YEŞİLÇAM'DAN YENİ TÜRK SİNEMASINA

Melodramatik İmgelem

Hasan Akbulut



Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına

Melodramatik İmgelem

Hasan Akbulut

© 2011 Hayalperest Yayınevi
Sinema Kuramları

Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına

MELODRAMATİK İMGELEM

Hasan Akbulut

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Editör : Güney Aldoğan
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni : Himmet Doğan

1. Baskı: Nisan 2012 Hayalperest

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-62490-6-8
© Seçil Büker, Aralık 2009

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Kitap'a aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
Kenan Ofset / Hamit Işık
Sertifika No: 12641
Davutpaşa Cad Güven Sanayi Sitesi
No: 258 Zeytinburnu Topkapı İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına

Melodramatik İmgelem

Hasan Akbulut

HAYAL PERDESİ

Hasan Akbulut

Ankara Üniversitesi'nde lisans eğitiminin ardından Güzel Sanatlar Eğitimi (Kültür ve Sanat Bilimleri) programında yüksek lisans ve doktora yaptı. 2006 yıllında İletişim Bilimleri- Sinema doçenti, 2011 yılında da, sinema profesörü oldu. Başlıca çalışma alanı sinema olan Akbulut, bunun yanı sıra medya okuryazarlığı, görsel kültür ve yaratıcı drama alanlarında da çalışmalarını sürdürmektedir. Yayımlanmış kitapları şunlardır: *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân* (Bağlam, 2005), *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* (Bağlam, 2008), *Yumurta* (Seçil Büker ile birlikte, Dipnot, 2009). Akbulut, Türkiye'nin ilk ve tek ulusal hakemli sinema dergisi olan *sinecine: sinema araştırmaları dergisi*'nin yayın kurulu üyesidir.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **7**

SUNUŞ **9**

GİRİŞ: MELODRAMATİK İMGELEM **12**

1. BÖLÜM:
YEŞİLÇAM MELODRAMI ROMANTİK AŞK VE MODERNLİK **19**
1. 1. Yeşilçam'ın Has Melodramı: Her Şey Bir Demet Menekşe İçindi ..19
1.2. Melodram ve Modernleşme: Sinemanın Medeniyet Halleri 26
1.2.1. "Biz" Kimiz, Türk Sineması Ne? 27
1.2.2. Türk Sinemasının Kimliği 29
1.2.2.1. Türk Sinemasının Biçimi 29
1.2.2.2. Türk Sinemasının İçeriği:
Modernlik ve Bastırılan Geri Dönüşü 32
1.3. Sonuç 36

2. BÖLÜM: GELİNLİK KIZLAR **37**
2.1. Melodramatik Bir Öykü: "Âşık" Baba ve Fedakâr Anne 38
2.2. Romantik Bir Güldürü: Haylaz Kızlar ve "Çapkın" Baba 43
2.3. Cezaevinde Bir Annemiz Vardı ve "Mutlu Son" 49

3. BÖLÜM: MELODRAM POLİTİZE OLUYOR
ZEKİ ÖKTEN SİNEMASINDA MELODRAMIN SEYRİ **52**
3.1. "Çile Ocağı"ndaki Sahipsizler: *Bir Demet Menekşe* 54
3.2. Bitmeyen Görev: *Askerin Dönüşü* 58
3.3. İçinden Yılmaz Güney Geçen Sosyal Melodramlar:
Sürü ve Düşman 63
3.3.1. *Sürü*: Sosyal-Trajik Bir Melodram 63
3.3.2. *Düşman*: Serbest Piyasanın Hep Kaybedenleri 71
3.4. 2000'lerde Melodram: *Güle Güle ve Gülüm* 79
3.5. Genel Değerlendirme ve Sonuç 87

4. BÖLÜM YEŞİLÇAM KENDİ GEÇMİŞİNİ ANIMSIYOR:
GÖNDERİLMEMİŞ MEKTUPLAR **91**
4.1. Bir Tür Ve Kip Olarak Melodram Sinemasına Genel Bir Bakış 92
4.2. Seyirciye Sesleniş: "Aşk Masalına Davet" 94
4.3. Anlatısal Ve Görsel Uylaşımlar: Yeşilçam'ın Hayaleti 98
4.4. Geçmişin Rövanşı: Selvi Boylum Al Yazmalım'dan
Gönderilmemiş Mektuplar'a 103
4.5. Unutulmayan "Türsel" Geçmiş ve Seyircinin Tepkisi 108
4.6. Sonuç 111

5. BÖLÜM YENİ TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM: NURİ BİLGE CEYLAN VE ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE MELODRAM 112
5.1. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Melodramatik İmgelem 116
5.1.1. Modern Dünyanın Yalnız Ruhları 116
5.1.2. Modern Melodramın Toplumsal ve Politik Söylemi 124
5.2. Bastırılanın Geri Dönüşü: Zeki Demirkubuz Filmlerinde Melodramatik İmgelem 136
5.2.1. Tekinsiz Mekânlar 139
5.2.2. Film İçindeki Yeşilçam Melodramları 141
5.2.3. İfade Edilmeyen, Dolayımlanan Arzular, Edilgin Özneler 147
5.2.4. Modern Melodramın Döngüsel Anlatısı 151
5.2.5. Melodramatik İmgelem ve Hiçlik 155
5.3. Sonuç 161

SONUÇ: MELODRAMATİK İMGELEM DEĞİŞİR, DÖNÜŞÜR, EKLEMLENİR VE GEÇMİŞİNİ ANIMSAR 164

Resim Listesi 166

Kaynakça 168

ÖNSÖZ

Elinizde tuttuğunuz bu kitap, ister bir tür, ister bir kip isterse imgelem denilsin, melodramın Yeşilçam filmlerinden Yeni Türk sinemasına dek olan evrimini, dönüşümünü, eklemlenişini, geçmişini anımsayışını konu ediniyor. Öncelikle melodram üzerine çalışmamda, bu alanın son derece bereketli bir akademik çalışma alanı olmasının yanı sıra, melodramı sevmemin de etkili olduğunu belirtmek isterim. Görece uzun bir dönemi kapsayan bu kitabın hazırlanmasında pek çok kişinin emeği söz konusudur. Kitabın, farklı dergi ya da kitaplarda yayımlanan bazı bölümlerini burada tekrar yayımlamama izin verdikleri için *Düşünen Siyaset Dergisi*'ne, *Dost Kitabevi*'ne ve *Dipnot Yayınları*'na; kitabı, başından sonuna dek büyük bir titizlikle okuyarak önerilerde bulunan sevgili hocam Prof. Dr. Seçil Büker'e; oyun zamanından çaldığım oğlum Ada'ya ve eşim Eylem'e teşekkür ederim.

Hasan Akbulut

SUNUŞ

Melodram gerçekten yaşıyor mu? Yoksa sessizce hortlayan bir hayalet mi?

Kolay değil bu sorunun yanıtını vermek. Öylesine gerçekmiş gibi izleyicinin karşısına dikiliyor ki onu tanımak zorlaşıyor. Çok "esnek" her koşulda her durumda karşılaştığı türlerle etkileşime giriyor, eklenmek için hiç nazlanmıyor. Öylesine güçlü ki kamusal alanda da özel alanda da işliyor. Çok da tanıdık, kişisel inançları, arzuları, beklentileri temel alıyor, bunları dilediği biçimde kamusal alanda örüyor. Örerken eklemlendiği türü değiştiriyor, ama aslını unutmuyor, izleyicinin çok iyi bildiği kodları barındırıyor, ama barındırmıyormuş gibi yapıyor. Çok "usta" bu melodram, yerel olandan uzaklaşmıyor, izleyicisini kim kaybetmek ister, yerel olana sıkı sıkı tutunurken Batılı olanı da yadsımıyor. Çok yerelmiş gibi yaparken, içinde çeşit çeşit "hayaletin" barındığını kimselere belli etmemeye çalışıyor. Böyle yaparak ne anlatmak istiyor? Temel sorun da bu değil mi?

Öylesine kendi varlığı üzerine farkındalık geliştirmiş ki herkes onun gerçeklikle ilgisi olmadığını düşünürken o gerçeklikle güçlü bağlar kurarak anlatılarını kuruyor. Yeşilçam'dan günümüze uzanıyor. "O yaşıyor ve sağlığı yerinde, yalnız kılık değiştirdi". Bu kitabın hangi filmlerin melodram olduğu hangilerinin olmadığı gibi bir derdi yok. Kitap melodramın sınırlarını çizmeye ise hiç niyetli değil. (Niyet edilse sınır çizilebilir mi ki!) Herhangi bir metin (isterseniz

film diyelim) nasıl oluyor da melodramın kiplerini barındırıyor? Melodramlar nasıl biçimler, nasıl anlamlar oluşturuyorlar? Melodram hangi kılıklara giriyor ve kılık değiştirirken nasıl dönüşüyor ya da bildiğimiz kodları nasıl dönüştürüyor.

Sen kalk modernizm öncesinden gel 2000'li yıllarda ayakta kal, üstelik de sağlıklı ol! Ayakta kalabildiğini, sağlıklı olduğunu da çok belli etme. Akıl alacak gibi değil. Öyleyse melodramın sağlıklı kalabilmek için gerçekleştiği dönüşümü de araştırmak gerekiyor. Gelinlik kızlar artık bir demet menekşe bekliyorlar mı? Çile ocaklarında acı çekmeye hazırlar mı? Nerede o *saf* kızlar! Nerede o *saf* Yeşilçam melodramları! Tabii ki öncelikle televizyon dizilerinde varlıklarını sürdürüyorlar. 1990 sonrası yönetmenler de melodramı unutmadılar, ama onlarınki bir başka tür "melodram", melodramının imgelemi anlatının içine sızmış, herkes onları görsün istemiyor, inanılmaz uyum yetenekleriyle film anlatısının içinde hayaletler gibi dolaşıyorlar. Bu kez romantik âşıklar aramak boş bir çaba olabilir. Modernleşmeye ilişkin arzu da artık arzu olmaktan çıkmış, sorgulanmaya açık bir kavram olmuş diyebiliriz.

Açıkçası "melodram" politikaya bulaşmış, kimin aklına gelirdi ki! Zeki Ökten toplumsal ve sınıfsal olanı göz ardı etmez, melodrama kurban gereklidir ama bu kurban eşitliksiz güç ilişkileriyle sınıflı toplum yapısıdır. Dönüşüm içindeki tür değişik metinlere eklemlenirken melodram olarak da nitelendirilmeyi hak etmiyor olabilir, o nedenle kitapta umulmadık anlarda izleyicinin karşısına çıkan melodrama özgü imgelem "kip" olarak adlandırılıyor ve değerlendiriliyor. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde bu kipin nasıl dolaşıma sokulduğu inceleniyor. *Üç Maymun*'da cep telefonundan Yıldız Tilbe "sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek benim gibi" diye seslense de artık mutluluk ne olaylardan önce ne de olaylardan sonra aileye uğramayacaktır. Artık çerçeve içindeki çerçeveler susmanın gerekliliğini, çıkışsızlığı vurgulayacaktır.

Melodramın öylesine iyi bir belleği var ki, Yeşilçam'ı, Yeşilçam ise Kerime Nadir'i, Muazzez Tahsin Berkant'ı, geleneği, yanlış anlamaları, rastlantıları, yalanları, gizleri unutmaz. Unutmadığını *Gönderilmemiş Mektuplar*'da olduğu gibi açıkça ilan eder. Bellektekiler kimi kez bu kadar açık ilan edilmez. Zeki Demirkubuz da beleğinin iyi olduğunu kanıtlar: Hayalet bir tür olarak melodramı filmlerinde dolaşıma sokarak ve Yeşilçam melodramlarını üst kurmaca öğesi

olarak kullanarak. *Masumiyet*'te televizyon ekranında Zeki Ökten'in *Bir Demet Menekşe*'si vardır. Menekşeler melezleşse de "koklanmalı", mektuplar gönderilmemiş de olsa yine de okunmalı!

Prof. Dr. Seçil Büker
Ankara 2012

GİRİŞ: Melodramatik İmgelem

Sinema tarihinde önemli bir yeri olan melodram, farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır. Bu formatlar, edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik gösterir. Melodramın kaynak ya da köken çeşitliliği, "türsel sınırları zorlayan, geçirgen yapısı", Bill Nichols'ın da belirttiği gibi, "melodramın çok yanlı" (1985: 165) olması ile ilgilidir. Geoffrey Nowell-Smith ise *Minelli ve Melodram* adlı makalesinde (1985: 190, 191) melodramın hem bir sınırlamalar dizisi hem de bir temsil sistemi olduğuna dikkat çekerek melodramda içeriğin sınırlamalarla, biçimin ise bu sınırlamaların hangi açılardan, özne konumlarından sunulduğu ile ilgili olduğunu vurgular. Daha yalın haliyle bu durum, anlatı ile anlatım arasındaki karşıtlığa denk gelir. Bu verimli karşıtlık, melodramı, üzerinde çalışmaya uygun bir alan olarak konumlandırır.

Anlatı ve anlatım arasında bir dizi karşıtlık üretedursun, melodram, Gledhill'e göre "bir dizi Hollywood türünü kucaklayan tarz/kip" (Gledhill, 1991: 207) olarak değerlendirildiğinde metinlerarası bir nitelik de kazanmış olur. Batı'da "Romantik şiir, opera librettosu, gazete yazıları, polisiye dergiler, resim, popüler şarkılar gibi pek çok türle etkileştiğinden, melodram metinlerarası bir nitelik taşır" (Gledhill, 1992: 181). Metinlerarası niteliği, melodramı eklektik, melez, hayalet bir tür, estetik bir rejim, bir imgelem tarzı olarak tanımlamaya götürür.

"Imgelem tarzı" kavramını ilk kullanan Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında (1976), sözcüğün çeşitli yananlamlarını şöyle sıralar: Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü (1976: 12). Bu yananlamlar, melodram olarak etiketlenen filmlerin çoğunda bulunur; ancak bu filmlerin alçaltıcı biçimde görülmesine de neden olur. Melodramatik olanın oluşmasında, tarihsel ve politik olayların etkili olduğunu aynı kitabında etraflıca anlatan Brooks, 19. yüzyıl melodramlarını aristokrasiye karşı burjuvazinin tepkisi çerçevesinde okur ve melodramın, "burjuva kapitalizminin lâik dünyasında işlediğini, fakat yerinden edilmiş bir gerçekliği önerdiğini" (1976: 4) belirtir. Yazara göre "melodramın yükselişi, şimdiye kadar bu işlevi yerine getirmiş olan kültürel biçimlerin inandırıcılığının kaybına bir tepkidir. Fransız devrimi sonrası tiyatral melodramları da kutsal (*sacred*), özgün ya da ideal olanın sonsuza dek kaybolduğuna ilişkin bir tepkiyi içerir" (Brooks, 1976: 42, 16).[1] Tiyatro oyunlarında cinsel patlama ve tecavüz biçiminde görülen bu tepki, sınıfsal ve ideolojik bir anlam taşır. Fransız devrimi ile beden arasında yakın bir ilişki olduğunu söyleyen Brooks (akt. Brattan vd. 1994: 2), melodram, devrim ve beden ilişkisini incelediği makalesinde Griffith'i *Fırtına Yetimleri*'ni (1921) yapmaya itenin de Fransız Devrimi olduğunu söyler. Yazara göre "Fransız devrimi döneminde melodram, siyasal, toplumsal anlamları beden üzerinden anlatıyordu" (1994: 11-22). Benzer biçimde Brooks, Griffith'in sinemasında bastırılmış duygu ve düşüncelerin beden üzerinde sergilendiğini belirterek "bedenin sözel olarak ifade edilemeyen duygusal iletileri aktaran bir simge olarak kodlandığını söyler" (1994: 21,22). Melodramatik imgelemde oyuncuların bedenleri, jestleri ve mimiklerinin onların toplumsal, kültürel, ideolojik ve ahlâki kimliklerini ele veren belirtilere dönüşmesinin tarihsel nedenleri vardır.

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

Brooks gibi Cunninghum da (2000) melodramatik söylemleri, "kutsal olan"dan ve onu temsil eden kilise, monarşi gibi kurumlardan modernite ve yeni toplumsal yapıya yönelik bir tepki olarak görür. Melodram, önceki toplumsal ve politik düzenin değerlere bağlılığı nedeniyle bir çeşit yeniden-kutsallaştırma rolü oynar ki, Brooks (1976) bu nedenle melodramın işlevinin bir çeşit "ahlâki-estetik canlandırıcılık" olduğunu yazar. Melodram, 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 eder. Bu kırılma özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrıma işaret eder. Cunningham'a göre 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" (2000: 191-193). Bu yönüyle Hayward (2000: 218), melodramın "nostaljik" olduğunu vurgular. Çünkü melodram, geçmişi, toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı arar.[2] Böylece melodramın tepkisel bir tarz olarak tanımlandığını gündeme getirmiş olur.

