'ın Klâsik Batı müziği çalarak para kazanması olanaklı değildir. Orhan bu nedenle ona, Hurşit Bey'in kızı Semra ile evlenmesini öğütler. Böylece Kenan, Hurşit Bey'in yerine geçebilecek, varsıl olabilecektir. Ama Kenan bunu da reddeder. Çünkü Hurşit Bey, ona bu müziği bırakmasını önerir. Piyasa koşulları (E2) ve izleyicilerin kültürel yapısı (E3), onun amacına ulaşmasında engel olarak belirir. Oysa müzik, Kenan için bir yaşam biçimidir. Klâsik müzik icra etme isteği, bu nedenle Kenan için yitik nesne olarak kalacaktır. Geçinmek kaygısı (G2), onu iş bulmaya zorlar. Bu noktada arkadaşı Orhan (Y3), Kenan'a, müzik yaptığı gazinoda garsonluk işi bulur. Kenan, asıl nesnesine ulaşamasa da, bir işi olur. Çevre, başlangıç aşamasında Azize'ye destek olur, Kenan'ı ise engeller.



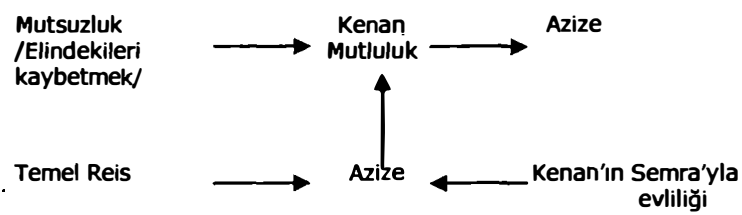
II. Kesit. Dönüşüm. Aşk, Şarkıcılık ve 'Hollywood Düşü': İkinci kesitte Azize için dönüşümü sağlayan olay, balık pazarında şarkı söylerken gazinocular kralı Arnavut Osman tarafından keşfedilmesidir. Azize'nin şarkıcı olmak gibi bir isteği, başlangıçta yoktur. Onu şarkıcılığa gönderen şey, rastlantı (G1) ve mahallelidir (G2). Arnavut Osman'ın (G3) daveti üzerine gittikleri gazinoda, Azize'nin şarkıcılık yapmasına da, ne kadar para alacağına da mahalleli karar verir. Bu nedenle Azize, kendi isteğiyle varolmadığı için, adeta 'maceraya' sürüklenir; ancak şarkı söylemek için anlaşma yapıldığında şarkıcı olmayı düşünür (N1), daha doğrusu 'düzgün şarkı söylemeyi' ister. Çünkü sesi çok güzel değildir. Bu arada, 'Chopin' adını taktığı Kenan'a âşık olmuştur (G4). Kenan (N2), Azize'nin soyut nesnesi olan mutluluğu somutlaştırır. Azize'nin 'saf'lığı, onun Kenan'ın işaret ettiği tehlikeleri anlayamamasına neden olur. Azize'nin gazinoda çalışmasına engel olmaya çalışan tek kişi Handan'dır (E1); o, kendisine rakip olacağı için Azize'yi orada istemez, ama etkili olamaz. Azize, Handan'ın üstesinden gelmeyi başarır. Diğer iki engelleyiciden, Azize'yi öteki erkeklerden (Kenan'dan) kıskanan Yengeç Rıza'nın (E2) üstesinden Kenan gelir. Azize hakkında dedikodu yapan Hüsniye (E3) ise, gücü olmadığından etkisiz olur. Azize'nin sahne performansından ve ulaştığı başarıdan (G5) etkilenen Hollywood film yapımcıları (G6, Y5), onu Rock Hudson'la bir filmde oynamaya ikna ederek, Azize'nin yeni bir nesne edinmesinde (Hollywood'da oynamak, N3) hem gönderici, hem de yardımcı eyleyen olarak işlev görürler. Yine kendisi dışındaki göndericiler, Azize'yi bir izlenceye sürüklemiş olur böylece; 'Hollywood Düşü'ne. Azize, bu süreçte nesnesi olan şarkıcılığa ulaşsa da, henüz Kenan'a tam anlamıyla ulaşamaz. Şarkıcılığa, şöhrete ulaşmasında ailesi (Temel Reis ve Bediha, Y1), mahalleli (Y2), Arnavut Osman (Y3), bestelediği 'Kara Gözlüm' şarkısıyla 'Meçhul Besteci' (Y4) yardımcı eyleyenler olurlar. Kendi 'doğallığı' ve 'saflığı' da, başarıya ulaşmasına katkıda bulunur.



Müzik yeteneğini rakı sofralarına meze yapmaktansa garsonluk yapmayı yeğleyen Kenan, sonunda Orhan'ın yardımıyla garsonluk işi bulur. Kenan, Azize'yi 'temiz', 'saf' olduğu, 'yozlaşmamış' olduğu için sever ve 'saf/temiz/yerli' bir yaşamın (G1) göndericisi olduğu için onu ister (N), ama 'hak edilmemiş şöhretin' insanları değiştireceğini bildiğinden korkar. Kenan, nesnesi Azize'yi, ulusal kültürün bileşenlerinden olan (o öyle düşünür) saflığı, temizliği yerel olanı simgelediği için ister. Azize'yi kaybetmek demek, onun için bu kültürel ve toplumsal değerlerin kaybı anlamına da gelir. Azize Kenan'a, belki de o ana dek yabancısı olduğu, bilmediği ya da farkına varmadığı kültürel ve ulusal değerleri anımsatır. Bu nedenle Kenan, Azize'yi bir şeyleri simgelediği için ister. Kenan, Azize'ye, boy boy asılmış afişlerini göstererek onu ayna karşısına getirir ve aynadaki Azize'nin, balık kokan Azize olmadığını söyler. Bir bakıma Azize'yi sarsar. Değişim, Kenan'a göre tehlikelidir ve insanlar 'öz'ünden uzaklaşmamalıdır. Bu öz, Kenan'a göre yerel ve ulusal değerlerle tanımlanmıştır. Kenan'ın, nesnesi Azize'ye ulaşmasını tehdit eden şey, bu yönüyle Azize'nin şarkıcılığı ve şöhreti (E1) ile bu şöhreti Amerika'ya taşımak isteyen Hollywood film yapımcılarıdır (E2). Kenan'ın gördüğü Hollywood düşü (Y1, E3), onun bu korkusunu açığa çıkardığı, nesnesine ulaşması yönünde onu uyardığı için yardımcı; Azize'yi 'özü'nden uzaklaşmakla tehdit ettiği için, engelleyici eyleyen olarak konumlandırılabilir. Kenan, Kara Gözlüm'ü besteleyen 'Meçhul Besteci' (Y2) sıfatıyla Azize'yi son kez uyarsa da, bu onun, geçici bir süre de olsa, Azize'yi kaybetmesini engelleyemez. 'Elindekiyle yetinmeyen' Azize, sürüklendiği 'Hollywood Düşü' nedeniyle, sonunda Kenan'ı da kaybetmiş olur.

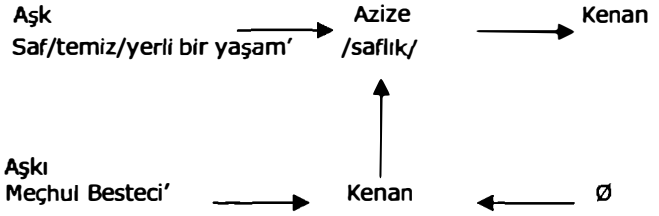


III. Kesit. Kaybetmenin Ardından Gelen Mutlu Son: Filmsel anlatının son kesitinde, mutlu son vardır. Azize, 'elinde olanlarla yetinmediğinden' önce garson Kenan'ı, sonra 'Meçhul Besteci'yi kaybeder. Kenan'ın Semra'yla nişanında söylediği şarkıyı da (Kara Gözlüm), 'elindekileri' kaybetmenin acısı (G1) ve mutsuzluğu (G2) içinde söyler. Mutluluk ve Kenan (N1), Azize için yitik nesne olmuştur artık. Çünkü artık hem 'Hollywood düşü' hüsranla bitmiştir, hem de Kenan Semra'yla evlenmektedir (E1). Bu koşullarda balık pazarına dönen Azize'yi, balıkçı arkadaşları da benimsemeyerek, bir biçimde onu cezalandırmış olurlar. Azize'ye destek olan tek kişi, babası Temel Reis'tir (Y1). 'Elindekileri' kaybettikten sonra onların değerini anlayan Azize, ancak 'Meçhul Besteci'nin gerçek kimliğini açığa vurmasıyla mutluluğa ve Kenan'a ulaşır. İzlencesi sonucunda o, 'elindekilerle yetinmeyi' ve mutlu olmayı öğrenmiştir.



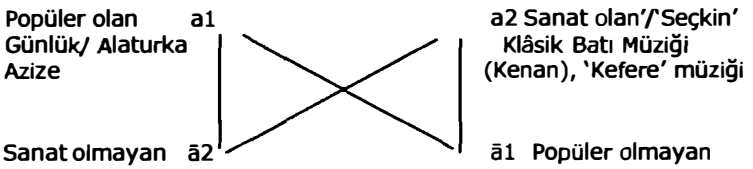
Sonuç durumunda Kenan, aşkın (G1) ve 'saf/temiz/yerli bir yaşam'ın (G2) gönderici olduğu süreçte, nesnesi Azize'ye (N) kavuşur. Azize'ye olan aşkı (Y1) ve 'Meçhul Besteci' kimliği (Y2), Kenan'ın nesnesine ulaşmasında yardımcı eyleyenler olarak işlev görür; bu kesitte herhangi bir engelleyiciye rastlanmaz. Azize, kendi isteği dışında sürüklendiği bu 'acılı macera' sonunda Ke-

nan'a kavuşur, Kenan da Hollywood'a (öteki'ne) kaptırmadığı Azize'ye (biz'e).



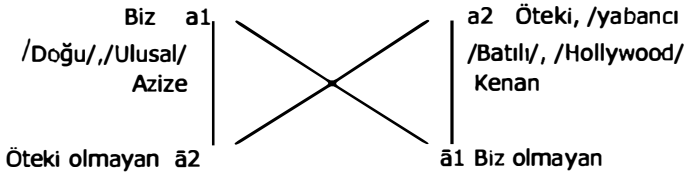
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Biz' ve 'Öteki'nin Eğretilemesidir"

Kara Gözlüm, popüler olan/sanat olan, günlük, sıradan/seçkin, teknoloji/günlük yaşam deneyimleri (sezgi), birey/toplum gibi karşıtlıkları biz/öteki karşıtlığıyla ilişkilendirerek ele alır. Film, bu karşıtlıkları kadın karakter üzerinde işler. Karşıtlıklar kültürel, toplumsal, politik ve cinsel bir içerik taşır.



Kenan, 'popüler olan' ile 'sanat olan' arasında belirgin bir ayrım yapar ve kendisini 'sanat olan'la tanımlar. 'Sanat olan', Klâsik Batı müziğidir; 'popüler olan', 'sıradan olan'sa alaturka müziktir. Kenan, 'sanat olan'dan 'popüler olan'a doğru bir dönüşüm geçirir. Bu karşıtlığı, Yeşilçam sineması ile 'sanat' sineması arasında da kurabiliriz. Yeşilçam, halkın özlemlerine, isteklerine yanıt vererek onları eğlendirir, güldürür, ağlatır. Yüzünü Avrupa'ya dönmüş Batılı 'sanat' sineması, kendisini halktan ayırır, yerelliği dışlar. Kenan'ın 'sanat olan'dan 'popüler olan'a dönüşümü (ya da

bir süreliğine 'sanat olan'ı rafa kaldırması), Türkiye'nin gereksindiği sinemanın 'sanat' sineması değil, yerel olanı dikkate alan popüler sinema (Yeşilçam sineması) olduğu biçiminde eğretilemeli bir okumaya olanak verir.



Filmsel anlatıda temel karşıtlık biz/öteki olarak sunulur. Biz, Doğulu, ulusal, 'saf, 'temiz' niteliklerle; 'öteki' ise; Batılı, yabancı, 'yoz', 'paragöz', 'kirlenmişlik' gibi niteliklerle tanımlanır. 'Biz' ve 'öteki', öylesine belirgin bir ayrımdır ki, kibarlık/zarafet dersleri öğrendiği sırada Azize'nin Madam Suti'yle olan ilişkisi, bu ayrımı gülünçleştirir. Tam anlamıyla 'öteki' olmasa da 'biz olmayan' Madam Suti'nin her öğrettiğinin karşısında Azize, 'Bizde böyle' diye yanıt verir.

Filmsel anlatıda ilginç olan, gerek içerdiği 'saf', 'temiz' gibi niteliklerle donanmış 'biz' kimliğinin, gerekse bunun karşısında yer alan 'öteki'nin ulusal kimliğe yönelik tehditlerinin, (kadın karakter) Azize aracılığıyla anlatılmasıdır. Film, bu karşıt kimlikleri cisimlendirmek için karakterleri parçalar, böler. Azize, 'Balıkçı Güzeli' olarak 'biz kimliğini, şarkıcı Azize' olarak 'öteki'nin barındırdığı tehlikeleri görünür kılacak biçimde ikiye ayrılmıştır. Belki buna, olanlardan hiçbir şey anlamayan bir üçüncü Azize'yi daha ekleyebiliriz. Özellikle Kenan'ın Azize'ye ayna tuttuğu sahne, bu yorumu destekleyici niteliktedir. Aynadaki görüntüsüne bakıp, 'Balıkçı Azize'ye benzemediğini gören Azize, bir üçüncü kişi gibi konuşur aynadaki sureti karşısında. Kenan ise, kültürel-sanatsal yönelimleriyle, Batılı yanıyla 'Chopin'; kişiliğinden fedakârlık etmeyen yanıyla garson Kenan; müzikal yeteneğini Azize için kullandığı yanıyla 'Meçhul Besteci'; Azize'ye olan aşkıyla bu üçünün toplamı olan Kenan'dır. Anlatı izlencesinde Azize'nin göndericisinin kendisi dışındakiler (rastlantı, Arnavut Osman, mahalleli,

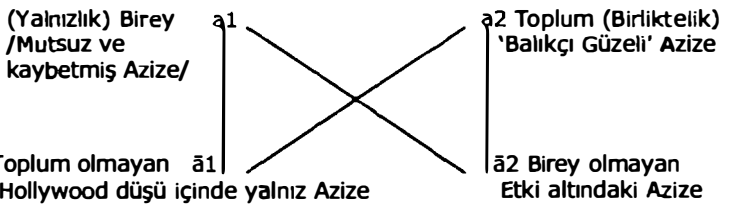
Hollywood film yapımcıları) olması, gerçekte onun özerk bir özne olmadığını gösterir. Üstelik o, olanların pek farkına değilmiş gibi davranır. Azize'nin yakınlarının isteği ve yönlendirmesiyle girdiği sürecin tehlikelerini Kenan sezer ve bu konuda onu uyarır. Onun göndericisi mahalleli, rastlantı; değerlendiricisi ise hem mahalleli hem de Kenan'dır. Çünkü başlangıçta onu şarkıcılığa sürükleyen mahalleli, Azize 'elindekileri' kaybedip tekrar balık pazarına döndüğünde onunla konuşmaz. Kenan ise, başlangıçtan beri Azize'nin sürüklendiği sürecin onu mutsuz edeceğini, 'elindekileri' kaybetmesine neden olacağını bilerek onu uyarır, sonra da onu kendisinden ve sevgisinden mahrum ederek 'cezalandırır'. Yuval-Davis'e göre (2003: 96) kültürel gelenek ve geleneklerin (yeniden) keşfi, çoğunlukla kadınların denetim ve baskı altında tutulmasını meşrulaştırma yolu olarak kullanılır erkekler tarafından. Üstelik erkeklerin tek tek ve toplulukların tümden 'ötekiler' tarafından tehdit edildiklerini hissettikleri durumlarda bu olgu şiddetlenebilir. Kenan, tam da bu nedenle, Hollywood ve Batılılaşmanın, 'biz' kimliğini tehdit etmeye başladığını düşündüğü için Azize'yi denetim altına almak ister, ancak bu denetim melodramatik bir aşk anlatısı biçiminde gerçekleşir. Azize, bir yanıyla 'saf', temiz 'biz' kimliğinin eğretilemesi olsa da, Yuval-Davis'in (2003: 97) kadınların çoğunlukla beden siyasetinin kolektif 'biz'inden dışlanıp, özneden çok nesne konumunu koruduğuna ilişkin saptamasında olduğu gibi, neyin eğretilemesi olarak konumlandığının farkında değildir. Azize'nin içine 'sürüklendiği' sürecin tehlikelerinin farkında olmaması, buna ilişkin bir bilinç geliştirememesi, ataerkil düşüncenin kadına yüklediği olumsuz değerlerin yeniden üretimi anlamına gelir. Çünkü 'uygun kadın'ın nasıl olacağına ilişkin kültürel kodlar, çoğunlukla kadınları, bu aşağı konumlarında tutmak üzere geliştirilmiştir. Kadınlık kurgusu, bu açıdan 'ötekilik' kurgusuna benzer (Yuval-Davis, 2003: 97). Kadının, temsil ettiği değerler nedeniyle 'kirlenebileceğine' ilişkin inanç, onun üzerindeki denetimi de haklılaştıran bir işlev görür. Kuşkusuz bu denetim, 'tehlikelerin' farkında olan erkekler tarafından yerine getirilir. 'Bilmek' ve 'sezmek' temelinde kodlanması, bu nedenle Kenan'ı Azize karşısında daha üstün bir konuma yerleştirir. Böylece Azize, ne yapacağını bilmeyen bağımlı bir özne, Kenan ise yönlendirici özne tanımlanmış olur.

Kara Gözlüm'de Hollywood film yapımcıları, 'öteki' kimliğini cisimlendirirler. Bu kimliğin hoş olmayan yanları, Azize onlarla gazinoda dans ederken daha da belirginleşir. Azize, onların dilini anlamaz, onları 'sulu' olarak niteler. Kenan, Azize'nin Rock Hudson'la 'Mihrace'nin Gözdesi' filminde oynamak üzere Hollywood'a gidecek olmasından hoşnutsuzluğunu, 'Meçhul Besteci' kimliği içinde belirtir. Azize'yi ikna etmek için yaptığı konuşma, açıkça 'biz'/'öteki' karşıtlığını yeniden üretir. Hollywood'a gitmekle kaybedeceği şeyleri Azize'ye sıralar: "Bu şehri, denizin canım kokusunu, balık pazarını, çarşılarını, büyüdüğü sokakları, dilleri dilimiz olan, halleri size benzeyen insanları özlemeyecek misiniz? Konuştuğunuz bu dili yıllarca duymamak, şarkılarınızı yabancı yüzler karşısında yabancı kulaklara söylemek güç gelmeyecek mi size?". Ulusal topraklar, ulusal dil ve ulusu oluşturan insanlar, doğrudan 'biz' kimliğinin bileşenlerini oluştururlar. Azize ise, bunları göremeyecek kadar saftır. Vatan, milliyetçi söylemde korunması gereken bir kadın olarak temsil edildiğinden (Kandiyoti, 1997: 149) Kenan'ın korkusu, 'Aziz Vatan' anlamına gelen Azize'yi Hollywood'a kaptırmaktır. Bu nedenle Azize, vatanın eğretilemesidir. *Kara Gözlüm*'de kadın, hem 'modernliğin timsali', hem de 'kültürel safiyetin seçkin taşıyıcısı' olarak resmedilerek, Kandiyoti'nin milliyetçi söylemde saptadığı (1997: 152) kadınların temsil ediliş biçimlerine uyar. Azize hem dönüşüm geçirmemiş, modernleşmemiş 'Balıkçı Güzeli Azize' haliyle 'biz'e özgü kültürel safiyeti gösterir, hem de dönüşüm geçirmiş, modernleşmiş şarkıcı Azize haliyle de modernleşmenin timsali olur.

Filmde biz/öteki karşıtlığıyla ilgili bir başka karşıtlıkta teknoloji/günlük yaşam deneyimleri (sezgi) karşıtlığıdır. Bu karşıtlık, henüz filmin başlarından itibaren görülür. Azize, Kenan'ın istediği iki yüz elli gram karidesi terazi olmaksızın, eliyle tartarak verir. Onların terazide tartılmasını isteyen Kenan'a, *ellerinin terazi kadar hassas olduğunu* söyler Azize. Benzer durum, Azize gazinoda şarkıcılığa başlayıp, modern teknolojiyle donatılmış evinde yaşanır. Azize her şeyin elektrikli bir aleti olduğunu söyleyip yakınırken, Bediha elektriklerin kesilmesiyle çalışmayan elektrikli süpürge yerine çalı süpürgesini kullandığında sevinir: "N'aber, bizim emektar çalı süpürgesine muhtaç oldun ya düdük!" der.

Benzer biçimde Temel Reis'in ve Azize'nin kullandığı 'Apollon' isimli motosiklet de bu karşıtlıkta önemli bir işlev üstlenir. Mitolojide aydınlığı, durgunluğu, ölçülü gücü simgeleyen; 'ışık, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneği' olarak tanımlanan Apollon (Erhat, 2000: 44), bu yönleriyle filmde 'Batı'yla, 'Batılı olan'la ve akılla eşitlenmiştir. Ancak, filmin sonunda Azize'nin 'her şeyini kaybetmiş' bir halde eski mahallesine döndüğünde kameranın, bozulmuş, hurdaya dönüşmüş biçimde bir kenara atılmış Apollon'u görüntülemesi, aklın gücünün sınırlarını gösterir. Apollon'un bozulup bir kenara atılması, simgesi olduğu 'Batı'nın, 'Batılı olan'ın ve aklın gücünün, 'Doğu'nun sezgi gücü karşısında bir anlamı olmadığını anlatır. 'Batı' ve 'Batlı olan' da, tıpkı Apollon gibi bir kenara atılmıştır. Film, bu noktada günlük yaşam deneyimleriyle kazanılmış sezginin, teknolojinin yerine geçebileceğini savlar. Hatta geçmiş yaşam deneyimleri, Batı'yı simgeleyen teknolojiyi gereksizleştirir. Film, bu yönüyle 'batılı' yaşamın önemli bileşenlerinden olan teknolojinin, geleneksel yaşamı değiştiremeyeceğini söyleyerek, teknolojiyi de bu yaşama bir tehdit olarak algılar. Öte yandan sezginin, *feminen* bir yanı olduğu anımsandığında (duygu/akıl, dişil/eril ayrımıyla eşitlenmiştir eril düşüncede) aklı önde tutan 'öteki', 'Batı' karşısında 'biz'in, 'Doğu'nun da 'dişil' olarak kodlandığını görürüz. Kenan da bu yönden 'güçlü' sezgilere sahip olmakla, bu kimlikten payını alır.

Filmsel anlatıda bir başka karşıtlık ise, birey/toplum temelinde yapılanır. Azize'nin başlangıç durumunda nesnesinin 'mutluluk' ve 'birliktelik', dönüşüm aşamasının sonunda ise göndericisinin 'elindekileri' kaybetmenin getirdiği acı ve mutsuzluk olması, karşıtlığın birey/toplum, yalnızlık/birliktelik arasında kurulduğunu gösterir.



Birey/toplum karşıtlığı da Azize üzerinden kavramsallaştırılır. Azize, 'Balıkçı Güzeli Azize' olduğunda toplumun tarafındandır, birliktelik ve mutluluk söz konusudur. Diğer tarafta ise, 'elindekileri' kaybetmiş, mutsuz ve yalnız bir Azize vardır. Yalnızlık ve mutsuzluk öylesine belirgindir ki, balık pazarına döndüğünde kimse Azize'yle konuşmaz, onun şarkısına eşlik etmez. Bu nedenle 'toplum' tarafında yaşam, 'birey' tarafında ise ölüm vardır. Azize için yaşam, ancak balık pazarında olanaklıdır. Film, bu yönüyle 'biz' kimliğinin bileşenlerine vurgu yaparken birlikteliği ve topluluk türü (cemaat) yaşamı da bu bileşenlerin arasına katar. Bu durum, Kandiyoti'nin işaret ettiği ve kilit noktaları Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte saptanan kadın söylemini akla getirir. Kandiyoti'ye göre (1997: 133,134) sözü edilen dönemlerde kadın konusunda, köklerini Ziya Gökalp'ten alan milliyetçi söylem ile İslami söylemleri birleştiren kaygı, "Nasıl tanımlanırsa tanımlansın, kadınların konum ve davranışlarını cemaatin 'hakiki' kimliğiyle uyumlu ve onu tehdit etmeyecek şekilde oluşturma yolunda bir telaş" idi. *Kara Gözlüm* de bu kaygıyı paylaşan bir film olarak, hem bu 'hakiki' kimliğin tanımlanmasında, hem de bu kimliğe yönelik tehditleri görünür kılmada kadına temsil edicilik görevi vermiştir. Kadının 'hakiki' kimliğe uymayan, sınırları ihlal eden davranışları (her ne kadar bu 'sınıraşımı' kadının kendi seçimi olmasa da) toplumdan yalıtılmakla, mutsuzlukla cezalandırılır.

Kara Gözlüm, kadını bilgi ve istek kipleri törpülenmiş, başkalarının istekleri ve bilgisiyle hareket eden bağımlı bir özne olarak konumlandırır. Özerk özne olmayan kadın, hem 'biz' kimliğini (ulusal/Doğu) cisimlendirir, hem de dönüşmüş görünüşüyle, Öteki'nin, 'Batılı olan'ın tehlikelerini görünür kılar. Onu bu biçimde kodlayan (kendisi dışında bir gösteren) ise, eril düşünme biçimidir.

BÜTÜN ANNELER MELEKTİR: "KAMUSAL ALANA GİRMENİN CEZASI"

Filmin Özeti

Zeynep (Nergis Cansevdi) avukat olan babası Fikret (Ediz Hun) ve dadısı ile (Gülistan Güzey) birlikte yaşayan on beş yaşında bir kızdır. Babası Fikret tarafından annesinin öldüğüne inandırılmıştır. Annesiz büyümenin acısını her koşulda dile getiren ve anne özlemi duyan Zeynep, babasından sonra 'amca' dediği Kenan'ı (Metin Serezli) sever. Fikret iş gezisi için gittiği İzmir'de, bir gazinoda şarkı söyleyen ve daha önce evden kovmuş olduğu karısı Selma'yla (Hülya Koçyiğit) karşılaşır. Selma Fikret'ten kaçarken bir araba ona çarpar, ameliyat edilen Selma iyileşir. Nevin Kızıldağ adında gazinolarda şarkı söyleyen Selma'nın tek yakını, babası yaşındaki piyanist Selim'dir. Onu dinlemeye gelen erkek izleyiciler (Fikret'in avukat arkadaşları), Selma'nın güzel olmasına karşın çevresindeki erkekleri reddettiğini dile getirir. Fikret, kızının anne özlemini gidermek için Selma'yla evlenerek onu İstanbul'a götürmeye karar verir. Selma ise yalnızca kızına kavuşacağı için bu öneriyi kabul eder, çünkü geçmişte yaşadıkları yüzünden Fikret'e kızgındır.

Selma'nın eve gelmesiyle birlikte Zeynep, onu benimsemek istemez, 'soğuk', kimi kez de 'acımasızca' davranır. Selma'nın Zeynep'in gerçek annesi olduğunu anlayan dadı, Zeynep'in onu sevmesi için evden ayrılır. Zeynep, Selma'yla evlenerek annesinin anısına saygısızlık ettiğini düşündüğü babasını affetmeyeceğini söyler. Selma'nın Zeynep'e yakınlaşma girişimi, her durumda olumsuzlukla sonuçlanır. Selma, Zeynep'in sevgisini değil, nefretini kazanır. Selma'nın barda bir kaza geçirdiğini öğrenmesiyle Zeynep'in nefreti büsbütün artar ve Selma'yı 'kötü kadın', 'fahişe' olmakla suçlar. Çaresiz kaldıklarını düşünen Selma ve Fikret, Selim'den yardım ister. İyi piyano çalmak kadar iyi resim yapmakla da övünen Selim, Zeynep'le arkadaş olmayı başarır.

Zeynep'in on beşinci doğum gününü kutladığı sırada, Avrupa gezisinden dönen Kenan da onlara katılır. Kenan ve Selma geçmişte birbirlerini tanımaktadırlar. Kenan, Zeynep'in iki yaşına girdiği doğum günü kutlamasında, Fikret'in yanlış anlaması sonucu evden kovulan Selma'ya her şeyi anlatır. Aile bütçesine destek olmak için o zamanlar kör olan Kenan'a para karşılığı piyano dersi veren Selma, bunu, onun izin vermeyeceğini bildiği için Fikret'ten gizlemiştir. Selma'nın eve geç gelişinden kuşkulanan Fikret, Zeynep'in ikinci yaş gününde, mahalleli kadınların da dedikodularından etkilenerek onu izlemiş ve onun Kenan'ın evine girdiğini görmüştür. Olayları açıklamasına fırsat vermeden 'kötü kadın', 'fahişe' olarak suçladığı Selma'yı evden kovmuş, ama gerçeği sonradan Kenan'dan öğrendiğinde pişmanlık duymuş ve günlerce Selma'yı aramıştır. O günden sonra Kenan'la dost olan Fikret, Kenan'ın gözlerini de açtırmıştır. Gerçeği Kenan'dan dinleyen Selma, Fikret'in hâlâ kendisini sevdiğini anlar ve ona yakınlaşmaya başlar. Zeynep, Selim'den annesinin resmini yapmasını ister. Anlatılan annesiyle ilgili anılara Selma'nın da karışması, Zeynep'in öfkelenmesine yol açar. Zeynep, geçmişin 'o saf, temiz' anılarını kirletmekle suçladığı Selma'ya bağırır ve onun kendisine hediye ettiği kolyeyi geri verir. Zeynep'in kendisini sevmediğini ve artık sevemeyeceğini düşünen Selma, evden ayrılmaya karar verir ve son kez kızını öper. Duyguları yumuşamaya başlayan Zeynep, sonunda Selim'in yaptığı resimden ve babasının açıklamalarından sonra gerçek annesinin Selma olduğunu öğrenince annesine, Selma da kızına kavuşur.