Geçmişe özlem duyarak "toplumun ahlâki kimliğini oluşturmada rol aldığı için Brooks tarafından "ahlâki oyun" olarak adlandırılan" (Gledhill, 1987: 29) melodram, yeniye de ayak uydurmak ister. Eski ve yeni, öncesi ve şimdi arasında salınır. Gelenekselde kök salan moderne uzanan melodramatik imgelem, "kayıp ve ilerlemeci/pozitivist projeler tarafından sürekli olarak bastırılan modernliğin iki yanına kayıtlıdır ve yüksek sanattan çok kitlelerin gerçekliğine aittir" (Arslan, 2011: 88). Bu nedenle melodramatik imgelem, girdiği her tür ve formata eklemlenir, eklemlendiği türle birlikte değişir. Melodram, Mikhail Bakhtin'in "her tür, gelişiminin en ileri aşamasında bile en arkaik formlarını barındırır" ifadesiyle uyum içinde belli kodlarla ilişkili olsa da oldukça eklektik ve melez de bir türdür. Madhava Prasad (2001: 459), son yıllarda melodramın, farklı kültürel formasyonları kendi yörüngesinde nasıl birleştirdiğine dair çalışmaların ivme kazandığına dikkat çeker. Örneğin bu çalışmalardan

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

birini yapan Vasudevan (1989), Hint melodramlarının anlatılarının büyük destanlara, tekniklerinin ise *rasa* kuramına[3], halk tiyatrosu geleneklerine uzandığını vurgular. Yazara göre "kuşkusuz bu ve diğer yerel etkenler, belli noktalarda yerel olarak birleşir ve işler" (1989). Başka bir deyişle batılı formlar, yerel olan ile harmanlanarak melodram kipini yerelleştirir. Mitsuhiro Yoshimoto ise melodrama, edebi ya da sinemasal bir tür olmaktan çok, savaş-sonrası Japonya'sında toplumsal oluşumun ideolojik destekleyici sosyo-tarihsel bir deneyim olarak bakmayı önerir (Mitsuhiro 1993: 106-107'den akt. Prasad, 2001: 459). Ancak Prasad (2001: 460), Peter Brooks'un melodramı erken kapitalizmin toplumsal ortamına oturtan *The Melodramatic Imagination* (Brooks 1976) kitabının tersine, burada melodramı, bütünüyle bir yeni bir soru dizisini öneren, özellikle estetik ve sosyo-politik duruşlar arasındaki ilişkiyi gösteren toplumsal süreçleri anlamak için verili bir kavram, bir metafor olarak kullanmayı önerir. Yazarın melodramı tartışmak için önerdiği kavram ise melodram rejimidir. Artık önemli olan şey, melodramın özünde ya da kökeninde ne bulunduğundan çok, melodramı oluşturan bileşenlerin neyi anlatmak için kullanıldıklarıdır.

Gerçekçilik karşıtı bir tür, bir tarz olan melodramın gerçeklikle güçlü bağları vardır ve bu yönüyle Prasad (2001: 460), tarihsel olarak özgün iki farklı tarzın nasıl tamamlayıcı olduklarını, toplumsal yapıyı anlatan özgün bir formun nasıl ortaya çıktığını anlatır. Gerçekleri askıya alan bir estetik yapı ile gerçeklik nasıl anlatılabilir? Bu eğilimin ilk örneklerini Ann Kaplan, Hollywood aile melodramlarının 1960'lardaki dönüşümünü, bu türün ailelere ve kadınların yaşamlarına yönelik çatışmaların bir yansıması olduğu saptamasıyla (2004: 12) verir. Benzer biçimde Michelle Langford, İranlı yönetmen Tahmineh Milani'nin *İki Kadın* (*Do Zan*, 1999), *Gizli Yarı* (*Nimeh-ye penhan*, 2001) ve *Beşinci Reaksiyon* (*Vakonesh-e panjom*, 2003) filmlerinden oluşan "Fereshteh üçlemesi"nde melodramatik olanın, 1978-79 İran Devrimi ve sonrasındaki geniş kamusal ve politik olaylarla derin biçimde etkilenmiş İran'daki kadınların özel

3 Wikipedia sözlükte şöyle tanımlanır: Hint tiyatrosu ve edebiyatında özel bir yeri olan bhava (sanskritçe "varoluş biçimi, ruh hali") ve "rasa" (sanskritçe "öz") terimleri, sırasıyla yazar tarafından bir esere işlenmiş "duygusal tat/öz" ve "duyarlı izleyici"nin eserden aldığı "keyif"anlamına gelir. "Rasa"lar, "bhava"lar tarafından yaratılmıştır. Dans, müzik, tiyatro, sinema gibi sanatları içeren Hint sanatının pek çok formunun temelinde rasa vardır (http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics, Erişim tarihi 12 Aralık 2011).

alanlarını gösteren pratik bir strateji olarak konuşlandırıldığını tartışır (2010: 341).

Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda ise akla öncelikle Yeşilçam gelir. 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara dek varlığını sürdüren bir dönem olduğu kadar, bir anlatım tarzı olan Yeşilçam, çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinemadır. Yeşilçam melodramlarının ortak anlatısal ve görsel uylaşımları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünümleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur. "Erkeksiz olmak, kadın karakter için bir 'eksiklik' olarak ifade edilir ve kadınlar, zorla yaşamlarına giren erkeklere âşık olarak kadın olmayı öğrenirler" (Akbulut, 2008). Oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde, diyaloglarda aşırılık/abartıya yer verilir. Her şeyi anlatma derdinde olan melodramda, sözle ifade edilemeyenler müzik ve mizansenle anlatılır.

Melodram üzerine çalışan Elsaesser, günümüzde de "mesafe ve duygu, ironi ve patos, sınır aşma ve aşırılık, cinsiyetlendirilmiş izleyicilik, bilginin ve anlatısal otoritenin döngüsü, domestiklik ve sinematik zamanın tüketimi, tele-görsel akış ve anlatısal kapanışın" (2010: 107) melodram ve melodramatik imgelem çevresinde tartışılan kavramlar olduğunu söyleyerek türün, kipin, tarzın çerçevesini çizer. Böylece neyin melodram olduğu, neyin olmadığı konusunda bir dizi tartışma başlar. Ancak bu çaba, özellikle günümüz filmlerinde türler, tarzlar, eğilimler iç içe geçtiğinden biraz da geçersizleşir. Çünkü artık önemli olan neyin melodram olup olmadığı değil, yukarıda da vurgulandığı gibi bir şeyin nasıl melodram olabileceği ve dahası mevcut haliyle melodramın nasıl bir anlam ve biçim oluşturduğudur. Bu, melodramın daha çok bir kip olarak kavrandığında, eklemlendiği tekil filmlerde, günümüz filmlerinde nasıl bir anlam ve biçim oluşturduğu sorusu kadar, melodramın bir tür ve kip olarak nasıl değişim, dönüşüm geçirdiği sorusunu da gerekli kılar.

Araştırmacılar, melodramın dönüşümünü anlamak için öncelikle onun "modernizm-öncesi anlatı formlarına dayandığını" (Coates,

1994: 74) ve farklı biçimlerde işlenerek günümüze ulaştığını belirtirler. Öyleyse farklı ülkelerde, farklı medya ve edebiyat biçimlerinde işlenen bu formun günümüzde nasıl göründüğü, incelenmeye değer bir konudur. Bu kitap ise bu genel soruyu, daha daraltılmış biçimde Türk sineması özelinde sorarak yanıtlamayı amaçlıyor: Türk sinemasına yaygın biçimde tanınmış olan ve Yeşilçam olarak tanımladığımız dönemde büyük bir ağırlığı olan bir tür ve kip olarak melodramatik imgelem, hangi formlardan geçmiş ve eklemlendiği forma nasıl anlamlar kazandırmıştır? Türlerin saf halde bulunmadığı günümüz dünyasında melodramatik imgelemin kendisi nasıl dönüşmüştür? Artık dönüştüğünde melodramatik imgelem, neye benzemektedir?

1970'lerin ikinci yarısından sonra seks filmlerinin yoğunluk kazanması üzerine kabuk değiştiren Türk sinemasında melodramatik yapı, tür olarak azalsa da, varlığını televizyon dizilerinde sürdürmektedir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise popüler filmlerden farklı anlatısal ve görsel biçimleriyle ortaya çıkan Yeni Türk sinemasının genç yönetmenleri de melodramatik anlatıya yer veriyorlar.

Yukarıdaki sorularla yola çıkan bu kitap, Yeşilçam'dan günümüz Yeni Türk Sinemasına dek, melodramın yönetmenler ve filmler özelinde izini sürüyor. Beş bölümden oluşan bu yol arayışında ilk bölümü "Yeşilçam Melodramı: Romantik Aşk ve Modernlik" başlığı altında Yeşilçam melodramlarının klasik olmuş iki örneği, türün kodları ve modernizm ile ilişkili olarak okunuyor. Bu bölümde Yeşilçam'ın klasik olduğu kadar, özgün de bir örneği olan *Bir Demet Menekşe* filmi, "Yeşilçam'ın Has Melodramı" başlığı altında inceleniyor. "Melodram ve Modernleşme: Sinemanın Medeniyet Halleri" başlığı ise aynı bölüm içindeki ikinci incelemeyi oluşturuyor. Özelde Türkiye'de melodram ve modernleşme ilişkisinin *Karagözlüm* filmi üzerinden irdelendiği yazı, melodramın, modernleşmeye dair arzuları ve kaygıları ifade eden bir tür olduğuna vurgu yapıyor. Modernleşme ve melodram ilişkisi, ilerleyen bölümlerde, melodramın bir kip olarak dolaşıma sokulduğu Yeni Türk sineması başlığı altında tekrar kurularak melodramın anlatımcı ve tepkisel bir tarz olduğu yineleniyor.

İkinci bölümü, yine Yeşilçam'dan bir filmin incelenmiş olduğu "Melodram Güldürü ile Birleşince: *Gelinlik Kızlar*" bölümü izliyor.

Bu bölümde Sadri Alışık'ın oynadığı *Gelinlik Kızlar* filmi üzerinden, melodramın gülmeyi ve ağlatmayı birbirine nasıl eklemlediği serimleniyor. Ayrıca yazıda, bir oyuncu olarak Sadri Alışık'ın oyuncu personasının, bu farklı eğilimleri bir araya getirmede kullanıldığına dikkat çekiliyor. "Melodram Politize Oluyor" başlıklı üçüncü bölümde, Zeki Ökten'in filmleri üzerinden hem yönetmenin filmografisinde melodramın nasıl bir dönüşüme uğradığı hem de melodramdaki duygusal dilin politik olanla nasıl harmanlandığı tartışılıyor. Yazı, Zeki Ökten'in, sinema kariyerinin başından beri politik, toplumsal ve sınıfsal vurguları melodram filmlerine nasıl yedirdiğini de gözler önüne seriyor.

"Yeşilçam Kendi Geçmişini Anımsıyor" başlıklı dördüncü bölümünde ise Yusuf Kurçenli'nin *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi, Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine referansla okunarak bir türün geçmişini nasıl anımsadığı, bu anımsamanın hangi bağlamda yapıldığını tartışıyor. Her iki filmde aşk-emek eksininde kurulan çatışma, Türkiye'nin sosyo-politik bağlamı içinde değerlendirilerek Yeşilçam'dan günümüz Türk sinemasına taşınan melodramatik kodlar belirleniyor. Çalışmanın son bölümü ise Yeni Türk sineması içindeki iki yönetmenin filmlerine odaklanıyor. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde melodram kipinin nasıl dolaşıma sokulduğunun tartışıldığı bölümde, yeni melodram kavramsallaştırmasında Türkiye'nin 1980 sonrası yaşadığı toplumsal, politik, ideolojik ve kültürel dönüşümlerin birey üzerinde yarattığı değişimin önemine dikkat çekiliyor. Ayrıca bu bölüm, melodramatik imgelemin, nasıl modernist pratiklerle birleşerek bir "sanat" filmi üretmekte kullanıldığını ve modern melodramın nasıl üretildiğini gözler önüne seriyor.

1. BÖLÜM
Yeşilçam Melodramı Romantik Aşk ve Modernlik

1. 1. Yeşilçam'ın Has Melodramı: Her Şey *Bir Demet Menekşe* İçindi[4]

Bir Demet Menekşe, Zeki Ökten'in Selim İleri'nin senaryosundan uyarladığı 1973 tarihli bir film. Hale Soygazi ve Kartal Tibet'in oynadığı film, bir melodram olarak nitelendirilmektedir. Bu yazı filme melodramın genel özelliklerini göz önünde bulundurarak ve kadınların sunumu açısından bakmaktadır. Film, günlük yaşama ait görüntülerle başlar, ardından "esas kadın" Nesrin'i (Hale Soygazi) kuyumcuya girerken gösterir. Yüzünde mutsuz bir ifade olan Nesrin, elmas yüzüğünü bozdurmak ister, orada bulunan zengin "esas erkek" Kenan (Kartal Tibet) da satın alır. Ardından Nesrin gelinlik vitrinlerine bakar, kuşlara yem atar; böylece Nesrin'in evlenmeyi istediği anlaşılır. Bir süre sonra Kenan, Nesrin'i görür ve gideceği yere bırakmak üzere arabasına alır. Nesrin yüzüğü Almanya'ya gitmek için sattığını söyler, Kenan'ın uzattığı sigarayı almaz.

---

4 Bu çalışma, bu kitapta incelenen diğer filmlerin *Bir Demet Menekşe*'ye göndermeler yapması ve ilk incelediğim melodram filmi olması nedeniyle özel bir öneme sahiptir. Kitabın Zeki Ökten sinemasının incelendiği 3. bölümünde de *Bir Demet Menekşe*'ye ait kısa bir inceleme yer almasına karşın, çalışmaya "Yeşilçam'ın Has Melodramı" olan bu film ile başlanmasının özel bir önemi vardır. Ayrıca bu yazı daha evvel "Her şey Bir Demet Menekşe İçindi" başlığı altında Gazi Üniversitesi tarafından yayımlanan *İletişim* dergisinin 10. sayısı "Kadın Çalışmaları" özel sayısında (2001), serbest vezin bölümünde 261-269 sayfaları arasında yayımlanmıştır.



Resim 1: Bir Demet Menekşe'de Nesrin ve Kenan



Resim 2: İş arkadaşları, Nesrin'i aşağılıyor.

Nesrin, sahibi ve çalışanları kadın olan bir terzide çalışmaktadır ve gelinlik dikmektedir. Diğer işçi kızlar, evlilik üzerine konuşurlar ve evlilik düşünü bir yana bırakmış olan Nesrin'e "iyi gözle" bakmazlar. Nesrin, yatalak annesi ve hiç evlenmemiş Melahat Teyzesiyle beraber yaşamaktadır. Mahalledeki komşular Nesrin'in arkasından "Yazık oldu kıza, nişanlısından ayrıldı" diye söylenirler. Annenin düşü kendilerini kimsenin bulamayacağı bir yere gitmektir.

Ertesi gün elinde bir demet menekşeyle gelen Kenan, diğer kızların davranışlarına aldırış etmeyerek çiçekleri Nesrin'e verir. Gittikleri pastanede birbirlerine ne kadar benzediklerini söyler Kenan. Nesrin de öyküsünü anlatmaya başlar. Doktor olacak komşusu ve nişanlısı Murat, (Nesrin'in) babası öldükten sonra düğünden söz etmez olmuştur ve bir süre sonra başka bir kadınla ilişkisi olduğu açığa çıkmış, Nesrin'i terk etmiştir.

Film, hem babayı öldürerek hem de nişanlıyı aileden uzaklaştırarak kadınları "yalnız" ve erkekler olmadığı için de "güçsüz", "acınası" konumda göstermektedir. Baba'nın olmadığı ailede anne yatalaktır, teyze hiç evlenmediği için, kız da nişanlısı tarafından terk edildiği için mutsuzdur. Böylece film, Byars'ın vurguladığı gibi, bir "ataerkinin" yokluğuyla uyarılmıştır. Melodramlarda problem, "kurtarıcı/bağışçı" erkeğin ve kadının erkeğe bağlılığının eksikliğinin duyulmasıyla başlar, birleşip heteroseksüel çekirdek aileyi oluşturmalarıyla da sonuçlanır (1994: 104). Bu filmde "kurtarıcı" Kenan'dır. Filmde Nesrin'in vitrindeki gelinliklere bakması ve gelinlik dikmesi evlilik isteğini göstermektedir. Diğer çalışan kızların da evlenme düşlerinin olduğunu izleriz. Film burada evlenmeyi ikili bir bağlamda kullanır. Evlilik, ister "iyi" ister "kötü" olsun, bütün

kadınlar için arzulanan bir ödül olarak sunulur. Ama önemli olan bu isteğin açıkça dile getirilmesi değil, sessizce gerçekleşmesini beklemek ve türlü fedakârlıklarda bulunarak acı çekmektir. Büker'in belirttiği gibi melodramlarda kötüler cezasını bulurken mazlumlar ödüllendirilir (2001: 263). Tıpkı Nesrin'in örneğinde görüldüğü gibi. Ödül, fedakarlıklardan sonra gelir.



Resim 3: Baskıcı mahalle ortamı



Resim 4: Nesrin ve "evde kalmış" teyzesi.

Schatz, melodramı, merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genelde bir kadın) ya da çiftin (genelde sevgililer) çizildiği ve çatışmanın evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözüldüğü anlatı olarak tanımlar (1981: 222). Filmde mahalle, Nesrin için böyle bir baskıcı ortamdır. Manav ve kahvedeki erkekler ona laf atar, komşular dedikodu yaparlar. Elsaesser'in ifade ettiği gibi bu dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinde temsil edilir (1985: 177). Bu nedenledir ki anne, kimsenin kendilerini tanımadığı bir yere gitmek ister. Çünkü kızı, nişanlısı tarafından terk edilmiştir. Bundan daha büyük utanç olamaz. Mahallede yürürken de komşu kadın "Neden öyle başın önünde yürüyorsun damgalılar gibi?" diyerek bu olayı ima eder. Nesrin bu nedenle mutsuzdur. Sadece mahalle değil, iş ortamı da baskıcıdır. Patron ve diğer kızlar da dedikodu yaparak kötü davranırlar Nesrin'e. Kötülüklerini açığa vuran kahkahalar atarlar. Böylece aynı sınıftan (işçi, emekçi) olmalarına karşın kadınlar dayanışma içinde gösterilmez.

Bir fabrika müdürü olan Kenan'ın mutsuz bir evliliği olduğunu öğreniriz daha sonra. Mutsuzluğun nedeni, eşi olarak sunulur. Eşi Banu, evde arkadaşlarıyla iskambil oynayan, sigara ve içki içen, saçlarını kuaförde yaptıran, tırnaklarını boyayan bir kadındır. Gerek tiyat-

ral gerekse sinemasal bir tür olan melodram, iyi ve kötü karşıtlığına dayanır. Gledhill, melodramlarla kişiliği ifade eden ahlaki yapıların, karakterin fiziksel varlığında, jestlerinde, giysilerinde ve bütün eylemlerinde dışsallaşmış olduğunu belirtir (1991: 210). Masum, saf, erdemli "iyi" Nesrin'in karşısında Banu, "kötü" olarak sunulur ve bu özelliği kuaför çıkışında satıcı bir çocuğu terslemesiyle pekiştirilir. Sarışın olması onun kötülüğünü simgeler. Bu şekilde film, kötülerin dışavurumcu çizildiğini belirten Coates'i destekler (1994: 60). Evlilikteki anlaşmazlığın suçunu film, kadına (Banu) yükler. Banu, Kenan'ın çocuk yapma önerisini "Bir et parçasını dokuz ay boyunca taşıyamam" diyerek reddeder. Böylece film, Banu'yu çocuktan nefret eden olarak konumlandırmıştır. Çocuk yapmayı istememekle kadın, ataerkil düzenin devamını sağlamayı reddetmiş olduğu için "kötü"dür.



Resim 5: Nesrin ve "yatalak" annesi.

Resim 6: Kenan, bir demet menekşe veriyor.

Soila, İsveç sinemasında (melodram filmlerinde) cinsiyet politikalarının incelediği makalesinde ideal kadının, evliliğe hazır, çocuk yapmayı isteyen ev kadını olarak çizildiğini belirtir. Bunun karşısında "kötü" kadının, tıpkı bizim filmimizde olduğu gibi tırnaklarını boyayan, sigara içen, eğlenmek ve hayattan haz almayı isteyen, çocuk yapmak istemeyen bir kadın olarak çizildiğini, *Valborgmassoafton* (*Walpurgis Eve*) filmini çözümleyerek anlatır (1992: 236, 237). Bu saptama da bize, sinemasal bir tür olarak melodramın, ülkelerin tarihsel, ekonomik, politik ve kültürel koşulları fark etmeksizin ne kadar benzeştiğini gösterir.

Banu ve çevresi, davranışlarıyla, giyimleriyle, insan ilişkileriyle, her yönüyle "çürümüş, bozulmuş" ahlaki değerleri gösterir. Bu çürümüşlük içinde Nesrin, "iffetli", "namuslu", "erdemli" bir birey olarak sunulur. Ayrıca mahallelinin Nesrin'e laf atarken kullandığı

cinsel içerikli "şeftali" ve "elma" sözcükleri, acımasız erkek dünyası karşısında Nesrin'in "iffet"ini daha önemli hale getirir. Kadın için ataerkil bir toplumda "erdemli" olmak, "namuslu" olmaktır. Namuslu olmaksa bir kadının evlenmeden bir erkekle cinsel ilişkiye girmemesi, bekâretini koruması demektir. Böylelikle film, Gledhill'in melodramı da içeren klasik anlatılar için saptadığı bir işlevi yerine getirir; ataerkil kültürel değerlere başvurarak onları sağlamlaştırır (1992: 34).



Resim 7: Yozlaşmış çevresiyle Banu.



Resim 8: Baskılar, Nesrin'i ağlatıyor.

Filmde özel/kamusal alan bağlamında ilginç bir durum gözlenmektedir. Nesrin, sadece evde, "özel alan"da değil, "kamusal alan"da da bir işte çalışıyor görünür. Ancak dikiş dikmek, bulaşık yıkamak, yemek pişirmek gibi işler, geleneksel olarak kadına özgü bir eylem olarak tanımlanır. Ayrıca butikte patron ile diğer çalışanların kadın olması, erkeklerin, ancak müşteri olarak var göründüğü kadına özgü bir alan yaratır. Böylece film, kadının ev dışında "belli" işlerde çalışabileceğini vurgular; terzi dükkânında dikiş dikmek, ütü yapmak, bulaşık yıkamak gibi. Buna karşın Kenan, erkeğin kamusal alandaki iktidarını gösterircesine bir fabrikanın sahibidir. Ancak daha sonra boşanması için fabrikayı karısına verecek kadar da âşık olduğunu gösterir. Daha doğrusu "o ilişkiler" içinde yer almak, "o insanlarla" muhatap olmamak için gözü fabrikayı görmez. Zaten kendisini "o çevrede" yabancı hissetmektedir. Tıpkı ileride butik açmayı, "o insanların" kendisine göre olmadığı için istemeyen Nesrin gibi. Böylece hem "o insanlar"ın ahlaki çürümüşlüğü gösterilir hem de kadının (muhtemelen) herhangi bir işte çalışmayacağı ima edilir. Kadın, kendine ayrılmış olan "özel alan"a geri dönecektir.

Bir süre sonra film, Nesrin'i ve Kenan'ı deniz kıyısında gösterir. Nesrin "Bir gözyaşı, bir gülümseme, bir gözyaşı, hep aynı, değişmedi bu nakarat" diyerek geçmişindeki acılara atıf yapar, hem o anda mutlu olduğunu anlatır hem de ileride ne olacağını bilmediğini ima eder. Kenan'ın "bu adaletsiz dünyada" yalnız olduklarını bildiren cümlesi, bize tekrar melodramın tanımını anımsatır. İlk kez el ele tutuşurlar, Nesrin "Batarken doğuyormuş gibi güneş" diyerek içinde canlanan yaşama sevincini dile getirir. Bu sırada Kenan, Nesrin'e bakarak onu gelinlikler içinde hayal eder.

Anlatı bu aşamadan itibaren hareketlenmeye başlar. Banu, Kenan'ın Nesrin'e (zaten Nesrin'in olan) aldığı yüzüğü bulur ve kendisine alınmış gibi takar. Nesrin, Kenan'ı annesine anlatır, o da "Eve getir, özünü görsün" der. Bu öz, yoksul olmaları ve bunun da ötesinde kendilerinin bir erkeğin korumasından yoksun oldukları gerçeğidir. Yemeğe gelen Kenan, elindeki kahveyi gelinlikli oyuncak bebek üzerine döker ve "Kirlettim her şeyi" der. Bu cümle, filmin sonu için bir erken anlatımdır.[5] Kenan, gizlediği gerçekle (evli olması) Nesrin'in evlenme düşünü de karartacaktır.

Sonraki ayrımda Kenan'ı karısıyla tartışırken görürüz. Banu, kocasına "Hayatımı cehenneme çeviriyorsun, sana olan bütün görevlerimi yerine getirdim" diye çıkışır. Böylece film, bir kadının, kocasının mutlu olması için onun her istediğini yerine getirmesi gerektiğini vurgular, aynı zamanda daha önceden onun "ideal bir kadın" olmadığını göstermiş olduğundan, Banu'nun bu çıkışını izleyici desteğinden yoksun bırakır. Kenan ise onun yaşamına uyum sağlayamadığını söyleyerek "çürümüş" ilişkiler içinde kendisini "erdemli" bir birey olarak konumlandırır. Nesrin'i sevdiğini anlattığı kuyumcu Yakup Amca (artık bir adı vardır), yerli melodramların vazgeçilmezi "babacan" ve doğruluk öznesi[6] olarak önerilerde bulunur. "Gelecek nesillerin dürüstlüğü büsbütün unutmaması adına Nesrin'e sahip çıkmasını" öğütler. "Sahip çıkmak" filmin kadın karakteri tarafından birkaç kez tekrarlanır. Yatalak anne, kendilerine sahip çıkacak bir erkek olmadığı için

5 Erken anlatım, "bir yapıtın içine aldığı yapıtın tümüyle benzerlik ilişkisi kuran bölümüdür. Başka bir deyişle, bir anlatının indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapmasına erken anlatım denir" (Kıran ve Kıran, 2000: 265-298).

6 Doğruluk öznesi, "göstergebilimde bilgi, istek ve güç kiplerinden, bilginin kendisini yönlendirdiği öznedir. Öznenin gücünü ve isteğini yönlendiren şey bilgidir" (Kıran, 1999: 162).

"böyle" olduklarını söyler. Schatz bu olguyu şöyle açıklar: "Aile melodramlarının tematik özü, aileyi kurup (stabilize edip) daha büyük topluma entegre edebilecek ideal bir kocanın/aşığın/babanın metaforik aranışıdır" (1981: 235). Bu nedenle melodram aile kurumunu yüceltir.

Buluştukları ayçiçeği tarlasında Nesrin, Kenan'ı kendisine yüzük ve broş takarken hayal eder. Yüzük, sadece evlilik açısından değil, filmsel anlatıda dönüşüm yaratan dramatik bir nesne olduğu için de oldukça önemlidir. Bu arada Nesrin'in teyzesi, anneyi Nesrin konusunda uyarır. Âşıkların Nesrin'in isteği üzerine gittikleri yerde Orhan Gencebay'ın "Beni hor görme" şarkısı çalınır. Hor görülmeyi istemeyen Nesrin'dir aslında ve bunu Kenan'a söyler. Çünkü babası ölmüştür, nişanlısı tarafından terk edilmiştir ve yoksuldur. Ona sahip çıkacak birileri yoktur. Beklenen an gelmiştir, Kenan'ın evlenme teklifini kabul eder Nesrin. Ardından bir gece kulübüne giderler. Gidilen eğlence yerleri, karakterlerin sınıfsal ve sosyal farklılıklarının altını çizer. Kulüpte Banu'nun yine sarışın olan bir arkadaşı (Belkıs), onları görür ve ertesi gün gördüklerini Banu'ya anlatır. İlginç olan, önce Banu, arkadaşı Belkıs ile görüşmek istemez, ondan kaçmaya çalışır. Her ne kadar aynı sınıftan olsalar da kadınlar birbirlerine içten davranmazlar, bu da değerlerin çürümüşlüğünü daha belirgin kılar. Kadınlar arasında güçlü, içten, dostane ilişkiler geliştirilemeyeceğini vurgular.

Nesrin evlilik kararını annesine "Artık beni koruyacak bir erkeğimiz olacak" diyerek bildirir. Bu söylem, bir kadının erkekler olmadan tek başına yaşayamayacağı, onsuz güçsüz, çaresiz ve mutsuz olacağına ilişkin ataerkil inancı besler. Nesrin, "ben" ifadesini kullansa da, cümlesindeki "erkeğimiz" sözcüğü, Kenan'ın yalnızca Nesrin'in değil, diğer "sahipsiz" kadınların da kurtarıcısı olarak kurgulandığını gösterir. Bu haberin teyzeyi ağlatması üzerine Nesrin, "Mutluluk onun da hakkıydı" diyerek bir kez daha bir kadın için mutlu olmanın, kendisini koruyacak bir erkekle evlenmek demek olduğunu belirtir.

Bu arada boşanma isteğini, fabrikayı kendisine vermesi koşuluyla kabul eden Banu, boş durmaz. Kenan'ın Nesrin için aldığı yüzüğü takarak Nesrin'in çalıştığı iş yerine gider. Pek çok giysi dener, "Seni sevdim, al bu yüzüğü, kocamın hediyesiydi" diyerek, Kenan'ın evli olduğunu öğrenmesine neden olur. "Kötü" kadının "kötülüğü" bu-

nunla bitmez, aldığı giysileri Kenan'ın işyerine gönderir. İncinmiş olan Nesrin, yüzüğü Kenan'a geri vererek "Her şey bir demet menekşe içindi" der ve Kenan'ın bir şey anlatmasına fırsat vermeden oradan uzaklaşır. Sevgililerin birbirlerinin açıklamalarını dinlememeleri, anlatısal bir uylaşım olarak bu filmde de bulunur. Ama diğer melodramlardaki gibi filmin başında yer almaz, sonunda yer alır. Evlilik halleri yıkılan Nesrin, diktiği gelinliğin üzerine kapanıp ağlar. Eve döndüğünde ise Kenan'ı annesiyle birlikte otururken bulur. Anne, "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez" diyerek durumlarının dokunaklılığını yansıtmış olur. Film, Nesrin'in ağlamaklı yüzünün yakın çekimiyle biter.

Böylece film, kadına odaklanarak onların mutsuzluklarının nedeninin bir koca/baba/erkek eksikliği olduğunu yineler ve böylelikle ataerkil yapıları yeniden üretmiş olur. Aynı zamanda Abisel'in, Türk sinemasının popüler filmler aracılığıyla ortaya koyduğunu söylediği ve ataerkil kurallara göre belirlenmiş "kadın olmanın" anlamlarını akla getirir. Kadını kadın yapan, başına gelen her türlü felakete, acıya dayanabilmesi, boyun eğmeyi bilmesidir. Bunun mükâfatı ise "evlilik tacı"dır (1994: 126-127). Bizim "esas kadın"ımız ise bu acıları, babasının ölmesiyle, teyzesinin "evde kalmış" olmasıyla, nişanlısı tarafından terk edilmesiyle fazlasıyla çekmiştir. Yalnız "esas kadın" kadın değil, filmsel anlatının erkeksiz bıraktığı "öteki kadınlar" da bu acılara katlanırlar. Kaplan'ın Hollywood filmleri için yaptığı saptama bu film için de geçerlidir. "Hollywood sineması ataerkinin bilinçaltına göre yapılmıştır; filmsel anlatı erkek temelli dil ve söylem yoluyla örgütlenmiştir" (1985: 30). Bu 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" (1994: 30). Tıpkı bizim filmimizde olduğu gibi.

1.2. Melodram ve Modernleşme: Sinemanın Medeniyet Halleri

Kültürel, siyasal bir çerçevede tanımlanmış ve Türkçe "uygarlık" olarak ifade edilen medeniyet sözcüğü, dinsel çağrışımları da olan ve bizleri ideolojik olanın sınırlarına götüren bir kavramdır. Bu yazı ise medeniyet kavramının, bir kültürel temsiller sisteminin parçası

olan sinemayla, Türk sinemasıyla ilişkisini melodram filmleri üzerinden tartışmayı amaçlıyor.

Medeniyet yeni, medeni ve çağa uygun gibi tanımlamaların, çağrışımların ötesinde, daha geniş bir çerçeveden düşünüldüğünde bir toplumu öteki toplumlardan ayırarak "biz" kimliğini akla getirir; Doğu ve Batı medeniyeti gibi. Ancak üzerinde kolayca anlaşmaya varılan bir kavram olmaması, "biz" kimliğinin çok farklı açılardan ele alınmasına yol açar. Mahçupyan (2000: 38) kimlik denilen alanda hayati öneme sahip olan unsurun, ne "bizi biz yapan" özellikler ne de diğer toplumlarda gözlemlediğimiz ve yadırgadığımız "bize aykırı" nitelikler olduğunu düşünür. Yazara göre "kimlik yaratma, benzemediğimiz ve benzememesi gerektiğine inandığımız diğer toplumlarla aramızda kültürel bir "boşluğun" yaratılmasından başka bir şey değildir. Bu boşluk tehdit edilmediği sürece, kendi özelliklerimizin genel ve yüzeysel bir ritüelin parçası olarak algılandığına şahit oluruz. Bir başka deyişle kimlik, "biz", yapısalcı kuramların işaret ettiği gibi, her zaman bir "öteki"ne gereksinim duyarak kendisini tanımlar. Doğa kültürle, yazı sözle, siyah beyazla karşılaştırıldığında anlamını kazanır. Ya da Lacan'ın diliyle söylediğimizde her "ben", kendisini tanımak için "öteki"ne gereksinim duyar. Söz konusu Türk sineması olduğunda, her şeyden önce Türk'ün nasıl tanımlandığı sorusu anlam kazanır. Çünkü Türk sineması da kendi kimliğini, faillerin değiştiği, ama hep varlığını sürdürdüğü ve "biz" kimliğini tehdit eden bir "öteki" üzerinden tanımlar. Bu yazıda üzerinde durulan nokta, medeniyet ve bununla ilişkili olan modernleşme, batılılaşma kavramlarının, gerek Türk kimliğinin, gerekse Türk sinemasının anlaşılmasında anahtar kavramlar olarak görülebileceğidir.

1.2.1. "Biz" Kimiz, Türk Sineması Ne?

Türk ve Müslüman Olmak adlı yazısında Tura "biz" kavramını ideolojiyle ilişkilendirerek açıklar. Tura'ya göre (1998:143) ideoloji, "şuuruna varılmış biz"ler kurgular. Başka bir deyişle "biz" kimliğinin ideolojik olarak kurgulanmış olması, bu kimliğin bileşenlerinin tarihsel olarak değişebileceğini, yeniden inşa edebileceğini de öngörür. Kısa Cumhuriyet tarihinde "biz" kimliğini kuran ideoloji, hiç kuşkusuz Cumhuriyet'in dayandığı Kemalist ideolojidir.

Kemalist ideolojinin "biz" kimliğini tanımlarken benimsediği öteki ise dönemlere bağlı olarak değişir. Sözgelimi Bora (1998:35), milli kimliğin kuruluş dönemi olan 1920'lerin metinlerinde dillendirilen "öteki"nin Yunan olmadığını söyler. Ona göre Yeni Türkiye'nin esas "öteki" imgesi mazidir. En azından "Kuruluş"un hareketli devresinde (1920'lerin sonlarından 1930'ların ortalarına kadar), "Eski Türkiye'nin hafızalarda ve bilinçlerde alt edilmesiyle çılgınca uğraşılmış, başka her şey bu kampanyanın altında kalmıştır. Yeni harfler, kılık-kıyafetlerdeki yenilik, yeni eğitim anlayışı, erken Cumhuriyet'in el attığı, "yeni insan"/"yeni toplum" yaratma yolunda Bora'nın sözünü ettiği bu kampanyanın basamaklarını oluşturuyordu. Bu kampanyanın "çılgınca" yürütülmesinin nedeni, yeni devletin bir ulusal kimlik yaratma amacında oluşuydu. Ulusal kimliği, yüzünü batıya dönmüş, "muasır medeniyet" düzeyine erişme hedefiyle tanımlamaya çalışan yeni ulus-devlet bu süreçte çeşitli zorluklarla karşılaşmıştı. Mahçupyan (2000: 39) bu süreci, 19. yy ve sonrasının yaygınlaşan bir dalga halinde zorlama kimliklere tanık olduğunu ve ulus-devletlerin süreklilik ve çok yönlü çeşitlilik içindeki bir kültürel yapıyı, aralarında kültürel "boşluklar" bulunan bir milletler mozaiğine dönüştürdüklerini söyleyerek açıklar. Ulusal bir kimlik yaratma süreci, Avrupa ülkeleriyle, Türkiye'nin de içinde bulunduğu çevre ülkelerde farklı biçimde yaşanır. Mahçupyan'a göre Batılı ülkelerde daha kendiliğinden ve içselleşmiş süreçler, çevre ülkelerde yerini otorite altında gerçekleşen zorlamalara bırakmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve ardından gerçekleştirilen "devrimleri" içeren modernleşme projesi, bu çerçeveden değerlendirildiğinde kültürel alanda bir kopuş/kırılma oluşturuyordu. Türk sineması ise bir yandan sınırları tam olarak belirlenmemiş olan ulusal kimliğin bileşenlerine vurgu yapıyor (çünkü kimliğin tanımlanması, dönemlere göre değişen "öteki"ne göre değişiyordu), bir yandan da modernleşme projesinden duyulan rahatsızlığı dillendiriyordu. Bu nedenle Türk sineması, Cumhuriyet'in aydınlanma/modernleşme projesi karşısında ikircikli bir tavır takınarak ulusal kimlikle ilgili sorunları işliyordu. Popüler sinema türü olarak melodram filmleri ise bu konuyu incelemek için oldukça verimli bir alan sunuyor. Bu çerçevede melodram filmlerinin ulusal kimlik sorunsalını nasıl işlediğini ele almadan önce Türk sinemasının kimliğiyle ilgili tartışmalara bakmak yararlı olabilir.