Film Kişileri

Selma (Hülya Koçyiğit): Perdede görülmediği halde, filmin başından itibaren kendisinden söz edilen Selma, anlatıya Kenan'ın İzmir gezisi sırasında girer. Yukarıda da vurgulandığı gibi, Zeynep sürekli anne sevgisini, onun yokluğunda duyduğu acıyı dile getirir. Selma'nın izleyicilere görünmesi ise, iki aşamalı bir süreç izler. Önce güzelliğinden söz edilir, ama bu güzellik, Selma kalabalık içinde şarkı söylerken genel bir çekimle görselleştirilir. Selma'nın yüzü, yakın çekimle, ancak Fikret onu gördüğünde,

Fikret'in bakış açısından perdeye yansıtır. Böylece daha filmin başında, Selma'nın bir erkeğin bakışının nesnesi olarak konumlandırıldığı, bu nedenle Selma'nın özerk bir özne olmadığı anlaşılır. Çünkü filmsel anlatının başında perdede görünmediği için Selma, zaten 'yoktur'. Filmin şimdiki zamanında otuzlu yaşlarda güzel bir kadın olan Selma, Fikret'le tanıştığı sırada konservatuar öğrencisidir. Rastlantılar sonucu tanıştığı Fikret'in evlenme teklifini kabul ettiğini sözcüklerle değil, ona sarılarak davranışlarıyla göstermiştir. Evlendiğinde ise, çalışmayıp evinin kadını olmuştur. Çünkü çalışmasına, eşinin gurur yüzünden izin vermeyeceğini düşünür. Kocasını çok seven Selma, aile bütçesine katkıda bulunmak için ondan gizlice, gözleri görmeyen Kenan'a haftada iki gün piyano dersleri verir. Bunun hesabını ise, kendini aldattığını düşünen Fikret tarafından evden kovulmak ve kızından ayrılmakla öder. Selma, Fikret aldatmakla suçladığında, kendisini savunamaz, konuşamaz, sadece "Yanlış anladın" demekle yetinir. Filmsel anlatı Selma'yı üniversitede okumuş olmasına karşın, kamusal alanda konumlandırmaz. Onun kamusal alanda bulunma isteği (yaptığı iş çalışma ilişkilerinin dışında evde özel ders vermekle sınırlı olsa da), hüsranla sonuçlanır. Fikret'in (ve onun bakış açısından konumlandığı için filmin) bakış açısına göre Selma, evde oturmalı, çocuğuna bakmalıdır. Selma'nın güçsüzlüğü, evden kovulduktan ve çocuğundan ayrıldıktan sonra resmi herhangi bir kuruma başvurmaması, hatta bu konuyu hiç kimseye – birlikte çalıştığı, kendisini seven Selim'e bile- anlatmamasıyla daha belirginleşir. Kaderine boyun eğmiş ve bir defasında ölmeyi istemiş, ancak Selim tarafından kurtarılmış olan Selma, bu nedenle göstergebilimde 'boş özne'ye denk gelir. Çünkü intihar ve ölmeyi istemek, bilgi, güç ve istek kipliklerine sahip olmamak anlamındadır (Kıran, 1999: 158).

Güçsüz ve çaresiz olarak sunulan Selma'nın anlatıda sürekli olarak 'namuslu' olduğu vurgulanır. Selma'nın, Kenan'a verdiği piyano dersini, mahallelinin "Evli bir kadının haftada iki gün, bekâr bir erkeğin evine gitmesine hoş bakmayacağını" söyleyerek bitirmesi, onun toplumsal değerleri dikkate aldığını gösterir. Anlatı, Selma'yı bir yandan iyi niyetli de olsa, eşinden izinsiz çalışan bir kadın olarak, bir yandan da yaptığının toplumda egemen ah-

lâk kurallarına uymadığını bilen, bu değerlere saygı duyan bir kadın olarak konumlandırır. Selma'nın namuslu olduğunu, gazinoda onu dinlemeye gelen Fikret'in avukat arkadaşları da dile getirirler. Selma, gazinoda şarkı söylese de 'o biçim' kadınlardan değildir, sadece işini yapar, başka erkeklere bakmaz. Anlatı açısından önemli olan, bu tanımlamanın Selma'nın Fikret'e olan sadakatinin kanıtı olmasıdır.

Namuslu olan Selma, Fikret'in kendisini eve götürme (ev İstanbul'dadır, Anadolu'da değil, Selma'nın evi yoktur), evlenme ve Zeynep'e üvey anne olarak tanıştırılma kararına hiç itiraz etmez. Hakkında Fikret'in verdiği karara uyar, ama onu sevdiği için değil, Zeynep'e kavuşmak, hatta Zeynep'in gerçeği öğrenmesi yoluyla Fikret'ten nefret etmesini sağlamak için. İkili ilişkilerde Fikret'in isteği belirleyici ve Selma'nın göndereni Fikret olduğundan dolayı, Selma 'karmaşık özne' olarak da konumlanmış olur. Çünkü o, kendi gücü, bilgisi ve isteğiyle değil, Fikret'in gücü ve isteğiyle hareket eder (Kıran, 1999: 158-160). Böylece Selma, 'fedakâr' bir eş olduğu kadar bağımlıdır ve bir o kadar da öfkeli. Ancak bu öfke, Fikret'in yanlış anlama sonucu kendisine kötü davrandığı, yaptığından pişman olup kendisini çok aradığını öğrenmesiyle kaybolur, geriye annelik melodramlarında temel bir izlek olan fedakârlık kalır. Gerçeği öğrenmesiyle Fikret'le aralarında tekrar başlayan sevgiyi, kızının mutluluğu için (çünkü Zeynep, ne yapsa da Selma'dan nefret etmeye devam eder) feda eder. Bu yönüyle Selma, Kaplan'ın yaptığı anne sınıflandırmasında (1990: 127,128), kendisini kocasına ve çocuklarının bakımına adayan iyi anne ile kocası ve çocukları için acı çeken ve fedakârlıklara katlanan 'cesur' anne tipi arasında yer alır. Önce Fikret'in, sonra da kızı Zeynep'in her türlü aşağılamalarına, hakaretlerine maruz kalır, acı çeker, her ikisine de boyun eğer. Bu acılardan sonra gerçek öğrenildikten sonra mutluluk gelse de, Selma, filmde acı çeken, namuslu, olaylar karşısında tavır koyamayan, sessiz bir kadın olarak sunulur.

Zeynep (Nergis Cansevdi): On beş yaşında, uzun siyah saçlı genç bir kızdır. Bir okula devam ettiği görülmesine karşın, hangi okulda okuduğu açıklanmamıştır. Derslerinde başarılı olduğu anlaşılan Zeynep'in en önemli özelliği, öldüğüne inandırıldı-

ğı annesine olan saplantıya varan sevgisidir. Öyle ki, her fırsatta babasından annesini anlatmasını isteyen Zeynep, filmde göründüğü her karede, annesine olan sevgisinden söz eder, annesiz büyümüş olmanın acılarını dile getirir. Bir anlamda Zeynep'in, tek yakın akrabası olan babasına karşı, neredeyse onun eşi ya da annesinin yerini aldığı söylenebilir. Sözgelimi iş gezisi için İzmir'e gideceği sırada Zeynep, babasının çantasını hazırlar. Bir eş gibi ona hangi saatte uyuması gerektiğini belirten bir not yazar. Çevresinde hiç akranı, arkadaşı olmayan Zeynep'in, babası dışında iki yakını vardır; dadısı ve Kenan amcası. Doğum günü partisinde yer alan yaşıtlarıyla ise, yakın ilişkiler geliştirdiği görülmez. Bu nedenle Zeynep, yalnız biri olarak konumlandırılmıştır. Filmin sonlarına doğru piyanist Selim'le arkadaş olan Zeynep'in tek yakın kadın arkadaşı, dayanağı dadısıdır. Ancak yine de aralarındaki ilişki belirgin değil, silik olduğu için bir kadın dayanışmasından söz etmek olanaksızdır. Dayanışma yokluğu, filmde kadınların acı çekmelerine neden olur.

Kişilik özelliklerine bakıldığında Zeynep'in görgü kurallarını bilen, büyüklerine ve toplum değerlerine saygılı, nazik bir kız olarak yetiştirildiği görülür. Örneğin doğum gününde kendisine saat almış olan Kenan amcasına Zeynep, bunun için çok para ödemiş olabileceğini söyleyerek teşekkür eder. Kenan, "Hem de çok, ödemeye kalksan, hayatın boyunca bana bakman icap eder" diyerek karşılık verir. Zeynep'in "Sen bana bir şey almasan da ben sana bakarım Kenan amcacığım" yanıtı, onun hem saygılı biri olduğunu gösterir, hem de geleneksel bir toplumda kadının 'bakıcılık' rolünün altını çizer. Bununla birlikte çevresindekilere karşı saygılı davranan Zeynep, gerçek annesinin yerini tutmayacağına inandığı için Selma'ya iyi davranmaz, ona her fırsatta kötü davranır, azarlar, kendisine yaklaştırmaz, hakaret eder. Gerçekte Zeynep'in annesine olan sevgisini bir saplantıya dönüştürdüğü görülür. Çünkü filmde göründüğü her karede Zeynep, neredeyse hep annesinden söz eder. Babası Fikret'i de annesinin anılarına ihanet ettiğini düşündüğü için suçlasa da, Selma'ya hakaret ettiği için babasından tokat yediğinde kendisine sarılan Selma'yı "O benim babam, isterse döver. Oysa siz yabancısınız, bırakın beni" diyerek tersler. Böylece toplumda egemen olan aileyle, kadınla

ve dayakla ilgili değerleri yeniden üretmiş olur. Bu söylemin bir başka yönü, Zeynep'in inatçı, sabit fikirli olduğunu vurgulamasıdır. Zeynep'in acımasız yüreği, gerçek annesinin Selma olduğunu öğrenmesiyle yumuşar.

Fikret (Ediz Hun): Otuzlu yaşlarda, tuttuğunu koparan başarılı bir avukat olan Fikret, evine, kızı Zeynep'e ve öldüğünü söylediği eşine sadık, saygılı bir aile babasıdır. Arkadaşları arasında sevilen, 'gözü dışarıda olmayan' bir beyefendi olarak tanınır. Selma'yla, melodramın kodlarından olan bir dizi rastlantı sonucu tanışıp âşık olmuştur. Avukat olduğu ilk yıllarda ekonomik durumu iyi olmadığından durmadan çalıştığını söyleyen Fikret, bir süre sonra eşinden kuşkulanmaya başlar, çünkü eşinin, kendi kazandığından daha fazlasını tükettiğini görmüştür. İçine düşen kuşku, mahalleli kadınların Selma hakkındaki dedikoduları ve kendi tanıklığıyla birleşince, işin aslını öğrenmeden Selma'yı kendisini aldatmakla suçlayarak evden kovar. Bununla birlikte, "Anası olmaya, büyütmeye layık olmamakla" suçladığı Selma'dan, kızı Zeynep'i ayırır. Üstelik gerçekte Selma'nın bir suçu yoktur, onun tek amacı, aile ekonomisine çalışarak katkıda bulunmaktır. Fikret'in çalışmasına izin vermeyeceğini bildiği için, çalıştığını ondan gizlemiştir. Bu durumda Fikret'in demokratik olmadığı, kadını yalnızca 'anne' olarak konumlandırarak ev-içi uzamla sınırlandırdığı görülür. Selma, 'haddini bilmeyerek' kendisine biçilen bu kutsal rolün dışına çıkmış, böylece ataerkil yasalara karşı geldiği için de cezasını bulmuştur. Filmsel anlatı, Fikret'in gerçeği öğrendikten sonra bu 'korkunç hata'yı telafi etmek için Selma'yı aradığını, hem Fikret'in ağzından hem de Kenan'ın ağzından anlattırarak, onun aslında suçsuz olduğunu göstermeye çalışır. Filmin Fikret'in bakış açısından geriye dönüşle anlatımı da filmin açıkça erkeğin tarafında olduğunu açığa çıkarır. Fikret, Selma'dan kuşkulandığını söylerken, kamera hep onun tarafındadır. Ancak Fikret Selma'yı tokatlayıp kovduğunda kamera Selma'nın tarafına geçer, onun tarafından Fikret'in 'ne kadar öfkeli' olduğunu gösterir. Bu nedenle geriye dönüş, filmde olayları, kişileri sunarken açıkça taraf tuttuğunu, erkeğin bakışına ayrıcalık tanıdığını göstererek geçmişteki bir sorunsalın çözümünü (hem Selma'nın suçsuzluğunu, hem de Fikret'in yaptıklarından

pişmanlığından dolayı suçsuz olduğunu) sağlar (Turim, 1989: 39, 40). Bu sorunsal, kadının suçsuzluğunun kanıtlanmasıdır. Fikret'in Selma'yla İzmir'de karşılaşma anı, onun kadınlara olan bakışını daha açık hale getirir. Avukat arkadaşları, gazinoda şarkı söyleyen Selma'nın ne kadar güzel olduğunu konuşurlarken, Fikret'in şarkıcı kadının fiziki güzelliğiyle değil, sesiyle ilgili sorular sorması, onun gözünün 'dışarıda', başka kadınlarda olmadığını belirtir. Öteki erkekler "Kadının sesi pek güzel değil, ama içli söylüyor" diyerek, gerçekte Selma'nın amacının sadece işini yapmak olduğunu, acısını içinden duyarak söylediğini ima etmiş olurlar. Böylece Selma'nın saflığı, temizliği onu yakından tanımayan erkeklerce de vurgulanır. Ancak bunun hemen ardından gelen konuşmalar, Fikret'in kişiliğine ilişkin bir çelişkiyi ortaya koyar. Fikret, avukat arkadaşlarının Selma'nın piyanistten başka kimsesi olmadığını söylemeleri üzerine, ikisinin ilişkisi olduğu anlamına gelen "Anlaşıldı" der. Ötekiler, "Yaşlı ama!" diyince, "Belli olmaz, kadın bu oğlum!" diyerek, kadına bakışını açığa vurur. Ona göre, tam anlamıyla kadına güvenilmez. Bu nedenle ne kadar 'ince', 'kibar', kadınların beğendiği bir erkek olsa da, Fikret'in kadına bakışı gelenekseldir, ataerkildir.

Arkadaşları, Selma'nın güzelliğinden öylesine emindirler ki, onun ilk görüşte Fikret'i büyüleyeceğini söylerler. Sahneye çıkıp şarkı söylemeye başladığında (bu şarkı, Fikret'le Selma'nın daha önce sevdiği bir şarkıdır) Selma, öteki erkeklerin bakışından, ama uzaktan görüntülenir. Selma, öteki erkeklerin bakışından sunulsa da, bu bakış hiçbir erkeğe ayrıcalık tanımaz. Öteki erkeklerin bakışından kalabalık arasında sunulan Selma'nın yüzü, yakından görülemez. Onun yüzü, ancak Fikret Selma'yı gördüğünde ve Fikret'in bakış açısından görülür. Artık anlatı, Selma'yı Fikret'in bakış açısından sunmaya başlar; Selma dans ederek şarkı söyler, ama o yalnızca Fikret'in seyirlik nesnesidir. Öteki erkekler için 'kamusal' olan Selma'nın 'özel'ine, yalnızca Fikret girebilmiştir.

Fikret, filmsel anlatıda istek, bilgi ve güç kiplikleriyle donanmış olarak sunulur ve bu özellikleriyle anlatıyı yönlendiren etkin bir konuma sahiptir. Fikret, anlatının gerek başlangıcında Selma'ya âşıkken, gerekse onunla İzmir'de karşılaştığında evlenme

kararını kendisi verir. İlkinde Selma'nın, evlenme teklifini kendisine sarılmakla yanıtladığını söyler kendi sesiyle yapılan geriye dönüş sekansında. İkincisinde ise, Selma'ya sormadan, onun fikrini almadan onu eve götüreceğini, yıllardır çektiği acıyı unutturacağını, onu 'mesut' edeceğini söyleyerek evlenmeye karar verdiğini açıklar. Karar çoktan verilmiştir. Kendisiyle ilgili yaşamsal öneme sahip bir konuda fikrine başvurulmamasını Selma yadırgamaz. Böylece erkeğin 'doğal karar verici' olduğu, sorgulanmadan kabullenilmiş olur. Yaptıkları nedeniyle Fikret'in suçlu olduğunu düşünen piyanist Selim'in Selma ameliyat sonrası hastanedeyken Fikret'e niyetinin ne olduğunu sorması da, erkeğin karar vericiliğinin altını çizer. Üstelik Fikret, Selma'yla evlenip, onu Zeynep'e 'üvey anne' olarak tanıştıracak olmasını 'kader' olarak adlandırır. Böylelikle filmsel anlatıda alttan alta işleyen ideoloji, erkeğin her zaman karar verici, kadının ise, ancak verilen kararların uygulayıcısı olabileceğini savlayan ataerkil düşünceyi yeniden üretir. Her fırsatta Selma'yı sevdiğini söyleyen Fikret'e, Selma, aralarında herhangi bir duygusal bağ kalmadığını, eve yalnızca kızı için döneceğini söyler.

Gerçeği öğrendikten sonra Selma'yı arayıp bulamayan Fikret, pişmanlığını 'kör' olan Kenan'ın gözlerini açtırarak gidermeye çalışması, Fikret'in aslında ne kadar 'iyi' olduğu göstermeye yarar. Diğer film kişilerinin de Fikret'in 'ne kadar iyi birisi' olduğunu kanıtlamaya çalıştıkları görülür. Sözgelimi Kenan, Selma'ya Fikret'in kendisini çok sevdiği için kötü davrandığını şu cümlelerle anlatır: "Seni bu kadar sevmeseydi, ihanet edebileceğine o kadar kolay inanmazdı, o kadar şiddetli davranmazdı sana karşı." Ardından Selma da "Ben de ona karşı haksızlık ettim, onun bütün olanları anlatmasına asla izin vermedim, dinlemedim" diyerek, adeta yelkenleri suya indirir. Böylece film, erkeğin suçluluğunu gizlemeye, örtmeye çalışıp, onu dinlemediği için kadını suçlayarak "Fikret'i bütün suçu karısını çok sevmekti" cümlesiyle özetlenebilecek biçimde konumlandırmış olur.

Yardımcı İyiler: Filmde Kenan, Selim ve dadı, melodramın yardımcı iyiler kategorisini oluşturur. Filmde gözükme sıralarına göre bu tiplerin özellikleri aşağıda belirtilmiştir.

Otuz, kırk yaşlarında olan Kenan, filmin anlatısal dönüşümünde etkili kişilerinden biridir. Geçmişte gözleri görmüyordur ve Selma'dan piyano dersi alması, mahallelinin ve Fikret'in Selma'yı yanlış anlamalarına neden olmuştur. Kenan, Fikret için, gerçeği öğrendikten sonra Selma'dan kalan bir 'hatıra'dır. Fikret tarafından ameliyat edilip gözleri açıldıktan sonra Kenan'ın ne işle uğraştığı belirtilmez. O, yalnızca Fikret'in yakın arkadaşı (dostu), Zeynep'in çok sevdiği Kenan amcasıdır. Fikret, Selma'nın kendisini kiminle aldattığını öğrenmek için Kenan'ı görmeye gittiğinde ona vurur, onun 'kör' olduğunu anladığındaysa "Yoksa" diyerek tepki gösterir. Kenan'ın "Evet, maalesef sizinle dövüşemeyecek biriyle karşı karşıyasınız, körüm ben" cümlesine karşılık Fikret yine şaşırır , "İmkânsız" der. Kenan, "İmkânsız olan benim kör olmam mı, yoksa?" der, ama cümlesini tamamlamaz. Fikret'in tepkisi, 'kör' bir insanın sevemeyeceğini ima etmesi açısından düşündürücüdür. Bu nedenle Kenan'ın 'kör' olmasının eğretilemeli bir anlamda kullanıldığı görülür, körlük arzu yokluğunu gösterdiğinden Kenan'ın birisini arzulayamayacağı belirtilir. Kenan, tokadıyla yere savrulmasına karşın, onu dinledikten sonra Fikret'i anladığını söyler. Fikret'e gösterdiği bu anlayış, onun uyguladığı şiddeti haklılaştırmaya yarar. O günden sonra Fikret'in en yakın dostu olan Kenan'ın filmin başında iki aylığına Avrupa'ya iş gezisine gideceği belirtilmesine karşın, bu işin niteliği ile ilgili bir açıklama yapılmaz. Anlatıda Kenan, yardımcı eyleyen işlevini, Fikret'in kendisini korkunç bir yanlış anlamadan sonra terk ettiğini, gerçeği öğrendikten sonra onu çok aradığını, hiç unutmadığını ve sevdiğini Selma'ya anlatmasıyla yerine getirir. Böylece Fikret'in kendisini sevdiğini öğrenen Selma, onu affeder. Kenan, Fikret ve Selma'nın Zeynep'in Selma'yı reddetmesi karşısında yardımına başvurduğu bir karakterdir.

Selim, ellili yaşlarda, iyi piyano çalan ve iyi resim yapan bir yardımcı eyleyendir. Selma'yı kızı gibi sever, onu korur, birlikte gazinoda çalışırlar. Yaşadığı kötü olaylar nedeniyle ölmek isteyen Selma'yı kurtarmıştır. Selma'dan yaşça büyük olduğu için aralarında herhangi bir şey olmadığı düşünülür gazinoya gelen Fikret'in avukat arkadaşlarınca. Filmsel anlatıya, Fikret'in İzmir gezisinde giren Selim, ancak o zaman Selma'nın geçmişte evli ol-

duğunu ve başından geçenleri öğrenir, onun ne kadar 'bedbaht' olduğunu yineleyerek, çekmiş olduğu acılar nedeniyle izleyicide (ve Fikret'te) acıma duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Kenan gibi Selim de evli değildir, çevresinde ona yakın biri yoktur. O sadece 'iyi kalpli' bir yardımcıdır. Zeynep Selma'yı reddettiğinde onlara yardım eder. Öncelikle Zeynep'in arkadaşlığını kazanır, ona çok sevdiği köpeğini verir, onun resmini yapar, onunla birlikte şarkı söyler. Doğum gününde Zeynep'in ısrarıyla, onun annesinin resmini yapar ve bu resim, Zeynep'in gerçeği öğrenmesine neden olur. Davranışlarından Selim'in neşeli biri olduğu anlaşılır.

Kırk-elli yaşlarında, hafif şişman, saçları bağlı, genelde siyah giyinen dadı, kendisini evin işlerine adamış bir kadındır. Çoğu melodram filminde olduğu gibi bir ismi yoktur ve evlenmemiştir. Yıllardır hizmet ettiği evde Zeynep'i büyütmüş ve ona en yakın kadındır. Babasının üvey anne getireceğini duyduğunda, onu sevmeyeceğini, ona anne demeyeceğini, geldiğine pişman edeceğini söyleyen Zeynep'i, 'her erkeğin bir kadına ihtiyacı olduğunu' söyleyerek yatıştırır, kötü konuştuğu için 'sokak kızı' gibi davranmamasını, kendisini bekleyen zor günler nedeniyle olgun bir kız gibi davranmasını öğütler, onu asla terk etmeyeceğine söz verir. Filmdeki eylemi çok sınırlı olmakla birlikte dadı, Selma'nın kızını ne kadar çok sevdiğini göstermne işlevini yerine getirir. Eve geldiğinde Zeynep'in kendisine mesafeli, soğuk hatta düşmanca davranışlarına üzülen Selma'ya, üzülmemesini, her şeyin düzeleceğini söyler ve gerçek annesi olduğuna inandığından Zeynep'in ona alışması için evden gizlice ayrılır. Ancak onun nereye gittiğine, hayatını nasıl sürdürdüğüne ilişkin bilgi verilmez. Ayrılma gerekçesini Selma'ya, 'Zeynep'in dadıya değil, anneye gereksinmesi olduğunu' söyleyerek açıklar ve ona sabretmeyi öğütler. Bu nedenle dadı, bir bakıma doğruluk öznesi olarak da konumlanmıştır. Her 'iyi' gibi, dadı da üzerine düşeni yapar.

Filmde Fikret'in avukat arkadaşları, dedikodu yapan mahalleli iki kadın ve parti kalabalığı filmde yer alan diğer kişilerdir. Avukat arkadaşları, Fikret'in ne kadar dişli bir avukat olduğunu, evine bağlılığını ortaya çıkarırlar ve Selma'nın güzel, çekici, aynı

zamanda namuslu olduğuna izleyiciyi ve Fikret'i hazırlarlar. Bunun dışında belirgin bir işlevleri yoktur.

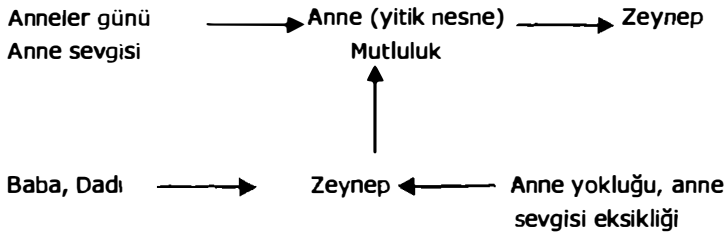
Dedikodu yapan mahalleli iki kadın, melodramın önemli kodlarından olan 'yanlış anlama'ya neden olurlar ve baskıcı ahlâki toplumsal yapıyı cisimlendirirler. Bu iki kadın, tam Fikret'in duyabileceği biçimde Selma'nın haftada iki gün aynı eve gidip bir erkekle buluştuğunu, en ince ayrıntısına dek konuşurlar: "...O adamın evine gidiyor. Azgınlık kadının başına vurmuş. Üstelik evli, bir de çocuğu varmış. Ah, başımıza taş yağacak taş!". Bu konuşma, geleneksel toplumun baskıcı yapısını açığa vurur, Selma'nın davranışının nedenini kocada arar: "Kocası ekmek parası kazanmaya giderken böyle tazeler fingirdeşmeye gidiyor. Kabahat kocasında kardeşim, kör mü?" Kadın iffetsizlikle suçlanırken, bunun nedeni kocanın ona yeterince sahip çıkmaması olarak gösterilir. Bu iki kadının konuşması, ataerkil kültürün kadına bakışını sergilerken, kadınların da bu eril bakışı içselleştirdiklerini (şu ya da bu nedenle) ortaya koyar. Bu konuşmanın anlatı açısından temel işlevi ise, zaten Selma hakkında şüpheleri artan Fikret'i, daha sonra yapacakları için güdülemesidir. Konuşmanın sonunda kadınlar, Selma'nın gittiği evin tam adresini de verirler: "Kadın her gün Ağaçlık Sokak 74 numaralı eve gidiyormuş". Bu, tam anlamıyla bir yön göstermedir. İlginç olansa, kadınların bunları anlatırken, Fikret'in de Selma'yı, adresteki eve girerken görmesidir. İzleyici de Selma'yı Fikret'in bakış açısından görerek, anlatılanlar konusunda inandırılmaya çalışılır. Fikret'in (ve izleyicinin) inanması için iki kaynak sunulur; duymak ve görmek. Böylece filmde iki kadın, melodramın, baskıcı toplumu cisimlendirerek, Fikret'in Selma'yı yanlış anlamasını sağlarlar.

Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe

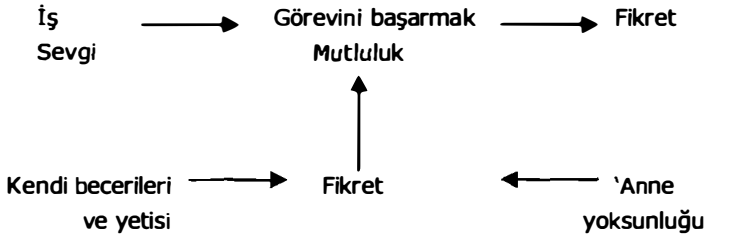
Melodramın, rastlantı (Selma ve Fikret bir dizi rastlantı sonucu tanışıp evlenirler, Fikret Selma'yla rastlantı sonucu İzmir'de karşılaşır), yanlış anlama (Fikret, Selma'yı yanlış anlar, Zeynep Selma'nın onun sevgisini kazanmaya dönük her çabasını yanlış anlar), karakterlerin kendilerini anlatamaması (Selma, suçsuz olduğunu bir türlü anlatamaz zaten Fikret de onu dinlemez, son-

rasında ise, Selma Fikret'in gerçeği açıklamasına izin vermez), yaşamsal öneme sahip bir gerçeğin saklanması (Selma Zeynep'in gerçek annesidir ve suçsuzdur), yalan (giz)/ hile (Fikret Selma'yı, Zeynep'e üvey annesi olarak tanıştırır, Selma Zeynep'e, dadıya kendisinin gitmesini söylediğini belirtir), acı çekme (Zeynep tutkuyla bağlı olduğu annesinin yokluğundan; Selma hem yanlış anlaşılmasından hem Zeynep'in onu reddetmesinden, evlat özleminden acı çeker), abartılı duygular (Fikret, Selma'nın kendisini aldattığına hemen aldanınca büyük bir öfkeye kapılır; Selma yaşama küskündür, Fikret'e olan öfkesi kin düzeyindedir ve Zeynep öldüğüne inandığı annesinin anısına saplantı haline gelmiş bir sevgi duyar), fedakârlık (Selma, Fikret'in kendisini sevdiğini, onu çok aradığını öğrense de, Zeynep'in mutluluğu karşısında kendi mutluluklarını ikinci plana atar), gerçeği ortaya çıkaracak bir kişi ya da nesne (Selma'nın Zeynep'in annesi olduğunu onun resminden bulması ve buna, her zaman kendisini doğruya adamış melodramın 'bilge kişisi' olan Selim'in neden olması) ve mutlu son (sonunda gerçekler anlaşılır; Selma Fikret'e, kızına ve onun sevgisine, Zeynep annesine kavuşur) gibi kodlarını içeren *Bütün Anneler Melektir* filmi, uzam, zaman, kişi üçlüsü çerçevesinde beş kesitte incelenebilir.

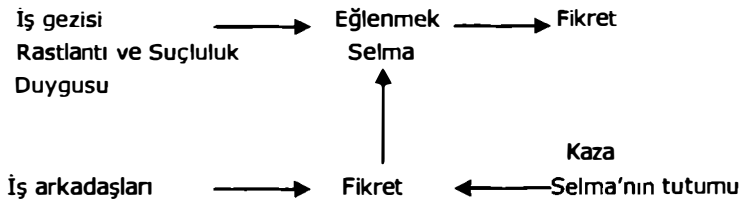
I. Kesit. Başlangıç Durumu: Filmin başında, anne sevgisiyle yanıp tutuşan Zeynep'i görürüz. O gün, anneler günüdür ve babası Fikret'le yaşayan Zeynep'in annesi ölmüştür. Bu aşamada Zeynep (Ö1), annesinden (Ö2) ayrıdır ve babasıyla (Ö3) birlikte yaşar. Zeynep (Ö1), yitik nesne olan annesini (N1) özler; babası ve dadısıyla birlikte mutludur, ancak anne sevgisinden mahrumdur. Anneler günü ve ıstırabını çektiği annelik sevgisi, onu, yitik nesnesi anneye ve mutluluğa yönlendirir. Anne, Zeynep için uzaktaki bir nesne ve imgedir, çünkü Zeynep, Selma'dan habersizdir. Baba ve dadı, onun mutlu olmasına yardımcı olurken, 'gerçek' bir anne sevgisinden yoksunluk, eksiklik, engelleyici olur. Bu nedenle anlatı izlencesi, bir eksiklikle başlar. Bu, Zeynep'in yokluğunu duyduğu annenin eksikliğidir. Selma, Zeynep için yitik nesnedir.



Anlatının başlangıç aşamasında Fikret'in göndericisi, iş (görev) ve kızına duyduğu sevgidir. Bu göndericilerden ilki, ona işini başarıyla yerine getirmeyi nesne kılar; ikincisi ise, genel bir mutluluğu nesne edinmesini sağlar. Fikret, ilk nesnesine, kendi becerileri ve yetilerinin (çok başarılı bir avukattır) yardımıyla ulaşır, ancak mutluluk nesnesine hemen ulaşamaz. Çünkü hem kızı Zeynep, anne yokluğu nedeniyle tam anlamıyla mutlu değildir, hem de Fikret, iş için gittiği İzmir'de aile huzurlarını bozacak olan eski karısı Selma ile karşılaşır. Gerçekte Fikret'in de nesnesi olan mutluluğa ulaşmak için eksikliğini duyduğu şey Selma'dır.



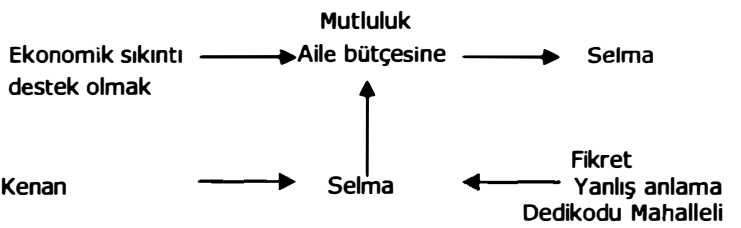
II. Kesit. İzmir ve Selma: Bu kesit, Fikret'in (Ö3) iş gezisi nedeniyle (G) İzmir'e gidişiyle başlar, iş arkadaşlarının (Ö4) eğlenme önerisiyle (N1) gittiği pavyonda Selma (Ö2) ile karşılaşması ve Selma'nın Fikret'ten kaçarken (N2) bir kaza geçirip ameliyat olmasıyla sona erer. Suçluluk duygusuyla hareket eden Fikret, nesnesi Selma'yı bulur.