1.2.2. Türk Sinemasının Kimliği

Sinema üzerine yazan kuramcılar, ulusal sinema ya da ulus sineması denildiğinde akla, ülke sinemalarının geldiğini ve ülke sinemalarının o ülkeye özgü belli özellikler taşıdığı düşüncesinin egemen olduğunu belirtirler. Örneğin Elsaesser'e göre (1989: 6) ulusal bir sinema, evrensel bağlamda o ülkenin bütününün anlatısal bir imgesini, bir kimliği yansıtıyor ya da sunuyor olarak algılanır[7]. Elbette ki bu özellikler, ulusal kimliğe ilişkin olarak tanımlanmışlardır. Sözgelimi bir İran filminin İran kültürüyle ilgili olması gerektiği düşünülür. Başka bir deyişle ulus sinemalarının ulusal kimliği yansıtması beklentisi egemendir. Ulusal kimliğini geç elde etmiş, üstelik bu kimliği tanımlamada sorunu olan Türkiye gibi ülkeler için kendi sinemasının kimliğini tanımlamak tam bir sorun olagelmiştir. Yazının başında da vurgulandığı gibi ulusal kimliğin "öteki"ne göre tanımlanması ve "öteki"nin tarihsel, toplumsal, siyasal koşullara göre değişmesi, bir yandan Türk sinemasına kolaylık sağlamıştır. Ya da kültürlerin ulusların inşasında araçsal bir rol üstlendiği düşünüldüğünde (Jusdanis, 1998: 43), Türk sineması, ulusal kimliğin tanımlandığı bileşenleri vurgulamıştır. Ancak bir bütünlük oluşturması açısından Türk sinemasının nasıl tanımlandığını biçim ve içerik olarak ayırarak inceleyebiliriz.

1.2.2.1. Türk Sinemasının Biçimi

Batı topraklarında doğan sinema, hem doğduğu toprakların kültürel değerlerini taşımış hem de bu değerleri yayıldığı ülkelerin kültürel kodlarıyla harmanlamış ve böylece biçimini, yani bir anlatım dilini oluşturmuştur. Türk sineması da kendi kimliğini bu şekilde inşa etmiştir. Pek çok filme senarist olarak imzasını atan Ayşe Şasa (2002: 21,22), Türk sinemasının yerli/mahalli kimliğini şöyle sıralar:

1. Gerçekten çok temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım,
2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema-karşı tema çatışmasından, yani kökünü müzikteki

7 Bu sebepten olsa gerek, hükümetler sinemaya ülkelerinin tanıtımı için özel bir önem verirler ve yurt dışına gönderilecek olan filmlerin, insanlar üzerinde olumlu etkiler bırakacak olmasını isterler. *Geceyarısı Ekspresi* filminin olumsuz etkilerini yok etmek için, Türkiye'yi "daha iyi" tanıtacak filmlerin yapılmasına dönük çağrıları da bu yönde değerlendirmek gerekir.

kontrpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses-görüntü paralelliğine, görüntü-anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı,

3. Öyküleme tekniği itibarıyla trajikten çok epiğe dayalı ilkeler.

Şasa'nın Türk sinemasının kimliğini kavramsallaştırırken yaptığı bu tanımlamada da Türk sinemasının Batı kültürüne ve Batılı temsil biçimlerine referans yapılarak tanımlanması dikkat çekicidir. Türk sinemasının kimliği, Batıya göre tanımlanmıştır. Şasa'nın üzerinde durduğu nokta, Türk sinemasına kimliğini veren kültürün Batı medeniyeti değil, Doğu medeniyeti olduğudur. İki medeniyetin düşünme biçimlerindeki farklılığa dikkat çeken Şasa'ya göre (2002: 26) Doğu sanatı Batı sanatından farklı olarak geleneksel anlam/nesne ikiliğine itibar etmez. Benzer biçimde Türk sinemasında ses/görüntü, görüntü/anlam paralelliği söz konusudur. Özellikle Yeşilçam filmleri (ki bu dönem, Türk sinemasının yaygınlaştığı, popüler bir dil olarak geliştiği 1960'lı yıllardan başlar. 1975'lerde dönüşüme uğrayarak 1980'lere kadar varlığını sürdürdüğü bir dönemdir.) bu paralelliği net bir biçimde yansıtır. Yeşilçam filmlerinde 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[8], kurmacanın göstermeci doğasını vurgulayan "epik" yapıya dayanmasının da bir sonucudur. Filmlerin kurmaca olduğunu gösteren "epik" öyküleme yapısı, öylesine belirgindir ki bu öyküleme yapısı, 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) çeşitlenmesidir; zaman çoğu kez belli değildir. 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,

8 Türk sinemasının uyuma, uzlaşmaya dayalı yapısı, sadece filmlerin biçeminde değil, yazının sonraki bölümlerinde açıklandığı gibi içeriğinde de mevcuttur.

benzer evler gibi[9]. Bu ortak repertuar öylesine güçlü bir özelliktir ki yerli filmlerin anlatısal yapısı, karakterleri, mizanseni aynıdır. 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. Bir başka deyişle bu anlatı biçimi, Doğu medeniyetinin izlerini taşır.

Başka bir biçimsel farklılık da kamera açılarıyla ilgilidir. 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. 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.

Bütün bu biçimsel özelliklerin (burada Türk sinemasının tümüyle biçimsel özelliklerinin irdelenmediği, yalnızca genel özelliklerine değinildiğini belirtmekte yarar var) sonucu olarak en önemli olan şey, Yeşilçam filmlerinin göstermeci, masalsı niteliklerinden dolayı özdeşleşmeye imkân vermemesidir. Karakterlerin, yüzleri kameraya dönük biçimde ve arkalarını seyirciye (veya kameraya) dönmeden oynamaları, 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 (1998: 266) Hollywood tarzı gerçeklikle Brehtçi yabancılaştırma etkilerinin karıştığı sinematik bir söylem üretmiş melez bir sinemaydı. Özetle Türk 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

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

sinemasından farklı biçimde kodlamıştır. Batılı sinemasal anlatım biçimlerinden yararlansa da bunları yerli anlatısal geleneklerle harmanlamıştır.

1.2.2.2. Türk Sinemasının İçeriği: Modernlik ve Bastırılan Geri Dönüşü

Biçimsel özellikleriyle olduğu gibi içeriğiyle de, yani anlattığı öyküler aracılığıyla da Türk sineması, kendi kimliğini "öteki"ne göre farklılık ekseninde tanımlanmıştır. Bu "öteki", yazının başında da vurgulandığı gibi Batı ve onunla ilişkili olarak modernleşme olmuştur Türk sineması için. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet'le birlikte resmi politika olarak benimsenen Batılılaşma çabaları öylesine egemen bir hal almıştı ki, modernleşmek, her zaman bu topraklarda bir arzu nesnesi olarak tanımlanmıştır. Muasır medeniyetin ölçütü elbette ki Batı ve Batılı olmaktı. Ancak modernleşme, Batılı ülkelerden farklı bir biçimde devlet zoruyla benimsenmeye ve benimsetilmeye çalışıldığından çeşitli dirençlerle de karşılaşmıştı. Yeni Türkiye Cumhuriyeti, ulusal kimlik yaratmak için kültürel geçmişiyle keskin bir kopuşu benimsemiş ve modernliği temel paradigma olarak öngörmüştü. Popüler melodram filmleriyle Türk sineması ise hem modernleşme özlemini yansıtmış hem de bu özlemin olası "tehlikelerini" aşk anlatıları biçiminde dolayımlayarak görünür kılmaya çalışmıştır. Bu yönüyle Türk sinemasında melodram filmleri, ikili bir yapı sergilemiştir. Aksoy ve Robins (1999: 185, 186) Türk sinemasının bu ikili yapısından ilkini *Derin Millet: Millet sorunu ve Türk Sinema Kültürü* adlı yazılarında etraflıca incelerler. Aksoy ve Robins, gözlemlerine Cumhuriyet seçkinlerince benimsenen ulus tipinin tarifini yaparak başlarlar. Yazarlara göre Cumhuriyet seçkinleri tarafından yaratılmak istenen Türk milleti, onların gözünde (Kemalistlerin), "birlik ve beraberlik içinde, ne sınıfsal ayrımın ne de sınıfsal çatışmanın bulunduğu, devlet tarafından temsil edilip korunması gereken ölümsüz ve kutsal bir bütünlüktü"[10]. Yazarlara göre ideal bir halktan oluşan yekpare bir ulus kurma hayalini sürdürebilmede Kemalistlerin çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmaya ilişkin duydukları arzunun kuvveti, itici bir güç oynamıştı. Türk sineması, işte bu yönüyle resmi mil-

10 Köker, Levent (1997). "National Identity and State Legimacy: Contradictions of Turkey's Democratic Experience", *Civil Society, Democracy and the Muslim Worl.* (der). E. Özdalga, S. Persson. İstanbul: Swedish Research Institute'den aktaran Robins ve Aksoy, 1999: 186.

let tahayyülünün kültürel temsiller arenasından dillendirilmesiydi. İdeal bir millet/ulus yaratmak için işlev gördüğü için sinema (kültür), bu aşamada ulusun inşasında önemli rol üstlenmişti. Jusdanis'in kavramsallaştırmasıyla (1998:44) bir kültür elemanı olan sinema, hem kimliklerin yeniden yaratıldıkları bir alan hem de bu yeni kimliklerin gündelik yaşamda yavaş yavaş yerleştirilmesi için bir araç olarak işlev görmeye başlamıştı. Bu doğrultuda gericilerle mücadele ederek "geri kalmış" Anadolu'da aydınlanma ateşini yaymaya çalışan idealist genç öğretmenler, doktorlar, kaymakamlar filmlerde boy göstermeye başlar. Anadolu, "kalkındırılmayı" bekleyen uzaktaki "bizim köy" olarak tanımlanır. Bu idealist gençler, "doğruyu" Anadolu'ya öğretmeye çalışırken kimi engellerle (feodalite, ağalık düzeni, töreler vb.) karşılaşsalar da yılmazlar. İyi ve kötünün net biçimde ayrıldığı *Tatlı Dillim* (Yön. Ertem Eğilmez, 1972) gibi bazı melodramlarda da bu karşıtlıklar, aşk ilişkileriyle işlenir. Filmin esas kadını olan Emine (Filiz Akın), Cumhuriyet ideallerini benimsemiş bir öğretmen olarak yüklendiği ulusal değerlerin üstünlüğünü/kutsallığını, serseri bir hayat yaşayıp gününü gün eden, hala baba parası yiyen aşığı Ferit'e (Tarık Akan) öğreterek onu da bu ideallere kazandırır. Kadın, Cumhuriyet ideallerinin eğretilemesi olarak sunulur bu filmde. Bu türün başka çeşitlemelerinde ise Türk sinemasının çatışmadan uzak, uzlaşmaya dayalı yapısı belirgin bir biçimde kendisini gösterir. Zengin ve yoksulların birlikte yaşadığı yalılar, mahalleler, Aksoy ve Robins'ın sözünü ettiği "kutsal bütün"e duyulan arzuyu yansıtırlar. Bu filmlerde sınıfsal, kültürel farklar aşk, sevgi ve evlilik gibi manevi değerlerle çözülür. Özellikle Münir Özkul'lu Adile Naşit'li kalabalık aile filmleri bu türün en güzel örneğini oluşturur. Kalabalık ve yoksul ailenin güzel kızı ile fabrika sahibi babanın oğlu birbirlerine aşık olur. Zengin baba, başlangıçta onların evlenmesine karşı çıksa de sonunda sevgi, sınıfsal engelleri aşar. Böylece zengin ve yoksul, alt sınıf ve üst sınıf, "kutsal bütün" içinde kaynaşarak sınıfsız bir kitle özelliğini kazanır. Herkes bu bütün içinde "ömürlerinin sonuna dek mutlu yaşar".

Diğer kategoriyi ise aşk öykülerine bulanmış, ama temel sorunsalın modernleşme olduğu melodram filmleri oluşturur. Başlangıçta Hollywood filmlerine öykünen melodramlar, sonraları yerli kültürel geleneklerle harmanlanarak modernleşmeye olan direnci, dokunaklı aşk öyküleriyle dillendirir. Bu yönleriyle melodramlar, bastırılanın geri dönüşünü resmeder. Gerek modernleşme arzusu, gerekse

modernleşmenin getireceği olası tehlikeler, kadın karakter üzerinde anlatılır. Çoğunluğu 1965-1975 yılları arasında yapılan bu filmlerde esas kadın, yoksul ve kimsesizdir ve sokaklarda dans edip şarkı söylerken zengin bir gazino patronu tarafından keşfedilir. Ancak sahneye çıkabilmesi için önce "modern" olmayı öğrenmesi, "yenilenmesi" gerekli görülür. Yenilenir, çünkü çoğu kez kadın, bu süreci kendi isteğiyle değil, ekonomik güce sahip başkalarının isteğiyle deneyimler. *Sürtük* (Yön. Ertem Eğilmez, 1965) ve *Karagözlüm* (Yön. Atıf Yılmaz, 1970) filmlerinde olduğu gibi esas kadın, modern olabilmek için giyiminden saçına, dış görünüşünden konuşmasına, oturup kalkmasından yiyip içmesine kadar pek çok davranışını değiştirmek zorunda kalır. Bu davranışları kendisine öğretmesi için tutulan hocalar, Ermeni, Rum gibi "Batılı" değerlere göre yaşayan gayrimüslimlerdir. Bu yönüyle melodramlar, modernliği Batılı yaşam biçimiyle özdeşleştirir. Çoğu kez filmsel anlatıların komik bölümlerini oluşturan bu dersler, aynı zamanda "öteki"ne karşı "biz" kimliğinin bileşenlerine vurgu yapar. "Öteki"nin çatal-bıçaklı yemek yemesi, Batı müziğiyle dans etmesi, yürümesi, konuşması "biz"im bu davranışlarımızın "doğallığı" karşısında "yapmacık, zorlama ve gülünç" kalır. Bu süreçte "doğallık, rahatlık" "biz"i "biz" yapan "öz" değerlerden uzaklaşmak olarak kavrandığından tehlikeli olarak görülür. Modernleşen film kişileri, dostlarını kaybeder, mutsuz olur. Modernliği "biz"e öğrettikleri için gayrimüslimler de olumsuzlanır bu filmlerde. Erdoğan'a göre (2001: 223) bu süreçte özellikle gayrimüslimler modernlik ve Batılılaşmanın ajanı olarak işlev görürler, köyden ya da alt sınıftan gelen kızı, kentsoylu (burjuva) yaşam tarzına uyarlamak için dans etmeyi, yemek yemeyi öğreten karikatürize, züppe kişiler olarak temsil edilirler. Dolayısıyla melodramlar, bu anlamda ulusal bir niteliğe sahiptir. Modernleşmeyle birlikte günlük yaşamı kolaylaştıran teknik aletler de olumsuzlanır. Örneğin *Karagözlüm*'de Azize (Türkan Şoray) ile yeni aldıkları apartman dairesinde kalan Bediha, her şeyin bir makinesinin olmasından şikâyet eder. Elektrikler kesilip süpürge makinesi yerine çalı süpürgesini kullandığında elektrikli süpürge makinesine dönüp "Ne haber düdük! Sonunda bizim emektar çalı süpürgesine muhtaç oldun ya oh" der. Modernleşmenin günlük yaşam pratiklerinin önüne geçmesinden rahatsız olunur. Günlük yaşam pratikleri, sezgi gücü, bu yönüyle "bizim" değerlerimiz olarak Batılılaşmanın, modernleşmenin yerine sunulur. Böylelikle bu filmler, her zaman arzu nesnesi

olarak konumlanmış modernleşmeye, Batılılaşmaya tepki gösterirler. "Öteki", Batı'yla, Batılı gibi yaşayan üst sınıflarla eşitlenerek "biz" kimliği karşısında "tehdit edici" olarak vurgulandığı için yerli melodramlar, bu noktada Batılı melodramlardan çok Hint ve Latin Amerika ülkelerinin melodramlarına benzer (Prasad, 1998; Joyammane, 1992; Hamilton, 1992), ama yine Batılı melodramlar gibi toplumsal ve ideolojik olanı duygusal kodlarla dile getirir. Ancak yerli melodramlar modernleşmenin tehlikelerini ("öz"den uzaklaşma, kötü yola düşme, mutsuz olma gibi) anlatırken aynı zamanda modernleşmeyi deneyimlenmesi gereken bir süreç olarak sunar. Erdoğan'a göre (1998: 265) bu filmlerde Batılı hayat tarzı/modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici, hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak gösterilir. Bu süreçte üst sınıf, diğer sınıflara karşı Batı'ya ilişkin değerleri temsil ederken köy kökenliler ve kentli alt-sınıflar, bu sınıfla ikircikli biçimde ilişkiye girerler. Batılı değerleri benimsemiş zengin üst sınıfın insanlaşması, "gerçek" mutluluğu bulması, "dürüst, yoksul, ama mutlu" yoksulların yardımıyla olanaklı olur. Bu doğrultuda ulusal kimliğin "öteki"ne/Batıya referansla kurulmaya çalışıldığı Türk sinemasında (özellikle yerli melodramlarda), aynı zamanda Göle'nin (1998: 58) kavramsallaştırdığı türden bir Batı-dışı modernlik kurgusu inşa edilir, yani Batı modernliğinin hangi özelliklerinin seçilip hangilerinin seçilmeyeceğine karar verilir. Bu süreçte Türk filmleri, Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki farklılıkları işleyen zihniyet temsilleri olarak anlam kazanırlar.



Resim 9: Karagözlüm'de "balıkçı güzeli" Azize

Resim 10: Azize, gazinoda şarkı söylüyor.

1.3. Sonuç

Türk sineması, ulusal kimliğini geç elde etmiş ve hala bu kimliği tanımlamada çeşitli sorunlar yaşayan bir ülkenin sineması olarak bu ulusal kimliğin bileşenlerini, çeşitli "öteki"ler yaratarak filmler üzerinden işlemiştir. İkircikli bir yapıya sahip olan Türk sineması, bir yandan Cumhuriyet ideallerini, modernleşme arzusunu yansıtır bir yandan da bu idealleri bozuma uğratır. Türk sineması, modernleşme çerçevesinde, bu ikircikli yapısıyla modernlik kurgularının yeniden değerlendirilmesine yarayacak anlatısal örüntüler kurar. Bir kültürel temsil olarak Türk sineması, bu yönüyle ulusal kimliğin nasıl tanımlandığını anlamak için oldukça verimli bir alan sunmaktadır.

2. BÖLÜM
Melodram Güldürü ile Birleşiyor: Gelinlik Kızlar[11]

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Gelinlik Kızlar* (1972), Sadri Alışık'ın kariyerinin ortalarında duran, yetmişli yıllarda moda olan tipik bir Yeşilçam filmidir. Melodram ve romantik güldürü arasında salınan film, özgünlüğünü Alışık'ın, bu film türlerinin kalıplarını kıran kendisine özgü oyunculuk anlayışını sergilemesinden alır. Alışık'ın filmografisinde belirgin bir yeri olmayan film, ortaoyununa benzeyen bir sahne gösterisiyle açılır ki, bu açılış, henüz filmin başında perde ile izleyiciyi ayırması, izlediğimizin bir kurmaca olduğunu ima etmesiyle "sanat filmi"ne benzer. Tiyatro sahnesine öykünerek ve ışıkların kararтılmasıyla yaratılan mekânsal düzenleme, Alışık'ın hem filmsel anlatıdaki şarkıcı rolünü hem de perde dışındaki oyuncu *persona*sını pekiştirir. O, bir seyirliktir ve seyredildiğini bilerek oynar. Ona asıl ününü kazandıran "Turist Ömer" serisine ve geleneksel seyirlik oyunlarına gönderme yapan bu başlangıçta Alışık, karısı Nevin'le birlikte üç küçük kızını eğlendirmeye çalışan Sadi adında bir babayı oynar. Vurmalara, düşüp-kakmalara dayalı oyunları, üç kızı da güldürür. Gösterilerini tamamlayan çift, birbirlerini çok sevmektedir ve o gece, evliliklerinin beşinci yıldönümünü kutlayacaktır.

Filmin girişinde çizilen bu üç çocuklu mutlu aile portresinin, anlatının ilerleyen bölümlerinde bozulacağı sezdirilir izleyiciye. Bu yönüyle filmin, mutlu aile birliğinin bozulması, çocuklarının ge-

11 Bu çalışma, "Gelinlik Kızlar'ın 'Göstermeci' Oyuncusu: 'Yola Getirilen' Kadınlar" başlığı altında, *Sadri Alışık: Kahkaha ve Hüzün adlı* kitapta yayımlanmıştır. Yay. Haz. Kurtuluş Özyazıcı, Dost, Ankara Sinema Derneği, ISBN (Yayın) No: 975-298-258-1, (2006).

leceği için kendini feda eden anne temaları üzerine bir melodram olduğu söylenebilir. Agâh Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde *Gelinlik Kızlar*, "Bir baba ile üç kız kardeşin serüvenlerle dolu öyküsü" (1998: 465) olarak tanıtılsa da bu serüvenler, filmin belli bir bölümünde ağırlıktadır. İleride de görüleceği gibi gerçekte filmin, başlangıç, gelişme ve sonuç bölümlerinde farklı kiplerde olduğu görülür. Başlangıç ve son, annelik melodramı kipindeyken üç kızın babalarıyla olan serüvenleri, romantik güldürü kipindedir. Şimdi bu kaba ayrıma dayanarak filmi inceleyebiliriz.

2.1. Melodramatik Bir Öykü: "Âşık" Baba ve Fedakâr Anne

Pek çok Yeşilçam aile melodramı gibi *Gelinlik Kızlar* da mutlu bir aile tablosuyla başlar. Ünlü bir şarkıcı olan Sadi, bakışlarıyla da karısını ve çocuklarını çok sevdiği belli anlatan bir aile babasıdır. Genç ve güzel karısı Nevin'in de çocuklarını sevdiği anlaşılır. Ancak Nevin'in evliliklerinin beşinci yılını kutlamak için odasında hazırlanırken dışarıda gördüğü erkek ve bu anın gerilimini artıran müzik (fonda çanlar çalmaktadır), izleyiciyi, Nevin'in "kocasını başka bir erkek için terk edeceği" biçiminde okumaya davet eder. Sadi, Nevin'deki değişimi fark eder ve ona yüzünün sarardığını söyleyip "Hasta mısın?" diye sorar. Nevin ise hasta olmadığını söyleyip "Bu gece dışarı çıkmasak" önerisinde bulunur. Sadi, "Evliliğimizin beşinci yılında beni yalnız mı bırakacaksın? Biraz daha uzatırsan beni sevmediğini düşünmeye başlayacağım." diyerek, izleyicinin kuşkularını alevlendiir. Bu sahnede Nevin boy aynası içinde çerçevelenir, Sadi ise kapının yanındayken görülür. İkisinin ayrı ayrı çerçevelenmesi ve Sadi'nin gidişinden sonra Nevin'in ayna içinde yapayalnız çerçevelenmesi, filmsel anlatının sonu için erken anlatım yapar. Kuşkular gidilen gazinoda da devam eder. Sadi, eşi Nevin'le sahneye çıktığında, çok sevdiği karısı için romantik bir şarkı söyler.

Sev beni.
Gülmek ayrılmak demekmiş bilmedim.
Bekledim sabah akşam yollarını.
Ölmek istedim.
Bir türlü ölmedim.

Aşk bu mu? Sevda bu mu? Hayat bu mu?

Kalp acı, dünya hüzünlü, göz yaş dolu (Ağlarmış gibi yapar ve "Kofti kofti." der).

Kim bilir şimdi sen nerelerdesin? (Elini alnına koyup bakışlarıyla sevdiğini arar).

Gelir gecelerden kaçarak sessiz, bana en acı haber.

Kiminlesin? (Göz kırpar) Adını içimden hala silmedim?

Alışık kendi sesiyle söylediği bu şarkıyı, aynı zamanda kendi oyunculuk anlayışına göre oynayarak da söyler. Ağlamaz, ama "ağlar gibi" yapar. İleride de görüleceği gibi, "gibi oynayarak" Alışık, göstermeci oyunculuk tarzıyla kendi seyirliğini fark edilir kılar. Benzer biçimde Alışık'ın bu sahnelerde farklı kıyafetler içinde görünmesi de bu seyirliği vurgular. Filmin en başında palyaço kostümüyle gösteri yapan Alışık, kutlama için şık bir takım elbise giymişken sahnede Turist Ömer'e gönderme yapan, arka ceplerinden yamalı bir pantolon giymiştir. Giysileri arasındaki fark da onun sahne kimliğinin ve seyirliğinin altını çizer.

Bir sözcelem[12] öznesi olarak Sadi'nin söylediği şarkının sözleri, Nevin'e yöneliktir. Sadi, karısına olan duygularını, filmsel anlatının ilerleyen bölümlerinde olacak olaylara gönderme yaparak dile getirir. Şarkı sözleri, Sadi'nin sevgisinin ne kadar saf ve temiz olduğunu dile getirir. Yine bu sahnede Nevin, gazinonun izleyicileri arasında, önceki sahnede gördüğü erkeği görünce yüz ifadesi değişir. Gazinoda dans ettiklerinde birbirlerine söyledikleri cümleler de filmsel anlatıdaki değişimleri ima eder. Sadi, Nevin'nin huzursuzluğunu fark etse de Nevin, çocukları düşündüğünü söyleyerek onun kaygısını geçiştirir ve kendisine yaşattığı beş güzel yıl için teşekkür eder. Sadi'nin, "Asıl ben teşekkür ederim; bana üç güzel çocuk verdiğin için. Hep benimle olacaksın, değil mi?" repliği, onların ayrılacaklarını ima eder.

İzleyici şüphelenmekte haksız çıkmaz. Ertesi gün Sadi evde değilken gelen telefon, Nevin'in huzursuzluğunun nedenini anlatır.

12 Zeynel Kıran, dilbilimsel bir kavram olan sözcelemi, dilbilimci Benveniste'ye dayanarak, "kişinin dili kendi hesabına kullanma edimi" olarak tanımlar. Yazara göre "sözcelemi, konuşucunun dil aracılığıyla gerçekleştirdiği bir işlemler bütünü, bir edim olarak düşünebiliriz" (Kıran, 2001: 179). "Sözceleme durumu bir gönderen (konuşan özne) ile alıcının (dinleyen özne) varlığının, üretilen sözcede kendini değişik biçimlerde göstermesidir" (Kıran ve Kıran, 2000: 76). Konuşmacı, dili kullanarak sözce üretir ve sözcelem öznesi olur.

Nevin, bahçede dadılarıyla "mutlu" biçimde oynayan çocuklarını izlerken telefonda eski kocası Ekrem'le konuşur. Ekrem, önceki sahnelerde gördüğümüz ve Nevin'i uzaktan izleyen gizemli kişidir. Bu konuşmadan Ekrem'in cezaevinden yeni çıktığı, üç kızdan büyüğü Lale'nin Ekrem'in kızı olduğu ve bu gerçeğin Sadi'den gizlendiği anlaşılır. Ekrem, kızı Lale'nin babası olduğunu hatırlatarak bu gerçeği Sadi'ye söylemekle şantaj yaparak Nevin'den para sızdırmaya çalışır. Sarışın bir kadınla birlikte yatakta olduğu görülen Ekrem'in "iyi niyetli" olmadığı görülür. Nevin'in "bizi rahat bırak" ricasına aldırmaz bile. Ekrem'le olan kadının yediği elma, akla hemen Âdem ile Havva söylencesindeki Âdem'i yasak meyveden yemeğe ikna eden Havva'yı ve yasak cinselliği getirir. Henüz evli değilken bir erkekle birlikte olan kadın, yasak bir cinselliği yaşamaktadır. Onun "kötü bir kadın" olduğu, telefonu kapattıktan sonra Ekrem'e "Elli binden az isteme!" cümlesiyle de vurgulanır.

Filmde karakterlerin iyi-kötü olarak karşıt biçimde betimlenişi, akla melodram türünü getirir. Melodramlarda karakterler, yüklendikleri kodlamalarla iyi-kötü arasındaki çatışmayı dile getirirler (Akbulut, 2007). Brooks'un belirttiği gibi (1976: 36) "melodram karakterlerinde psikolojik derinlik yoktur ve onlar, yalnızca iyi ve kötüyü canlandıran kişilerdir." Öyle ki melodramlarda iyiler daha az ya da gerçekçi, kötüler ise dışavurumcu (*expressionistically*) olarak sunulurlar. *Gelinlik Kızlar*, diğer melodramlar gibi iyinin bakış açısından dünyayı izler. Filmde Ekrem'in kendi kötülüğü, onun (kötünün) ölümüne sebep olur. Bu yönüyle "ikili karşıtlıklara dayanan melodram, iyileri hep 'tehdit edici öteki'nin karşısında gösterir" (Coates, 1994: 72). Ekrem'in birlikte olduğu kadın da bu karşıtlıktan payını alır. Yerli melodramların, esas iyi kadınının karşısında konumlanmış diğer sarışın kadınları gibi o, çıplaklığıyla, davranışlarıyla, özgür cinselliğiyle kötü kadındır. "Bu 'kötü' kadınlar için namus gibi kavramların herhangi bir anlamı yoktur." (Akbulut, 2007: 86).

Anlatıyı yönlendiren olaylar bundan sonra yaşanır. Nevin, Ekrem'le konuşmaya giderken yanına silahını da alır. Elbette Yeşilçam filmlerinin sadık izleyicisi, silahın patlayacağını bildiğinden huzursuz olmaya başlar. Son bir kez çocuklarına bakan Nevin, Ekrem'in evine gittiğinde, hemen ona "ne kadar istediğini" sorar. Ekrem'in istediği "ellin bin lirayı bulamayacağını" söylemesi üzerine, "kocanla konuşurum" şantajıyla karşılaşır bu kez. Nevin, onunla

evliliğinin kendisini nasıl "bedbaht" ettiğini, onu küçük çocuğuyla nasıl bırakıp gittiğini söyleyerek şimdi karşısına çıkan Sadi'yle mutlu olduğunu anlatır ve kendilerini rahat bırakması için ona yalvarır. Ekrem, Nevin'in üzerine yürüyerek "Mutlusun ha! Mutlusun. Hiç

İhanetinin nedenini sorduğunda ona, "Allah aşkına. İnanmayacağını biliyorum. Kendimi müdafaa etmeyeceğim artık" demekle yetinir, çaresizliği kabullenir. Kendini savunmayışı, olup bitenleri anlatmayışı, "kaderine razı oluşu", Nevin'in "negatif olarak kurulmuş özne" olduğunu gösterir. Yoshimoto Mitsuhiro'nun kavramsallaştırmasına göre "negatif olarak kurulmuş özne", "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." (akt. Suner, 2002: 191)

Öte yandan Nevin, Schatz'ın tanımından hatırlanacağı gibi, melodramların merkezinde toplumsal koşulların baskısı altında ezilen erdemli bireydir. 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 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). "Dünya çıkışsızdır ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Melodram onlara, acı çekme yoluyla olumsuz bir kimlik yükler ve anlatı, kendini feda etme, hayal kırıklığı, genellikle de teslimiyetle sonuçlanır." (Elsaesser, 1985: 177). Nevin de bu çizgiye sadık kalır. Nevin, Sadi'den son bir kez çocuklarını kendisine göstermesini isteyip olumsuz bir yanıt alınca "ölesiye pişman olduğunu" söyler ve ondan "içlerinden en talihsiz olan Lale'ye sahip çıkmasını" ister. Bu da Nevin'in çaresizliğini bir kat daha artırır. Üstelik Sadi, çocuklarına "annelerinin şerefsiz bir katil olduğunu söylemektense onlara annelerinin öldüğünü" söyleyeceğini belirterek onu aşağılar ve Lale'yi, babasının akrabalarının yanına yollayacağını söyleyerek hızla gider.

Sadi'yi, Lale'yi evden gönderme kararından "cahil bir kadın olduğunu ve onun gibi düşünemediğini" söyleyen dadının "bir kadın olarak" yaptığı rica vazgeçiremez; ancak Lale'nin, iki kız kardeşine annelik edeceğine söz verdiği o "göz yaşartıcı" sahne vazgeçirir. Sadi'nin gerçekte katı yürekli bir adam olmadığını, kızlarını,

uzaktan da olsa cezaevindeki Nevin'e gösterdiği sahne de destekler. O, gerçekte karısını hala sevmektedir. Cezaevindeki diğer kadın mahkûmların "Adama bak, çocukları getirecek başka yer mi yok?" biçimindeki yorumları, Sadi'nin Nevin'i sevdiğini kanıtlar. Böylece filmin ilk yarısına damgasını vuran şey, Sadi'nin karısına olan sevgisidir; önce açıkça dile getirilen sonrasındaysa içe gömülen, gizlenen bir sevgi.

2.2. Romantik Bir Güldürü: Haylaz Kızlar ve "Çapkın" Baba

Filmin ikinci yarısını, artık birer genç kız olmuş kız kardeşlerin, evlenmek isteyen babalarını, "cici anne" adaylarını çeşitli "haylazlıklarla" kaçırtarak engellemek yolundaki çabaları oluşturur. Bu arada kızların kendileri de evlenme çağına geldiklerinden, evlilik belirgin izlek olarak öne çıkar. Filmin ilk yarısındaki dokunaklı/ ağlamaklı havanın tersine bu yarıda eğlenceli bir hava egemendir.

İlk yarıdan ikincisine geçiş, bisiklete binmiş kız kardeşlerin görüntüsüyle yapılır. Küçük birer çocukken annelerinden bisiklet isteyen Gül ve Lale, şimdi mahallelerinde bisikletleriyle dolaşmakta ve erkekleri peşlerinden koşturmaktadırlar. Bu duruma en küçük kardeş Ayşe çok kızar ve ablalarını "fingirdemekle" suçlar. Erkekleri, ablalarının yanına yaklaştırmadığı gibi, onları "şişlemekle" tehdit eder. Ablaların "görünür güzellikleri"nden farklı olarak Ayşe'nin kalın çerçeveli gözlükleri, onun güzelliğini gizler ve cinselliğinden arındırır. Doane, sinemada gözlüklü kadının "bastırılmış cinselliği, arzulanmayışı ve entelektüelliği gösteren bir klişe olarak kullanıldığını belirtir. Kadın gözlüklerini çıkarıp attığı anda arzu nesnesine dönüşür" (2000: 503-504). Ayşe de erkelerle ilgilenmemesiyle, onları ablalarının yanına dahi yaklaştırmamasıyla, erkeklerle konuştukları için ablalarını dadıya "fanfinifonları" olduğunu söylemesiyle ve onları "erkek gibi dövüşmeye" çağırmasıyla gözlüklü kadın klişesine uyar.