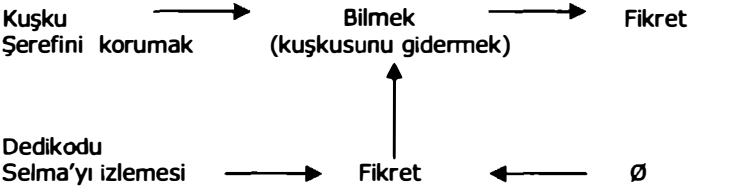
Her ne kadar anlatı, bu kesitte Fikret'i özne olarak sunsa da, Selma'nın bakış açısından onun göndericisinin rastlantı; nesnesinin ise, Fikret'ten kaçmak olduğu görülür. Bu kaçışta Fikret'e olan öfkesi yardımcı, geçirdiği kaza ise engelleyicidir. Selma, nesnesine ulaşamaz, çünkü anlatının sonunda, kaçmaya çalıştığı Fikret'le evlenir.



III. Kesit. Geriye Dönüş: Bu kesiti, Fikret'in (Ö3) sesinden, onun bakış açısından yapılan geriye dönüş oluşturur. Fikret'in anlatısının başlangıcını, rastlantının gönderici olduğu bir süreçte tanışmaları ve aşkın başlamasıyla Selma'yla (Ö2) evlenmeleri oluşturur. Çocukları Zeynep (Ö1) olduğunda mutlu (N) bir ailedirler. Ailesindeki ekonomik sıkıntı (G), Selma'yı Fikret'ten gizli, özel piyano dersi vermeye iter. Selma'nın kazandığından çok harcaması ve geldiğinde onu evde bulamaması, Fikret'i kuşkulandırır. Fikret, mahalleli kadınların dedikodusu ve kendisinin tanıklığıyla aldatıldığına inanır, şerefini korumak adına (G) Selma'yı sadakatsizlikle suçlayarak evden kovar, onu çocuğundan ayırır. Böylelikle Selma'nın ailesinin mutluluğu için yaptığı girişim, ayrılıkla sonuçlanır.



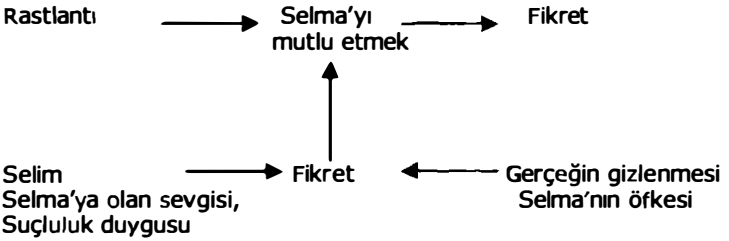
Yanlış anlama, dedikodu ve Fikret, Selma'nın engelleyicisidir. Aile bütçesine destek olduğu için tek yardımcısı, piyano dersi verdiği Kenan'dır, ama Selma Fikret'in suçlamasına karşı savunmada yalnızdır. Bu destek yoksunluğu, Selma'yı olaylar ve Fikret karşısında daha da çaresiz kılar. Sonuçta Selma (Ö2), hem kızı Zeynep ve kocası Fikret'ten ayrıdır, hem de nesnesi mutluluktan. Buna neden olan Fikret'tir. Selma, kendini Fikret'e anlatamaz, Fikret'te onu dinlemez. Yanlış anlama sonucu yuvaları dağılır. Fikret Zeynep'i, Selma'dan ayırır. Bir başka deyişle Fikret, Selma'ya yaptırım[107] uygulamış olur.



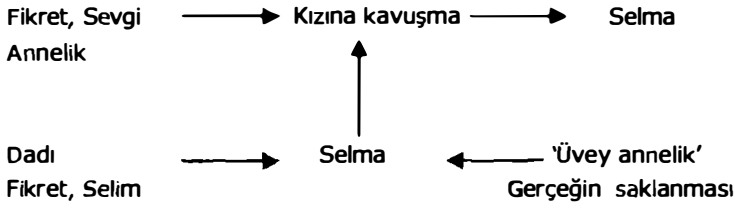
IV. Kesit. Sözleşme: Selma, hastanedeyken Fikret, onunla evlenmeye, onu 'üvey' anne olarak eve götürmeye karar verir. Yapılan sözleşme, Selma'nın Zeynep'e üvey anne olarak tanıtılacağına ilişkindir. Amaç ise, Fikret için, Zeynep'i annesine kavuş-

[107] Yaptırım, bir anlatıyı, eylemlere göre çözümleyen Greimas'ın, geliştirdiği anlatı çizgesinde sözleşme ya da eyletim, ediç ve edimden sonra gelen, tam adıyla tanınma ve yaptırım olarak bilinen aşamasıdır. Bu aşamada özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu değerlendirip, özneyi, yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır (Kıran ve Kıran, 2000: 178). Öznenin cezalandırılması işlemi yaptırım olarak tanımlanır.

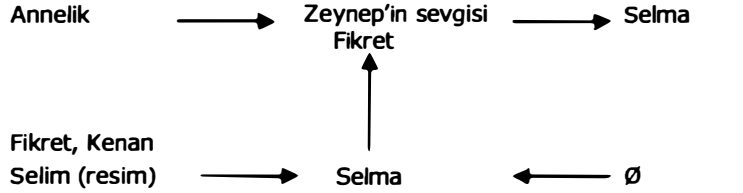
turma; Selma içinse, kızının sevgisini kazanmak ve onun gerçeği öğrenmesiyle Fikret'ten nefret etmesini sağlamaktır. Bu süreçte piyanist Selim, Fikret'in kendisini affettirmeye dönük suçluluk duygusu ve Selma'ya olan sevgisi Fikret'e yardımcı olur. Gerçeğin gizlenmesi ile Selma'nın Fikret'e olan öfkesi, engelleyici eyleyenler olarak işlev görür. Geçmişte ders vermesi nedeniyle Selma'nın özne olmasını sağlar, ama filmin başlangıcı, onu 'yok olan özne' olarak sunar.



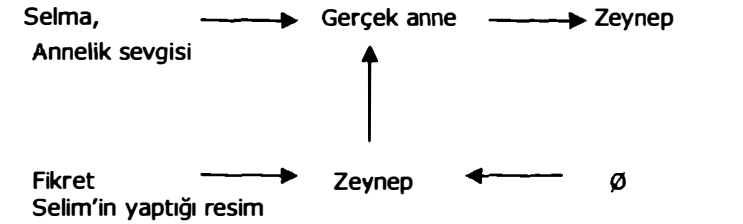
Selma, Fikret'in ona duyduğu öfkenin ve kızına duyduğu sevginin gönderici olduğu süreçte, nesnesi Zeynep'e ulaşmaya çalışır. Bu süreçte dadı, Selim ve Fikret Selma'nın yardımcı eyleyenler; Zeynep'e 'üvey anne' kimliğinde tanıştırılması ve onun gerçek anne olduğunun saklanması ise, Selma'nın engelleyici eyleyenler olarak konumlanır. Fikret'in, Selma'yı Zeynep'e benimsetme, sevdirme çabası, ters etki yaratarak, Zeynep'in Selma'dan nefret etmesine yol açar. Selma'nın 'üvey anne' olması, Zeynep'i ondan daha da uzaklaştırır. Anlatının bu kesitinde Fikret (Ö3) Semra'nın (Ö2), Selma da Zeynep'in (Ö1) peşindedir. Ama iki özne de nesnesine henüz ulaşamaz.



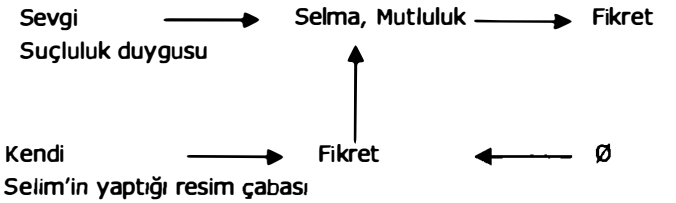
V. Kesit. Zeynep'in Sevgisi, Kazanma Çabaları ve Sonuç: Fikret'in Selma'yı 'üvey anne' olarak eve getirmesi, Zeynep'i çileden çıkarır; Zeynep, Selma'yı kendisine yaklaştırmaz, ondan nefret eder. Annelik sevgisinin gönderici olduğu süreçte Selma, nesnesi Zeynep'e ulaşmaya çalışır. Kızından beklediği sıcaklığı göremeyen, ne yapsa ondan olumsuz tepki gören Selma, Fikret'in geçmişte olanlar nedeniyle pişmanlık duyduğunu ve hâlâ kendisini sevdiğini anladığında, ona olan öfkesi, sevgiyle yer değiştirir. Fikret, tekrar Selma'nın sevgisini kazanır. Ancak kızından herhangi bir olumlu tepki görmemesi, Selma'nın kendi mutluluğunu (Fikret'le), kızı için feda etmesine neden olur, bu davranışsa, Zeynep'in yüreğini yumuşatır. Selim'in yaptığı resimle de gerçek ortaya çıkar. Hasret biter. Fikret Selma'ya; Selma Zeynep'e ve Fikret'e, Zeynep de yitik nesnesine, annesine kavuşur. Selma, anneliğin gönderici olduğu süreçte Fikret'in, Selim'in ve Kenan'ın yardımıyla nesnesine ulaşır.



Zeynep'in bakış açısından eyleyensel örnekçe şöyle gösterilebilir.



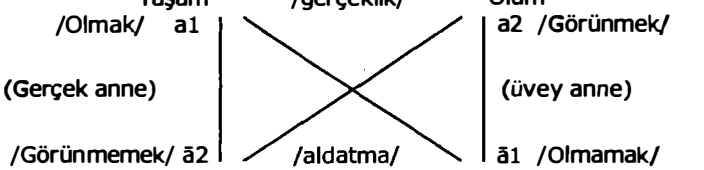
Fikret'in bakış açısından eyleyensel örnekçe:



Anlatı sonunda Semra (Ö2), Fikret (Ö3) ve Zeynep'e (Ö1) kavuşur; üç özne hem tekrar bir araya gelirler, hem de mutluluğa ulaşırlar. Bu mutluluk, Fikret için hem tekrar Semra'nın sevgisini kazanmayı, hem de anlatı boyunca her üç öznenin eksikliğini duyduğu gerçek bir ailenin kurulmasını içerir. Böylece filmsel anlatı, bozulan aile birliğinin yeniden kurulmasıyla sonuçlanır.

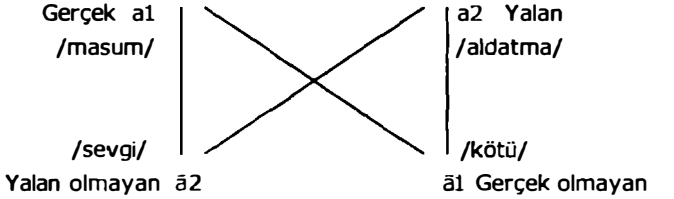
Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, Kamusal Alana Giremez"

Filmin derin yapısında olmak/görünmek, yaşam/ölüm, gerçek/yalan karşıtlıkları bulunur. Selma, Zeynep'in öz annesi olduğu halde, üvey annesi olarak tanıtılır (görünür). Üvey anne gibi görünmek, Selma için ölümdür. Oysa Selma, bir üvey anne gibi de görünmez, kızına olan sevgisi, gerçek annesi olması, davranışlarından belli olur.

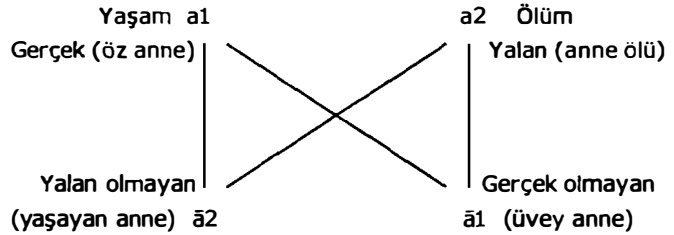


Bir başka karşıtlık, gerçek/yalan arasında kurulur. Gerçek olan, Selma'nın masum, suçsuz olmasıdır; yalan olansa, onun eşini aldatmasıdır. Selma'nın eşine ve kızına olan sevgisi ile onun kötü bir kadın olması alt karşıtlık olarak belirir. Gerçek olmayan

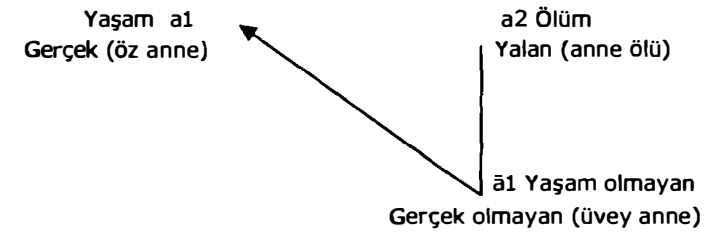
şey, Selma'nın kötü bir kadın olmasıdır; yalan olmayansa, onun tükenmeyen sevgisidir.



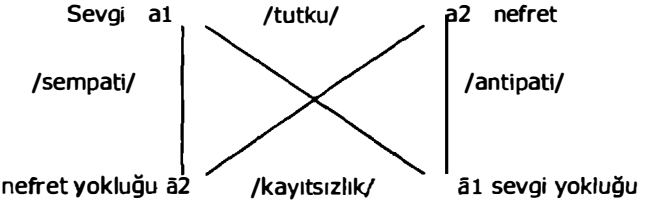
Yaşam/ölüm karşıtlığı, bir başka karşıtlık olarak belirir. Ölüm, anlatıda birkaç kez yer alan (iki kez) mezar figürüyle de (beti) vurgulanır. Selma evden kovulduğunda, kızından uzaklaştırıldığında, yani 'eş' ve 'anne' olmadığında ölmüştür. Böylece bir kadın için 'eş' ve 'anne' olmanın, onun en doğal görevi olduğunun altı çizilirken, kadının bu görev ve rollerinden uzaklaşmasının ölümle eşdeğer olduğu belirtilir.



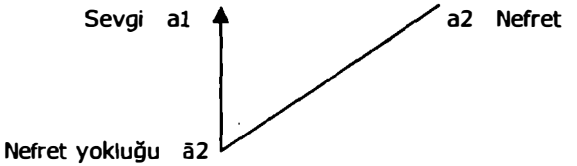
Yaşam/ölüm ve gerçek/yalan karşıtlığı açısından bakıldığında Selma için dönüşüm çizelgesi şöyle gösterilebilir:



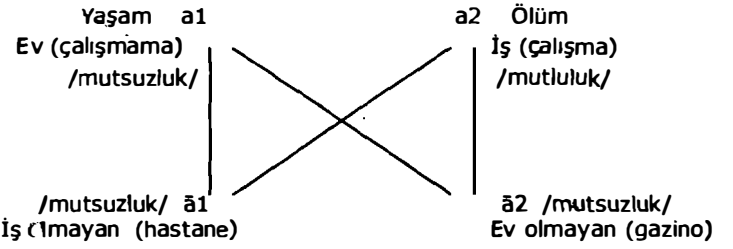
Başlangıçta öldüğü söylenen Selma, sonra Zeynep'e 'üvey anne' olarak tanıtılır, anlatının sonunda ise, 'öz anne' olduğu açığa çıkar. Selma için yalan evreninde ölüm vardır, gerçek evreninde ise yaşam. O, zaten öldüğü söylendiği, sonradan 'üvey anne' olarak tanıtıldığı için ölmüştür. Yaşama, ancak gerçek anne olduğu açığa çıktığında ulaşır. Filmde Zeynep için beliren diğer bir karşıtlık, sevgi/nefret olarak tanımlanabilir.



Zeynep, Selma'dan önce nefret eder, sonra bu nefret yerini sevgiye bırakır. Bu yönüyle Zeynep için dönüşüm çizelgesi şöyledir:



Uzam açısından bakıldığında Selma için başka bir karşıtlık daha kurulduğu görülür; iş/ev karşıtlığı.



• Selma evdeyken mutludur, yaşam evrenindedir, ama çalıştığında mutsuz olur, ölüm evrenindedir. Ev olmayan, Selma'nın şarkı söylediği gazinodur ve Selma orada da mutsuzdur. Hastane, iş olmayan uzamdır, mutsuzluktan mutluluğa geçişin uzamıdır. Başlangıçta ev de Selma için mutsuzluk getirir, ama sonul mutluluk ev uzamındadır ve ev, yaşam alanıdır. Bu karşıtlığın getirdiği en önemli sonuç, kadın için kamusal alanın mutsuzlukla, özel alanınsa mutlulukla eşleştirilmesidir. 'Yaşam olan'da, özel alanda annelikle ilgili görevler, duygular vardır; 'ölüm olan'da, kamusal alanda ise, para kazanmak için çalışmak vardır ve çalışmak kadına mutsuzluk, ölüm getirir.

Kadın, 'yaşam olan'da, 'ev' alanında kocasına karşı geldiği için ya da onun benimseyemeyeceği bir şeyi yaptığı için (ücret karşılığı piyano dersi vermek) mutsuzlukla cezalandırılmıştır. Bir kadın için en büyük mutsuzluk, çocuğundan ayrılmasıdır, onu bir daha görememesidir. Selma dışarıda çalışmasaydı, kocasının tepkisini çekmez, onun şiddetine maruz kalmaz ve hem kızından hem de kocasından ayrılmazdı. Öyleyse kocaya itaat etmemek onun sözünü dinlememek kadın için mutsuzluk getirmiştir. Film böylece kadını, sonradan yaptığının farkına varsa da, kocasının izni olmadan çalıştığı (kamusal alana girmeye çalıştığı- ki bunun niteliği de tartışılır-), üstelik bunu yaparken toplumun gelenek göreneklerinin farkında olmadığı için kadını cezalandırır, ona bir anneye verilebilecek en büyük cezayı verir; kadını çocuğundan ayırır; ona anneliği tattırmaz; onu çaresiz ve mutsuz kılar. Bu çaresizlik onu intihar etmeye sürüklediği için, Selma'nın bir yerde 'boş özne' olarak konumlandırıldığı görülür. En basit, temel haklarını bile kullanamaz kadın; üniversiteyi bitirdiği, mesleği olduğu halde çalışamaz; kocası tarafından suçlandığında kendisini savunamaz (dilin yetersizliği kodu hatırlanmalıdır burada), herhangi bir yasal sürece başvuramaz. Filmsel anlatının cinsiyetçi bakışı, erkeğe ayrıcalıklı davranır. Erkek (koca-Fikret) hem iş alanında (kamusal), hem de evde (özel) mutludur. Her ne kadar Selma'ya karşı kendisini suçlu hissettiğini söylese de, erkeğin bu suçu cezalandırılmaz. Onun yaşamı, olağan seyri içinde gider, Selma gibi herhangi bir maddi-manevi kayba uğramaz. Oysa kadın, itaatsizliği nedeniyle cezalandırılır; Toplumsal cinsiyet ilişkilerini kamusal ve özel olmak

üzere iki grupta toplayan Walby (2000: 43), özel ataerkinin, ataerkil ilişkilerin ev içindeki egemenliğini, kamusal ataerkinin ise, istihdam ve devlet egemenliğini tanıdığını belirtir. Özel ataerkil ilişkide kadının sömürülmesi bireyseldir; kadın, kocası ya da babası tarafından gerçekleştirilir. Özel ataerkil ilişkide baskın strateji, kadını özel alanda kalmaya zorladığından ve kamusal etkinliklerden uzak tuttuğu için dışlayıcıdır.

Filmde ataerkinin, kadını özel alanda kalmaya zorlamak ve kamusal etkinliklerden uzak tutmak için uyguladığı dışlayıcı tutum, geleneksel kültürde 'namus' kavramıyla ilişkilendirilerek haklılaştırılmaya çalışılmıştır. Çünkü toplum 'öyle' istemektedir. Ayrıca erkeğin bu dışlayıcı tutumu, onun kadını sevdiğinin defalarca tekrarlanması nedeniyle de yumuşatılmıştır. Bunu, geçmişte yaşanan gerçeği Selma'ya anlatırken, Kenan'ın kullandığı şu cümle daha somutlaştırır: "Seni bu kadar sevmeseydi, ihanet edebileceğine o kadar inanmazdı, o kadar şiddetli davranmazdı sana". Selma ise, onu affetmesi gerektiğini anladığı gibi, ona haksızlık ettiğini de kabul eder. İyi niyetli (üstelik daimi de olmayacak olan) kadının kamusal yaşama girme girişimi, mutsuzluk, acı getirir. Bir başka deyişle film, kadının ataerkil kültürün normlarından sapkınlığının, sadece gözyaşı ve yalıtılmışlık getireceğini söyler; onun hazlarının bu acıdan gelebileceğini ve kadının isyan öykülerinin sadece keder/acıyla sonuçlanacağında ısrar ederek (Rowe, 1995: 111-113) cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretir.

TATLI DİLLİM: "AYDINLANMANIN EĞRETİLEMESİ OLARAK KADIN"

Filmin Özeti

Bir köy öğretmeni olan Emine (Filiz Akın), Boğazköy'de görev yapmakta ve köylülerle birlikte tarım ve hayvancılıkla uğraşmaktadır. Tıbbiye'den mezun olmasına karşın doktorluk yapmayan Ferit (Tarık Akan) ise, basketbol oynamaktadır. Takım antrenörü (Zeki Alasya), önceki maçlarda gösterdiği başarısızlıklar nedeniyle takımı, İstanbul'dan uzakta bir dağ başına kampa götürür. Ancak kampa giden yolda çalışma olduğundan, zorunlu olarak Boğazköy'e gider ve Muhtar Hasan (Münir Özkul) tarafından ilgiyle karşılanır. Önceki gece içkiyi fazla kaçırmış olduğu için takım otobüsünü kaçıran Ferit, kendi otomobiliyle köye doğru giderken, Emine'nin sürdüğü ot yüklü at arabasına çarpar. Emine'nin güzelliğinden etkilenen Ferit, ona 'kur yapmaya' başlar. Emine'nin de onayıyla geceyi ilkokulda geçiren takım Emine'den çok hoşlansa da, Ferit'in onu başkalarına kaptırmaya niyeti yoktur. Ferit her kendisine yaklaşma denemesinden sonra Emine'den tokat yer, ancak sonunda onun kalbine girmeyi başarır. Kamp bitip İstanbul'a döndüğünde Emine'yi unutamayan Ferit, köye geri döner ve Emine'ye onu sevdiğini söyleyip evlenme teklif eder. Kuşkuları olsa da, Emine Ferit'le evlenir. Ancak takım antrenörü, birkaç gün sonra Ferit'i, şampiyonluk maçı için alıp İstanbul'a götürür. Ferit'in performansıyla maç kazanılır, ancak arkadaşları kutlamalar için Ferit'i bırakmazlar. Böylece Emine'ye söz vermiş olmasına karşın, Ferit, yazılı olarak (telgraf çekerek) Emine'ye birkaç gün köye dönemeyeceğini bildirir. Ferit'in dönüşünün gecikmesi üzerine Emine ve Muhtar Hasan, İstanbul'a gelir ve Ferit'i başka kadınlarla eğlenirken görür. Boşanma için gittikleri avukat, Ferit'in babasıdır. Oğlunun evlendiğini yeni öğrenen baba, Emine'ye, Ferit'in aklını başına getirecek bir oyun oynamayı

önerir. Emine, Ferit'in babasının yardımıyla kılık değiştirerek Emine'nin ikiz kardeşi Mine olarak tanıtılır ve hem Ferit'in hem de diğer sporcuların, çapkın Metin'in dikkatlerini üzerine çeker. Mine'nin güzelliğiyle büyülenen Ferit, ona evlenme teklif eder, ama önce olanları köydeki Emine'ye anlatması gerekmektedir. Emine'nin kendisini anlayışla karşılayacağını düşünen Ferit, köye döndüğünde difteriye (kuşpalazı) yakalanan çocukların hayatını kurtarır Emine'yle birlikte. Emine'ye, artık gideceğini söylese de, İstanbul'a döndüğünde Mine'ye, gerçek sevdiğinin Emine olduğunu anladığını söyler. Mine, Emine olduğunu açığa vurur ve iki sevgili tekrar birbirlerine kavuşurlar.

Film Kişileri

Emine (Filiz Akın): Emine, yirmi beşin üzerinde, sarışın, uzun boylu güzel bir kadındır. İstanbul' da okumuş, ancak Boğazköy'de köy öğretmenliği yapmaktadır. Emine'nin yaptığı işler, yetiler, henüz film jeneriği başlarken görülür: O, diğer köylüler gibi ot yüklü at arabasını tek başına kullanabilir; ırmak kıyısında çamaşır yıkar; ağaçtan meyve toplar; tırpanla ekin biçer; düven[108] sürer; öğrencileriyle okul bahçesinde top oynar. Emine, yaşadığı toplumsal koşullara uyum sağlamıştır; diğer köylü kadınlar gibi eşarp giyer, ama kısa kollu bluzlar da giyinir. Köylülerle arası oldukça iyidir; onlardan saygı görür. Muhtar Hasan, köylerinde kalacak yer isteyen basketbol takımına okulda kalabileceklerini söyler, ama "Bir de hocaya soralım" der. Takım, hocanın 'cami hocası' olduğunu sanarak espri yaparken, onun kadın olduğunu görünce şaşırır. Emine'nin güzelliği, daha önce köyden gitmek isteyen sporcuların fikrini değiştirir.

---

[108] Türk Dil Kurumu'nca yayımlanan *Türkçe Sözlük*'te (1988: 424) düven şöyle tanımlanmış: "Harmanda ekinlerin sapı ve tanelerini ayırmak için kullanılan, önüne koşulan hayvanlarla çekilen, alt yüzünde keskin çakmak taşları dikine çakılı bulunan, kızak biçiminde araç, döven." Düvenle ekinlerin tanelerini başaklarından ayırma işlemi ise, 'düven sürmek' olarak tanımlanmıştır.

Yardımsever olan Emine, sporcuların kalmaları için sıraları, onlarla birlikte düzeltir, yataklarını yapar. Muhtar Hasan, Emine'yi beklerken sporculara köyü gezdirir. Köye yolu, suyu getirenin Emine olduğunu anlatır. Emine, köye Fransa'dan getirdiği arılarla, köyde bal üretimini sağlamıştır. Bu nedenle muhtar ona minnettardır. Bu yönleriyle Emine, Cumhuriyet'in toplumu bilinçlendirme, kalkındırma idealinin (ülküsünün) yılmaz bir savunucusu, çalışkan bir neferidir ve bunu Ferit'le olan konuşmasında sık sık dile getirir. Emine, kendisinden hoşlanan Ferit'in "İstanbul'u hiç gördün mü?" sorusu üzerine, orda okuduğunu söyler. Ferit'in, onun İstanbul'u, denizi, eğlenceleri özlemiş olabileceğini söylemesi üzerine Emine, köyde çocuklar ve köy işleriyle meşgul olduğundan 'faydasız işlere' ayıracak vakti olamadığını söyler. Üstelik köy ve evinde yaşadığı Muhtar Hasan ve ailesi, ona kimsesizliğini unutturmaktadır. Onlar ana-babası olmayan Emine'ye destek olur. Köy, bu yönüyle Emine'nin ailesidir. Emine'nin Ferit'le ilişkisi, 'yitik babanın' eğretilemesi olarak düşünülebilir.

Emine'nin tatili de Ferit'inkinden (onun anlayışından) oldukça farklıdır; o, köylülere okuma-yazma, köy kızlarına biçki-dikiş öğretir; elinden geldiğince hastalara bakar. O, tam bir idealist köy öğretmenidir. Eğitim yoluyla köyün kalkındırılacağını düşünür. Film, onun bu idealinde başarılı olduğunu da gösterir. İdealizmi, Emine'nin Ferit'in tatil anlayışını ve yaşam biçimini eleştirmesine neden olur. Ferit'in alaycı "Bak bak!" cümlesinin ardından Emine Ferit'in yaz tatilinde basket oynayıp, denize girmesini 'yararsız, boş işler' olarak niteler ve bunların 'kime ne yarar' sağladığını sorar. Ferit'in verdiği yanıt, gayet kısadır: "Paşa gönlüme". Açıkça Emine, Ferit'in bireyselliğine karşı, toplumun yararını, 'toplumsal yarar'ı önde tutar. Emine, Ferit'in Tıbbiye'yi bitirmiş, ama çalışmayan bir doktor olduğunu öğrendiğinde de oldukça şaşırır. Çünkü onun için tıp/doktorluk, 'yapılmayacaksa okunmaması' gerektiği düşünülen bir meslektir. Emine'nin uygulamalı sosyal bilim (öğretmenlik), Ferit'in uygulamalı sağlık bilimi (tıp) eğitimi alması, filmin seslendiği toplumun beklentilerini, düşlerini ve ideallerini dikkate aldığını göstermektedir. Her iki meslek de, Türkiye' de uzun yıllar gözde meslekler olmuş ve her ikisi de Cumhuriyet idealleri doğrultusunda öngörülen toplumsal dönü-

şümün taşıyıcıları misyonunu üstlenmiştir. Kadıoğlu (1998: 94) bu olguyu, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların 'iyi bir eş ve anne' olmanın yanında, 'ulusu eğitmek' ya da öğretmen olmakla görevlendirilmiş 'yurtsever yurttaşlar' olarak konumlandırıldığını belirterek destekler. Bu misyonun bilincinde olan Emine ise, verdiği dersle, Ferit'te de bu bilincin ortaya çıkmasını sağlar.

Halkı aydınlatmaya çalışan Emine, onların inanışlarına da kayıtsız kalmaz ve bu inanışlarla dalga geçmez. Kemalist Cumhuriyet düşüncesinde bu tür halk inanışları, lâiklikle bağdaşmayan bir niteliğe sahip olduğu için, çoğu kez olumsuzlanır, reddedilir. Oysa Emine, idealist olsa da bu inanışlarla dalga geçmez. Adak inancını saçma bulansa Ferit olur. Nitekim Emine, uzun süre Ferit'in dönmesini beklerken, onun dönmesi için adak ağacına bez bağlar. Emine, halka ait olan değerleri saçma bulmaz, halktan biridir her haliyle. Gerek köy içinde, gerekse okulda, köylü kadınlar gibi eşarp giyer. İstanbul'da okumuş olmasına karşın Emine, İstanbul'u 'kentli' insanları, 'yozlaşmış' olarak görür. Bu yönüyle Ferit'in sahip olduğu, benimsediği değerlerin karşısındadır. Köylülerin değerlerine ters gelen davranışlarda bulunmaz. Köy meydanında, tarlada kendisine sarılan Ferit'i durdurur, çevrenin (köylülerin) görmesinden sakınır. Giyimlerinde ölçülülük (her ne kadar kısa kollu giysiler giyse de) egemendir. Zira uluslaşma yönündeki milliyetçi hareketler bir yandan kadınları 'ulusal aktörler, anneler, eğitimciler, işçiler, hatta savaşçılar olarak toplum hayatına daha fazla katılmaya davet eder, öte yandan da kültürel olarak kabul edilebilir kadın davranışlarının sınırlarını da belirler ve kadınların kendi çıkarlarını milliyetçi söylem tarafından belirlenen terimler çerçevesinde ifade etmeye zorlar (Kandiyoti, 1997: 154). Emine, bu nedenle Kemalist Cumhuriyet ideolojisinin eğretilemesidir adeta. Onun söylemi, zamanını 'boş işlerle' harcayan Ferit'in yapıp ettikleri karşısında genç Cumhuriyet'in ideallerini dile getirir. Davranışları ise, yukarıda da belirtildiği gibi hem savunduğu değerlere, hem de toplumsal ve kültürel olarak onaylanmış kurallara uygunluk gösterir. Film, bu idealist 'aydınlanmacı' söylemi melodramın kodları içinde dile getirir, melodramın kodlarına da sadık kalır.