Ayşe gözlüklüdür, ancak kendisine âşık Ali'yi görmez bile. Dayısının bakkalında okul harçlığını çıkarmak için çalışan Ali'nin Ayşe'ye olan aşkını, mahalleden Esma Teyze, "Koskoca ses sanatkârının kızı hiç sana bakar mı?" diye garipser. Henüz zenginlerle yoksulların aynı mahallede oturduğu ve aşkın sınıf engellerini

aşacağına inanıldığı bir dönemde dayının söyledikleri de anlamlıdır: "O da koskoca meşhur bir bakkalın yeğeni. Lafa bak!" Ancak anlatının sonuna doğru Ali'nin aynı zamanda İktisat Fakültesi'nde okuduğunu öğreniriz ki, izleyicilerden gizlenen bu bilgi, Ayşe'nin "yola getirilmesi" sürecinde sanki ona yönelik bir cezadır. Zira ablalarının konuştuğu erkeklerin ikisinin de üniversitede okuduğu daha başlangıçta dile getirilir, oysa Ali'nin okullu olduğu söylenmez. O, "bakkal" olarak tanımlanır. Böylece ablaların aileden gelen zenginliği, onlarla evlenmek isteyen erkeklerin "okumuş" olmasıyla dengelenirken Ayşe'nin zenginliği ile Ali'nin sınıfsal konumu arasında bir karşıtlık yaratılır. Yine izleyici, bu karşıtlığın aşılacağını ve onların bir araya geleceğini bilir. Çünkü izleyici romantik aşkın melodram karakterlerinin temel amacını oluşturduğunu (Bordwell vd. 1985: 16) öğrenmiştir.

Ayşe ile ablaları, erkekler meselesi yüzünden ev içinde kovalaşırken artık epeyce yaşlanmış olan dadıyı da canından bezdirirler. Sonunda dadının söylediği "Mart kedileri gibi azdınız hepiniz de" cümlesi, kızların sorununu erkeksizlik olarak kurar. Erkeksizlikse Yeşilçam melodramlarında anlatısal yapının temel itici gücünü oluşturur. Bu filmlerde kadınların mutsuzluğunun nedeni olarak sunulan erkeksizlik, "kadınların sahip çıkılması" gereken varlıklar olduğu bilgisini üretir ve çekirdek ailenin kurulmasıyla sonuçlanacak bir erkeğin aranışı sürecini başlatır (Schatz, 1981, Akbulut, 2007: 46). Pek çok yerli melodramda "erkeksizlik, kadınlar için dünyayı yaşanabilir olmaktan çıkarmış gibidir ve kadınlara verilmiş bir cezadır" (Akbulut, 2007: 307). *Gelinlik Kızlar*'da Nevin de bu konumdadır. O, kendisine sahip çıkacak bir erkek olmadığı için çaresiz kalmıştır. Kız kardeşlerden en "haylaz" olanı, Ayşe ise, babasının deyişi ile onu "dize getirecek" bir erkekle karşılaşana dek "erkeksi" tavırlarını sürdürerek hem ablalarının erkeklerle görüşmesini engeller hem de babasının evlenmesini.

Gül ve Lale erkekler konusunda Ayşe'den farklı düşünseler de iş babalarının evlenmesine geldiğinde ortak hareket ederler. Diğer melodram kadınları gibi kılık değiştirmekten, "oyun oynamak"tan çekinmezler. Sözgelimi Lale, Sadi'nin yemeğe çağırdığı evlenmeyi düşündüğü kadın ile onun annesini kaçırtmak için krizi tuttuğunda çevreye saldıran, çocuklaşan, emzik emen, yemeklere elini sokan bir "deli"yi oynar. Aynı biçimde Ayşe, "cici anne" adayı-

na, babasının çeşitli kazalara, afetlere maruz kalarak hayatlarını "doğal olmayan biçimlerde" kaybetmiş nişanlandığı kadınların fotoğraf koleksiyonu olduğunu söyler ve onu korkutup kaçırtır. Bu duruma sinirlenen Sadi'nin tepkisi ise "Muşmulaya döneceksiniz böyle. Erkek milletini haram edeceğim size. Bundan böyle erkek kedi bile sokamayacaksınız. Kedi!" diyerek kızlarını evlendirmeme kararı vermesi olur. Ancak bu cümlenin hemen ardından bir kedinin miyavlaması ve Sadi'nin "Hadi oradan kedi!" tepkisi, bu kararın uygulanamayacağını ve durumun komikliğini anlatır. Başka bir "cici anne" adayını ise daha büyük bir oyun oynayarak kaçırtırlar. Baş başa gittikleri gazinoda Sadi, kadına "izdivaç" teklif etmişken "Sulukule Gülleri" olarak sahneye çağrılan kız kardeşler, dansöz kıyafetleri içinde babalarının çevresinde dans etmeye başlarlar. Ayşe, dans ettiği masada, kadının da duyabileceği şekilde babasının kulağına "akşama onu beklediğini" fısıldayarak kadının babasını terk etmesini sağlar. Melodram kadınlarının sevdiklerini korumak için onlara "oyun oynamaları", "rol yapmaları" gibi, kız kardeşler de oyun oynar. Kızların bitmek bilmeyen oyunları sonunda Sadi, onlarla konuşur ve "yabancı bir kadının, onları 'öz' anne gibi sevebileceğine inanmadığı için" o güne dek evlenmediğini, onların artık kanatlanıp uçacak yaşa geldiklerini ve "günün birinde evlenip gittiklerinde yalnız kalmamak' için evlenmeyi istediğini söyler. Kızlar 'onu paylaşamadıklarını" söylediklerinde, kendilerinin de evlenmeyip ona bakacaklarına dair söz verdiklerinde Sadi de onları üzmemek için evlenmeyeceğini açıklar. Böylece kızların babalarına yönelik "evlendirmeme" oyunu sona erer. Şimdi sıra kızların evlenmesini engellemek üzere Sadi'nin oynayacağı oyundadır.

Melodramlarda oyun oynamaya "dişil bir özellik" atfedilse de (Akbulut, 2007: 363), *Gelinlik Kızlar*'da Sadi'nin de "oyun oynadığı" görülür. Kızlarının, gecenin bir yarısı gazinolarda dans etmelerini içeren oyunlarına sert bir tepki göstermeyişi, bir yandan Sadi'nin "yumuşak" bir baba olduğunu gösterir bir yandan da kızlarının "oyunlarının" farkında olarak buna ilişkin kendisinin de "oyun" oynadığını gösterir. Açıkça o, filmde de, film içindeki olaylar karşısında da onların oyun ya da kurmaca olduğunu bilerek oynar. Bu durum, Alışık'ın göstermeci oyunculuk anlayışını benimsediğine de işaret eder.

Alışık, her ne kadar doğrudan duygulara yönelen bir melodramda oynasa da göstermeci oyunculuğuyla oynadığı role ilişkin bir mesafe bırakır. Sadi'nin kızlarına evlenmeyi yasak ederken gördüğü kedi üzerine verdiği tepki de onun güldürü filmlerindeki oyunculuğuna uyar. Alışık burada sanki rolüyle dalga geçiyor gibidir. O, sert bir baba olamaz, ama onu oynar. Bu nedenle oyunculuğu, Brecht'in kavramsallaştırdığı epik bir tarz içerir. "Oyuncunun rolüyle özdeşleşmemesi, rolünün üstüne çıkarak onu bir yabancılaştırma etmeni olarak kullanması, oyuncunun duyguları aktarmaması, oynadığı kişinin kalıbına girmeden onun eğilimlerini göstermesi ve izleyicinin karşısına belli bir bildiriyle çıkması" (Çalışlar, 1995: 195-196) gibi özelliklerle tanımlanan epik oyunculuk, bireysel ve psikolojik olanı değil, toplumsal ve tarihsel olanı vurgulayan *gestus* kavramına dayanır. "Brechtiyen *gestus*, oyuncunun kendisine verilen role yabancılaşmasını gösterdiği hesaplanmış duruştur; oyuncu bunu bir dizi çelişkili davranış, tavır ve öznenin içindeki farklılıkları, kendisine benzer bir bölünme yaşayan ve diğer insanlar için olan varlığının karşısına kendisi için olan varlığını açığa çıkaran konuşma tarzları üreterek başarır" (Wright, 1998: 66). Alışık da gerçekten seven, gerçekten öfkelenen, gerçekten başka kadınlarla evlenmek üzere olan bir adamı, bu kişiliklere mesafe koyarak oynar, izleyiciyi oynadığı karaktere yabancılaştırır. Böylece izleyici, izlediğinin bir kurmaca olduğunu bilerek izler.

Alışık'ın sergilediği özdeşleşmeci olmayan bu göstermeci oyunculuk tarzı, Yeşilçam melodramlarındaki oyunculuğu etkilemiş olan ortaoyunu[13] ve tuluat tiyatrosundan[14] beslenir. Sarıkartal da (2002: 75-76) Yeşilçam melodramların olası en eski kaynağının ortaoyunu olduğunu söyler ve ortaoyununun gerçeklik yanılsamasına dayanmayan göstermeci bir geleneksel tiyatro biçimi ol-

13 Ortaoyunu, "çevresi izleyicilerce çepeçevre bir alan içinde, yazılı metne dayanmayan belli bir konunun çatısına uyularak doğaçlama olarak geliştirilen; müzik, raks, şarkı, taklit ve muhavereden oluşan geleneksel Türk halk tiyatrosunun bir seyirlik oyun türüdür" (Çalışlar, 1995: 474).

14 "Tuluat tiyatrosu, Tanzimat tiyatrosunda, Batılı tiyatro ile geleneksel ortaoyununun karışımından ortaya çıkmış bir halk tiyatrosudur. Batı tiyatrosunun sahne tekniğini, sahne dekoru ve giysi düzenini ortaoyun düzenine uyarladığı kadar, oyun konularını ortaoyununun doğaçlama güldürü tekniğine de uyarlayarak, bir çeşit parodi niteliği kazanmıştır" (Çalışlar, 1995: 650). Nutku'ya göre (1995: 206) "tuluat tiyatrosunun temeli olan groteskte müzik, dans, sözsüz oyun, taklit ve ikili söyleşmeler vardır. Ortaoyunu'nu ortaya çıkaran da bunlardır. Ortaoyunu'nun yapısı içinde müzik, dans, hokkabaz, söyleşmeleri, beceriye dayanan sözsüz oyunlar, hazırcevaplık ve taklit vardır. Doğaçlamaya dayanan bu tiyatronun yapısı içinde anlatımlı canlandırma, mimik ve beceri yer alır."

duğunu vurgular. Tiyatro tarihçisi Metin And'dan yaptığı alıntıyla yazar, "ortaoyununda oyuncuların sahnede oyuncu olarak göründüklerini; izlendiklerinin tümüyle bilincinde olduklarını" (akt. Sarıkartal, 2002: 75-76) aktarır. Alışık'ın, henüz filmin başında karısıyla birlikte çocuklarına yaptığı gösteri de tam anlamıyla bu gelenekten beslenir ve filmdeki "psikolojik olmayan ve göstermeci oyunculuk tarzını" açık eder.

Gelinlik Kızlar'da Alışık rolünü yabancılaştırarak izleyiciye oynar, kız kardeşler ise babalarına. Ancak kurmaca içinde oynanması geren en büyük oyun, "aşk oyunu"dur. Oyunun kahramanları ise ablalarını erkeklerden uzak tutan Ayşe ile bir türlü ona yaklaşamayan Ali'dir. Ayşe, her ne kadar erkekleri uzaklaştırsa da neden erkeklerin kendisiyle ilgilenmediğini de merak eder ve dadısına "çirkin" olduğu için mi erkeklerin onunla ilgilenmediğini sorar. Dadı ise onun "henüz küçük olduğunu, biraz daha büyüdüğünde erkelerin onu da göreceğini ve ona da laf atacaklarını" söyler. Böylelikle erkeler tarafından güzel bulunmanın ölçütlerinden biri "laf atılmak" olarak tanımlanmış olur. Öte yandan Ayşe, "fingirdeyen kadınlardan hoşlanmadığını, kendisinin, günün birinde helal süt emmiş bir erkeğin, babasından kendisini isteyene kadar namusuyla yaşayacağını" da söyler. Bu konuşmaları duyan Ali, "Yaşa be!" diye sevinir. Sevinci, Ayşe tarafından kursağında bırakılsa da Ali ve Ayşe kadınlar konusunda aynı düşünmektedirler. Ali, Ayşe'nin, mahallede iki bisikletli erkeğin onları izlediği ablaları Lale ve Gül'den farklı olduğunu düşünür. Bakkal olarak eve giriş-çıkışı rahat olduğu için kızlara yazdığı mektubu onlara iletmesini isteyen erkekleri de bu yüzden tersler. Ancak Ali yine de Ayşe'nin hakaretlerinden kurtulamaz: "Korkuluk. Gözlerin de şaşı. Annen de senin gibi mendeburun biridir herhalde." Ali ise son derece nazik biçimde, "Bana ne derseniz razıyım, ama lütfen anama dil uzatmayın. O benim için çok mukaddestir." diyebilir. Böylece filmin ilk yarısına damgasını vuran annelik ve fedakârlık, tekrar hatırlanmış olur. Ablaları, Ali'nin Ayşe'ye "bal gibi ilan-ı aşk ettiğini" söylediklerinde Ayşe'nin önce "Kala kala bakkal çırağına mı kaldım?", sonra ise "Ya siz çok fesatsınız ya da ben çok aptalım" diyerek tepki verir. Ayşe'nin "aksi" tavırları, Ali'nin kendi kendine bir daha o eve uğramama sözü vermesine neden olur. Engellenmişlik, ona sınıfsal engelleri anımsatarak "Davul bile dengi dengi-

ne!" deyişini söyletir. Ancak bundan sonra başlayan aşk oyununda yorulacak olan Ali değil, onu düşünmeye başlayan Ayşe olur. Bu oyun, Ayşe'nin judo kursuna gitme kararıyla gelişir.

Ayşe'yi judo dersi öğrenmeye iten şey, ablalarına "takılan" erkekleri dize getirme isteğidir. Bu nedenle o, "erkek gibi dövüşmeyi öğrenmek" için judo kursuna katılır. Sadi de bu oyuna girerek Ayşe'den gizli olarak onun judo öğretmeni Ali'yle ona "dersini vermesi" konusunda sözleşir. O, kızı Ayşe'nin "yola gelmesi" için Ali'den yardım ister ve ona "gününü göstermesi" için Ayşe'ye bir oyun oynar. Ali'ye göre Ayşe'nin sorunu, kendini güzel bulmamasıdır ki ona göre "Ayşe güzel bir kızdır, bu nedenle Ayşe, yanına erkekleri yaklaştırmamaktadır." Kadının konumunu teşhis eden erkek, elbette onun eksikliğini duyduğu şeyin ta kendisidir. Bu teşhis, aynı zamanda Ayşe'nin erkeklerin kendisiyle niçin ilgilenmediklerine ilişkin düşüncelerini de doğrulamış olduğundan, Ali'ye bir ayrıcalık atfeder. O, güçlü olduğu kadar akıllıdır.

Alışık, bu oyunu oynarken gayet keyifli görünür. Ne de olsa kurmaca içinde oyun oynamak, onun oyuncu kişiliğine daha uygun düşmektedir. Bu oyun, babayı "canından bezdiren" evliliğini engellemelerine yönelik bir ceza olarak görünse de Ayşe'nin kendisini "kadın" olarak fark etmesine, dolayısıyla da kadınlıkla eşitlenen "boyun eğme"yi öğrenmesine yarayacaktır. Kuşkusuz bu öğrenme süreci, aşk aracılığıyla gerçekleşir. Çünkü hor gördüğü, "kuzu kafa, mankafa, cahil, dümbelek" diyerek aşağıladığı, çirkin bulduğu Ali'nin judo dersinde onu yerden yere vurması, ona Ali'nin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Ayşe'nin judo dersindeki ilk günü, her yanının ağrımasına yol açacak kadar hırpalanması, Sadi'yi pek sevindirir; "On beş yıllık öcümü aldın" diye teşekkür eder Ali'ye. Çünkü hırçın, "erkek" düşmanı, "evlilik karşıtı" gözlüklü kız, yavaş yavaş "yola gelmektedir". Diğer yerli melodramlarında olduğu gibi erkek, yaşamına girdiği kadına, kendisini arzulamayı öğretir. Ya da kadın, kendisini arzulayan erkeği arzulamayı öğrenir" (Cavell, 1996). Böylece yerli melodramlarda sıkça rastlanan "şımarık kadın"m, kendini arzulayan erkeği arzulamayı öğrendiğinde mutlu olabileceğine" (Akbulut, 2007: 216) ilişkin ataerkil ideoloji yeniden üretilmiş olur.



Resim 11: Sadi, "şımarık" kızları ve cici anne adayı



Resim 12: Anne cezaevinden çıkıyor.

2.3. Cezaevinde Bir Annemiz Vardı ve "Mutlu Son"

Kızların Sadi'yle yaptıkları "evlenmeme" sözleşmesi, anlatıda rolleri değiştirir. Sadi kadınlarla görüşmeyi bırakır, ancak erkeklerle görüşmeyi sürdüren ablalar, onlardan evlenme teklifi alırlar. Her ikisinin de mutlu olduğu bu anlarında karşılarına çıkan şarkıcı babalarının posteri, onlara vermiş oldukları kararı anımsatır. Baba yoksa da o ve kuralları daima anımsanır. Öte yandan Sadi'nin evlilik kararından vazgeçmesi, anlatıda varlığı unutulan cezaevindeki anneyi de akla getirir. İyi hali de göz önünde bulundurularak salıverilecek olan Nevin, gerçekte dışarıda kimsesi olmadığı için cezaevinden çıkmayı istemez. Negatif özne olmayı sürdürerek cezaevi müdüründen, "içeride" kalmasına izin verilmesini ister. Müdür ise kimsesi olmayan Nevin için "baba" rolünü üstlenmiştir. Bu nedenle Sadi'ye, Nevin'den gizlice onun cezaevinden çıkacağı günü bildiren ve bu masum kadına "sahip çıkmasını" isteyen bir mektup yazar. Mektupta şöyle der: "Nevin Hanımı yuvanıza, çocuklarınızın yanına bir ana olarak götürme yüceliğini isteyemem sizden. Ama on üç yıl cemiyetten uzak yaşayan bu kimsesiz ve talihsiz kadınla ilgilenmenizi, ona yardım etmenizi rica edebilirim. Bu kadarcık insanlığı esirgemeyin ondan, ne de olsa çocuklarınızın annesi. Yıllar boyu çocuklarının hasreti, bir ateş gibi yandı yüreğinde."

Mektupta kullanılan dil, bir yandan kadını çaresiz, "sahip çıkılması gereken" bir varlık olarak konumlandırırken öte yandan müdürün, masumiyetine inandığını söylediği halde Nevin'in "bir ana olarak" evine, çocuklarının yanına götürülmesinin olanaklı olmadığı, bunun yapılmasının "yücelik" olduğu ifade edilerek tekrar kadın suçlanır, erkeğe "bağışlayıcı" olarak ayrıcalıklı bir yer atfedilir. Ka-

dını "korumayı" amaçlayan dil, kocasından gizli olarak çocuklarını, ailesini koruyan kadını, son kertede "suçlu" bulduğunu açık eder. Kadından yanaymış gibi görünen bu ifade, kadının erkeğe tabii olmasını doğallaştırır. Mektubun son cümleleri ise tekrar anneliği önemli hale getirerek anlatıyı ilk bölümdeki izleğe bağlar.

Sadi, mektuptan etkilenir ve evlenmek peşinde koşan, sonra kızlarına "oyun" oynayan eğlenceli halinden, filmin ilk yarısındaki âşık adamı anımsayan kederli, dalgın bir adama dönüşür. Ancak yine de cezaevinden çıkacağı günü bildiği halde Nevin'i görmeye gitmez. Sadi gelmeyince umutları boşa çıkan Nevin, müdürün eline tutuşturduğu zarfı ve bavuluyla birlikte, yine onun önerdiği tanıdık bir adresi aramaya başlar İstanbul sokaklarında. Aradığı adresi yerinde bulamayınca yapayalnız kalan "talihsiz" Nevin, sokak ortasında yabancı bir erkeğin saldırısına maruz kalır bu kez. Ancak rastlantıyla müdürün Sadi'ye yazdığı mektubu okuyarak gerçekleri öğrenen ve annesini izleyen Ayşe, imdadına yetişir. Ablasına yanaşmaya çalışan erkekleri dövmeye niyet ederek öğrendiği judoyu, bu adam üzerinde deneyerek onun hakkından gelir. Sonrasında kızı olduğunu gizleyerek annesinden gerçekleri öğrenir. Nevin, kızı olduğunu bilmeden her şeyini anlattığı Ayşe'den "onu kendi evine götürmesi" için yardım ister. Boğaz tokluğuna çalışıp yanında hizmetçi olmaya razıdır. Ayşe, Nevin'i kendi evlerine değil, vaktiyle annesini aşağıladığı Ali'nin evine götürür ve orada kendisi için "mukaddes" olan annesini getirdiğini söyler. Ayşe'nin, kızı olduğunu oracıkta öğrenen Nevin, ona sarılır. Ertesi gün babasına gidip mektubu okuduğunu ve annesinin, kızı olduğunu bilmeden kendisine her şeyi anlattığını söyleyen Ayşe, "Fedakâr bir anneyi senin de mahkûm etmeye hakkın yok. Herkesten özür dileyene dek bir daha geri dönmeyeceğim" diyerek rest çeker. Ayşe, ablaları ve dadı da onunla birlikte gelmeye hazırlanırlarken "Orada fakirlik var, mücadele var. Şimdi geliyor musunuz?" der. Ali ve ailesinin "fakir"liği, Ayşe'ye mücadeleyi anımsatır ki, bu durum bir dönüşümdür. Kadın olmayı öğrenmekle birlikte, mücadele etmenin, çalışmanın önemini de kavramıştır Ayşe. Kız kardeşler, anneleriyle sarılmışlarken Sadi de çıkagelir ve "Biraz da bana bırakın. Beni affedebilecek misin?" diyerek mutlu aile tablosunda yerini alır. Filmin sonunda Nevin, her zamanki gibi sessizliğini korur ve Ayşe, onu kolundan tutarak "Affettik bile" cümlesi eşliğinde babasına doğru yönlendirir. Affetme kararını bile

tek başına vermekten mahrum bırakılan Nevin, kendi kararlarını alan "özerk bir özne" olamadan film, kutsal aile birliğinin yeniden kurulmasıyla geleneksel işlevini yerine getirir. Sorgusuz, sualsiz...

Alışık, melodramla başlayıp romantik güldürüyle devam eden ve tekrar melodramla biten filmsel anlatıda, "romantik erkek" ile "çapkın erkek" rolleri arasında başarıyla salınır. Böylece göstermeci oyunculuğuyla ve "oyun"suluğuyla, melodramlardaki "esas erkek" rolünü de esnetmeyi başarır.



Resim 13: Sadi, kızı ile aynadan görünüyor.



Resim 14: Kızlar, gerçek annelerine koşuyor.



Resim 15: Nevin, kızlarıyla birlikte



Resim 16: Nevin ve Sadi tekrar birleşir.

3. BÖLÜM

Melodram Politize Oluyor: Zeki Ökten Sinemasında Melodramın Seyri[15]

Asistan olarak girdiği sinema sektöründe 1960'lı yıllardan itibaren farklı türlerde filmler yapan Ökten, Türk sinemasında kendisine ait bir üslup geliştiren bir yönetmen olarak değerlendirilmektedir. Özgüç'ün aktardığına göre (1995: 107) 1963'te ilk filmi *Ölüm Pazarı*'nı çeken Ökten, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi usta yönetmenlerle çalışmış ve nihayetinde adını *Bir Demet Menekşe* (1973) ile duyurmuştur. Yılmaz Güney ile birlikte çektiği *Sürü* ve *Düşman* ise izleyicilerin ve eleştirmenlerin gözünde onu ayrıcalıklı bir yere yerleştirmiş ve ününü pekiştirmiştir. Bugüne dek güldürü, melodram ve sosyal gerçekçi olarak adlandırılan türlerde filmler yapan Ökten'in sineması farklı başlıklar altında incelenebilir; ama bu çalışma onun filmlerindeki melodram kipinin izini sürmeyi amaçlamaktadır.

Gledhill (1992: 18), melodramın, "tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori" olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bir başka deyişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir (melodramatik) kip (*mode/modalite*) olarak tanımlanır. Byars da (1991: 11) melodramın, tarz olarak çok sayıda türü kapsadığını belirtir. Yine Gledhill'e göre (2000: 240) "melodramatik kip, sadece bir

15 Bu çalışmanın ilk hali, "Zeki Ökten Sinemasında Melodram Kipi: Melodramın Politik Seyri" başlığı altında, Ali Karadoğan'ın derlediği *Yoksul: Zeki Ökten* adlı kitapta (Dipnot Yayınları, Ankara, 2007, ss. 155-196) yayımlanmıştır..

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 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 örgütleyen" (Gledhil 2000:28), "malzemesini, kendi yerleşim düzeninde organize eden" (Williams 1998) bir kip olarak olarak kavramsallaştırılmış olur. Yukarıda sıralanan kodlar, birçok film türünde görülebilir. Bu nedenledir ki Merrit (akt. Altman 1999: 71), melodramın "hayalet bir tür" olduğunu söyler. 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).

Bu çalışmada ise bir kip olarak melodramın Ökten'in sinemasındaki yeri ve seyri gözden geçirilmiştir. İncelemede Ökten'in filmografisinde benzerlikleri olduğu düşünülen altı filmi, üç başlık altında incelenmiştir. İlk başlık altında, Ökten'in, melodram kipini Yeşilçam kalıpları içinde fakat kendine özgü bir duyarlıkla işlediği *Bir Demet Menekşe* ile Yeşilçam kodlarına sadık kalarak fakat diğer yandan bu kodları toplumsal gerçekliğe daha da yaklaştırarak çektiği *Askerin Dönüşü* (1974) filmleri ele alınmıştır. *Bir Demet Menekşe*, her ne kadar Yeşilçam melodramlarının altın yıllarının son dönemine denk gelse de bu filmlerin türsel niteliklerini barındırır. Ökten, kendine özgü üslubuyla gerçeklikle bağlarını kesmiş görünen melodramatik uylaşımları, sınıf farkını işleyerek gerçeklik düzlemine yerleştirir. Onun elinde melodram, Türkiye'nin sosyal gerçekliği ile buluşur. *Sürü* ve *Düşman*'a giden yol, bu filmden geçer sanki. Scognamillo (1998: 375), "1960'ların ikinci yarısında sinemaya geçenlerle 1970'lerin sonlarında ya da 1980'lerin ilk yarısında yeni sinemayı oluşturanlar arasındaki bağlantıyı kuran kişinin bir bakıma Zeki Ökten" olduğunu söyler. Onun filmleri, bu bağlantıyı çok net biçimde yansıtır. Çalışmada ikinci başlık altında melodram kipinin politik bir atmosferde işletildiği *Sürü* ve *Düşman*, son başlık altında ise Ökten'in kamerasını

2000'li yıllarda arkadaşlık ve aile ilişkilerine yönelttiği *Güle Güle* (2000) ile *Gülüm* (2006) filmleri incelenmiştir.

3.1. "Çile Ocağı"ndaki Sahipsizler: *Bir Demet Menekşe*[16]

Bir Demet Menekşe, evlenme ve sahip çıkılma hayali kuran Nesrin (Hale Soygazi) ile erdemli bir yaşam özlemi duyan Kenan (Kartal Tibet) arasındaki kederli bir aşkı anlatır. Gerçek yaşamdan alınmış sokak görüntüleriyle başlayan filmin duygusal müziği, izleyiciyi kurmaca evrene çekse de görüntüler, filmin gerçek yaşama dair olduğunu anlatır. Nişanlısı Halil'in, kendisini, işyerinden arkadaşıyla aldatması üzerine hayata küsmüş olan Nesrin, babasının da ölmesiyle yatalak annesine ve "evde kalmış" Melahat teyzesine bakmak zorunda kalmış genç bir kadındır. Nesrin, çalıştığı ve kadın müşterilerinin üst sınıftan insanlar olduğu Candan Butik'te, giymeyi düşlediği gelinlikler diker. Bu yönüyle o, düşlerini dikmektedir. Ancak Nesrin yalnızca, diktiği gelinlik ve giysileri tüketmek ister, davranış açısından diktiği giysileri giyen "o kadınlar" gibi olmak istemez. Nesrin'in bu kadınlarla olan 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 katmandan bir kadın olarak 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. Mahallenin dedikodularından, terzilik yaptığı butikte çalışan diğer kızların aşağılamalarından bıkan Nesrin, kendi içine kapanmıştır ve bu yüzden kimsenin kendilerini tanımadığı Almanya'ya gitmeyi çözüm yolu olarak görmektedir. Teyzesi Melahat, Nesrin'e "hayatı olduğu gibi kabul etmesini" öğütler, ancak Nesrin'in "Sen ettin de eline ne geçti" yanıtı, onun kaderini kabullenmiş pasif bir özne olmadığını gösterir. Yatalak annesi Aliye ve "evde kalmış" teyzesiyle Nesrin, ezilen, horlanan, masum iyilerdir. Çevrelerinde daima onlara kötülük etmek isteyen kötüler bulunur.

16 Kitabın birinci bölümünde bu filme ilişkin bir analiz yer almıştı. Ancak bu bölümde aynı film, Zeki Ökten sinemasında melodram kipinin dönüşümü ortaya koymak için yeniden ele alınmış ve incelenmiştir.

Filmsel anlatı, Nesrin'in annesine ait olan yüz görümlük yüzüğünü bozdurmak istemesiyle başlar. Kuyumcu Yakup'un (Nubar Terziyan), "eski traş bir elmas" olduğu için az para önerdiği yüzüğü, Yakup'u eskiden beri tanıdığı için orada olduğu anlaşılan Kenan, iyi bir para önererek satın alır. Nesrin'in "dokunsalar sırça köşk gibi tuzla buz olacak" hali, kederli yüzü Kenan'ın ilgisini çeker. Bir ümitsizlik sanatı olan melodramda, ümitsizlik, sanıldığından daha ciddi bir sorunsaldır (Mungan, 2007: 245) ki, Nesrin'in ümitsiz hali, başka bir hayat ümitsizi olan Kenan'ı oldukça etkiler. Onların ilişkileri, ümitsizlerin aşkıdır. Nesrin yüzüğünü sattıktan sonra, Eminönü'nde güvercinlere yem atarken "Orada güvercinler olmayacak" der. Orası, gitmek için annesinin yüz görümlüğünü sattığı Almanya'dır. Ve Nesrin'in, Almanya'ya, istediği için değil, çaresizlikten dolayı, kendisini unutturmak için gitmeye çalıştığının altı çizilir. Nesrin'in, Kenan'ın kendisini işe bırakma önerisini çekinerek kabul etmesi, dokunaklı bir aşk öyküsünü başlatır. Nesrin'in mutsuzluğunu kendisine benzeten Kenan, ondan etkilenmiştir ve kendi kurtuluşunu da Nesrin'de görür. Kenan'ın sokaktan aldığı bir demet menekşe, Nesrin'inle aralarındaki aşkın başlangıcını haber verir.

Babasından kalan boya fabrikasının sahibi olan ve mutsuz bir evliliği olan Kenan da istemediği bir hayatı yaşamaktadır. Karısı Banu (Lale Belkıs), sigara, içki içen, tırnaklarını boyayan, "süslü", evde konken partileri düzenleyen, gösterişten hoşlanan "şımarık" bir kadındır. Yaşadığı hayat, Kenan'a göre kirlidir ve Nesrin, ona özlemini çektiği hayatı sağlayabilecek olan bir kadın olarak görünür. Banu öylesine sevgisizdir ki çocuğa, "kendisini dokuz ay sömürecek bir et parçası" olarak bakar ve çocuk sahibi olmaktansa bir köpeğe sahip olmayı yeğler. Sokakta kendisine bir şeyler satmaya çalışan çocuğu, tersler. O, insanların nefretini kazanacak olumsuz özelliklerle donatılmışken izleyici de Kenan'ın evli olduğu halde başka bir kadınla birlikte olmasına hak verir.

Kenan, iş çıkışı saatinde butik önünde Nesrin'i bekler ve birlikte vakit geçirmeye başladıklarında "Birlikte hayatı seveceğiz" der. Artık mutluluk uzakta değildir. Arabasına ilk kez bindiğinde Kenan'ın uzattığı sigarayı almayarak "namuslu", erdemli olduğunu kanıtlayan Nesrin, evlenmeye karar verdiklerinde Kenan'ın ısrarı üzerine bu kez sigara önerisini reddetmez. Çünkü artık ne Kenan yaban-

cıdır ne de Kenan için Nesrin bilinmeyen bir kadın. Nesrin, aşkı diğer melodram kadınları gibi romanlardan dolayımlar, Reşat Nuri Güntekin'in *Dudaktan Kalbe* romanını okur.

Nesrin'in Kenan'la ilişkisi dedikoducu mahalleli ve kıskanç bakışlar eşliğinde ilerler. Nesrin'in annesi ve teyzesi ile tanışan Kenan, yemekten sonra Nesrin'in getirdiği kahveyi, üzerinde gelinlikli bebeğin olduğu sehpaya döker ve gelinlik kirlenir. Kenan'ın neden olduğu bu durum, ilişkileri için bir erken anlatım işlevi görür. Nesrin'in gelinlik düşüne bir süre gölge düşecek olsa da Nesrin'in "Yıkanınca geçer" cümlesi, bozulan dengenin tekrar kurulacağını anlatır. Nesrin ve Kenan, Nesrin'in doğum günü olan o gece, bir gece kulübüne gidip dans ederler. Banu'nun arkadaşı Belkıs'ın (Yeşim Tan), dans ederken onları görmesi, olacakları hızlandırır. Gece kulübünden sonra Nesrin ve Kenan, Nesrin'in isteği üzerine bir gazinoya giderler. Gazinoda Orhan Gencebay'ın "Hor Görme" adlı şarkısı çalmaktadır. Nesrin ve Kenan arasındaki sınıfsal ve kültürel fark, böylelikle gidilen eğlence yerlerinde görülür. Gazino, halka dönüktür ve Orhan Gencebay'ın 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 aleni 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.