Pek çok melodram filminde olduğu gibi Emine de, kendisinden uzaklaşan sevgilisini tekrar kazanmak, 'ona bir ders vermek' için kimliğini değiştirir, 'rol yapar', oynar, Mine kimliğine bürünür. Kadının dönüşümü, Emine isminin Mine'ye dönüşmesi kadar 'kolay'dır. Çoğu melodram kadını gibi Emine de sorununu paylaşabileceği kadın dayanışmasından yoksundur. Bu nedenle ona 'kadınlık gururunu' kurtarmasını, haylaz oğlunu adam etmeye çalışan avukat baba önerir. Avukat babası, Ferit'e bir ders vererek 'kadınlık gururunu' kurtarmasını önerdiğinde Emine, hiç zorlanmadan Mine rolünü oynar. Daha önce beğenmediğini söylediği, 'boş işler' olarak nitelediği şeyleri (dans etmek, gezmek, yüzmek vb.) hiç zorlanmadan yapar, üstelik diğer insanlardan 'daha iyi' yapar. Emine ve Mine kimlikleri, birbirinin karşıtıdır; Emine ne kadar toplumsal yarar peşinde olup toplumsal değerleri ön planda tutuyorsa, Mine de o kadar bireysel yararı, bireysel değerleri önde tutar. Mine, Emine'nin tersi özelliklere sahip bir kişiliktir: 'Açık' giyinir, çevresinde erkeklerin olmasından rahatsızlık değil, memnuniyet duyar; ama o bütün bunları Ferit'i kıskandırmak için yapar. O, Mine kimliğinde konuşurken, Emine'nin kendisini 'ailenin yüz karası' olarak nitelediğini belirtir. Bu yönüyle iki kimlik arasındaki karşıtlık, sadece dış görünüşte ve yaşam biçiminde değil, söylemlerinde de belirgindir. Güzelliğiyle, çekiciliğiyle bütün erkeklerin ilgisini çeken Mine, diğer kadınlarınsa tepkisini çeker. Ferit'in sevgililerinden biri olan Jale, Mine'yi erkeklerin arasında küçük düşürmek için su kayağı yarışına davet eder. Daha önce yüzmede okul birinciliği olduğunu söyleyen (E)Mine, hiç zorlanmadan yarışta Jale'yi yener.

Emine, kentli kadına dönüşmüş Mine kimliğiyle, ilk kez bir gece kulübünün merdivenlerden inerken görüntülenir. Merdiven, onun 'yeni kadına' dönüşümünü fotoğraflar. Merdivenlerden inişin birkaç kez yinelenerek sunulması ise, gerek oradaki dönüşüme gerekse güzelliğine ve çekiciliğine vurgu yapar. Merdiven, Bakhtin'in tanımlamasıyla tam bir *kronotop*tur. Anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerler olan *kronotop* (uzam-zaman), anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir ve ona yaşam kazandırır (Bakhtin, 2001: 324). Filmde merdiven *kronotop*u, kadının değişimini, dönüşümünü cisimleştirir. Kadının bu dönüşümü, anlatısal

dönüşümü de müjdeler. Tekrar erkek özne tarafından 'arzulanmayı başarmak' isteyen Emine, bunu yarılmış/bölünmüş kimliği Mine'yle gerçekleştirmeye çalışır. 'Arzulanmayı' başarmak isteyen kadının değişiminin ikonografisi olan merdivenden iniş, Bayram'ında belirttiği gibi (2001: 91-92), hem izleyicide bu dönüşümü izlemekten dolayı haz yaratır, hem de kadının erkeğin bakışının nesnesi olarak konumlanmasını sağlar. Mine'nin merdivenden inişi, çevresindeki erkekleri büyüler; bütün erkek, hatta kadın bakışlarının kendisine yönelmesini sağlar. Kendisini 'seyirlik' olarak erkeklerin bakışına sunan Mine, Emine'nin yapamadığı kadar dişiliğini sergiler. 'Yeni' Mine, kardeşi Emine'nin yapmadığı ve yapmayı istemediği pek çok şeyi (denize girmek, su kayağı, dans) başarıyla yapar. Onun karşısında Ferit, bir yandan evli olduğu gerçeğini anımsayarak ondan uzak durmaya çalışır, öte yandan ona evlenme teklif eder. Emine buna çok üzülür, çünkü o, Ferit'in Mine'den uzaklaşıp Emine'ye dönmesini istemiştir. Sonunda istediği de olur. İdealist köy öğretmeni Emine, Ferit'e dersini verir; onu 'adam eder'. Film, Kemalist Cumhuriyet'in ideallerini ve bunun karşıtı 'yozlaşmış', 'faydasız' olan olarak ayırdığı iki kimliği de, aynı kadın karakter üzerinden kodlar. Kadın, bir yandan Cumhuriyet idealinin eğretilemesidir, öte yandan 'bireysel', 'topluma faydası olmayan' süslü bebek. Emine'nin dönüşüm geçirmiş, kentlileşmiş, 'modernleşmiş' Mine kimliğinde, Emine'nin yapmadığı ve yapmayı 'gereksiz/faydasız' şeyler olarak gördüğü pek çok eylemi (yüzmek, su kayağı yapmak, dans etmek, makyaj yapmak, gösterişli giysiler giyerek erkekleri cezbetmek vb.) başarıyla yerine getirmesi, kentlileşmenin, 'modernleşmenin' nasıl algılandığına dair ipuçları sunar. Filmin söyleminde 'modernleşme, kentlileşme toptan reddedilmez; kentsel yaşam deneyimlerinin kimi durumlarda işe yarayabileceği öngörülür. Buna göre film, "her ne kadar 'faydasız işler' olarak tanımlasa da, kimi 'modernleşme'yle ilişkili kentsel yaşam deneyimlerinin bir yerlerde kullanılmak üzere, geçici de olsa benimsenebileceğini" söyler.

Ferit (Tarık Akan): Uzun boylu, genç, yakışıklı bir erkektir. Modern görünümlü bir ailenin tek çocuğudur. Her isteği yerine getirilen Ferit, Tıbbiye'yi bitirmiş olmasına karşılık doktorluk

yapmaz. Çünkü çalışmasına gerek yoktur, zaten annesi de onun çalışmasına gerek olmadığını düşünür. 'Şımarık' olan Ferit, zamanını basketbol oynayarak, denize girerek, kulüplerde dans ederek, kadın-kız peşinde koşarak geçirir. Çevresindeki kadınların gözdesidir ve şimdiye dek onu reddeden kadına rastlamamıştır. Bu yönüyle 'çapkın' bir kadın avcısı olarak sunulur. Babası da Ferit'ten söz ederken "Haymana sığırı gibi karı-kız peşinde" der. Baba, oğlunun 'adam' olmasının güç olduğuna inanır. Sürekli gezip eğlenen Ferit'in toplumsal sorumlulukları yoktur. Tek sorumluluğu, basketbol oynadığı takımdır. Onu da başlangıçta ciddiye almasa da, sonradan ciddiye almak zorunda kalır.

Gününü gün etmeyi 'paşa gönlünü' eğlendirmeyi amaç edinmiş Ferit, bu yönüyle Emine'nin tam karşıtı özelliklere sahiptir. Kamp için gittikleri Boğazköy'de güzel ve çekici Emine'nin kalbine girmek için her yolu dener. Emine'yle tanışmasına yol açan kaza sırasında bile onu öpmeye kalkar, ama ondan tokat yer. Emine'nin kalbine girinceye kadar, bir tokat daha yemek zorunda kalır. Ferit, Emine'den hoşlandığını dile getirirken, çevrede kimlerin olduğuna aldırmaz. Köy meydanında, okulda, tarlada, gece Emine'nin penceresinde ondan hoşlandığını dile getirir. Emine, Ferit'in kendisine musallat olduğunu söylerken, üçüncü sefere, onun kafasını kıracağını söyler. Muhtar Hasan ise Ferit için, "Şehir çocuğu. Bal görünce sinek gibi yapışırlar" der ve onu "Köyün biti, şehrin iti" deyimiyle niteler. Emine, Ferit'in bu davranışlarından rahatsız olsa da, onu 'deli çocuk', 'şımarık' diye niteler. Ferit, Emine'nin kalbine girip onunla sevgili olduktan sonra, Emine'ye kendisiyle birlikte İstanbul'a gelmesini önerir. Emine'nin, kendisinin oraların insanı olmadığını, "Bu küçük, ülkülerine bağlı öğretmeni" unutmasını söylemesi üzerine Ferit, köyden dargın ayrılır.

İstanbul'da basketbol maçında, Emine'nin görüntüsü Ferit'in gözlerinin önünden gitmez bir türlü. Basket potasına yaklaşmışken, tam üç kez Emine'nin görüntüsünü anımsar ve basket atamaz. Aşkı, işini yapmasına engel olur. Bunun üzerine Emine'ye dönüp ona evlenmeyi önerir. Emine'nin 'o hayattan kopamayacağını, burada ne yapacağını' sorması üzerine Ferit, çobanlık, ırgatlık, çiftçilik yapabileceğini söyler. Ferit, kimsesi olmadığını,

denizi, basketi, dansı bıraktığını söylerken de Emine'ye 'yalan' söylemiş olur. Her ne kadar söz verse de, ne çiftçilik yapabilir, ne de düven sürebilir. İşe yarayabileceği tek şey, korkuluk olmaktır.

Arkadaşlarını, takımını yarı yolda bırakmamak için, kısa sürede dönmeye söz vererek İstanbul'a giden Ferit, eski alışkanlıklarına orada da devam eder ve Emine'yi neredeyse unutur. Ta ki karşısına Mine çıkana kadar. Evlendiğini ana-babasından gizlemiş olan Ferit, Mine'yi önce Emine zanneder, sonra onun babasının bir müvekkili olduğunu öğrenince rahatlar. Kardeş olmalarına karşın Emine'nin karşıtı özelliklere sahip olan Mine'den hoşlanmaya başlayan Ferit, onu, çevresindeki erkeklerden kıskanır, sonunda onunla evlenmek istediğini söyler. Bunu Emine'ye de söylemeyi düşünür, çünkü onun 'anlayışlı' olduğunu söyler. Emine, onu hiç sorgulamadan benimser. Ferit, birkaç kez ona bir şeyler söylemeyi denese de konuşmasını tamamlayamaz. Köyde kuşpalazına yakalanan çocukları iyileştirmekle ilk kez doktorluğunu sınayan ve başarılı olan Ferit, 'ilk kez insanlığını ve bir işe yaradığını' anımsadığını ve gerçek sevdiğinin köydeki Emine olduğunu söyler. Böylece artık Ferit de, Emine gibi 'idealleri' uğruna çalışmanın, insanlara yararlı olmanın nasıl bir şey olduğunu anlayarak, Emine'ye eşdeğer bir kimliğe kavuşur; bir bakıma Emine'den 'dersini almış' olur. Bu ders, işe yaramaz yetişkin, haylaz, şımarık bir erkeğin 'adam olma' dersidir. 'Adam olmak' ise, halkına hizmet etmekle eşanlamlıdır. Erkek, hatasını görmüş ve sonunda 'ait olması gereken' yeri doğru biçimde görmüştür. Böylece film, erkeği de Cumhuriyet ideallerine sahip çıkacak bir biçimde dönüştürmüş olur.

Diğer Kişiler: Ferit ve E(Mine) dışında, filmde yer alan diğer kişiler, bu iki kişinin çevresinde yer alan, onların simgelediği anlamları destekleyen bir işleve sahiptir.

Muhtar Hasan, kendi halinde, hırsları olmayan, konuksever, yardımsever, çalışkan nitelikleriyle 'saf' Anadolu insanını simgeler. Anlatıda İstanbul'a karşı Anadolu temiz, dürüst, saf ve yardımsever olarak sunulur. Hasan'ın muhtarlığı köy (toplum) kalkınmasında öğretmenle işbirliği içinde olması, Emine'nin sözlerine güvenmesi, Cumhuriyet idealleriyle ilişkili olarak düşünüldü-

ğünde anlam kazanmaktadır. Devletin olmadığı yerde öğretmen ve muhtar, Cumhuriyet'in kalkınma, aydınlanma idealinin neferleri olarak benimsemişlerdir. Muhtar Hasan da, bu idealin tamamlayıcısıdır. Film, öğretmen Emine ile muhtar Hasan'ın birlikte nasıl uyumlu çalıştıklarını gösterir. Bu nedenle muhtar Hasan, basketbol ekibine köyü, Emine öğretmenin girişimiyle yaptırılan çeşmeyi ve arı kovanlarını gezdirerek başlar.

Muhtar Hasan ve eşi, Emine'ye büyük bir yakınlık göstererek, onu bağırlarına basmışlardır. Emine, onlarla aynı evde yaşar, onların torunlarını yetiştirir. Karı-koca, o çocuklara anne yokluğunu unutturduğu için Emine'ye minnet duyarlar; Mine de onlara kimsesizliğini unutturdukları için minnet duyar. Muhtar Hasan, Emine'ye özel sorunlarında yardım eder, onu destekler. Emine'ye yalan söylediği için Ferit'e öfkelenen Hasan, sonradan onun torunlarını kurtarmasıyla Ferit'e minnettar kalır, onun ellerini öpmeye çalışır. Ferit'in 'gerçek insanlığı' görmesine, bu nedenle biraz da Hasan neden olmuş olur.

Baba ve Anne (Hulusi Kentmen, Nedret Güvenç): Çoğu melodram filminde olduğu gibi, *Tatlı Dillim*'de de şımarık, haylaz oğlun babasını Hulusi Kentmen oynar. Filmde gerek annenin, gerekse babanın ismi belirgin değildir. Baba ve annenin, Ferit'e karşı tutumlarında belirgin bir fark vardır. Baba, tıbbiyeyi bitirip de serserilik eden tek doktorun Ferit olduğunu söylerken, onun çalışması, 'adam' olması gerektiğini belirtir. Buna karşın anne, kendi mirasının, hayatının sonuna dek Ferit'in çalışmasını gerektirmeyecek düzeyde olduğunu söyler. Anne, Ferit'i şımartır; baba tatlı sert rolü oynar. Toplumsal, kültürel değerler açısından bakıldığında anne ve baba arasında belirgin bir fark olduğu görülür. Anne, insanlara daha tepeden bakan, varsıllığın verdiği gücü kullanan, 'seçkin'; baba ise konuşmasıyla, davranışlarıyla, düşünüşüyle daha halka dönüktür. Baba, oğlunun kendilerinden gizli evlendiğini, üstelik o kızı terk ettiğini öğrendiğinde 'haylaz' oğluna bir ders vermek için Emine'yi uyarır; ona kadınlık gururunu kurtarması gerektiğini söyler (melodramın rastlantıya dayalılık kodu, burada da devreye girmiş olur. Baba annenin hizmetçi sanarak 'hor' gördüğü Emine'den hoşlanır.) Emine'yle evlenip onu terk edenin oğlu olduğunu bilmeden önce, "Kim bu eşek/ayı?",

"Ne kerataymış bu" gibi tepkiler verir, ama yine bunları büyük bir öfkeyle değil, tatlı-sert kimliğiyle söyler. Onun amacı, Ferit'in kaybettiği Emine'nin kıymetini anlamasını, 'peşinde dolaştığı şıllıkların Emine'nin eline su dökemeyeceğini' öğrenmesini sağlamaktır. Hatta Emine'ye "önünde diz çöküp inim-inim inlesin. İşte o zaman bas tokadı suratına. Beni istemeyen sen değil, asıl seni istemeyen benim de" diyerek, intikamını alıp kadınlık gururunu kurtarmasını öğütler. Emine, Ferit'e 'oyun oynama' düşüncesine kendi çabasıyla karar vermez. Melodram filmlerinin kodlarından biri olan dürüst, namuslu kız, 'şımarık oğian'ı kendine getirir. Film, kentli insanların, dış görünüşe ne kadar aldanıp, davranışlarını 'dış görünüş'e göre ayarladıklarını da açığa çıkarır. Ferit'in annesi, hizmetçi zannettiği Emine'yi beğenmezken, onun dönüşmüş Mine halini çok beğenir. Her ne kadar Emine kimliği babaya, Mine kimliği de anneye hoş görünse de, anne ve baba, haylaz oğullarının Mine'yle evlenmesini çok ister. Baba, Emine'nin Ferit'in Mine'ye âşık olduğunu söyleyip ağlaması üzerine, bunda ağlanacak bir şey olmadığını söyleyerek, "Ha Emine, ha Mine' der. Onun için Emine ve Mine arasında bir fark yoktur, her iki kimlik de Ferit'i elde tutmaya yarar sonuçta. Başlangıçta 'kadınlık gururunu' kurtarması için 'akıl verdiğinde' Emine'yi anlayan baba, bu kez onu anlamamıştır. Gerçekleri görüp anladığındaysa 'yeniden eğitilmiş' olur. Emine'nin verdiği ders; babayı da kendine getirir bu nedenle.

Köylü Ali de filmin önemli karakterlerinden biridir. Anlatıya ilk kez, basketbol takımını taşıyan otobüsün, yolun kapalı olması nedeniyle durması sırasında girer. Büyükbaş hayvanları otlatan Ali (Halit Akçatepe), dilsizdir; konuşamaz. Sporcular bunun üzerine "Karı yok, kız yok, dil yok" diyerek dönmeyi önerirler. Böylece anlatıda köy, dilsizlikle birleşir. Dilin kazanılması Lacan'ın kuramında, anneden ayrı bir kimliğin kazanıldığı, babanın yasasına girildiği dönemi anımsatır; dilsizlik ise, bu nedenle dişil bir kimliğe işaret eder. Bu dişil kimlik ise, İstanbul karşısında köyle birleşir. Köy uzamı, *eril bir nitelik* gösteren İstanbul karşısında dişil bir kimlikle cinsiyetleştirilmiş olur. Bu eşitliği kurmamıza neden olan bir başka olay da, Emine'nin Ferit'le evlenme sürecinde yaşanır. Muhtar Hasan, Emine'yi, Ferit'e Ali'den ister. Ona

'Emine'yi verdin mi?' diye üç kez sorar. Dilsiz Ali, üçünde de başını sallar. Emine'nin ebeveyni konumunu üstlenmekle 'kız tarafı' olan Ali'nin dilsizliği, bu nedenle de dişillikle birleşmiş olur.

Filmde yer alan diğer karakterleri, basketbolcu erkekler ve onların peşinde koşan kadınlar oluşturur. Basketbolcuların hepsi, gününü gün etmek, gezip eğlenmek, kadınlarla birlikte olmak düşüncesindedir. Tıpkı Ferit gibi vakitlerinin çoğunu gece kulüplerinde, denizde, havuzda geçirirler. Hele bunlar arasında öyle biri vardır ki, hiçbir kadın onu reddedemez. Çevresindeki bütün kadınların gözdesi olan 'çapkın/zampara' Metin (Metin Akpınar), genç ve güzel kadınları, onlara aldığı pahalı yüzüklerle kandırıp onlarla birlikte olur, sonunda ondan ayrılıp başka kadınlarla gönül eğlendirir. Mine'nin güzelliği, diğer erkeler gibi onu da cezbedince, onunla birlikte olmak için her şeyi deneyen Metin, sonunda onunla nişanlanmayı başarır, ama onu 'yatağa atamaz'. Çünkü Mine, Metin'i sarhoş ederek kendisini kurtarmayı başarır.

Diğer kadınlar ise, yalnızca gece kulüplerinde eğlenir, yüzerler. Onlardan biri olan Jale, Emine'ye Ferit'i kendisinden koparıdığı için kızgındır. Sonradan ortaya çıkan Mine, Ferit'in de aklını başından alınca, Jale onu küçük düşürmek için su kayağı yarışına çağırır, sonra da yenilir. Filmde bu kadınlar, olumsuz olarak sunulur, baba tarafından 'şıllık' olarak nitelenir. Emine'nin dürüst, namuslu, çalışkan, idealist kimliğinin karşısında bu kadınlar sahtekâr, namussuz, 'şıllık', tembel, boş olarak konumlandırılır. Başka bir deyişle 'diğer kadınlar', Emine'ye tam bir karşıtlık oluşturacak biçimde anlatıya yerleştirilmiştir.

Anlatısal ve Söylemsel Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Filmsel anlatı, temelde iki uzam içinde geçer: Köy ve kent. Film kişileri gibi uzamın da karşıtlıklarla tanımlandığı görülür. Köy, çalışan ve çalışkan insanların mutlu bir biçimde yaşadığı; üretimin uzamı olarak sunulur. Filmin başlangıcını da çalışan, üreten Emine'nin görüntüleri oluşturur. Kent ise, işi gücü boş boş gezmek ve eğlenmek gibi 'faydasız' işlerin peşinden koşan 'tembel' insanların yaşadığı; tüketimin; eğlencenin uzamı olarak tanımlanır. Bununla birlikte köydeki ilişkiler samimiyete dayalıdır;

yozlaşmamış; saf ve temizdir. Kentsel ilişkiler ise, yozlaşmışlık, kıskançlık içerir. Kent, eğlenceyi, gece hayatını, dansı ve basketbol oyuncuları için kadınları içermesi nedeniyle 'eril' olarak kodlanır. Köy ise, yukarıda da vurgulandığı gibi 'dişil' değerlerle, dilsizlikle tanımlanır. Her iki uzam arasındaki bu karşıtlıklar, modernleşmeyle ve kentsel yaşam deneyimleriyle bağ kurar. Kentsel uzam ve kentsel yaşam deneyimleri, Batılı ve 'modernleşmiş' olanı simgeleyerek, bu ilişkilerin yozlaşmış olduğunu dile getirir. Ancak film, bütünüyle modernleşmeyi, kentsel ilişkileri reddetmez. Kentsel ve 'modernleşmiş' yaşam deneyimlerinin en azından bir kısmı, kadının erkeği ele geçirmesi için benimsenir. Olumsuzlansa da bu değerlerin geçici bir süre benimsenebileceğini söyler film. Ayrıca filmin savunduğu 'aydınlanma' ve kalkınmanın, ancak Batılı bir eğitimden geçmiş, kentsel değerlerle yetişmiş köyün dışındaki bir öğretmen tarafından gerçekleştirilmesi (ya da bu tasarının amaç edinilmesi), aydınlanmacı ideallerin köye 'dışarıdan götürülebileceğini' ima eder. Bir başka deyişle Emine'nin savunduğu ideallerin kendisi de 'modernleşmeci', Batılı ve kentsel bir nitelik taşır. Böylece film, Batılı, 'modernleşmiş', 'kentsel olan' karşısında film, ikircikli bir tavır sergilemiş olur.

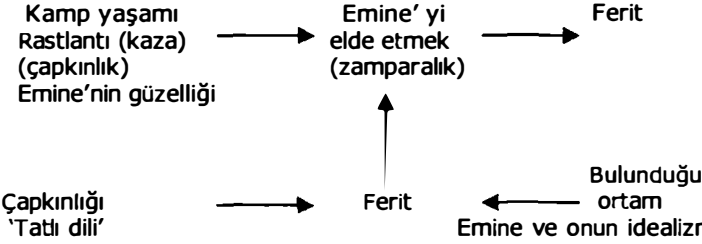
Filmde gerek kentsel, gerekse köy uzamlarının kapalı değil, açık olduğu görülür. Anlatıya yön veren olaylar (rastlantılar, kavuşmalar, ayrılıklar, tekrar birleşmeler) açık uzamda gerçekleşir. Açık uzam, kamusal olsa da, içinde film kişilerine özgü özel alanlar da yaratır. Örneğin kamusal alan içinde köy, Emine'nin aynı zamanda 'özel alanı'nı oluşturur. Emine, Ferit'le ilişkisini tarla, kır gibi köyün farklı açık uzamlarında yaşar. Buna karşın iç uzamlar, bu özel ilişkileri bütün açıklığıyla sunmayarak, gizler. Örneğin film, karakterleri öpüşürken göstermez. Bu nedenle cinsellik, karakterlerin özel alanlarında kalır ve kamera, o yasaklı bölgeye giremez.

Filmin zamanına bakıldığında, anlatının zamandizinsel bir sıra izlediği görülür. Film, bahar mevsiminde başlar ve yaz mevsimi boyunca sürer. Zamandizinsel bir sıra izleyen filmde, sadece bir yerde çok kez yinelemeli anlatıya[109] rastlanır. Ferit, kamp sonrası

[109] Çok kez yinelemeli anlatı, öyküde/anlatıda bir kez olan bir olayın, birçok kez anlatılmasıdır (Kıran ve Kıran, 2000: 210).

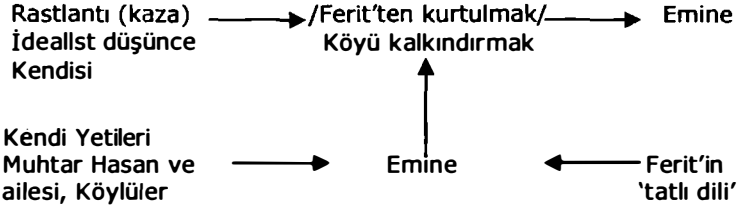
kente döndüğünde Emine'yi unutamaz ve basket potasına yöneldiğinde üç kez onu anımsar. Bu araya girme (*insert*) ise, Ferit'in Emine'ye âşık olduğunu gösterir. Film, anlatısal yapısı göz önünde bulundurulduğunda, dört kesitte incelenebilir.

I. Kesit. Başlangıç. İdealist Bir Köy Öğretmeni ve 'Şımarık' Kentli Erkek: Filmsel anlatının başlangıcını, basketbol takımının kamp yapmak için köye gelişi oluşturur. Ferit'in göndericisi, önce kendisinden daha büyük bir göndericidir. Çünkü kampa katılması, takım kaptanınca zorunlu tutulmuştur. Ancak, Emine'nin at arabasına çarpması, rastlantı kodunun her iki karakter için de temel gönderici olduğunu gösterir. Ferit'in başlangıçtaki nesnesi, zamparalık etmek ve Emine'yi elde etmektir; ancak aşk söz konusu değildir. Bu kaza ile birlikte onun çapkınlığı ve Emine'nin güzelliği, Ferit'in nesnesi olan Emine'ye ulaşmasında hem gönderici, hem de 'tatlı dili'yle birlikte yardımcı eyleyen olarak işlev görürler. Nesnesine ulaşmada engel ise, 'kadınsız, eğlencesiz' köy uzamı ve Ferit'in yaşam biçimini beğenmeyen Emine'dir, daha doğrusu Emine'nin 'doğruları'dır.

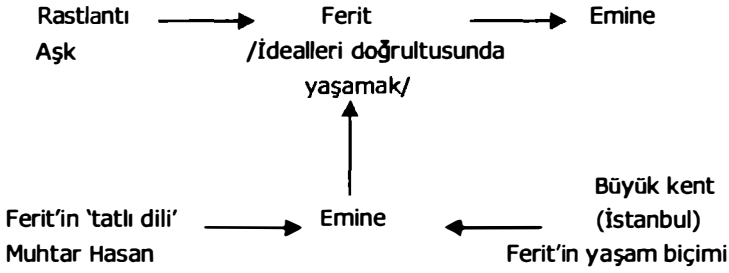


Emine'nin idealist düşüncenin ve kendisinin gönderici olduğu başlangıç aşamasında nesnesi, idealleri doğrultusunda yaşamak, köyü kalkındırmak ve idealist bir köy öğretmeni olarak halkına yararlı işler yapmaktır. Rastlantı ve kaza (göndericiler), Emine'nin yeni bir nesne edinmesine neden olur: Kendisine musallat olan Ferit'ten kurtulmak. Kendi yetileri (gücü), bilgisi ve inancıyla birlikte muhtar Hasan ve ailesi, köylüler Emine'nin idealleri doğrultusunda yaşama/çalışma biçiminde saptanan nesnesine ulaşmasında yardımcı eyleyenler olarak işlev görür. Tek engelle-

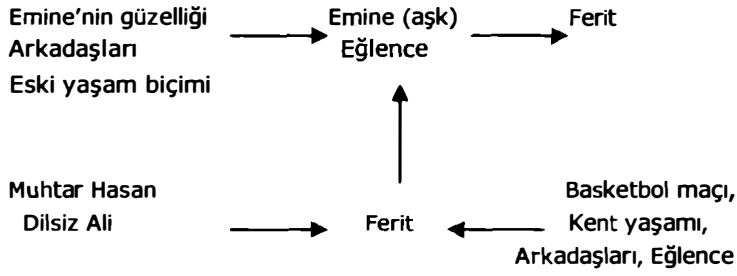
yicisi ise, Ferit ve onun 'tatlı dili'dir. Ferit'in 'tatlı dili'ne teslim olan Emine, idealleri doğrultusunda yaşamayı sürdürse de Ferit'ten kurtulamaz; Ferit ise, nesnesine ulaşır.



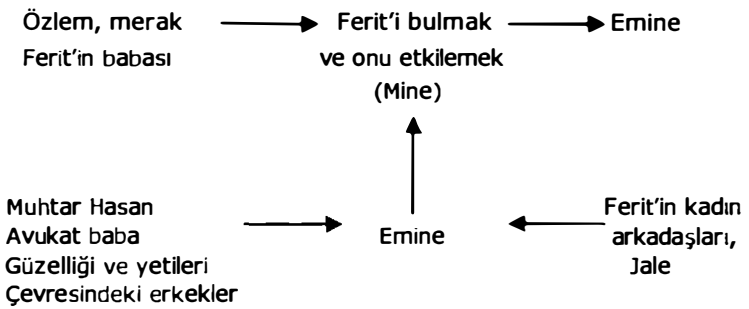
II. Kesit. Aşkın Başlangıcı ve Ayrılış: İkinci kesiti, iki karakter arasında aşkın başlaması oluşturur. Bu aşamada her iki karakterin de yardımcıları aynıdır. Tek fark, göndericilerdedir. Emine'nin göndereni rastlantıyla birlikte, aşktır. Ferit'in göndereni ise, Emine'nin güzelliği ile sınırlı kalır. Bu yönüyle Emine'nin göndereni, Ferit'in göndereni yanında daha 'yüce' kalır. Emine'ye ulaşmasını sağladıkları için Hasan ve 'dilsiz' Ali de yardımcı eyleyen olarak konumlanır. Emine'nin, nesnesi aşka/Ferit'e ulaşmasının engeli, Ferit'in eski yaşam biçiminden kopamaması ve büyük kenttir (İstanbul). Her ikisi de nesnelerine (aşk) başlangıçta ulaşırlar, ancak Ferit'in, basketbol maçı için İstanbul'a gidişi, sonra arkadaşlarının ısrarıyla orada kalışı, onları birbirinden ayırır; bu eylem, Ferit'i Emine'den koparır, onu tekrar eski yaşam biçimine gönderir.



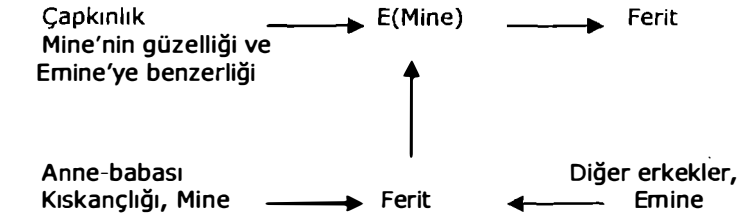
Ferit'in nesnesi olan Emine, Ferit'in İstanbul'a gitmesiyle ve arkadaşlarının Ferit'i orada daha uzun süre kalması için ikna etmesiyle birlikte eğlenceyle yer değiştirir. Ferit'i kentsel yaşamın eğlencelerini yeniden nesne edinmeye gönderenler ise, arkadaşları ve eski yaşam biçimidir. Kentsel yaşamın eğlenceleri (deniz, eğlenceler, dans, kadınlar), ona Emine'yi unutturur. Bu eyleyenler, Ferit'in Emine'ye ulaşmasında engelleyici; eğlenmek amacına ulaşmasında ise yardımcı eyleyen işlevi görür. Bu nedenle aşk, başladıktan bir süre sonra ayrılıkla sonuçlanır.



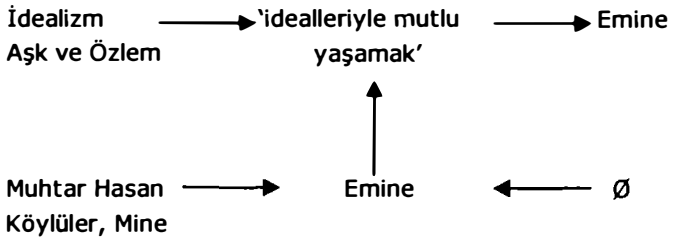
III. Kesit: Emine'nin Mine'ye Dönüşümü: Anlatının üçüncü kesiti, Emine'nin, muhtar Hasan'la birlikte Ferit'i aramak için İstanbul'a gidişleriyle başlar ve Emine'nin, Ferit'in avukat babasının önerisiyle Mine'ye dönüşmesiyle devam eder. Emine, nesnesi Ferit'i bulmak ve kendisine dönmesini sağlamak için, Mine kimliğine bürünür. Dolayısıyla elde etmek istediği nesne (Ferit), onun yeni bir nesne edinmesini (Mine) sağlamış olur. Ferit'e olan özlemi, merakı (gönderici), Emine'yi Ferit'i bulmak için İstanbul'a gönderir. Gerçeği öğrendikten sonra, Ferit'in avukat babasının (hem gönderici, hem yardımcı), yardımıyla, nesnesi Ferit'e ulaşmaya çalışır. Güzelliği, yetileri (su kayağı yapmada, dans etmede vb.) ve çevresinde ondan hoşlanan erkekler, bu amacına ulaşmasında yardımcı; öteki kızlar ve onlardan biri olan Jale ise, engelleyici olur. Artık farklı bir uzamda (İstanbul) olan Emine, dönüşmüş Mine kimliğiyle Ferit'i etkilemeyi başarır, ama henüz, onun kendisine dönmesini sağlayamaz.



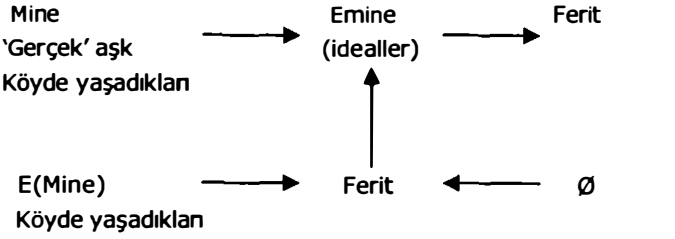
Ferit ise, çapkınlığının, Mine'nin güzelliğinin ve Mine'nin Emine'ye benzerliğinin (göndericiler) etkisiyle, yeni nesnesi Mine'yi elde etmeye çalışır. Bu süreçte Mine'ye 'asılan' diğer erkekler ve Emine, engelleyicidir. Buna karşın diğer erkeklerin varlığı, onun kıskançlığını körükleyerek, anne ve babasının yanında nesnesine ulaşmasında yardımcı eyleyen işlevi görür.



IV. Kesit. Mutlu Son: Filmsel anlatının son kesitinde, mutlu son vardır. Bu aşamada gerek Emine, gerekse Ferit, nesnelerine ulaşır. Emine'nin göndericisi olan idealizm, aşk ve özlem, onun Muhtar Hasan'ın, köylülerin ve Mine kimliğinin yardımıyla hem nesnesi Ferit'e, hem de 'idealleriyle birlikte mutlu yaşamak'a ulaşmasını sağlar. Bu son aşamada Emine'nin engelleyicisi yoktur. Emine, sonunda verdiği dersle Ferit'i kendisine döndürmeyi başarır.

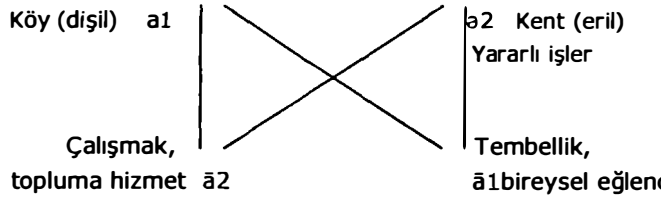


Son kesitte Ferit, ondan ayrılmak ve Mine'yle evlenebilmek için Emine'yle konuşmaya gider (G1). Ancak köyde yaşadıkları (G2) onun gerçek istediğinin Mine değil, Emine olduğunu görmesini sağlar; ona gerçek yerinin İstanbul değil, köy olduğunu anlamasına yol açar ve onu, nesnesi Emine'ye ulaştırır. Bu süreçte engelleyicisi olmayan Ferit'in köyde yaşadıkları ve E(Mine) ona, gerçeği görmesinde ve nesnesine ulaşmasında yardımcı olur. Köyde yaşadıkları (çocukların hayatını kurtarır), Ferit'e çalışmanın, idealleri uğruna insanlara hizmet etmenin mutluluğunu yaşatır. Başka bir deyişle içine girdiği aşk ilişkisinde Ferit, 'faydasız' işler peşinde koşmaktansa, yaşamda daha 'yüce' idealler olduğunu ve idealler uğrunda yaşamanın mutluluğunu kavramış olur. Bu nedenle o sadece Emine'yi elde etmiş olmakla kalmaz, aynı zamanda yeni ve 'yüce' idealler de edinmiş olur.

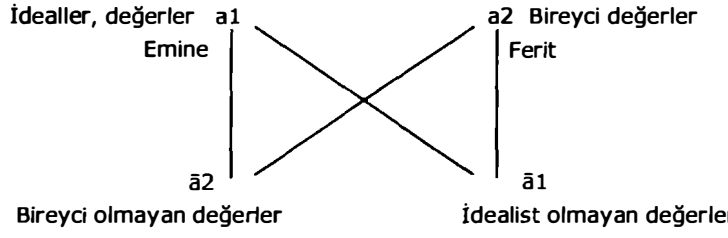


Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, 'Aydınlanma'nın Eğretilemesidir"

Filmin derin yapısı, anlatı boyunca kişiler ve uzam arasındaki farklılıklar, karşıtlıklar göz önünde bulundurulduğunda netlik kazanır. *Tatlı Dillim*'de Emine'nin çalışkanlığı, idealizmi, hizmet aşkı ile Ferit'in gününü gün etmesi, boş vermişliği, eğlenceye düşkünlüğü arasında bir karşıtlık söz konusudur. Bu karşıtlık sadece Emine ile Ferit arasında değil, Emine ile Mine, Emine ile diğer kentli kadın ve erkekler, köy ile kent arasında da kurulur. Mine de gezmeye, eğlenceye düşkünlüğü ile kentsel eğlencelerden hoşlanır; ama onun davranış ve tutumları, diğer kentli kadın ve erkeklere göre daha 'ölçülü'dür, 'aşırı' değildir. Çünkü 'uygun' davranışlar içindeki kadınlar ve 'uygun' giysileri, topluluğun sınırlarını gösteren çizgiyi somutlaştırmaktadır (Yuval-Davis, 2003: 95). Buna karşın yine de idealleri uğruna yaşamak, halka hizmet edip çalışmak ile çalışmadan yaşamak, gönlünü eğlendirmek, gezip tozmak, süslenmek karşıtlıkları, Emine ile Mine kimlikleri üzerinden kodlanır. Bu yönüyle bakıldığında, filmsel anlatının kadını 'erdem' göstergesi olarak da kodladığı söylenebilir. Başka bir deyişle filmsel anlatının ürettiği anlam, kadının 'yarılma' deneyimi üzerinden kavramsallaştırılır. 'Yararlı olan' ile 'yararsız olan', *köy ile kent*, bu kimlik üzerinden yerini bulur. İstanbul (kent) bu ayrımda çalışmayan, 'yararsız', 'boş' işler peşinde koşan insanların varlığıyla 'yozlaşmış' olarak konumlanırken köy, çalışmayı seven, öğrenmeye açık, birbirlerini seven, yardımlaşan insanların varlığıyla 'olumlu' olarak konumlanır. Uzamın önemli bir boyutu da, onun cinsiyetleştirilmiş olmasıdır. Köy, 'yolsuzluk' (yol yokluğu), 'kadınsızlık' ve 'dilsizlik' kavramlarıyla ilişkilendirilir. Barındırdığı sıcak, samimi ilişkiler ve çalışkanlığıyla idealist kavramlarla, Cumhuriyet'in aydınlanma idealiyle eşitlenen köy uzamının, 'yozlaşmış' kentsel uzamının karşısında 'dişil' bir kimliği olduğu vurgulanır. Bu çerçevede filmsel anlatının derin yapısı şöyle gösterebilir:

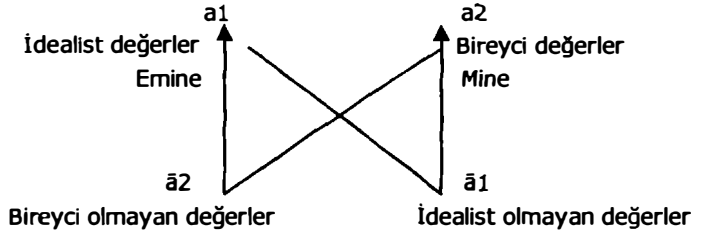


Benzer biçimde Emine ve Ferit arasındaki karşıtlık, bireyci değerlerle, (toplumsal) idealler arasında kurulur.

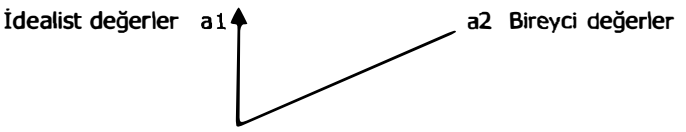


Köy ve kent uzantıları arasındaki farklılık, seçilen müziklerde de belirgin biçimde görülür. Filmsel anlatıya adını veren müzik parçası olan *Tatlı Dillim* (Selda Bağcan tarafından söylenmektedir), dönemin popüler bir şarkısı olup, melodik olarak türkü formundadır. Filmin *leitmotifi* olan bu şarkı, Emine ile Ferit arasındaki aşkı, özlemi simgeler. Filmde, kentsel uzamda popüler batı müziğini (rock vb), köy uzamında ise telli çalgılarla (bağlama gibi) seslendirilen türküleri kullanarak karşıtlıklar belirginleştirilmiş olur. Bu yönüyle müzik, köy ve kent kategorileri arasındaki sınırları belirleyen, imleyen 'sınır ritüeli' işlevi görmüş olur. Yapısalcı antropologlar, kategoriler arasındaki sınırların yaşamsal öneminin, tüm toplumlarda, kategoriler arasındaki geçişi kolaylaştırmak amacıyla bir dizi sınır ritüelleri ürettiğini ileri sürerler. Genelleme yapmak gerekirse, sınırları ihlal eden kategoriler ne kadar büyükse, ritüeller de o kadar önemli ve ayrıntılı olmaktadır. Toplumlar yaşam ve ölüm arasındaki geçişlere anlam verecek ritüellere sahiptirler; doğum ve ölüm gibi (Fiske, 1996: 156). Filmde müzik, köy ve kent kategorileri arasındaki geçişi simgeler.

Filmin derin yapısı, kadını Cumhuriyet ideallerinin, aydınlanma projesinin taşıyıcısı, göstergesi olarak kimliklendirerek ona ideolojik bir işlev yüklemiş olur. Emine, Ferit'e verdiği dersle, onun da bu değerleri benimsemesini sağlar. Bir başka deyişle kadın, ulusal kimlikle ilişkilendirilerek sunulur. Yuval-Davis, *Cinsiyet ve Millet* adlı kitabında (2003: 93-94) kadınların, toplulugun kimlik ve şerefinin hem bireysel hem de kolektif olarak sembolik taşıyıcıları şeklinde kuruldukları için, çoğunlukla 'temsil yükünü' taşımlarının, özellikle onlardan beklendiğini belirtir. Emine ise, hem Cumhuriyet ideallerinin taşıyıcılığını yaparak hem de bu idealleri 'sulandıran' Mine rolünü oynayarak, bu 'temsil yükünü' fazlasıyla üstlenmiştir. Cumhuriyet idealleriyle örülü bir kimliğin karşıtını da, kadının öteki yarısı (Mine) oynar. Bu yönüyle film, rol oynama/oyun oynama kodunu da kullanarak, melodramın uylaşımlarına sadık kalır. Anlatıda Emine, kendi kimliğinde inandığı değerler uğruna dönüşüm geçirmez; aşkı uğruna Mine kimliğinde geçici ve 'kurmaca' bir değişim geçirir. Üstlendiği Mine kimliğiyle, Ferit'e ulaşmaya çalışır. Aşkına ulaşmak için 'rol' yapabilir, 'oyun' oynayabilir, 'geçici' kimlikler kurabilir. Çünkü bu rol geçicidir; nasılsa Emine, değerleriyle değişmeden varlığını sürdürür. Bu durumda Emine için dönüşüm çizelgesi şöyle gösterilebilir:



Ferit'in dönüşümü ise, aşağıdaki çizelgede olduğu gibi, 'bireyci' değerlerden 'idealist' değerlere doğrudur. Başlangıçta 'paşa gönlünü' eğlendirmekten başka kimseye 'faydası olmayan' işler peşinde koşan Ferit, anlatının sonunda toplum için bir şeyler yapmanın, çalışmanın önemini kavrayarak 'idealist' değerleri benimser.



Filmde ilginç olan, Emine'nin, Ferit uzun süre sonra köye döndüğünde, ona olan davranışlarıdır. Emine, Ferit'e, hiçbir şey olmamış gibi davranır, onun çoraplarını çıkarır ve bunun 'karısı' olarak kendi görevi olduğunu söyler. Onun İstanbul'da kalışının neden uzadığını sormaz bile. Bu nedenle filmsel anlatı, bir yandan kadını idealist değerlerin taşıyıcılığı gibi ideolojik bir anlamla ilişkilendirirken, öte yandan da evlilik ilişkilerinde bir kadının üstlenmesi gereken sorumlulukları anımsatır; 'yumuşak başlı', kocasına karşı sorumluluklarını bilen, edilgen kadın kimliğinin altını çizer. Her ne kadar Emine, Mine kimliğinde 'hakkını' (üstelik kendi aklıyla değil) arasa da, bu 'hak arama' Mine kimliğinin bir parçası olur. Ancak Mine, 'hakkını' arayabilir, Emine'ye düşen ise, kocasının bir gün dönmesini beklemek ve onu hoşnut etmektir. Filmsel anlatı ikili ideolojik bir işlevi yerine getirmiş olur: Hem Cumhuriyet'in dayandığı aydınlanma projesinin (eğitim yoluyla toplumu biçimlendirmenin, kalkındırma ideali) haklılığını ortaya koyar, hem de 'edilgen' bir kadın kimliğini aşk öyküsü içinde yeniden üretir. Emine anlatının başından sonuna dek idealist değerlerini savunur. O, bireyci değerleri (aşırıya kaçmamakla birlikte), ancak Mine kimliğinde taşır gibi görünür. Onun dönüşümü, kimlik yarılması aracılığıyla bu iki uç arasında salınır.

BİR DEMET MENEKŞE: "SAHİPSİZ KADINLAR"

Filmin Özeti

Nesrin (Hale Soygazi), Candan Butik'te çalışan, nişanlısı tarafından terk edilmiş bir kızdır. Yatalak annesi, evde kalmış Melahat teyzesiyle birlikte bir mahallede yaşarlar. Üç kadın da erkeksizdir. Almanya'ya gitmek isteyen Nesrin, bunun için gerekli olan parayı, annesinin yüzgörümlüğü olan yüzüğünü bozdurarak toplamaya çalışır. Gittiği kuyumcu, yüzüğe değerinden daha düşük para önerir. Orada bulunan Kenan (Kartal Tibet), daha fazla para önererek yüzüğü satın alır. Nesrin'in hüzünlü yüzü, mutsuzluğu Kenan'ı etkiler. Çünkü kendisi de mutsuzdur. Kenan, Nesrin'le daha yakından ilgilenir, onu tanımaya çalışır. Nesrin, mutsuzluğunun nedeninin babası öldükten sonra nişanlısı Halil tarafından aldatılmak (hem de yakın arkadaşı Güzel Sanatlar mezunu Leyla ile) olduğunu anlatır, sahipsizlikten (kendilerine sahip çıkacak bir erkek olmadığından) yakınır. Nişanın bozulması, yani evlenememesi, terk edilmesi nedeniyle, çalıştığı butikteki kızlar tarafından (patron Candan da dâhil, üç kadın da esmerdir) hor görülür. Mahallede hem erkeklerin sarkıntılıklarına maruz kalır, hem de komşu kadınların dedikodularına. Bir süre sonra Kenan da Nesrin'e sevgisiz bir ortamda yaşadığını anlatır ve ona, "Birlikte hayatı seveceğiz" der. İkisi arasındaki yakınlaşma artar ve Kenan Nesrin'e evlenme teklif eder. Nesrin'in ailesiyle (annesi ve teyzesiyle) tanışır. Ancak Kenan, Banu (Lale Belkıs) adında bir kadınla evlidir ve Nesrin, bunu bilmemektedir. Banu, gezmeyi, eğlenmeyi, süslenmeyi seven bir kadındır. Kenan'la aralarında 'gerçek bir sevgi' yoktur, Kenan Banu'yla mutsuzdur. Banu'nun arkadaşı Belkıs (Yeşim Tan), onları birlikte gördüğünü Banu'ya söyler. Kenan, Banu'ya, başka bir kadını sevdiğini belirterek, ondan boşanmak istediğini söyler. Banu, fabrika karşılığında boşanmayı kabul eder. Ardından Nesrin'in çalıştığı butiğe gider, alış-veriş eder ve Kenan'ın Nesrin'den satın aldığı yüzüğü parmağından çı-

karıp Nesrin'e hediye eder: "Kocamın mutlu günlerimizde aldığı hediyeydi" der. Nesrin üzülür. Banu'nun aldığı giysilerin fiyatını ödemesi için (Banu'nun isteği üzerine) Kenan'ın işyerine gider. "Her şey bir demet menekşe içindi" diyerek oradan hızla uzaklaşır, diktiği gelinliğe kapanıp ağlar. Ancak eve geldiğinde Kenan'ı annesinin yanı başında otururken bulur. Anne, "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez kızım" der. Film, Nesrin'in gülümseyerek Kenan'a bakışıyla biter

Film Kişileri

Nesrin (Hale Soygazi): Yirmi beş yaş civarında, genç, sarışın, uzun boylu, ama evlenemediği için çevresindekilerce hor görülen bir kızdır. Bu nedenle mutsuzdur. Sarı, omuzlarına dökülen saçları vardır. Makyaj yapmaz, giyimine başlangıçta pek özen göstermez. Annesi yatalak, babası ölmüş, teyzesi evde kalmış, kendisi de nişanlısı tarafından aldatılmış olduğu için hayata küskündür. Nesrin'in nişanlısı Halil'le ilişkisinde cinsel birleşme söz konusu değildir, 'normal' bir arkadaşlık ilişkisidir onlarınki, dolayısıyla Nesrin bekâretini korumuştur. 'Namus'lu, 'iffet'li bir kız olduğu vurgulanır böylelikle. Nesrin, geçimini bir butikte dikiş dikerek sağlar. Toplumsal çevrenin (mahalleli erkeklerin, dedikoducu kadınların ve iş yerindeki patron ile diğer çalışanlardan) aşağılamaları nedeniyle bir baskı içindedir. Bu baskıcı ortamdan kaçıp Almanya'ya gitmek ister. Ama gitmek için parası olmadığından annesinin yüzgörümlük elmas yüzüğünü satar. Nesrin'in hem butikte çalışıyor olması, hem gelinlik dikiyor olması, hem de o butiğe gelen müşterilerin gelinlik giyinmeleri, onun düşünün evlilik ve farklı bir yaşam olduğunu göstermede oldukça önemli bir işleve sahiptir. Nesrin, kendisini diktiği gelinlik içinde hayal ederek evlenme düşleri kurar. Gerçekte Nesrin, gelinlik dikerek, evlilik düşlerini dikmektedir. Kendilerine sahip çıkacak bir erkeğin özlemi içindedir, ancak daha önce yaşamış olduğu olumsuz olaylar nedeniyle çekingendir; oldukça kırılgan bir yapıdadır.

Butiğe gelen kadınlar, Nesrin'in ulaşamadığı konumdadırlar. Nesrin sadece, gelinlik ve giysileri tüketmek ister, davranış açısından 'o kadınlar' gibi olmak istemez. Nesrin'in bu kadınlarla o-

lan ilişkisi, Mead'in kavramsallaştırdığı bir ayrıma işaret eder. Mead (aktaran Tannen, 1996: 212), yüksek toplumsal katmanın 'gösteriş', düşük toplumsal katmanın ise 'izlemek' kavramlarıyla bağlantılı olduğunu söyler. Düşük toplumsal katmanda olan bir kadın olan Nesrin, yüksek toplumsal katmandaki kadınların 'gösteriş'lerini 'izlemek'le yetinir, onlar gibi varlıklı olmayı istese de, onlar gibi davranmayı aklından geçirmez. Çünkü o kadınların yaşam biçimlerini beğenmez.

Nesrin için yaşam isteği yoktur. Bu isteksizlik, kendilerine sahip çıkacak bir erkeğin yokluğuna dayanır. Mutsuzluk ve isteksizlik, Nesrin'in yüzüyle betiselleşmiştir. Artık dayanacak gücü kalmamıştır. Dolayısıyla Nesrin, güce ve isteğe sahip olmadığından özne olarak konumlanamaz. Filmsel anlatı sürecinde Nesrin'i özne kılan figür, Kenan'dır. Bu nedenle bir anlamda Kenan, Nesrin'i 'özne' olarak 'yaratan'dır. Çünkü Nesrin, ancak Kenan'ı tanıdıktan sonra, onun cesaretlendirmesiyle 'özne' olmanın koşullarından biri olarak tekrar arzulamaya başlar.

Kenan (Kartal Tibet): Otuzlu yaşlarda, evli, kumral bir erkektir. Babası, farklı meslek seçmesine izin vermediği için, babasının fabrikasının başındadır. İstemediği bir evlilik yapmıştır. Güçlü toplumsal-ailesel koşulların zorlaması nedeniyle Kenan'ın da (melodramın tanımında görüldüğü gibi) koşulların kurbanı olduğu söylenebilir. Karısı Banu'nun temsil ettiği yaşamdan hoşlanmaz, böyle bir yaşamı 'kirli' bulur. Bu 'sevgisiz' ortamda mutsuzdur. Para-pul, umurunda değildir. Nesrin için düş olan şeyleri gerçekleştirmiş, o giysileri, gelinlikleri bedenlerinde somutlaştırmış insanlar arasında yaşayan Kenan, orayı 'kirli' bulur, o düşlerin içinde mutlu değildir. Nesrin'den etkilenerek onunla hayatı 'yeniden sevmeyi' ister. Bu amaçla karısı Banu'dan boşanmak ister. Aristokrat, varsıl insanların yapmacık, kirli bulduğu yaşamdan böylelikle kurtulmak ister. Nesrin'e karşıt olarak sevmek için istek duyar. Gücü vardır; bu güç, yaşamı sevme gücü olarak adlandırılabilir.

Parça-bütün açısından bakıldığında gerek Nesrin'in gerekse Kenan'ın parça-bütün ilişkilerinin bozulduğu görülür. Nesrin, metanomik olarak gelinliklere sahip olmayı istese de, o parçanın bütünü olan 'öyle bir yaşamı' istemez. Nesrin, kendisine "Belki

günün birinde bir butik açarsın" diye soran Kenan'a, 'öyle bir yaşamın' kendine göre olmadığını söyleyerek yanıt verir. Dolayısıyla Nesrin, o yaşamın bütününü içselleştirmemiştir, ama o yaşamın kimi parçalarını düşler. Düşlediği gelinliği, güzel giysileri giyse de Nesrin, öteki kadınlar gibi 'şımarık' davranmayacak, kendi isteğiyle sigara-içki içmeyecek, gezip tozmayacaktır. Parça-bütün ilişkisi doğal eklemlenme sürecinde değildir. Kenan da kendi bütünüyle olan bozukluğunu, fabrikayı boşanmanın karşılığı olarak Banu'ya bırakmasıyla giderir. Kenan, bütününü 'çile ocağı'nda 'arınarak' saflığa, 'temizliğe' ulaşarak bulacaktır.

Aliye (Nesrin'in Annesi, Muazzez Kurdoğlu): Rahatsızlığı nedeniyle sürekli yatmak zorundadır. Muhtemelen bu rahatsızlığı da kocasının ölmesinden sonra olmuştur. Gereksinmelerini karşılayamaz, bağımlıdır. Kocası yoktur. Kızının evde kalmasına üzülür, ama ona destek olur. Baskıcı toplumsal yapı nedeniyle kızı Nesrin gibi, kendilerini kimsenin tanıyamayacağı bir yere, uzaklara gitmek ister. Ancak annenin sözü baskındır. Kenan'ın 'çile ocağı'na sığınmasına izin vermesinden sonra Nesrin de Kenan'ı affetmiş olur.

Melahat (Nesrin'in Teyzesi, Mualla Sürer): Anneden yaşça küçük, ama yaşı geçkin, 'evde kalmış' bir kadındır. Evin işlerini yapar. Daima mutfak önlüğü içinde görülür. Evlenemediği için öylesine üzgündür ki, adeta bütün dünyası kararmıştır. Ancak, Nesrin'e bir yandan 'hayatı olduğu gibi kabul etmeyi' bir yandan da 'ümitli olmayı' öğütler. Onun Kenan'la birlikteliğini kıskançlıkla karışık bir gıptayla izler. Nesrin'in evlenme haberine ağlayarak tepki verir. Çünkü o mutlu olamamıştır. Mutlu olmanın tek yolu Melahat için, 'evlenmektir'.

Banu (Lale Belkıs) ve Belkıs (Yeşim Tan): Banu ve Belkıs, sigara içen, tırnaklarını boyayan, iskambil oynayan, sürekli gezip eğlenen, ama çalışmayan 'şımarık' iki kadındır. Varsıl yaşamın tadını çıkarmaya çalışırlar, ama kurdukları ilişkiler yapaydır, içten değildir, kıskançlık ve gösteriş üzerine kuruludur. Her ikisi de makyajlıdır. Banu yerli giysiler giyinmez, hep Batı'dan getirtir. Belkıs ise, yerli giysi giyinir, ama yerli gibi görünmemesine de dikkat eder. Bu nedenle Candan Butik'ten alış-veriş eder. Onun 'Batılı' gözüken yerli giysiler giymesi, aynı zamanda 'mo-

dernleşme' hareketinin 'taklit' olarak algılanmasıyla da *ilişkili* olarak da okunabilir. Dolayısıyla her ikisi de 'Batılı' yaşam tarzını temsil ederler. Bu yönüyle Batı ve Batılı değerler alçaltıcı, olumsuz olarak çizilir. Çünkü filmin söylemine göre, 'Batılı' yaşam tarzında insani ilişkiler geliştirmek söz konusu değildir, her şey çıkara dayalıdır; insan sevgisi yoktur. Banu ve çevresi, davranışlarıyla, giyimleriyle, insan ilişkileriyle 'çürümüş, bozulmuş' ahlâki değerleri temsil eder. Bu çürümüşlük içinde Nesrin, 'iffetli', 'namuslu', 'erdemli' bir birey olarak sunulur (Akbulut, 2001: 264). Farklı yaşam tarzlarını benimsemeleri nedeniyle Banu ve Kenan'ın dünyaları ayrıdır.

İlginç olan, Banu'nun ne istediğinin anlatıda sunulmamasıdır; o, yalnızca iyi-kötü ayrımını belirginleştiren bir karakterdir. Nesrin'in sarışınlığı, 'saf' olmayı, sahip olduğu değerlerle bir tür 'üst sınıf'a ait olmayı belirtirken Banu'nun sarışınlığı, onun kötülüğünü dışavuran bir gösterge olarak kodlanır. Bu şekilde film, kötülerin anlatımcı (*expressive*) çizildiğini belirten Coates'i (1994: 60) destekler. Banu, sıkıntısını gidermek için, büyük miktarda para ödeyerek bir köpek almayı ister. Kocasına olan görevlerini yerine getirdiğini düşünür, oysa Kenan, ondan zamanında bir çocuk istemiştir. Kenan'a göre bu sayede evlilikleri 'kurtulabilirdi'. Oysa Banu, çocuğu, kendisini 'dokuz ay boyunca sömürecek bir et parçası' olarak görmektedir. Soila (1992, 236,237) popüler filmler üzerinden cinsiyet politikalarını incelediği makalesinde, ideal kadının evliliğe hazır, çocuk yapmayı isteyen bir ev kadını olarak; bunun karşısında 'kötü' kadınınsa, tıpkı Banu gibi, tırnaklarını boyayan, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almak isteyen, çocuk yapmayı reddeden bir kadın olarak çizildiğini belirtir. Bu nedenle çocuktan nefret etmesiyle, evliliğin kötü gitmesi, dolayısıyla Kenan'ın da mutsuzluğu, Banu'nun görevlerini yerine getirmemesine bağlanır. Çocuk yapmayı istememekle Banu, soyun, ataerkil düzenin devamını sürdürmeyi reddetmiş olduğu için de 'kötü'dür. Film, evlilikteki anlaşmazlığın suçunu kadına (Banu'ya) yükler (Akbulut, 2001: 263).

Diğer Karakterler: Butik Candan'ın sahibi Candan da diğer çalışanlar kızlar gibi Nesrin'e kötü davranır. Üçü de siyah saçlı ve genç olan bu kadınlar, evlenme düşünü bir yana bırakmış olan

Nesrin'e iyi gözle bakmazlar. Candan, müşterilerin yanında Nesrin'i azarlar, diğer kızlar onun dedikodusunu yaparlar.

Candan ve çalışan kızların (iki kişi) siyah saçlı olmaları, sınıfsal bir ayrıma işaret eder: 'Kara kafalı alt sınıf'. İşçiler 'kara kafalı'dır, üst sınıftan olanlarsa sarışın. Nergis ve annesinin sarışın oluşu, değer anlamında onların soyluluğuna işaret etmektedir. Çünkü Nesrin, (evlilik yoluyla) sınıf atlayacaktır.

Mahallede Nesrin'e laf atan erkekler (manav ve kahvedeki erkekler), onun evde kalmışlığını vurgulayan komşu kadınlar ve birlikte çalışanlar Nesrin için, melodramın tanımındaki baskıcı toplumsal çevreyi oluşturur. Mahalledeki komşu kadın, sadece Nesrin'i değil, anneyi de sözleriyle incitir. Önceki gece otomobiliyle Nesrin'lere gelen Kenan'ı pencereden gözleyen komşu Fatma Hanım, ertesi sabah olanları öğrenmek için anneyi sorulara boğar. Evden ayrılırken de "Sen kalkma Aliye Hanım, sakatsın sen, kusuruna bakılmaz senin." diyerek, sakatlığını annenin yüzüne vurur.

Filmde önemli bir karakter de kuyumcudur. Başlangıçta ismi anılmayan kuyumcu Yakup amca, verdiği öğütlerle Kenan'a destek olur. 'Gelecek nesillerin güzel olması' adına Nesrin'e sahip çıkmasını öğütler. Bu yönüyle kuyumcu Yakup, filmde doğruluk öznesi konumundadır.

Dil açısından kişiler arasında belirgin bir ayrım gözlenmektedir. Nesrin, Kenan, anne ve teyze günlük, ama seviyeli bir dil kullanırken, baskıcı toplumsal çevreyi oluşturan mahalleli (kadın ve erkekler) aşağılayıcı, alaycı, gündelik bir halk dili kullanır. Manav ve kahvedeki erkekler Nesrin'e laf atarlar. Buna karşılık Banu ve Belkıs'ın temsil ettiği 'Batılı' yaşamın, dil, özenti bir dili gösterir; 'şekerim, cicim' gibi. Bu tarz konuşma, her ikisinin de yapaylığını, içten olmadığını ima eder. Belkıs, Kenan ve Nesrin'i birlikte gördüğünü Banu'ya anlatırken, Nesrin için 'sarı çiyan'[110] nitelemesini kullanır. Oysa kendileri de sarışındır. Belkıs, Banu ve Kenan arası-

[110] Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı *Türkçe Sözlük*'te (1988: 307) 'çiyan' yerine 'çıyan' sözcüğü kullanılmakta ve şöyle tanımlanmaktadır: " Çok ayaklılardan, sarımtırak renkte, zehirli böcek, ayaklılardan (*Scolopendra*). " Sözlük, 'çiyan gibi' için, "Hain bakışlı sarışın kimse" tanımlamasını yapmış.

na girdiği için Nesrin'i 'çiyan' diye niteler. 'Sinsi, hain sarışın' anlamına gelir, onların kullandıkları anlamıyla bu sözcük.

Karakterlerin dili gibi görünüşleri de sınıfsal/kültürel farklılığa işaret eder. Nesrin sade giysiler giyer, makyaj yapmaz. Oysa Banu ve Belkıs, frapan giysiler giyinirler, saçlarını yaptırırlar, güzelleşmek için güzellik salonlarına giderler, cilt bakımı yaptırırlar, tırnaklarını boyatırlar. İyi-kötü ayrımına işaret eden bu fark, melodramın tanımındaki erdemli olan ile erdemli olmayan arasındaki farkı gösterir. Nesrin nişanlısından ayrılmıştır, toplum tarafından dışlanmıştır ama erdemlidir, erkeklerin ardından gitmez. Buna karşılık çalıştığı butikteki kızlar, Nesrin'i otomobilinde bekleyen Kenan'ı süzerler, ona bakarlar, açıkça ondan bir ilgi beklerler. Belkıs evli olmadığı halde, farklı erkeklerle birlikte olur, gezer, eğlenir. Bir başka deyişle cinselliğini yaşar. Cinselliğini açıkça yaşayan kadın ise, ataerkil bakışa göre kötüdür. Bu yönüyle film bu kadınları kötü, erdemsiz olarak konumlandırır.

Söylemsel ve Anlatısal Düzey: Eyleyensel Örnekçe

Filmsel anlatının zamanının sözlerle ifade edilmediği, ancak görüntülerden, anlatının bahar (ilkbahar)/yaz mevsimlerinde başlayıp sonuçlandığı görülür. Film kişilerinin kısa kollu giysiler giymesi, Nesrin ve Kenan'ın denize girmesi, Kenan'ın Nesrin'e menekşe alması (menekşe ilkbaharda açan bir çiçektir), havanın güneşli olması, ayçiçeği gibi göstergelere bakarak film anlatısının ilkbahar-yaz mevsiminde geçtiğini söyleyebiliriz. Bunun dışında zaman 'o gün', 'dün gece', 'yarın sabah', 'hafta sonu' gibi kullanımlarla anlatılır. Geceden gündüze ya da tersi zamansal geçişler, kararmalarla ya da kesmelerle anlatılır. Filmsel anlatı, zamandizinsel bir sıra izler, ama Nesrin'in Kenan'a nişanlısından ayrılmasını anlatırken geriye sapım[111] söz konusu olur. Ve geriye sapım, özetlemeyle verilir. Film, temelde öyküleme zamanı ile kurmaca zamanın birlikte gittiğini gösteren sahneler yoluyla ilerler. Nesrin ile Kenan'ın aşkı, özetlemelerle aktarılır. Eksilti, Nes-

[111] Geriye sapım kurmacanın süredizimsel zamanının geriye dönüşle anlatılmasıdır (Kıran ve Kıran, 2000: 208).

rin'in nişanlısından ayrılışını anlattığı geriye sapımda söz konusudur. Nesrin'in kapı komşusu Halil'le aşkın ne zaman başladığı nasıl gelişip sonlandığı eksiltiyle dile getirilir. Aynı zamanda bu eksilti, anlatıda duraklamayı oluşturur. Çünkü Nesrin geçmişteki olayları anlatır. Geriye dönüşle (*flashback*) anlatılan bu sahnede olayları anlatan Nesrin'in sesi, görüntülere bindirilmiştir. Geriye dönüş, gerçekte Nesrin ya da diğer karakterler için anlatıda dönüşüm sağlayacak bir nitelikte olmadığı için, olaylar eksiltiyle verilir. Geriye dönüş, burada Nesrin'in psikolojisindeki güdüleyici bir güç olarak, onun geçmişini vurgulama (Turim, 1989: 37), bir başka deyişle Nesrin'in psikolojik durumu hakkında bir fikir verme işlevi görür. Filmin başlangıcı da duraklamadır; kamera günlük şehir yaşamından çeşitli görüntüler gösterir; kalabalıklar, koşuşturan insanlar, binalar, iş yerleri, hareket halindeki araçlar, çiçekler, ağaçlar, kuşlar gibi. Bu duraklama, Nesrin'le Kenan'ın birlikteliğinin başlamasından sonra ikinci bir kez daha yaşanır. Dolayısıyla filmde yer alan duraklamanın ilki, Nesrin ve Kenan mutsuzken görülür, ikincisi ise beraberlikleri onlara mutluluk vaat etmişken görülür. Bu duraklamadan ilki, Nesrin için zamanın aynılığını, değişmezliğini anlatır, ikincisi ise, yeni bir başlangıcı müjdeler.

Uzam da filmin derin yapısını ortaya koymaya yardım eder. Filmde kır, deniz, kumsal, park, mahalle, şehir, açık uzamı; butik, Kenan'ın fabrikası, Nesrin'in evi, Kenan'ın evi, gece kulübü, pastane kapalı uzamını oluşturur. Ev ve odası, Nesrin için tehdit edici, baskıcı toplumun kapsayan uzamı içinde kapsanan uzamı oluşturur. Bu kapsanan uzamı Nesrin, 'aşağılanmadan yaşadığı bir yer' olarak tanımlar. Bu nedenle evi esenliklidir. Hem Nesrin'in iş yeri (butik) hem de Kenan'ın iş yeri (fabrika), kendilerini kapsayan uzam olarak baskıcı bir nitelik gösterir. İki karakter de kendilerini baskı altında hissederler işyerinde. Dolayısıyla kamusal uzamlar karakterler için olumsuzdur. Uzamın karakterler üzerindeki etkisi, içinde bulunan kişilere göre değişir. Ev, Nesrin için huzurlu bir yerken, Kenan için huzursuzdur, olumsuzdur; çünkü karısı Banu'yla o evde mutlu değildir, o hayata yabancıdır. Sonunda Kenan 'huzuru', 'çile ocağı'nda, Nesrin'in evinde bulacaktır. Nesrin'in isteği üzerine gidilen eğlence yeri (gazino) ise, teh-

dit edici değildir; ancak Belkıs'ın oraya gelişiyle huzursuz bir nitelik kazanır Kenan için. Nesrin ve Kenan için açık uzam (kır, kumsal, deniz), onların mutlu olduğu bir uzamdır, ona yaşamı sevdirir.

Uzamların sınıfsal anlamları olduğu görülür. Gece kulübü ve gazino sınıfsal farklılıkları da ortaya koyar: Gazino halka dönüktür. Orhan Gencebay'ın "Hor görme beni" şarkısıyla, yoksul, 'Batılı' olmayan/'Batılı' değerlere sahip olmamış güçsüzlerin sesini somutlaştıran bir uzamdır. Gece kulübü ise, yüksek sınıfa, varsıllara aittir. Ayrıca bu şarkı, Nesrin için başka şeyleri de anlatır. Gürbilek'e göre (2001: 13) Gencebay'ın popüler olduğu 1970'li yıllar, 'mahrem olan'ın 'kamusal âlemde' apaçık görünmediği; aşk acısının alenî bir şikâyetle, böyle bağırarak dile getirilmesinin yakışıksız kaçtığı yıllardı. Oysa Gencebay, 'mahrem olan'la 'kamusal olan'ı iç içe geçirmiş; aşkı 'zulmün' eğretilemesine dönüştürmüştü. Yazara göre Gencebay, aşkı bir 'zulüm' olarak tanımlıyor, ama toplumsal zulmü de bir aşk söylemiyle anlatıyordu. Bu çerçeveden bakıldığında Gencebay'ın şarkısı, Nesrin için aşkın ve toplumun zulmünü anlatır. Hem de kendi sınıfsal, kültürel yapısına uyan bir dille.

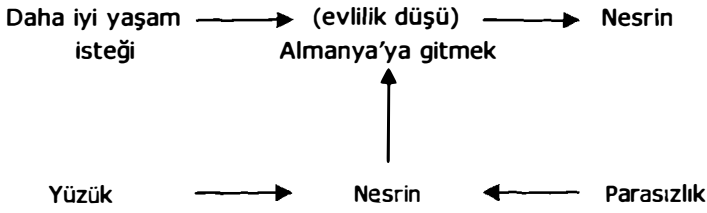
Uzam açısından ilginç olan, anne ve teyzenin daima ev-içi uzamda gösteriliyor olmasıdır. Anne, hastalığı nedeniyle hiç yataktan kalkamaz, daima odasındadır. Teyze, sadece evlenemediği için 'evde kalmış' değildir, fiziksel anlamda da evde kalmıştır; ekmeği bile, Nesrin dışarıdan getirir. Böylece film, toplumsal, kamusal yaşamın kadın için uygun olmadığını kadınları eve hapsederek gösterir. Teyze, 'evde kalmasına' çok üzülür; mutluluk 'evlenmek' olarak yansıtılır. Nesrin için ev, tam bir sığınaktır.

Filmde özel/kamusal alan bağlamında başka bir durum da Nesrin'le ilgilidir. Nesrin sadece evde, 'özel alan'da değil, 'kamusal alan'da da olmasına, bir işte çalışıyor olmasına karşın, yaptığı işin niteliği (terzilik, dikiş dikmek, bulaşık yıkamak, yemek pişirmek gibi işler, geleneksel olarak kadına özgü bir eylem olarak tanımlanır) ve bu iş yerinde çalışanların tamamının kadın olması, kadına özgü bir 'kamusal alan' yaratır. Böylece film, kadının ev dışında ancak 'belli' işlerde çalışabileceğini vurgular; dikiş dikmek, ütü yapmak gibi (Akbulut, 2001: 264). Üstelik Nesrin'in, i-

leride herhangi bir işte çalışmayı düşünmediği de ima edilir. Evlendiklerinde belki günün birinde bir butik açabileceğini söyleyen Kenan'a karşılık olarak Nesrin, 'o insanların kendisine göre olmadığını' söyleyerek bu düşünceye sıcak bakmaz. Film, iş ortamını dolayısıyla kamusal alanı, kadın için 'mutsuzluk kaynağı' olarak sunar ve onun kendisine ayrılmış 'özel alan'a geri döneceğini söyler.

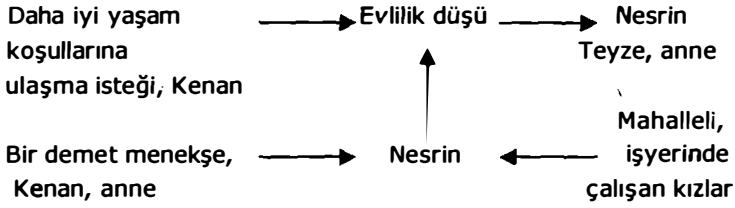
Gerek uzam, gerekse karakterlerin sunuluşu açısından bakıldığında *Bir Demet Menekşe*'nin 'gerçekçi' bir film olduğu söylenebilir. Gerçek olmayan ise, ancak Nesrin gibi kadınların, varsıl fabrikatörlerle evlenebileceğidir. Nesrin gibi mutsuz kadınlar, baskıcı toplum gerçekte var olsa da, bu kadınlara 'sahip çıkacak' bir 'koruyucu'nun olması olanaklı değildir. Bu gerçeğe aykırılık, filmin bir melodram olmasını sağlayan kod olarak işlevindedir. Nesrin'in bakış açısından filmin eyleyensel örnekçesi üç kesitte incelenebilir.

I. Kesit. Başlangıç Durumu: Yitik Düşler: Başlangıç aşamasında Nesrin'in göndericisi, sahipsizliği, mutsuzluğu ve baskıcı toplumsal yapıdan kaynaklanan 'daha iyi yaşam isteği'dir (G). Anlatının başından itibaren Nesrin'in gelinliklere bakması, onun nesnesinin evlilik (N1) olduğunu gösterir. Ancak bu nesne, yitik bir nesnedir; çünkü bir kez nişanlısı Halil tarafından terk edilmesiyle evlilik düşlerini yitirmiştir. Başlangıç itibariyle Nesrin'in evlilik düşününü (yitik nesnesini) gerçekleştirecek bir eyleyen söz konusu değildir. Nesrin nişanlısından ayrılmasının-terk edilmesinin acısını ve utancını yaşayamayacağı bir yere gitmek, kaçmak, kurtulmak ister. Bu yer, anlatıda Almanya (N2) olarak somutlaşır. Nesrin, bu şekilde kurtulacağına, sorunlarından kaçacağına inanır. Ama parasızlık (E) nedeniyle amacını gerçekleştiremez. Tek yardımcısı, annesinin otuz yıl önce almış olduğu yüzgörümlük yüzüğüdür (Y). Ancak Nesrin nesnesine ulaşamaz. Yani Almanya'ya gidemez.

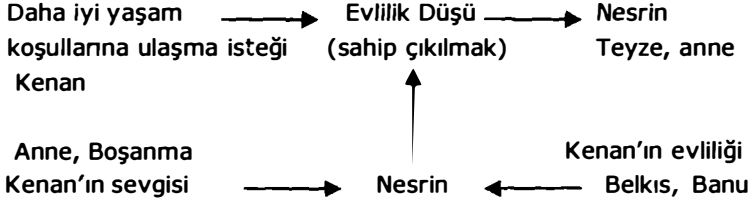


II. Kesit. Dönüşüm Aşaması: 'Beklenen Koruyucu'nun Gelişi: Nesrin'in kaybedilmiş olan evlilik düşü (N), Kenan tarafından dönüşüme uğratılır. 'Daha iyi yaşam koşullarına ulaşma' (G1) isteğiyle birlikte Kenan (G2), artık Nesrin'in evlilik düşünü somutlaştıran bir canlıdır, eyleyendir. Kenan, ona 'yaşamı yeniden sevdirmeye' çalışacağına söz verir. Bu süreçte Kenan (Y1) aynı zamanda Nesrin'in yardımcısıdır. Nesrin'in sahip çıkılmayı-evlenmeyi istemesiyle Kenan, Nesrin'in nesnesi olarak düşünülebilir, ama 'sahip çıkılmak' edilgen bir durumu içerdiğinden, tam olarak Kenan Nesrin'in nesnesi olarak konumlandırılamaz. Nesrin'in evlenme isteğinin diktiği gelinlikle de altı çizilir. Böylece yüzükle birlikte gelinlik, Nesrin'in evlenme düşünün göstergeleri olarak okunurlar. Kenan'la birlikteliğine, yani mutlu olmasına yardımcı olan anneye *karşılık*, teyzenin aynı şekilde konumlandığını söylemek güçtür. Çünkü teyze, kendisi 'evde kaldığı', mutlu olamadığı için Nesrin'in mutluluğunu kıskanır, ama bu kıskançlık engelleyici bir boyutta yer almaz. Teyze Nesrin'e 'ümitli olmayı' öğütler. Bu yönüyle Nesrin, bir an için teyzenin dolayımlayıcısı olur. Çünkü teyze de onun gibi mutlu olmayı, evlenmeyi istemiştir; ikisinin de arzularının yöneldiği nesneleri, evliliktir. Teyzenin evlilik nesnesine yönelen dürtüsü, gerçekte, dolayımlayıcısı Nesrin'e yönelen bir dürtüdür. Başka bir yönüyle de Nesrin, bütün melodram geleneğindeki 'evde kalmış kızlar'ın taklididir. Nesrin'in nesnesine ulaşması, yani evlenmesi, sadece Nesrin'i değil, anneyi ve teyzeyi de etkileyeceğinden, anne ve teyze de Nesrin'in yanında alıcı olarak konumlanırlar. Çünkü böylelikle, onlara da 'sahip çıkacak' bir erkek söz konusu olacaktır. Nesrin'e nesnesine ulaşmasına yardım eden önemli bir eyleyen de, filme adını veren bir demet menekşedir (Y3). Nesrin, Kenan'ın evli olduğunu öğrenip hayal kırıklığına uğradığında,

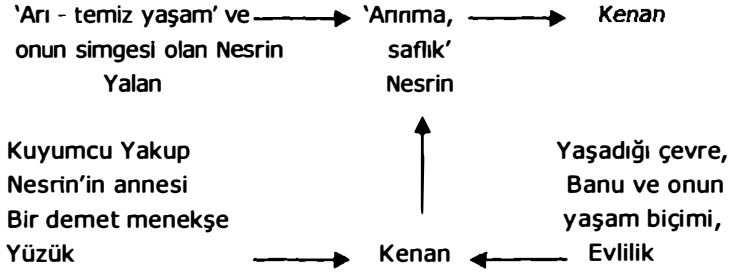
bunu açıkça dile getirecektir: "Bir demet menekşe için seni sevdim". Nesrin'e laf atan mahalleli (E1), dedikodu yapan kadınlar ve işyerindeki dedikodu yapan kızlardan oluşan baskıcı toplum (E2), engelleyicileri oluşturur.



III. Kesit. Sonuç Durumu. Mutlu Son: Son aşamada da Nesrin'in nesnesi, evlenmek ve 'sahip çıkılmak' (N) olarak değişmeden kalır. Ama Kenan'ın evliliği (E1), onları gece kulübünde gören Belkıs (E2) ve Kenan'ın karısı Banu (E3), (bir süre için) Nesrin'i nesnesine ulaşmaktan alıkoyar. Evlilik hayalleri yıkılan Nesrin, diktiği gelinliğe kapanıp ağlar. Bu süreçte annesinin (Y1) yardımını alır. Anne onu anlar. Kenan'ın Banu'dan boşanacak olması (Y1) ve Nesrin'i gerçekten sevmesi de (Y2) yardımcı olarak konumlanabilir. Otorite figürü olarak konumlanan anne, Kenan'ın niyetine güvenerek ona yardımcı olur. Annenin "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez" cümlesi üzere Kenan'a bakar ve gülümser, film, anlam birlikte olacağı iletişimi vererek sonlanır.



Kenan'ın Bakış Açısından Eylensel Örnekçe:[112] Kenan'ın göndericisi temelde 'adaletsiz, sevgisiz, mutsuz ve kirli yaşam' koşullarından kaynaklı 'arı, temiz bir yaşam' isteği (G1) ile onun *simgesi* olan Nesrin'dir (G2). Nesrin'in hüzünlü yüzü (Y1) Kenan'ı etkiler. Nesnesi olarak konumlansa da, 'arınmaya, saflığa' ulaşmasında Nesrin bir araçtır. Çünkü Kenan, temiz, arı, saf bir yaşam için Nesrin'le evlenmek ister. Oysa evli olduğunu gizlediği için yalan (G2), ikinci bir gönderici olarak anlatıda yerini alır. Nesnesine ulaşmada Kenan'a yardımcı olan eyleyenler ise, başlangıçta Nesrin'in bozdurmak istediği *yüzük* (Y2) ve bir demet menekşedir (Y3). Anlatının ilerleyen bölümlerinde doğruluk öznesi olan kuyumcu Yakup verdiği "Gelecek nesiller adına ona (Nesrin'e) sahip çık!" önerisiyle (Y4) destek olur. Yaşadığı çevre (E), soğuk, yapmacık, samimiyetsiz, çürümüş yapısıyla Kenan'ın nesnesine ulaşmasında engelleyici olur. Ama aynı özellikler, bu hayattan kurtulma, yaşamı sevme, Nesrin'i elde etme amacında gönderici olur. Temelde somut engel Kenan'ın evliliği ve karısı Banu'dur (E2). Anlatının sonunda Kenan'a destek, Nesrin'in annesinden (Y5) gelir. Anne Kenan'ı geri çevirmeyerek, bir bakıma 'kaleyi içten vurur'. Böylece, anne, Nesrin'in, kendisinin ve teyzenin, anlatı boyunca sık sık dile getirdiği 'sahipsizlik'ten, kendilerini 'kurtaracak' olan kararı vermiş olur. Kenan ise, nesnesi olan 'arınma'ya, 'saflığa', Nesrin aracılığıyla ulaşmış olur.

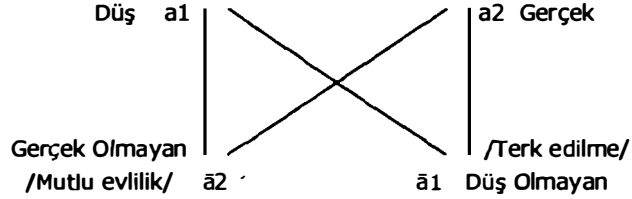


[112] Kenan'ın bakış açısından eyleyensel örnekçe, Nesrin'in örnekçesinde olduğu gibi üç kesitte incelenebilirdi. Ancak burada üç kesit, tek bir çizelge üzerinde gösterilmiştir.

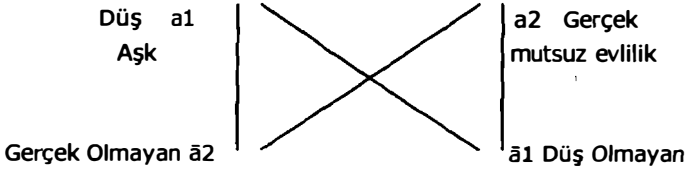
Temel Anlam-Derin Yapı: 'Sahipsiz Kadınlar'

Anlatısal yapıda karşıtlıklara bakarak filmin dizisel yapısı (karşıtlık ekseni) şöyle sıralanabilir: Mutluluk/mutsuzluk, erkekli olmak (erkeği olmak)/erkeksiz olmak, sahibi olmak/sahipsizlik, varsıllık/yoksulluk, hastalık/sağlık, erdemlilik/erdemsizlik, sevgi/nefret, evlilik/bekârlık (evlenememek), insanlık/insan-dışılık, sadelik/gösteriş, düş/gerçek, varsıllık/yoksulluk, kamusal/özel.

Bu karşıtlıklar, kadınlar için şu şekilde sıralanabilir: İyi/kötü, evli/bekâr, cinselliğini yaşayan/cinselliğini yaşamayan, çocukları seven/çocukları sevmeyen, çalışan/çalışmayan (iyi ve yoksul olan Nesrin çalışır, para kazanır; oysa Banu, kendisinin de söylediği gibi kocasının parasını harcar, çalışmaz), erdemli/erdemsiz, gururlu/gururuz, varsıl/yoksul, şımarık/saygılı, fedakâr/açgözlü. Bu çözümlemede düş/gerçek karşıtlığı, temel karşıtlık olarak benimsenmiştir. Bu çerçevede Nesrin'in bakış açısından göstergebilimsel dörtgen şu şekildedir:



Nesrin için düş olan, gerçek olmayan şey, mutlu evliliktir. Gerçek olan, düş olmayan şey ise, nişanlısı tarafından terk edilmedir, ihanete uğramadır. Nesrin için, gerçek olan da düş olan da yaşamla, özel alanla ilgilidir, dünyevidir. Evlilik, Nesrin'in mutlu olmasını sağlayacaktır. Kenan için göstergebilimsel dörtgen şöyle gösterilebilir:



Kenan için gerçek olan, düş olmayan şey, mutsuz evliliktir. Düş olan, gerçek olmayan şey ise, somut ya da soyut, 'ulvi aşk'ı ifade eder. Bu nedenle düş olan, gerçek olmayan 'aşk', Nesrin'in yaşamla ilgili, dünyevi olan evlilik düşü yanında daha yüce (ulvi) bir değer kazanır. Bu 'aşk' Kenan için bir tür 'ruhsal arınma' anlamına gelmektedir. Kenan, nesnesi Nesrin'le de mutlu olacaktır, ama Nesrin, Kenan'ın daha yüce, daha değerli olan 'gerçek aşka, gerçek mutluluğa' ulaşması için bir araç olarak konumlanmıştır. Arınması, geçmiş yaşantısı nedeniyledir ve geçmişin o 'kirli' yaşamından arınması için, 'gerçek aşka' ulaşması için 'çile çekmesi' gerekir. Anlatıda 'çile ocağı' *eğretilemeli olarak* kullanılarak sufiliğe bağlanır. Düz anlamıyla çile çeken, kadınlardır. Kadınlar, 'erkeksiz' bırakılmalarıyla çile çekerler. Kadınların mutlu olması, pek çok acılara katlanmayı gerektirir. Ama filmde çilecilik, simgede gösterilenin göstereni aşması (Saussure'ün görüşü)[113] gibi işler; düz anlamını aşarak, sufilikteki büyük geleneğe bağlanır. "İnsan hata yapabilir, açıklaması varsa *bağışlanabilir*" görüşüyle özetlenebilecek olan çilecilik, böylelikle hoşgörüyle ilişkilendirilir. Ama bağışlanmak için 'nefs terbiye edilmelidir'. Ya da Girard'ın kavramsallaştırdığı gibi (2001: 132) arzu uğruna çilecilik söz konusudur. Çünkü nesneye giden yolu, çilecilik aşabilir.

Abisel'e göre de (1994:112) *Bir Demet Menekşe*'de tasarlanan şey, dış dünyadan yansıyabilecek acıların sessiz bir tevekkülle çekileceği, önceki deneyimlerin kefaretinin de böyle ödeneceği, saf sevgiye ve 'ruh yüceliğine' dayalı bir yaşamdır. Kenan,

---

[113] Saussure'a göre gösterge (*sign*), bir göstergenin maddi yönü olan gösteren (*signifier*) ile o göstergenin kavramsal yanı olan gösterilenden (*signified*) oluşur. Örneğin bir ağaç göstergesinin göstereni, bir 'ağaç' sözcüğünün ses, yazı ya da görüntü (ağaç resmi) olarak izidir. Bu göstergenin zihinde uyandırdığı ağaç imgesi ise, gösterilendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedensiz olsa da ('ağaç' sesi –gösteren- ile 'ağaç' kavramı –gösterilen- arasındaki ilişki nedensizdir. Ancak simgede gösterenle gösterilen arasındaki ilişki nedenlidir. Örneğin yasanın simgesi olan terazinin yerini, bir araba alamaz. Ve simgede gösterilen, göstereni aşar. İsa, çarmıha gerildiği için haç, Hıristiyanlık simgesidir, ama Hıristiyanlıkta 'haç' göstereninden daha çok şey vardır (Büker, 1991: 25, 26). Filmde de çilecilik, bu yönüyle düz anlamını aşıp, nefsin terbiye edilmesini içeren sufi geleneğe bağlanır, 'ulvi/arı/temiz yaşam'ın simgesi olur.

mutsuz olduğu bu adaletsiz dünyada kurtuluşu, yüreğinin sesini dinleyerek, 'tertemiz bir güzel insana sahip çıkmak' üzere, sevgilisinin çevresinden kopup saklandığı güzel odasında bulur.

Derin yapısına bakıldığında film, mutluluğu, daha doğrusu kadının mutlu olmasını evliliğe bağlar. Bir kadın için mutlu olmak, evlenmek, dahası bir erkek tarafından sahip olunmak demektir. Sahipsizlik öylesine belirgin bir izlektir ki, filmin pek çok yerinde, anlatının erkeksiz bıraktığı karakterler tarafından yinelenir. Kendilerine sahip olacak, kollayıp koruyacak bir erkeğin eksikliği, kadınların mutsuzluğunun nedeni olarak sunulur.

Evde kalmış teyze, kocası ölmüş yatalak anne, nişanlısı tarafından yüzüstü bırakılmış Nesrin filmin mutsuzluk, sahipsizlik, erkeksizlik izleğini oluşturur. Nesrin'in dalgın, derin düşünceli yüzü, hüzünlü gözleri, ağlaması teyzenin şikâyetleri, annenin kaçış özlemi, bu izleğin betileri olarak anlatıda yerlerini alır. Son sözü annenin söylemesi, Nesrin'in kendi sevgi ilişkisinde bile karar verememesi, onun çaresizliğinin ve güçsüzlüğünün altını çizer. Evli olduğunu gizleyerek Kenan, çaresiz, güçsüz, yaşama isteği olmayan bir kızı kendine âşık ederek etkin bir şekilde konumlanmış olur. Oysa Nesrin, bu ilişkide hep edilgendir. Kendini 'kendilerine sahip çıkacak' bir erkeğe adar adeta. Mutsuzluğunun nedeni evlenememektir.

Kadının sunumu açısından dikkat çekici olan, kadınların mutluluklarının ve mutsuzlukların dünyevi, yaşamla ilgili olarak sunulmasıdır. Filmsel anlatı, evlenemedikleri, erkeksiz (sahipsiz) oldukları için kadınlara 'çile' çektirip, onları mutsuz olarak konumlarken erkeği, mutluluğu da mutsuzluğu da, gerçeği de düşü de dünyevi olmayan bir biçimde, daha 'yüce', ulvi bir biçimde yaşayan bir varlık olarak konumlandırır. Böylelikle, filmsel anlatı, örtülü bir biçimde cinsiyetçi bir bakış açısını yeniden üretir. Film, kadına odaklanarak onların mutsuzluklarının nedeninin bir koca, baba, erkek eksikliği olduğunu yineler ve ataerkil değerleri yeniden üretmiş olur. Kadınların mutsuzluğunun nedeni olan erkeksizlik, filmsel anlatının yönelimi, 'kadınlara sahip çıkılması' ve bir ailenin kurulmasıyla sonuçlanacak bir erkeğin aranışıdır (Schatz, 1981). Film, aynı zamanda Abisel'in (1994: 126, 127) Türk sinemasının popüler filmler aracılığıyla ortaya koyduğunu söylediği

ve ataerkil kurallara göre belirlenmiş 'kadın olma'nın anlamlarını akla getirir. Kadını kadın yapan, başına gelen her türlü felakete acıya dayanabilmesi, boyun eğmeyi bilmesidir. Bunun mükafatı ise, 'evlilik tacı'dır. *Bizim 'esas kadınımız' ise*, bu acıları babasının ölmesiyle, teyzesinin 'evde kalmış' olmasıyla, nişanlısı tarafından terk edilmesiyle fazlasıyla çekmiştir. Yalnız 'esas kadın' değil, filmsel anlatının erkeksiz bıraktığı öteki kadınlar da bu acılara katlanır. Kaplan'ın (1985: 30) Hollywood filmleri için belirttiği, 'bu filmlerin ataerkil bilinçaltına göre yapılaştığı, filmsel anlatının erkek temelli dil ve söylem yoluyla örgütlendiği' saptaması, *Bir Demet Menekşe* için de geçerlidir. Bu saptama da başka bir gerçeğe işaret eder: "Filmlerde kadın, gösterilenin (gerçek bir kadın) gösterenleri olarak işlev görmez, gösteren ve gösterilen, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge olarak işlev kazanır. Tıpkı bizim filmimizde olduğu gibi.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadının İmgeleri başlıklı bu çalışma, sinemasal bir tür olarak melodramın kodlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Çalışmada, türün kökenlerinin, Batı'da sözlü anlatı geleneği ve Ortaçağ ahlâki oyunlarına dayandığı; Fransız devriminde yazınsal-tiyatral bir tür olarak doğan melodramın, dönemin siyasal-toplumsal çatışmalarını yansıttığı; türün Amerika'ya gidişinde bu sınıfsal çatışmaların yerini köy/kent gibi çatışmalara bıraktığı; Griffith'in, konularını tiyatrodan alan melodramatik anlatıları sinemaya aktardığı; Avrupa'dan Amerika'ya göçen Ophuls, Sirk gibi yönetmenlerce melodramlarda dışavurumcu bir atmosferin oluşturulduğu; türün asıl gelişimini 1950'lerde kaydettiği ve melodramların film çalışmalarına da Minelli, Sirk, Ophuls gibi yönetmenlerin filmlerinin 'ciddiye' alınmasıyla girdiği görülmüştür. Alandaki çalışmalar, yerli melodramların da Batı'dakine benzer bir gelişim gösterdiğine işaret etmektedir. Buna göre çalışmanın sonuçları, yerli melodramların kaynaklarının, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi sözlü aşk anlatılarına dayandığını; bu anlatıların, Batı tiyatrosundan da etkilenerek tiyatro eserlerinde işlendiğini; sinemanın ilk yıllarında bu tiyatral melodramların sinemaya taşındığını; sonraki yıllarda başta Hollywood olmak üzere gerek Batılı, gerekse Mısır ve Hint melodramlarının yerli melodramlar üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların popüler aşk romanlarının, 1960'lar boyunca pek çok melodrama kaynaklık ettiğini; 1960'lı yıllardan itibaren yapılan melodramların, halkın ilgisi ve yapımcıların kâr beklentisi doğrultusunda tekrara yöneldiğini; türün, 1970'lerin ikinci yarısından itibaren kodlarının değiştiğini göstermektedir. Çalışma, yerli melodramların, Batılı (Hollywood) melodramlarla ve Doğulu anlatım biçimlerinin harmanlandığı 'özgün' ve metinler arası bir yapıya sahip olduğuna işaret etmektedir. Bununla birlikte melod-

ramların, Hollywood melodramlarıyla benzer kodları paylaştığı da dikkatleri çekmektedir.

Yerli melodramlar, rastlantıya dayalı anlatı yapısı; anlatının, aşk/romantik birleşme ekseninde kurulması; oyunculukta, mizansende, diyaloglarda ve müzikte aşırı-abartılı bir nitelik göstermesi gibi özellikleri ve bazı anlatı çeşitlemeleri açılarından, Hollywood melodramlarıyla benzer kodları paylaşır. Film çözümlemeleri ise, bu kodların, kadının sunumu bağlamında ve modernleşme çerçevesinde, anlatılarda nasıl 'bize' özgü bir biçem yaratıldığını göstermiştir.

Çalışma, gerek Hollywood, gerekse yerli melodramların, belli kadınlık ve erkeklik modelleri üreterek, toplumsal cinsiyet kategorilerinin biçimlenmesinde önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır. 1960-1975 arası dönemde yapılmış on melodram filminin çözümlemesi, kültürel temsiller olarak tanımlanan bu filmlerin, toplumsal cinsiyetin biçimlenmesinde sahip olduğu etkiyi açığa çıkarmaktadır. Aşağıdaki tablo, bu çözümlemeler sonucunda kadınların sunumunda ortaya çıkan temel noktaları, bu anlatılardaki kadınların göndericilerini, onların eyleyensel örnekçelerinde beliren nesnelerini, kadınların mesleklerini ve anlatıların derin yapısında kadınların hangi kavramlarla ilişkili olarak sunulduğunu, kodlandığını göstermektedir.

Filmler	Göndericiler	Nesne	Meslekler (iş)	Temel Anlam Derin Yapı
Akasyalar Açarken	Mutsuzluk, aşk, erkekler	Mutluluk, başkalarının mutluluğu, evlilik	'Gönüllü hemşirelik', heykel sanatçısı	Fedakârlık, 'boş özne'. "Kadına fedakârlık yakışır."
Bir Demet Yasemen	Erkek, aşk, yalan, iftira	Evlilik, yuva kurmak	Ev kadını, 'mürebbiyelik', hizmetçilik	"Kadının yeri evidir."
Sürtük	Rastlantı, erkekler	Şarkıcı olmak, Evlilik	Sokak şarkıcılığı, şarkıcılık	Aşk ya da kariyer; fedakârlık
Samanyolu	Farklı bir yaşam, yalan	Gösteriş, mutluluk, evlilik	Ev kadını	"Şımarık kadından uysal kadına."
Sevemez Kimse Seni	Aşk, inat, pişmanlık	'Yenilmemek', evlilik	Ev kadını, 'gönüllü hemşirelik'	"Kadın, erkek olmayan'dır."
Aşk Mâbudesi	Namus, erkekler, rastlantı, yalan, aşk	Romantik aşk, evlilik	Fıstık satıcısı, şarkıcı, 'evinin kadını'	"Kadın erkeğin kurduğudur."
Kara Gözlüm	Namus, mahalleli, rastlantı,	Şarkıcı olmak, mutluluk, evlilik	Balık satıcısı, 'şarkıcı'	"Kadın 'biz' ve 'öteki'nin eğretilemesidir.
Bütün Anneler Melektir	Rastlantı, erkek	Mutluluk, kızına kavuşmak	Şarkıcı, ev kadını	"Kamusal alana girmek yasaktır."
Tatlı Dillim	Rastlantı, erkek	Evlilik, 'ideallere' göre yaşamak	Öğretmen	"Kadın Cumhuriyet ideallerinin eğretilemesidir."
Bir Demet Menekşe	Daha iyi yaşam isteği, erkek	Evlilik, 'sahip çıkılmak'	Terzi ev kadını	'Sahipsiz kadınlar'. "Kadınlar, sahip çıkılması gereken varlıklardır."

Bu film çözümlemelerine göre kadının sunumunda ortaya çıkan sonuçlar şöyle sıralanabilir:

1. Melodramlarda kadınların göndericileri, erkekler, rastlantı, kaza, çevre gibi kendileri dışındaki varlıklar ve olaylardır. Bu durum, kadınların kendi anlatılarını kuramadıklarını, onların edilgen olduğunu, dahası 'boş özne' olarak konumlandıklarını ortaya çıkarır. Bir kod olarak beliren rastlantı, genellikle kadınla erkeğin tanışmasını sağladığı için önemli bir işleve sahiptir. Kadınlar, rastlantıdan önce, 'kendilerince' kimi kez yoksul ve mutsuz (*Bir Demet Menekşe*); kimi kez yoksul, ama mutlu bir yaşam sürerler (*Sürtük*, *Aşk Mâbudesi*, *Kara Gözlüm*). Her iki durumda da onların yaşamlarında, arzulayabilecekleri erkekler yoktur. Çevrelerindeki erkekleri hatta yaşamlarına girip kendilerine âşık edecek erkekleri terslemeleri, onlara yüz vermemeleri, bu kadınların göndericilerinin namus olduğunu da vurgular. Namus ise, 'geleneksel' bir toplumda kadının sahip olması gereken temel değer olarak görülür. Erkekler, 'iyi niyetle' de olsa, kadınların yaşamlarına zorla girerler; onların kendilerini benimsemelerini, arzulamalarını sağlarlar. Bu isteklerine de ulaşırlar. Aşk, ancak erkekler kadınların yaşamına girdikten sonra kadınların göndericisi olmaya başlar. Bu nedenle melodram filmlerinde erkeklerin yöneliminin, kadınların, kendi arzularını arzulamalarını sağlamak ve öğretmek olduğu görülür. Kadın, erkeği arzulamayı öğrenir. Bu süreç öylesine 'öğreticidir' ki, kadınların yalan, iftira (*Bir Demet Yasemen*, *Aşk Mâbudesi*, *Samanyolu*), erkeğe itaatsizlik (*Bütün Anneler Melektir*), erkeğin sözünü-uyarısını dinlememek (*Kara Gözlüm*) gibi nedenler yüzünden pek çok acıya, ayrılığa katlanması; bütün bu acılar karşısında yılmamayı, sabretmeyi, beklemeyi; çile çekmeyi; erkeklere özgü olarak görülen yarışmacılık, mücadele etmek, yenilmemek gibi 'eril' niteliklerden vazgeçmeyi gerektirir. Bu yönüyle melodramatik anlatılar, tam anlamıyla 'kadın oluş' öyküleri anlatarak, izleyicilere 'edilgen' bir kadınlık kimliği önerir ve hatta 'öğretir'. Kadınların anlatı içindeki dönüşümleri, ataerkil sistemin gereksindiği kadın doğrultusunda gerçekleşir.

2. Melodram filmlerinde evlilik ve evlilik beklentisi, önemli bir koddur. Filmlerde kadınların nesneleri, çoğunlukla mutluluktur;

mutluluk ise, evlilikle eşitlenmiştir. Melodramatik anlatılar, kadın için mutluluğu evlilik olarak sunar. Evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağıdır; evlilik ise en büyük ödül. Evlenememiş kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğunda diretir anlatılar (*Bir Demet Menekşe*). Kimi örneklerde anlatı, kadınlar için yaptırımla başlar; kadınlar cezalıdır (*Samanyolu*) ya da erkeksizlik, onların mutsuzluklarının nedeni olarak sunulur (*Bir Demet Menekşe*). Evlenemeyen kadınlar, anlatıda yer alan diğer kişiler tarafından aşağılanır. Zaten yerli melodramların neredeyse kodu haline gelmiş evde kalmış teyze/hala figürü, esas kadın için daima bir tehlike olarak onun önünde durur (*Bir Demet Menekşe*, *Akasyalar Açarken*, *Bir Demet Yasemen*). Bu bağlamda *Bir Demet Menekşe* oldukça ilginç bir tablo çizer. Filmsel anlatıda esas kadın da dâhil olmak üzere, onun annesi ve teyzesi 'erkeksizdir'. Erkeksizlik, kadınlar için dünyayı yaşanabilir olmaktan çıkarmış gibidir ve kadınlara verilmiş bir cezadır. Bu nedenle bu filmlerde anlatı, yaptırım evresiyle başlamıştır. Erkeksiz olan üç kadın da 'sahipsiz' olduklarını söyleyerek kendilerine acırlar. Üstelik bu filmler evlenememiş olmanın, kadının kişiliğini olumsuz bir yönde etkilediğini, onları sevgisiz ve acımasız kıldığını da anlatır. *Bir Demet Menekşe*'nin 'evde kalmış' teyzesi, Nesrin'in Kenan'la evlenecek olmasını kıskançlıkla karışık bir gıptayla izler; evlenmekle eşitlediği mutluluğun kendi hakkı olduğunu da söyler; *Bir Demet Yasemen*'de Lütfiye teyze, Filiz ve Fahri'yi birbirinden ayırır; *Akasyalar Açarken*'de Lale'nin teyzesi erkeklere karşı 'sevgisizdir'. Erkekler için ise, böyle bir durum söz konusu değildir. Onlar da evlenmeyi istese de, tek yönelimleri bu değildir. Örneğin bu anlatılarda yer alan yaşlı erkeklerin de evli olduğu ya da yaşamlarında bir kadın olduğu görülmez. Onların durumu evlenememekten çok evlenmeyi seçmemiş olmakla ilgili görünür. Evlenmeyi seçmemiş erkekler, yaşamdan büyük zevk alırlar; çevrelerindeki insanlara iyilik yaparlar; çoğu kez yalan, yanlış anlama gibi nedenler (kodlar) yüzünden ayrılmış olan sevgilileri bir araya getirirler. Onlar filmlerin 'bilge kişileri', 'doğruluk özneleri' olarak konumlanmıştır. Hepsi de kendileriyle ve yaşamla barışık halde yaşayan, evlenmemiş erkeklerden *Bir Demet Menekşe*'deki kuyumcu Yakup, Kenan'a; *Bir Demet Yasemen*'de Kenan, Filiz'e; *Bütün Anneler Melektir*'de Kenan ve

Selim, hem Selma'ya, hem de Fikret'e, sevgililerine kavuşmalarında yardım ederler. Böylelikle melodram filmleri, kadınları, her koşulda evliliği isteyenler olarak sunar ve evlenemeyen kadınları 'huysuz, kötü, kıskanç, kayıtsız' olarak betimleyerek kadın için başka tür mutluluk tanımı yapmaz.

Erkekler için ise evlenmek, 'arınmak' gibi 'daha yüce, 'ulvi' amaçlar için söz konusu olur. *Bir Demet Menekşe*'de Kenan'ın, Nesrin'le evlenmeyi tam anlamıyla 'arınmak' için istemesi, onu kadından farklılaştırır. *Nesrin*, kendilerine sahip çıkacak biri olduğu için evlenmeyi ister; bu nedenle onun nesnesi, Kenan'ın nesnesi yanında daha 'dünyevi' kalır. Oysa Kenan, ruhsal bir arınma ister. Kadın ve erkeğin yönelimleri arasındaki bu ayrım, kadın karşısında erkeği yüceltir.

Evlilik öylesine önemlidir ki, kadın için uğrunda çeşitli fedakârlıklar gerektirir. Onun feda edilen şey, kimi kez *Akasyalar Açarken*'de olduğu gibi yaşam bile olabilir. Kardeşiyle birlikte aynı erkeği sevdiği halde Lale, kardeşi Filiz'in mutluluğu için kendi yaşamına son verir. Çünkü anlatı, hem onu hem de kardeşi Filiz'i fedakârlık etmesi gereken varlıklar olarak konumlandırmıştır. Bu fedakârlığı ise, anlatının başından beri kendisini, kendi dışındaki insanların mutluluğuna adamış Lale yerine getirir elbette. *Tatlı Dillim*'in 'idealist' köy öğretmeni Emine için ise evlilik ve erkeği elde etmek, ideallerine bağlı yaşama isteğiyle birlikte onun nesnesi olur. Ferit, başka kadınlar ve eski alışkanlıkları nedeniyle kendisini bırakıp gittiğinde Emine, onu tekrar elde etmek için kimlik değiştirir; eleştirdiği, benimsemediği kadın tipini oynar. Üstelik onu bu sürece ikna eden kişi, ona 'kadınlık gururunu kurtarmasını' öğütleyen Ferit'in babasıdır. Sadece Emine değil, *Sevemez Kimse Seni*'nin Alev'i de nesnesine ulaşmak, Ferit tarafından bağışlanmak için kimlik değiştirir. Her ikisinin de amacı, sevdikleri erkelere ulaşmak olsa da, son çözümlemede filmsel anlatıların kadını erkek olmadan mutsuz, çaresiz, yalnız olarak konumlandırdığı; başka bir deyişle kadınları erkeklere tabii kıldığı açığa çıkar.

Evliliğin, bazı anlatılarda, şarkıcı olma isteğiyle birlikte esas kadının nesnesi olarak konumlandırıldığı görülür. Ama kadını 'şarkıcı olmayı' nesne edinmeye gönderenler, bu kadınların ken-

dileri değildir; onların çevrelerinde kadını keşfeden gazino patronları (*Aşk Mâbudesi*, *Sürtük*) ve mahallelidir (*Kara Gözlüm*). Ancak şarkıcı olma isteği, kadınları başka yeterlikler edinmeye de zorlar. Kadınlar, yine kendileri dışındaki göndericiler tarafından güzel konuşmayı, yürümeyi, görgü kurallarına uygun yemek yemeyi, dans etmeyi vb. öğrenmeye zorlanır. Filmlerin derin yapısına bakıldığında, kadınların bu yeterlikleri edinmeye zorlanmalarının temelinde, onların esas erkeğin konumuna eşitlenme gereksiniminin yattığı görülür. Aşk, kadının dönüşüm geçirmelerinden önce başlasa da, anlatı, kadını erkeğin 'yüksek' niteliklerine eşitlemek ister. Bu yönüyle şarkıcı olma sürecinde kadınların aldığı 'zarafet' dersleri, gerçekte kadınların 'erkeğin arzusunu arzulamayı' ve 'kadın olmayı' öğreten bir sürece dönüşür. Yaptırım evresiyle başlayan ve evliliği annelik olgusuyla birlikte ele alan *Bütün Anneler Melektir*; başlangıçta eril niteliklere sahip olarak tanımlanan Alev'in öyküsünü anlatan *Sevemez Kimse Seni* ve 'şımarıklığı', gözünün 'gösterişte' olması nedeniyle kendisiyle birlikte çevresindeki insanları da mutsuz eden Zülal'li *Samanyolu*, tam da bu özellikleri dolayısıyla esas kadınlara 'kadın olmayı' öğretir. Bir başka deyişle kadınların nesnesi ister evlilik, ister şarkıcılık, isterse başka bir şey olsun fark etmez; çünkü filmsel anlatı, onları 'gerçek bir kadın olmaya' zorlar. Bu nedenle bu süreç, kadınları özerk bir özne olarak konumlandırmaz.

3. Filmlerde kadınlar, iş yaşamıyla çok az ilişkilendirilmişlerdir. Kadınların kamusal yaşamda, iş yaşamında oldukları pek görülmez. İçlerinden bir üniversiteyi bitirmiş olan ve mutlu bir biçimde mesleğini yapan tek kadın, *Tatlı Dillim*'in Emine'sidir. Ama onu kendine âşık eden Ferit ise, doktordur. Böylelikle film, ataerkil bir toplumda kadına öğretmenliği, erkeğe doktorluğu yakıştırır. Üniversite, bu filmlerde kadınlar için tanıdık bir olgu değildir. Emine dışında yüksek öğrenimine, ancak iki kadın devam eder. İki kadın da sanat eğitimi almıştır. *Bütün Anneler Melektir*'in Selma'sı konservatuarı bitirir, ancak evlendiğinde çalışamaz; avukat olan eşi, onu evinin kadını olmaya zorlar. Aile bütçesine destek olmak için özel ders vermesi ise, onun yaşamını altüst eder. Selma'nın kamusal yaşamda var olma isteği, onun

evden kovulmasıyla ve çocuğundan ayrılmasıyla sonuçlanır. Onu cezalandıran ise, kocasıdır. Yıllar sonra tekrar bir araya geldiklerinde, Selma'nın çalışacağına ilişkin her hangi bir belirtiye rastlanmaz. *Akasyalar Açarken*'in Filiz'i ise, yetenekli, başarılı bir heykeltıraş olarak İtalya'da okuma olanağı elde etmişken, bir 'koca bulduğunda' eğitimini yarıda bırakır. Çünkü filmsel anlatılar, kadınlar için önemli olanı yalnızca evlilik olarak belirler.

Filmlerde bazı kadınlar liseyi-koleji bitirirler, ama herhangi bir meslekleri yoktur. *Akasyalar Açarken*'de Lale ile *Sevemez Kimse Seni*'de Alev'in, gönüllü hemşirelik yaptığı görülür. Ancak onlar hemşireliği para kazanmak için değil, sevdikleri erkeklere yakın olabilmek, onların arzularını kazanabilmek için yaparlar; Alev, kendisini affettirmek, Lale ise, kendisine yeterince zaman ayırmayan eşine daha yakın olabilmek için. Her iki durumda da hemşirelik, bir meslek olmaktan çok, geçici olarak yapılan bir eylem olmaktan öteye gidemez. *Samanyolu*'nda Zülal'in okulla arasının iyi olmadığı görülür; çünkü Zülal okulu zar zor bitirir. Okul bittiğindeyse çalışmayı değil, evlenmeyi, evinin kadını olmayı düşünür. *Bir Demet Yasemen*'de kolejden mezun olmuş ve evliliğe hazırlanan Filiz'i çalışmaya iten şey, bir yalan üzerine nişanlısı tarafından aldatıldığını düşünmek olur. Bu nedenle iş-çalışmak, ancak arzuladığı (ya da *arzusunu* bastırdığı) bir erkek yokken gündeme gelir. Yeni bir yaşam kurmak isteyen Filiz, bunun için gittiği Anadolu'da 'mürebbiyelik' yaparken tacize uğrar ve tekrar İstanbul'a döner. İstanbul'da hizmetçilik yaparken de aşağılanır. *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin terzilik yapar, ama çalıştığı butikte insanlar tarafından 'evde kalmış' olduğu için aşağılanır. Böylelikle bu anlatılar, bir yandan kadın için işi, çalışma yaşamını yine evle, kadınla ilişkilendirerek tam anlamıyla onları kamusal yaşamdan yoksun bırakır; öte yandan çalışma yaşamının mutluluk getirmediğini, gerçek mutluluğun evde ve evlilikte olduğunu söyleyerek cinsiyetçi yapılarını ortaya koyarlar.

Kadınların yaptığı bir başka iş, şarkıcılıktır. Şarkıcılık, okumamış, eğitimsiz kadın için tek iş olarak belirir bu anlatılarda. *Sürtük*'te Naciye (Türkân), *Aşk Mâbudesi*'nde Leyla, *Kara Gözlüm*'de Azize yoksul ve eğitimsiz kadınlardır. Üçü de şarkıcılığı, başkalarının gönderici olduğu bir süreçte nesne edinir ve üçü de

başarılı birer şarkıcı olur. Ancak dikkat çekici olan şey, bu kadınların aşkları uğruna şarkıcılıklarından vazgeçebilecek olmalarını söylemeleridir. *Aşk Mâbudesi*'nde Leyla'nın şarkıcı olarak yükselişi, sevgilisi Ekrem'in düşüşüyle birlikte sunulduğu için film, kadının yükselişini erkek için tehlikeli olarak konumlandırır. *Sürtük*'te Naciye, Ekrem'in kendilerine yönelik baskısı karşısında, kendisini seven Cüneyt'e, isminin 'parlak ışıklarla yükseklere yazılmaktansa, sevdiği adamın ismiyle birlikte bir nişan halkasının içine' yazılmasını yeğler. *Kara Gözlüm*'de Azize başarılı bir şarkıcı olur, ama bu, onun Kenan'ın daha önceden onu uyardığı gibi yalnız kalmasını, Kenan'ın kendisinden uzaklaşmasını ve mutsuz olmasını engelleyemez. Azize mutluluğa, yani Kenan'a, ancak şarkıcılığı bırakıp, daha önce çalıştığı balık pazarına döndüğünde ulaşabilir. Bu yönüyle bu filmler, şarkıcılığı da kadınlar için geçici bir iş olarak sunar. Filmsel anlatılar, kadınların, yine kadınlara uygun gördüğü 'kadınsı işlerin' (kadınların bu işleri sürekli yapmamaları, bu işleri 'meslek' olarak tanımlamayı engellemektedir) tek başına kadına mutluluk getirmediğini, hatta mutsuzluk, ayrılık, acı ve keder getirdiğinde ısrar eder. Bir başka deyişle melodramlar, kadını evle ve özel alanla birlikte kodlayarak, cinsiyetçi bakış açısını yeniden üretir.

4. Melodram filmleri, anlatılarını 'kadın olmak' temelinde kurmuştur ve kadın olmanın anlamlarını üreterek-yeniden üreterek egemen toplumsal cinsiyet kalıplarının benimsenmesinde önemli bir işlev yüklenmişlerdir. Kadınlar ev kadını, şarkıcı, öğretmen olsa da, melodram filmleri, onlara kadın olmayı öğretir. Çözümlenen on filmin derin yapısı da, kadın olmak üzerinedir. Ancak filmlerin tanımladığı, biçimlendirdiği kadınlık kimliği, özgür değil, edilgendir ve ataerkil toplumun istekleri doğrultusunda kurulmuştur. *Akasyalar Açarken*, kadını fedakârlık kavramıyla tanımlayarak, "Kadına fedakârlık yakışır." der; kimlikleri, özellikleri farklı olan kardeşleri fedakârlık paydasında buluşturur. Başlangıçta 'özgür', 'kadından yana' olan Filiz, anlatının sonunda fedakârlık yaparak, 'kadına yakıştırılan biçimde' davranır. Kendisini başkalarının mutluluğuna adamış Lale ise, yaşamına son vererek son bir fedakârlık yapar. Lale'nin anlatı boyunca sergilediği tu-

tum, onun 'negatif olarak kurulmuş özne' olduğuna işaret eder. Ölmeyi isteyen tek kadın Lale değildir; *Bütün Anneler Melektir*'de Selma ve *Sevemez Kimse Seni*'de Nazan da intihar etmek ister, ama bunu başaramaz, kurtarılırlar. İntiharı istemekle kadınlar, 'boş özne' olurlar. *Sürtük* filmi de kadının karşısına aşk/kariyer karşıtlığını çıkararak, onu fedakârlık etmeye zorlar. *Her ne* kadar bu filmde Naciye'nin/Türkân'ın, aşkı ve kendi kişiliği için Ekrem'le mücadele etmesi, ruhunu satmaması söz konusu olsa da, filmin derin yapısı, kadının ataerkil bir toplumda geleneksel rollerini oynamaya hazır olduğunu gösterir. *Bir Demet Yasemen*, kadının topluma kendi ayakları üzerinde durarak yaşamasının olanaksızlığını vurgulayarak, derin yapısında kadının yerinin 'yuvası' olduğunu söyler. Bu yuva, erkeğin evidir. Böylelikle anlatı, kadının bağımsız, özgür yaşama girişiminin başarısızlığını ilan eder. *Bir Demet Menekşe*'de kadınlar, 'sahip çıkılmayı' bekleyen, korunmasız, güçsüz olarak betimlenir. Anlatı, bütün sorunların evlilikle çözümlenebileceğini söyler. Kadınların denetimi ve ataerkil aile, genellikle toplumsal düzenlerin köktenci kurulmalarında merkezi bir yere sahip olduğundan, kadınların kendi uygun toplumsal *rollerini terk edişi*, toplumsal bir felaket anlamına gelir. *Bütün Anneler Melektir*'de Selma, erkeğin kendisine yasak ettiği alana girmenin cezasını, evden kovulmakla ve evlat acısı çekmekle ödemeye mahkûm edilir. Çünkü film, kadına 'kamusal alana girmenin yasak' olduğunu söyler. *Samanyolu*'nda Zülal'in, *Sevemez Kimse Seni*'de Alev'in eril biçimde tanımlanmış kadınlık rollerine uygun olmayan davranışları, hem kadınların, hem de onların çevresindeki erkeklerin 'felaketine' yol açar. *Samanyolu* ve *Sevemez Kimse Seni*, yarışmacılık, mücadelecilik, kendi istediğin gibi yaşama gibi özellikleri 'eril' nitelikler olarak tanımlayarak, kadının eril niteliklere sahip olmasının mutsuzluk ve kederden başka bir şey getirmeyeceğini söyler. Bu filmlerin anlatıları, 'uysal' ve erkeğin sözünü dinleyen kadınları olumlar. *Aşk Mâbudesi*'nde kadın, 'erkeğin kurduğu' bir varlık olarak sunulur: Leyla, Ekrem tarafından, kendisi için 'yaratılan' bir kadına dönüşür.

Kadın, erdemin, saflığın, sadakatin olduğu gibi, siyasal düşüncelerin eğretilemesi olarak da sunulur. *Tatlı Dillim*'de Emine, Cumhuriyet ideallerinin; *Kara Gözlüm*'de ise Azize, hem dönüş-

memiş kırsal kimliğiyle 'biz'in, hem de dönüşmüş kentli kimliğiyle ise, 'öteki'nin içerdiği tehlikeleri görünür kılan bir eğretilemeye dönüşür. Bu saptama, melodramlarda kadının sunumu açısından modernleşmenin, alt-kod olarak işlediğini gösterir. Melodram kadınları, modernleşme sorunsalıyla birlikte Doğu/Batı, köy/kent, yerli/yabancı, 'biz'/'öteki' karşıtlıklarını taşıyan gösterenler olarak kurulur anlatılarda. Onların işaret ettiği gösterilenlerse, ulusal kimliktir. Bu nedenle melodramlarda kadın ve kadınlık, bir kurgudur. Kadın, vatanı simgeler. Kadınının ulusal kimlikle, Cumhuriyet idealleriyle birlikte kodlanması, yerli melodramların, tıpkı Hollywood melodramlarında olduğu gibi, bireysel ve duygusal olanın, siyasal olanı simgelemesine benzer. Bu yönüyle bu melodramların, tepkisel bir tür olarak konumlandığı görülür. *Kara Gözlüm*, tepkisini biz/öteki, Doğu/Batı ayrımı üzerinden kodlayarak, modernleşme ile ilgili kaygılarını dile getirir. *Tatlı Dillim* ise, 'idealist' bir öğretmen tipiyle, Cumhuriyet devrimlerinin gereksindiği insan tipini vurgular. Her iki film de amaçlarını kadın üzerinden kodlar. Ancak *Kara Gözlüm*'de Azize, neyi temsil ettiğinin, neyi istediğinin farkında değildir; onu 'uyaran', 'silken' Kenan'dır. *Tatlı Dillim*'de ise tam tersi bir durum görülür: Başıboş, 'serseri' bir yaşam süren Ferit'i kendine getiren, Emine'dir. Ancak Emine'nin bunu başarması, anlatı içinde birbirine karşıt iki kimliği deneyimlemesiyle gerçekleşir.

Tatlı Dillim'de ve *Sevemez Kimse Seni*'de kadınlar, erkeklerinin arzularını tekrar kazanmak için yarılma deneyimini yaşarlar. Kimliklerini gizleyerek, Emine, Mine; Alev, Ayşe kimliğinde erkeğin arzusunu kazanmaya çalışırlar. Gerek bu filmlerde gerekse *Sürtük*, *Aşk Mâbudesi*, *Akasyalar Açarken*'de kadınlar sevdiklerini korumak için onlara 'oyun oynar', 'rol yapar'. Melodramatik anlatı, kadını 'rol oynayan', 'oyun oynayan' olarak konumlandırarak, oynamayı ve rol yapmayı kadınlıkla eşitler. Çünkü filmlerde erkeklerin rol yaptığı, oyun oynadığı görülmez. Böylelikle oynamanın ve rol yapmanın, 'dişil' bir doğası olduğu da kültürel olarak kodlanmış, yeniden üretilmiş olur. Bir başka deyişle 'oyun oynamanın', 'rol yapmanın', geleneksel, ataerkil toplumlardaki olumsuz anlamıyla kullanıldığı ve oynamanın 'aşağı' niteliğinin, kadına içkin olduğu söyleni yeniden üretilmiş olur. Kadının 'oynayan',

'rol yapan' niteliği de, eril düşünü de kadının 'bilinemeyen' olduğu söylenini destekler. Kadınların erdem, fedakârlık, vatan gibi kavramlarla kodlanması, onlar için uygun görülen yargıların, değer yargıları olduğunun altını çizer. Bu değer yargıları ise, doğru/yanlış ayrımı üzerinden ve erkek özneler tarafından yapılır. Sonuçta 'yanlış' bir şey yapan kadın evlenmeyerek, çocuğundan, aşkından, sevdiklerinden ayrı kalarak cezasını bulur; 'doğru' davranan kadınların ödülü ise, erkeğin arzusunu kazanma ve evliliktir.

Melodram filmlerinin çözümlenmesi, Connel'in vurguladığı gibi (1998: 251) kadınlığın oynandığını ve özellikle erkekler için oynandığını açığa çıkarır. Çünkü melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, sevgilileri ya da kendilerinden daha güçlü ve 'akıllı' olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar; kadınlıklarını onlar için ve onlar aracılığıyla kurup oynarlar.

Özetle yerli melodramlar belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretmekte ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlamaktadır. Filmlerde kadınların, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, 'çaresiz', 'uysal, 'güçsüz' olarak tanımlanması, bu filmlerde kadınların, gösterilenin (gerçek kadınların) *göstergesi olarak* değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge olarak işlev yüklendiğini açığa çıkarmaktadır.

Bu çalışma, kadınlığa ilişkin pratiklerin, gerçek yaşamda dağınık ve karmaşık bir halde bulunurken, filmlerde, nasıl seçilerek ve yeniden kodlanarak sunulduğunu göstermektedir. Çalışma, sinemanın 'gerçekmişgibllik' boyutunun, bu temsillerin gerçekmiş gibi algılanmasına yol açarak onların 'doğallaşmasında' ve dolayısıyla ataerkil düzenin devamlılığının sağlanmasında önemli psikolojik hazırlayıcılar olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

Abisel, Nilgün (1989) *Sessiz Sinema*, No.10, A.Ü. B.Y.Y.O. Yayınları, Ankara.

Abisel, Nilgün (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar,* İmge Yayınları, Ankara.

Abisel, Nilgün (1995) *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayınları, İstanbul.

Abisel, Nilgün (2000) "Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet," Der. N.B. Çelik, *Televizyon, Kadın ve Şiddet,* Dünya Kitle İletişim Vakfı Yayınları, Ankara, s.173-212.

Açıkel, Fethi (1996) "'Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi," *Toplum ve Bilim* Güz (70): 153-198.

Adanır, Oğuz (1996) "Gerçeklerden Kaçamayız," Ed. S. Murat Dinçer. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler,* Doruk Yayınları, Ankara, s.3-17.

Akbal Süalp, Z. Tül (1999) "Allegori Temsil, Taklit, Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorunlar ve Önermeler," *25. Kare*, Nisan-Haziran (27): 19-21.

Akbal Süalp, Z. Tül (2001) "Türkiye'de 'Film Noir' Ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2,* Bağlam Yayınları, İstanbul, s.89-96.

Akbulut, Hasan (2001) "Her Şey Bir Demet Menekşe İçindi," *İletişim* (10): 261-269.

Akbulut, Hasan (2005) "Metinlerarası Bir Yolculuk: Cennetten Çok Uzakta", *Selçuk İletişim,* 4 (1) : 42-57.

Akbulut, Hasan (2006). "There is a Letter From Yeşilçam: Gönderilmemiş Mektuplar," *4th International Symposium Communication in the Millenium,* (Symposium Book, ss. 308-320) June 14-16, Eskişehir.

Altman, Rick (Merrit, R.) (1999). *Film/Genre*. London, BFI.

Ana Britannica 15 (1993) Ana Yayınları, İstanbul.

And, Metin (1970) *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,* Gerçek Yayınları, İstanbul.

Ang, Ieen (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imaginatıons*, İng. Çev. D. Couling. Routledge, London & NY.

Aristoteles (1999) *Poetika*. Çev. İ. Tunalı. 8. Baskı, Remzi Yayınları, İstanbul.

Arslan, Savaş (1997) *Center vs. Peripheriy: Visual Representation of The Party Scenes in Yeşilçam Melodramas*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler ve Ekonomi Enstitüsü Grafik Tasarım Anabilim Dalı, Ankara.

Arslan, Savaş (2005) *Melodram.* İstanbul, LM Epokhe.

Arslan, Umut Tümay (2001) *1970'li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye'nin Kültürel Hayatı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv-Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Atayman, Veysel (1995) *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygusal/ Aşk Filmleri,* Bilgi Yayınları, Ankara.

Atayman, Veysel (1998) "Melodram Sinemasını İncelemek Üzere Bir İlk Adım," *25. Kare,* Nisan-Haziran (23): 44-46.

Ayça, Engin (1996) "Yeşilçam'a Bakış," Ed. S. M. Dinçer. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler.* Doruk Yayınları, Ankara, s.129-148.

Bakhtin, Mikhail (2001) *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar, Çev.* C. Soydemir, Der. S. Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Barefoot, Guy (1994) "East Lynee To Gas Light: Hollywood, Melodrama and Twientieth Century Notions of the Victorian," Ed. J. Brattan; J. Cook; C. Gledhill. *Melodrama, Stage, Picture, Screen,* BFI, London, s.94-105.

Barthes, Roland (1995) *Image, Music, Text.* Çev. S. Heath, Hill and Wang, New York.

Bayram, Nazlı (2001) "Onun Arzuladığı Kadın Olmak: Romantik Güldürü Filmlerinde Arzu İlişkileri ve Cinsiyetçi Temsiller," *İletişim* 10: 84-100.

Behçetoğulları, Pembe (1995) *Yerli Filmerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Ün, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv-Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Berger, John (1995) *Görme Biçimleri*, 6. Baskı, Çev. Y. Salman. Metis Yayınları, İstanbul.

Berry, Sarah (1999) "Genre," Ed. T. Miller; R. Stam. *A Companion To Film Theory*, Massachusetts, Blackwell, Oxford.

Bordwel, David; Thompson, Kristin; Staiger, Janet (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Colombia University Press, NY.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film.* The Wisconsion Universty Press, Wisconsin.

Bourget, Jean-Loup (1990) "Social Implications in the Hollywood Genres," Ed. B.K. Grant. *Film, Genre, Reader*, University of Texas, Austin, s.50-58.

Bozdoğan, Sibel; Kasaba, Reşat (ed. 1999) *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film,* Routledge, London & New York.

Bratton, Jacky; Cook, Jim; Gledhill, Christine. (Ed.1994). "Introduction," *Melodrama: Stage, Picture, Screen,* BFI, London, s.1-8.

Brooks, Peter (1976) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess,* Yale University, New Haven.

Brooks, Peter (1994) "Melodrama, Body, Revolution." Ed. J. Bratton; J. Cook; C. Gledhill. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, BFI, London, s.11-24.

Büker, Seçil (1985). "Göstergebilimsel Yaklaşım," Der., S. Büker; O. Onaran. *Sinema Kuramları* Dost Kitabevi, Ankara, s.191-210.

Büker, Seçil (1991) *Sinemada Anlam Yaratmak*, İmge Yayınları, Ankara.

Büker, Seçil; Uluyağcı, Canan (1993) *Yeşilçam'da Bir Sultan,* Afa Yayınları, İstanbul.

Büker, Seçil (2001a) "İzleyiciyi Ağlatmada En Etkili Yöntem: Yönetmen Esas Kızı Kör Ediyor," *İletişim* Bahar (9): 257-264.

Büker, Seçil (2001b) "Kimlik Değiştirme Aracı Olarak Şal," *Medyanın Manüplasyon Gücü. Uluslararası İletişim Sempozyumu.* Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

Büker, Seçil (2001c) "Önce Melodramın Sonra Tayyarenin Yıldızı: Göksel Arsoy," *İletişim* (10): 257-260.

Büyük Larousse (1986) Gelişim Yayınları, İstanbul.

Byars, Jackie (1991) *All That Hollywood Allows: Re-reading in 1950s Melodrama,* Routledge, London.

Byars, Jackie (1994) "Feminism, Psychoanalysis, and Female-Oriented Melodramas of the 1950s," Ed., D. Corson and others. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, University of Minnesota, Mineapolis and London, s.93-108.

Cameron, Deborah (Ed. 1990) *Feminist Critique of Language: A Reader*, Routledge, London.

Campbell, Jan (2005) *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis.* Cambridge, Polity.

Carroll, Noel (1998) *Interpreting The Moving Image,* The Cambridge University Press, Cambridge.

Cavell, Stanley (1974) *Types, Cycles as Genres: Film Theory and Criticism,* Oxford University Press, New York.

Cavell, Stanley (1996) *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman.* Chicago, University of Chicago Pres, London.

Chodorow, Nancy (1978) *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Pres, Berkeley.

Cigognetti, Luisa; Servetti, Lorenza (1996) "On Her Side: Female Images in Italian Cinema and the Popular Press, 1945-1955," *Historical Journal of Film, Radio and Television* Oct. 16 (4): 556-565.

Coates, Paul (1994). *Film At Intersection of High and Mass Culture.* Cambridge University Press, USA.

Coates, Jennifer (1996) *Women Talk: Conversation Between Women Friends.* Blackwell, Cambridge, Massachusetts.

Connel, R. W. (1998) Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. Çev. C. Soydemir. Ayrıntı, İstanbul.

Cook, David (1996) *A History of Narrative Film.* 3.ed. NY, W.W. Norton Company, London.

Cook, Pam (1992) *The Cinema Book,* BFI, London.

Cook, Roger F. (1991) "Melodrama or Cinematic Folktale?: Story and History in *Deutshland, Bleiche Mutter," Germanic Review* Summer 66 (3): 113-122.

Cordova, Richard De (1990) "Genre and Performance: An Overview," Ed. B.K. Grant, *Film, Genre, Reader,* University of Texas, Austin, s.129-139.

Cormick, Richard W. (1993) "Confronting German History: Melodrama, Distantiation and Women's Discourse in Germany, Pale Mother," *Gender and German Cinema: Feminist Interventions 2. German Film History, German History on Film.* Ed. S. Fieden vd. Providence & Oxford, Vogelsan Berg.

Cowie, Elizabeth (1996) "Images of Women and Filmic Identification," Ed. N. Dakovic; D. Derman; K. Ross. *Gender & Media,* Med-Campus # Campus A 216, Ankara, s.35-59.

Cowie, Elisabeth (1998) "Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative," Ed. S. Neale; M. M. Smith. *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, NY, London, s.178-190.

Cunningham, Stuart (2000) "The Force-Field of Melodrama," Ed., R. Stam, T. Miller. *Film and Theory: An Anthology,* Blackwell Publishers, Massacuthusetts, s.191-206.

Çalışlar, Aziz (1995) *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Danes, Marcel (1993) *Messages and Meanings: An Introduction To Semiotics*. Canadian Scholars' Press, Toronto.

Derman, Deniz (tarihsiz). *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim Ajans, Ankara.

Dinçer, Süleyman Murat (Yay. Haz. 1996) *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, Ankara.

Doane, Mary Ann (1987) "The Love Story," *The Desire To Desire: The Woman's Film of 1940's,* Indiana University Press, Bloomington, s.96-123.

Doane, Mary Ann (2000) "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator," Ed. R. Stam, T. Miller, *Film and Theory: An Anthology*. Blackwell, Massacuthusetts, s.459-509.

Docker, John (1994) *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge University Press, New York, Melbourne.

Donavan, Josephine (2001) *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri.* Çev. A. Bora, M.A. Gevrek, F. Sayılan, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Elsaesser, Thomas (1985) "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, s.165-189.

Erdoğan, Nezih (1998a) "Yeşilçam'da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar," *Doğu Batı*, Şubat-Mart (2): 157-164.

Erdoğan, Nezih (1998b) "Narratives of Resistance: National İdentity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975," *Screen*, Autumn 39 (3): 259-271.

Erdoğan, Nezih (2001a) "Yeşilçam'ın Hayaletleri", *İletişim* (10): 251-256.

Erdoğan, Nezih (2001b) "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", Yay. Haz. Deniz Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.219-230.

Erdoğan, Nezih (2002) "Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema," *Screen*, Autumn 43 (3): 233-249.

Erhat, Azra (2000) *Mitoloji Sözlüğü,* 9. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Eyüboğlu, Selim (2001) "Düşük Yapan Parodi: Kahpe Bizans," Yay. Haz. Deniz Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.81-88.

Fiske, John (1996) *İletişim Çalışmalarına Giriş,* Çev. S. İrvan. Ark Yayınları, Ankara.

Gaines, Jane M. (1992) "Introduction: The Family Melodrama of Classical Narrative Cinema," Ed., J. Gaines. *Classical Hollywood Narrative: Paradigm Wars*, Duke University, Durham and London, s.1-8.

Gale, Steven H. (1996) "The Maltese Falcon: Melodrama or Film Noir?," *Literature Film Qurterly* 24 (2): 145-148.

Gianetti, Louis (1996) *Understanding Movie*, 7.ed. Printice Hall Inc. Englewood Cliffs, New Jersey.

Girard, René (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebiyat Yapıtında Ben ve Öteki. Çev.* A.E. İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

Girgus, Sam (1994). "Book Reviews" *ANO* January. 7 (1): 53-60.

Gledhill, Christine (1991) "Sign of Melodrama," Ed., C. Gledhill. *Stardoom: Industry of Desire,* Routledge, London and New York, s.207-229.

Gledhill, Christine (1992) "The Melodramatic Field: An Investigation," Ed., C. Gledhill. *Home is Where the Heart Is* BFI Publishing, London, s.5-39.

Gledhill, Christine (Ed. 1992). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film,* BFI, London.

Gledhill, Christine (1995) "Woman Reading Men," Ed., P. Kirkham, J. Thumin. *Masculinity, Movies and Woman,* Lawrenceand Wishart, London, s.73-93.

Gledhill, Christine (1996). "Identity Politics or Living with Illusion," Ed. N. Dakovic, D. Derman, K. Ross, *Gender & Media,* Med-Campus # Campus A 216, Ankara, s.61-77.

Gledhill, Christine (2000) "Rethinking Genre," Ed. C. Gledhill and L. Williams, *Reinventing Film Studies* Arnold, London, s.221-243.

Grant, Barbara Keith (1990) "Experience and Meaning in Genre Films," Ed. B.K. Grant. *Film, Genre, Reader,* University of Texas, Austin, s.114-128.

Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon, Oxford.

Güleryüz, Kezban (1996) "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni," Ed. S.M. Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler,* Doruk Yayınları, Ankara, s.49-56.

Günaydın, Serdar (1996) "Double-Faced Women in Turkish Melodrama and the Split Structure of Political, Economic and Social System in Turkey," Ed. N. Dakovic, D. Derman, K. Ross, *Gender & Media*, Med-Campus # Campus A 216, Ankara, s.78-93.

Gürata, Ahmet (2000) "Türkiye'de Mısır Sineması" *İletişim* (7): 73-194.

Gürbilek, Nurdan (2001) *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul.

Güzel, A. Cem; Çellkcan, Peyami (1996) "Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması," *İletişim* (1): 225-237.

Hamilton, Annethe (1992) "Family Dramas: Film and Modernity in Thailand," *Screen* Autumn 33 (3): 259-273.

Haskell, Molly (1991) "From Reverence To Rape: The Treatment of Women in the Movies," Ed. J. Buttler. *Star Texts,* Wayne State University Press, Detroit, s.254-265.

Hayward, Susan (2000) *Cinema Studies: Key Concepts,* Routledge, London and New York.

Humm, Magie (1997) *Feminism and Film*, Edinburh University Press & Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Işığan, Altuğ (2000) "Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncesinin Dışlanması," *İletişim* (7): 195-211.

Jayamanne, Laleen (1992) "Sri Lankan Family Melodrama: A Cinema of Primitive Attractions," *Screen* Winter 38 (4): 360-371.

Jusdanis, Gregory (1998) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür.* Çev. T. Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Kadıoğlu, Ayşe (1998) "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları," *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler,* Türkiye İş Bankası-Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 89-100.

Kandiyoti, Deniz (1997) "Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri," *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler.* İngilizce'den Çev. A. Bora, F. Sayılan vd., Metis Yayınları, İstanbul, 133-147.

Kandiyoti, Deniz (1997) "Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri: Kadınlar ve Ulus," *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler.* (148-166) İngilizce'den Çev. A. Bora, F. Sayılan vd., Metis Yayınları, İstanbul.

Kandiyoti, Deniz (1999) "Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eski Boyutlar," Ed. S. Bozdoğan; R. Kasaba. *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik,* Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 99-117.

Kaplan, Cora (1990) "Language and Gender," Ed. D. Cameron. *Feminist Critique of Language: A Reader,* Routledge, London, 57-69.

Kaplan, E. Ann (1985) *Women and Film: Both Sides of the Camera,* Methuen, London and New York.

Kaplan, E. Ann (1990) "The Case of the Missing Mother," *Issues in Feminist Film Criticism*, Ed. P. Erens, Indiana University Press.

Kaplan, E. Ann (1992) "Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-1940," Ed., C. Gledhill, *Home is Where The Heart Is,* BFI Publishing, London, s.113-137.

Kaplan, E. Ann (2001) "Melodrama, Cinema and Trauma," *Screen* Summer 42 (2): 201-205.

Kellner, Douglas (1999) "Culture Industries," Ed. Toby Miller; Robert Stam. *A Companion To Film Theory,* Blackwell, Oxford, Massachusetts, s.202-220.

Kıran, Ayşe (1999) "Ben ve Ötekiler," *Dilbilim Araştırmaları 1999.* s.153-172.

Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2000) *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Seçkin Yayınları, Ankara.

Klinger, Barbara (1990) "'Cinema/Ideology/ Criticism: Revisited': The Progressive Genre," Ed. B.K. Grant, *Film, Genre, Reader* University of Texas, Austin, s.74-90.

Köker, Eser (1994) "Bilinmek İstemeyen Bir Öykü," O. Onaran; N. Abisel; L. Köker; E. Köker. *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.133-166.

Kuhn, Annette (1982) *Women's Pictures: Feminism and Cinema,* Routledge & Kegan Pauls, London, Boston.

Kuhn, Annettte (1992) "Women's Genres," Ed. Screen (J. Caughie, A. Kuhn, M. Merck). *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality* Routledge, London, NY., 301-311.

Küçükcan, Ufuk (2002) "Rıhtımlar Üzerinde Marlon Brando," *Altyazı* (6): 52-54.

Landy, Marcia (1991) *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960.* Princeton University Press, New Jersey, London.

Lev, Peter (1993) *The Euro-American Cinema*, University of Texas, Austin.

Lipkin, N. Steven (1988) "Melodrama," *Handbook of American Film Genres*, Ed. W.D. Gehring, Geenwood Press, Connecticut.

McArthur, Colin (1979). "The Real Presence," *Teacher's Guide 1: The Stars*, Ed. Richard Dyer, BFI Education, London.

Modleski, Tania (tarihsiz). *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi*, Çev. Y. Alagon, Pencere Yayınları, İstanbul.

Mohana, Christine (1993) "Filmlerde Kadınlar." *25. Kare*. Çev: E. Demiray, Mayıs-Temmuz (5): 18-21.

Monaco, James (2001) *Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Çev. E. Yılmaz. Oğlak Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna (1994) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 4. Baskı. İletişim Yayınları, İstanbul.

Mulvey, Laura (1989) *Visual and Other Pleasures*, MacMillan, Hong Kong.

Mulvey, Laura (1989a) "Film, Feminism and Avant-Garde." *Visual and Other Pleasures*, MacMillan, London, 111-126.

Mulvey, Laura (1989b) "Melodrama Inside and Outside the Home," L Mulvey,. *Visual and Other Pleasures*, MacMillan, Hon Kong, s.63-77.

Mulvey, Laura (1992) "Notes on Sirk and Melodrama," Ed. C. Gledhill. *Home is Where The Heart Is*, BFI, London, s.75-79.

Mulvey, Laura (1993) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev. N. Abisel, *25. Kare* Ocak- Şubat (3): 18-24.

Mulvey, Laura (1994) "It Will Be A Magnificent Obsessions," Ed. J. Bratton; J. Cook, C. Gledhill, *Melodrama, Stage, Picture, Screen*, BFI, London.

Mutlu, Dilek Kaya (2001) "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.111-120.

Neale, Stephen (1992) *Genre*, 4.ed., Routledge, London.

Neale, Steve (1986) "Melodrama and Tears," *Screen*, Vol. 27, No: 6: 6-22.

Neale, Steve (1990) "Questions of Genre." *Screen* Spring 31 (1): 44-66.

Neale, Steve; Krutnik, Frank (1993) *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, NY, London.

Nichols, Bill (1985) *Movies and Methods*, Vol. 2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

Nowell-Smith, Geoffrey (1985) "Minelli and Melodrama," Ed., B. Nichols. *Movies and Methods*, Vol.2, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, s.190-194.

Noyan, Nazlı Eda (2001) "Kadınımın Resmidir: Etki Altındaki Kadınlar; 1965-1975 Türk Melodram Afişlerinde Kadının Temsili," Yay. Haz. Deniz Derman, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1,* Bağlam Yayınları, İstanbul, s.167-181.

Nutku, Özdemir (1990) *Dram Sanatı,* Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Onaran, Alim Şerif (1999) *Sinemaya Giriş*, No: 1, 2. Baskı, Maltepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Onaran, Alim Şerif (1999) *Türk Sineması,* 1. Cilt, 2. Basım, Kitle Yayınları, Ankara.

Oran, Bülent (1996) "Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema," Ed. S.M. Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, Ankara, s.277-291.

Oskay, Ünsal (1992) *İletişim ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul.

Oskay, Ünsal (1996) "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması," Ed. S.M. Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler,* Doruk Yayınları, Ankara, s.93-109.

Owens, Craig (1983) "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism," Ed. H. Faster, *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, s.57-77.

Özdemir, Emin (1981) "Gerçekçilik Üzerine Yargılar," *Türk Dili. Yazın Akımları Özel Sayısı*, Ocak (349): 97-110.

Özden, Zafer (2000) *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Afa Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah (1995) *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Afa Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah (1997) *Türk Filmleri Sözlüğü,* 2. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah (1998) *Türk Filmleri Sözlüğü,* 1. Cilt, Düzeltilmiş 2. Baskı, Sesam Yayınları, İstanbul.

Özgüç, Agah (tarihsiz). *Türk Filmleri Sözlüğü,* 3. Cilt, Sesam Yayınları, İstanbul.

Özgüven, Fatih (2001) "Ağızda Kalan Tad: Türk Sineması," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1,* Bağlam Yayınları, İstanbul, s.67-78.

Özgüven, Fatih (2001) "Türk Sineması ve Biz: Çamlıca'daki Eniştemiz," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.121-130.

Özön, Nijat (1968) *Türk Sineması Kronolojisi*, 1. Baskı, Bilgi Yayınları, Ankara.

Özön, Nijat (1972) *100 Soruda Sinema Sanatı,* Gerçek Yayınları, İstanbul.

Özon, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*, Kitle Yayınları, Ankara.

Öztürk, Ruken (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri,* Alan Yayınları, İstanbul.

Parla, Jale (2001) *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

Prasad, M. Madhava (1998) *Ideology of The Hindi Film: A Historical Consruction*, Oxford University Press, Oxford.

Rabinowitz, Paula (1990) "Seeing Through The Gendered I: Feminist Film Theory," *Spring* 16 (1): 151-170.

Rahill, Frank (1967) *The World of Melodrama*, Pennsylvania State University Press, University Park.

Rheuban (1993) "The Marriage of Maria Braun: History, Melodrama, Ideology," Ed. S. Freiden, R.W. McCormick, V.R. Peterson, L. Melissa, *Gender and German Cinema: Feminist Interventions 2. German Film History, German History on Film,* Vogelsan Berg, Providence & Oxford.

Rose, Jacqueline (1996) *Sexuality in The Field of Vision*, 2. Ed., Verso, London, New York.

Rowe, Kathlleen (1995) *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter,* University of Texas Press, Austin.

Ryall, Tom (1998) "Genre and Hollywood," Ed. J. Hill; P. C. Gibson. *The Oxford Guide To Film Studies,* Oxford University Press, Oxford, s.327-338.

Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997) *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası,* Çev. E. Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sağlık, Mediha (1993) *Toplumsal Eleştiri Boyutunda Türk Popüler Sineması: Küçük Hanım ve Şoför Nebahat Dizileri* (Yayımlanmamış Dr. Tezi) Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Sarıkartal, Çetin (2002) "Kasılan Beden, Kasılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı," *Toplum ve Bilim* 94 (Güz): 70-108.

Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Filmmaking, the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia.

Scognamillo, Giovanni (1998) *Türk Sinemasa Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Screen. (1993) "Reports," Spring 34 (1): 80-82.

Segal, Lynee (1992) *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. Çev. V. Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Shepherd, Simon (1994) "Pauses of Mutual Agitation," Ed. J. Brattan, J. Cook, C. Gledhill, *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, BFI, London, s.25-37.

Smith, Sharon (tarihsiz) "Kadının Sinemadaki İmajı," Çev. E. Demiray, *25. Kare* (6): 19-24.

Sobschack, Thomas (1990) "Genre Film. A Classical Experience," Ed. B.K. Grant, *Film, Genre, Reader,* University of Texas Press, Austin, s.103-113.

Soila, Tytti (1992) "Valborgsmassoafton: Melodrama and Gender Politics in Swedish Cinema," Ed., R. Dyer and G. Vincendeau, *Popular European Cinema,* Routledge, London and New York, s.232-244.

Sorlin, Pierre (1991) *European Cinemas European Societies 1939-1990,* Routledge, London.

Sorlin, Pierre (1995) "Popular Films or Industrial Byproduct?: The Italian Melodramas of the 1950's," *Historical Journal of Film, Raidio and Television* Aug. 15 (3): 349-360.

Stacey, Jackie (1994) *Star Gazing: Holywood Cinema and Female Spectatoship*. Routledge, London and NY.

Stam, Robert. vd. (1993) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structualism and Beyond*, Routledge, London.

Suner, Asuman (2002) "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Masumiyet'te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni," *Toplum ve Bilim* (Bahar, 92): 176-203.

Süllü, Jale Nur (1995) *Türk Sinemasında Tür* (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul.

Şasa, Ayşe (2002) *Yeşilçam Günlüğü*, 2. Baskı, Gelenek Yayınları, İstanbul.

Tannen, Deborah (1996) *Gender and Discourse*, Oxford Univ. Press, New Yok.

Tasker, Yvanne (1998) *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema,* Routledge, London, NY.

Thumim, Janet (1992) *Celuloid Sisters: Woman and Popular Cinema*, MacMilan Academic and Professional Ltd, London.

Tierney, Dolores (1997) "Silver Sling-Backs and Mexican Melodrama: Salon México and Danzon," *Screen*, Winter 38 (4):360-371.

Torres, Sasha (1993) "Melodrama, Masculenity and the Family. *thirtysomething* as Therapy," Ed. C. Penley, S. Willis, *Male Trouble* University of Minnesota, Mineapolis, London, s.283-302.

Turim, Maureen (1989) *Flashbacks in Film: Memory & History*, Routledge, New Yok, London.

Türk Dil Kurumu (1988) *Türkçe Sözlük*, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurulu Yayınları, Ankara.

Vache, Angela Dalle (1996) *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*, University of Texas Press, Texas.

Vasudevan, Ravi (1989) "The Melodramatic Code and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950's," *Screen* 38 (3): 29-50.

Vivani, Christin (1992) "Who is Without Sin?: The Maternal Melodrama in American Film, 1930-1939," Ed. C. Gledhill, *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film,* 8FI, London, s.83-99.

Wallby, Sylvia (2000) "Kadın ve Ulus," Çev. M.A. Gevrek, Der. Ayşe Gül Altınay, *Vatan, Millet, Kadınlar,* İletişim Yayınları, İstanbul, s.29-57.

Wartenberg, Thomas E. (1998) "Book Reiews," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (1): 82-83.

Wartenberg, Thomas E. (1999) *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, Westview Press, Colorado.

Williams, Linda (1992) "When the Woman Looks," Ed. G. Mast; M. Cohen; L. Braudy. *Film Theory and Crticism: Intradictory Readings,* 4.ed., Oxford University, NY, Oxford, s.561-577.

Williams, Linda (1998) "Body Genres," Ed. J. Hill; P. C. Gibson. *The Oxford Guide To Film Studies.* Oxford University Press, Oxford, s.309-341.

Willis, Sharon (2003) "The Politics of Disappointment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk", Camera Obscura 54, Vol: 18 (3): 131-175.

Wood, Robin (1992) "Ideology, Genre, Auteur," Ed., P. Erens. *Issues in Feminist Film Criticism* Indiana University Press, Indianapolis, s.475-485.

Wright, Judith Hess (1993). "Genre Film and Status Qua," Ed. Barbara Keith Grant. *Film, Genre, Reader 2,* University of Texas Press, Austin, s.41-46.

Xavier, Ismail (1997). "The Humilation of the Father: Melodrama and Cinema Novo's Critique of Conservative Modernization," *Screen* Winter 38 (4): 329-344.

Yalsızuçanlar, Sadık (1996). "Türk Sineması," Ed. S. M. Dinçer. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler.* Doruk Yayınları, Ankara, 251-256.

Yakın, Aslı Yazıcı (2000). "Popüler Romansta Stratejiler: Kerime Nadir Romanları," *İletişim* Bahar (5): 135-150.

Yumul, Arus (2001). "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlâk," Yay. Haz. D. Derman. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1,* Bağlam Yayınları, İstanbul, s.47-54.

Yuval-Davis, Nira (2003) *Cinsiyet ve Millet*, Çev. A. Bektaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

Zavarzadeh, Mas'ud (1991) *Seeing Films Politically*, Routledge, NY, London.

Zeka, Necmi (1985) "Türk Sineması İçin Bir Kavram: Sinizm," *...Ve Sinema Kitap 1*: 111-116.

KADINA MELODRAM YAKIŞIR

Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri

HASAN AKBULUT

Belli bir konumu, belli bir bakış açısını sunan filmler yasemenler, menekşeler sunuyorlar, kimileri de akasyaların açmasını bekliyor. Filmler, daha doğrusu bu kitabın ele aldığı melodramlar "var olanı" mı yoksa "olması gerekeni" mi sunuyor? Sunduğu ne olursa olsun sunarken kullandığı şifreleri çok akıllıca seçiyor. Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yer aldığı belli olmasın diye bize menekşelerle, yasemenlerle sesleniyor. "Örgütlenmiş ya da düzenlenmiş temsil" nasıl adlandırırsanız adlandırın çiçeklerden, akasyaların açtığı mevsimden daha iyisini bulamaz. Melodramlarda ideolojik temsil kendisini tertemiz sunuyor.
Tıpkı bir çiçek gibi.

Zaten her şey rastlantılara bağlı değil mi bu filmlerde? Ama bu rastlantılar "iyi" ve "kötü" olarak kutuplaşmış bir evrende yer alır melodram filmlerinde. Bu evrende her şey bilinen kodlarla aktarılmalıdır ki kimse masumiyetten kuşku duymasın. Kazananlar da "iyiler" değil mi? Biz bu filmleri sayısız kez izlemekten usanmıyoruz, çünkü bu filmlerde kötüler iyileri vurgulamak için varlar. Sorgulama melodramın işi değil. "Bu kötü neden kötü" o bu tür sorgulamalara girmiyor.

Ama melodram filmleri araştırmacılarla sorgulanıyor, elinizde tutuğunuz türden araştırmalar menekşelerin, yasemenlerin ardındakini açığa çıkarıyor. O nedenle artık korkmuyoruz bu güzel çiçeklerden. Çünkü melodramı araştırma nesnesi olarak seçenler derin yapıyı çözümlüyorlar.

Seçil BÜKER



ISBN 978-975-8803-36-1



BAĞLAM