Sınıfsal farklar olsa da bu durum, onların birleşmelerine bir engel değildir. Çünkü zaten Kenan ait olduğu sınıfta mutlu değildir. Durgun yüz ifadesi, Banu ve arkadaşlarına ilişkin tavırları, bu yaşamdan memnuniyetsizliğini yansıtır. Kenan, karısından ve onun yaşamından öylesine uzaklaşmıştır ki evlilik yıldönümlerini bile unutmuştur. Banu, bu duruma bozulsa da Kenan'ın ceketinden düşen elmas yüzüğü kendisine aldığını düşünerek hemen parma-

ğına takar. Kenan bir şey söyleyemez ve böylece anlatıda temel dramatik nesnelerden biri olan yüzük, filmin "kötü kadın"ına geçmiş olur. Olayların gidişatını belirleyen olay ise Belkıs'ın, gördüklerini ertesi sabah erkenden Banu'ya anlatması olur. Belkıs, henüz uyanmamış olan Banu'yu uyandırır ve gece Kenan'ı, Candan Butik'in işçilerinden Nesrin'le aldattığını anlatır. Banu, duyduklarına ilişkin oldukça soğukkanlıdır ve "Kocamın kurtulamadığı aşağılık duygusu... Layığını bulmuş sonunda" der. O, Kenan'ın içinde bulunduğu çevreden hoşnut olmadığının farkındadır. Banu, "kocasının hayatını araştıracak kadar basit bir kadın olmadığını" söylese de ve asla yerli butiklerden alışveriş edecek biri olmasa da yerli ürünler satan Candan Butik'e gider ve parmağındaki elmas yüzüğü Nesrin'e fark ettirene kadar birkaç giysi dener. Kenan'la yeni bir yaşamın eşiğinde mutluluğu bulmuş olan Nesrin, yüzüğü gördüğünde öylece durur. Banu, kocasının güzel günleri için bir armağanı olduğunu ama artık bir önemi kalmadığını söylediği yüzüğü, "Seni sevdim" diyerek asıl sahibine, Nesrin'e verir. Yüzük, anlatıdaki döngüsünü tamamlamıştır. Nesrin'in yüzü, filmin başındaki gibi kederli, ağlamaklı haline bürünür. Banu son bir kötülük daha yaparak Nesrin'i, aldığı giysilerin parasını tahsil etmesi için Kenan'a gönderir. Elindeki paketlerle fabrikaya giren Nesrin, Kenan'ı gördüğünde önce giysilerin ederini söyler. "Terzi bir kızın maaşı bunu ödemeye yetmez" diyerek paketi masaya atar. Öylesine üzgün ve kırgındır ki "Her şey bir demet menekşe içindi" diye hıçkırarak oradan uzaklaşır. Kenan ise fabrikanın koridorlarında, onu delice sevdiğini bağırarak koşturur. Nesrin, gelinlik giyme düşünü bir kez daha yitirmiştir, butiğe döndüğünde diktiği gelinliğe kapanıp ağlar. Ancak eve döndüğünde Kenan'ı, annesinin yanı başında otururken görür. Anne, "Çile ocağına sığınanlar, geri çevrilmezler kızım" der. Bir otorite olarak bağışlayan annenin bu sözleri, Nesrin'i de yumuşatmıştır. Film, Nesrin'in yüzüne odaklanarak biter.

Anlatıda "çile ocağı" eğretilemeli olarak kullanılarak sufiliğe bağlanır. Düz anlamıyla çile çekenler, kadınlardır. Kadınlar, "erkeksiz" bırakılmalarıyla çile çekerler. Kadınların mutlu olması, pek çok acılara katlanmayı gerektirir. Ayrıca filmde Girard'ın kavramsallaştırdığı gibi (2001: 132) arzu uğruna çilecilik söz konusudur. Çünkü nesneye giden yolu, çilecilik aşabilir.

Kenan, parça-bütün ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, ait olduğu sınıfın bir üyesi gibi davranmaz. Örneğin Banu'dan boşanmak için fabrikayı ona vermeyi kabul eder. Para, mal, mülk onun için önemli değildir. Çünkü o, mülkiyetlerinden arınarak sade ama erdemli bir yaşamı arar. Böylece aşka engel gibi görünen sınıf farkı da yok olmuş olur. Kenan'ın sınıfından ayrık olduğunu gösteren bir başka sahne ise fabrikadaki ofisinde sekreteri günlük işlerini sunarken maaşlarına zam isteyen işçilerine gerekenin yapılmasını istediği sahnedir. O, burjuva sınıfı üyesi olsa da işçilerini mağdur etmek istemeyen bir hümanisttir.

Bir Demet Menekşe, merkezdeki karakterlerin istemediği bir hayatı yaşamalarıyla, çevrelerinden gördükleri baskı ve dışlanmayla, sınıf farkının aşk aracılığıyla aşılmasıyla, evde kalmış hala figürüyle, saklanan bir giz ve bu gizin açığa çıktığında anlatıda temel bir dönüşüme yol açmasıyla, kadınların sahipsizliği ve sahip çıkılmayı bekleyen pasif özneler olarak sunulmalarıyla ve son olarak da mutlu son izleğiyle tipik bir melodramdır (Akbulut, 2007). Ökten, bu has melodramına, kentsel yaşamdan sahneler ve sınıf ilişkilerini dâhil ederek gerçekçi bir hava vermeyi de başarır.

3.2. Bitmeyen Görev: *Askerin Dönüşü*

Başrollerinde Kadir İnanır ile Selma Güneri'nin oynadığı *Askerin Dönüşü*'nde (1974) Ökten, istemeden öldürdüğü adamın ortada kalan karısı ile küçük oğlu ve babasına "sahip çıkan" Ali'nin öyküsünü anlatır. Terhisine iki gün kala karakola gelen bir kaçakçılık ihbarı üzerine asker Ali, bir başka asker ve komutanları yolda arama yaparlar. Ancak bir otomobil "DUR" emrine uymayınca komutan Ali'ye ateş et emri verir. Ali'nin ateş etmesiyle araç yoldan çıkar ve kaçakçılık yapan İbrahim, Ali'nin kollarında ölürken "Hepsi ekmek parası içindi" der. Bu cümle, Ali'nin beyninde dolanır durur. İbrahim'in üzerinden çıkan çakmak ve aile fotoğrafı, Ali'de suçluluk duygusu yaratır. Ali, fotoğrafı alır. Askerliğini bitirip İstanbul'a döndüğü trende, öldürdüğü İbrahim'in tabutu, adamın karısı, oğlu ve babası ile aynı vagonda yolculuk eder. Ancak diğerleri, onun "katil" olduğunu bilmezler. Adamın babası, oğlunu öldürenlerden hesap sormaktan söz eder ve Ali'ye dönerek "Sormazlar mı oğul?" der. Gördüğü sahne, Ali'nin aklından çıkmaz.



Resim 17: Filmin afişi.

İstanbul'a döndüğünde kendisini bekleyen annesi ve arkadaşı da ondaki durgunluğu fark ederler. Sürekli yanında taşıdığı aile fotoğrafına bakar Ali. Ali'ye göre nişanlısı Nuran da eskisi gibi değildir, çok değişmiştir. Nuran'ın gözü, çalıştığı butikte sattığı pek çok yabancı marka giysi ve kozmetik malzemesine sahip olmak, güzel giyinmek, gezmek-tozmaktır. Nuran, butiğin müşterileri gibi modayı takip etmeye çalışmaktadır. Ali ve Nuran arasındaki fark, onların birbirlerine aldıkları hediyelerde de belirgindir. Ali Nuran'a bir oyalı yazma; Nuran ise Ali'ye markalı bir parfüm almıştır. Biri geleneksel, diğeri modernidir. Ökten, Nuran'daki sınıf bilinci yokluğuna işaret etse de filmde asıl sorun, Ali ve Nuran arasında ifade bulan farklı değerlerdedir. Ali, dürüst ve merhametli

bir Anadolu gencidir. Nuran ise tüketmek, daha çok sahip olmak ve "modern" olmak isteyen genç bir kadındır. Bu yönüyle filmin ilk bölümü, eski ile yeni değerler arasındadır sanki. Ali'nin değişen değerler karşısındaki yalnızlığı, askerlik hizmetinden önce çalıştığı marangozhanenin sahibinin ölmesi ve kendisine uygun çalışabileceği bir iş bulamamasıyla da anlatılır. Erdem, doğruluk, dürüstlük gibi değerler geride kalmıştır ve Ali, bu değerlerin yok olduğu bir dünyada, *Bir Demet Menekşe*'nin Nesrin'i gibi yalnızdır. Birlikte içki içtikleri arkadaşı Erdal'a söylediği, "Etrafımızdaki her şey boş" cümlesiyle annesine söylediği "Çaresizlikten elim kolum bağlı" cümlesi, Nesrin'le aralarındaki benzerliği daha da belirginleştirir.

Ökten, filmde Ali'nin marangozhanede çalıştığı sahnelerde Ali Ekber Çiçek'in "Haydar" türküsünün müziğini kullanır. Burada dikkati çeken nokta, Ökten'in, karakterlerin duygusal ve düşünsel yapılarını müzikle anlatması ve *Bir Demet Menekşe*'de olduğu gibi başkarakterin erdem, doğruluk, dürüstlük, vicdan gibi yerlilikle ilişkilendirdiği değerleri, yine yerli/yerel müziklerle anlatmayı seçmesidir. Bu nedenle *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin'in yozlaşmış Batı/modern karşısında erdemliliğini, saflığını ve hayata isyanını vurgulayan Orhan Gencebay'ın "Hor Görme" şarkısı ile *Askerin Dönüşü*'nde yine yozlaşmış, bozulmuş Batı/modernlik karşısında Ali'nin Anadoluluğunu, mertliğini, dürüstlüğünü vurgulayan "Haydar" türküsü aynı işlevi yerine getirir. Onaran da iki film arasındaki bir başka benzerliği, "sinemada çok eksikliği duyulan ruhbilimsel öğeleri yansıtmaları bakımından dikkat çektiklerini" (1999: 152) söyleyerek vurgular. Her iki filmin karakteri de sahip oldukları değerlerle "modern" dünya ile çatışır, bu çatışma onları yalnızlığa sürükler. Her iki karakter de yalnızlıklarını, yine kendileri gibi değerleriyle modern dünyanın dışında kalmış bir karakterle aşarlar. Aşk, onların sorunlarının ilacıymış gibi görünür.

Yalnızlığı, öldürdüğü İbrahim'in vicdan acısıyla katlanılmaz hale gelen Ali, bir süre nişanlısının çalıştığı butikte çalışsa da sonunda dayanamaz ve orada satılan malların kaçak olduğunu öğrendiğinde patronun üzerine yürür, işi terk eder. Patronla birlikte butikte kaçak mal sattığı ve İbrahim'i öldürdüğü için vicdan azabı çeker. Sonrasında İstanbul'u ve nişanlısını geride bırakarak vicdanına doğru yol alır. İbrahim'in geride kalan karısını, çocuğunu ve

babasını arayıp bulur. Filmde bir Anadolu kasabası olmakla birlikte ne Ali'nin gittiği yerin ne de öldürdüğü İbrahim'in karısının adı belirtilir. Bunlar da filme, her ne kadar gerçekçi bir tonu olsa da masalsı bir hava yükler. Aynı belirsizlik, İstanbul'a karşı bir Anadolu kasabası, yabancılaşmaya karşı yerel olan, "öteki"ne karşı "biz" karşıtlıkları düşünüldüğünde, karşıtlığın ikinci kutbunda yer alan kavramlara bir yücelik, ulvilik kazandırır. İlk eksendeki kavram ve isimler, somut mekânla (İstanbul), kişi ya da kişilerle (Nuran ve Batılı olma özentisi içinde olanlar) ilgiliyken ikinci eksendeki kavramlar genel bir coğrafyaya (Anadolu) ve genel bir kişilik/karakter yapısına gönderir. Böylece ikinci eksendeki kavramlar, gösterilenin göstereni aştığı aşkın bir konuma bağlanırlar. Anadolu ve karakterlerin isimlerinin belirsizliği, somut konumları aşıp erdem, dürüstlük, sabır, çalışmak, çile çekmek gibi daha aşkın değerlerin gösterilenlerine dönüşürler.

Ali, öldürdüğü İbrahim'in isimsiz karısının bir ilkokulda hademelik yaptığını öğrenir ve okula gidip kadını beklemeye koyulur. Kadın onu görür, ancak Ali hiç konuşmaz, onu izleyerek yaşadıkları evin yerini öğrenir. Ardından yaşlı babayla kahvehanede konuşur; ona trende onları ilk gördüğünde, yüzlerindeki acıyı unutamadığını söyler. Babanın söylediği "Yalnızlık belimizi büktü" cümlesi, bir kez daha *Bir Demet Menekşe*'nin sahipsiz kadınlarını akla getirir. Ertesi gün tekrar okula gittiğinde, bu kez kadın Ali'ye dönüp "Yol beklemek erkekliğin onuru mudur?" diyerek onun bildiği kadınlardan olmadığını söyler. *Bir Demet Menekşe*'nin erdemli yaşamı özleyen Kenan'a benzer Ali. O, kaderinin peşinden gitse de, aradığı şey erdemdir. Kadın, Ali'ye hemen yüz vermemekle Kenan'a çekinceli yaklaşan Nesrin gibi "namuslu" olduğunu kanıtlamış olur. Utanan Ali, akşam kadını babasından ister. Ali, babanın rızasını alır, ancak kadın, evlenmeyi "Ben evlenmem, evlenemem. Bizimle gönül eğlendirme." diyerek reddeder. Reddeder, ama ertesi akşam Ali'yi okul bahçesinde göremeyince de üzülür. Çalıştığı okuldaki kadın arkadaşı, ona "insan paylaşmadan yaşayamaz." diye öğüt verir. Babanın "Evlenseydin, omuzlarından yükünü alırdı" cümlesi de bir kez daha sahipsiz oldukları için mutsuz olan *Bir Demet Menekşe'de*ki kadınlara gönderme yapar. Ali, yine okula geldiğinde kadına, oralardan gidemediğini, bir işe girdiğini söyler ve ona iş adresini

yazıp verir. Kadın fikrini değiştirmiştir. Yaşlı baba ve torun, Ali'yi işyerinde ziyaret ederek "acı kahve içmeye" çağırırlar. Boş bir salonda kıyılan nikâh sonrasında hep birlikte bir lokantaya gidilir. Uzun zamandır sofralarında zeytinden başka bir şey olmayan aile, böylece güzel bir yemek yer.

Evlendikleri gece Ali kadına, İbrahim'i öldüren adamı bağışlayıp bağışlamadığını sorar. Kadın "ASLA" dediğinde, "Ben olsam da mı?" diye sorar. Cebinden onların aile fotoğraflarını çıkararak, "Vur dediler vurdum" der. Kadın, bağırır ve Ali'yi odadan çıkarır. Ancak Ali, onlara "sahip çıkmaya" devam eder. Yaşar'a babalık eder, eve aş getirir. Bir gün kadın, sofraya oturmadığında babası, "Kocanın ekmeği ağırına mı geldi?" diye sorar. Kadın, çaresiz oturur. Ali, "İstersen giderim. Yüzüme bakma, ama sizleri bırakıp gidemem. Ne olur anla!" der, kadın konuşmayınca Ali, ertesi gece eve gelmez. Kadın, Ali için "Dost mu, düşman mı belli değil." dediğinde baba, "Ali hepimize sahip çıktı" diyerek karşılık verir. Sahip çıkılmak, her şeyi affettirir. Ertesi gün kadın, oğlu Yaşar'la birlikte Ali'nin çalıştığı marangozhaneye gider ve "Seni çok özledik. Babam da merak eder durur." der. Ali, Nesrin'in Kenan'ı, annesinin "Çile ocağına sığınanlar geri çevrilmez kızım" cümlesi üstüne bağışlaması gibi artık bağışlanmıştır. Ali, erdemli bir yaşam kavuşmuş, kadın ve ailesi sahipsizlikten kurtulmuştur.

Bir Demet Menekşe ile *Askerin Dönüşü* filmleri, karakterler, tema ve öykü açısından büyük benzerlik taşırlar. Her ikisinde de çevresindekilerden farklı değerlere sahip karakterler vardır. Ali ile Kenan, yalnızca evlendikleri/evlenecekleri kadınları değil, aynı zamanda o kadınların yakınlarını da sahipsizlikten kurtaran erdemli bireylerdir. Nesrin ve adsız kadın ise kurtarılmayı, sahip çıkılmayı bekleyen kurbanlar. Ökten, bu iki filminde melodramın yalnızlık, rastlantı, acı/çile çekme, sabretme gibi kodlarını kullanır. Ancak iki filmde de, bu kodları, bir toplumsal gerçekliğe yerleştirir. Bir yazarın *Bir Demet Menekşe* için söylediği gibi, *Askerin Dönüşü* de "melodram kurgusu içine yerleştirilmiş gerçekçi bir hikâye" (Şallı, 2007: 65) olarak görülebilir. Her iki filmde de sınıfsal farklar görünürdür ve zenginlik, haksız kazançla, kirlenmişlikle ve kötülükle eşitlenmiştir. Kötülük, merhametsizlik, bu özellikleri oynayan karakterlerin temsil ettiği sınıfla ilişkilendirilmiştir. Her iki film de bu yönüyle yoksul ama onurlu bir yaşam

ile zengin ama kirlenmiş bir yaşamı karşı karşıya getirir ve tercihini ilkinden yana yapar.

3.3. İçinden Yılmaz Güney Geçen Sosyal Melodramlar: Sürü ve Düşman

Ökten'in senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Sürü* (1978) ve *Düşman* (1979) filmleri, ele aldıkları temalar ve bu temaların işlenişindeki bazı kodlar bakımından sosyal melodram olarak tanımlanabilir. Ökten bu filmlerinde ekonomik ilişkilerin, sınıf, aile ve arkadaşlık ilişkilerine olan etkisini mercek altına alır.

3.3.1. *Sürü*: Sosyal-Trajik Bir Melodram

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Sürü*, Ökten'in yalnızca ulusal çapta değil, aynı zamanda uluslararası alanda da tanınmasını sağlayan sosyal bir dramdır. Sürü, bir yandan aşiretleri birbirleriyle kan davalı Şivan ile Berivan arasındaki bitimsiz aşkın, başka bir yandan Doğu Anadolu'da göçerliğin, yerleşik yaşam; hayvancılığın, endüstri ve hizmet sektörü; feodalitenin, kapitalist üretim ilişkileri karşındaki mağlubiyetinin filmi olarak okunabilir. Film, bu çok boyutluluğuyla çarpıcıdır.

Ökten, filmini genel köy görüntüleriyle açar. Siirt'in Pervari ilçesine ait bir mezradır burası. Dağların, yükseltilerin yamacına kurulmuş kıl çadırlarda yaşayan Veysikan aşireti, geçimini hayvancılıkla sağlamaktadır. Aşiretin başına bulunan Hamo Ağa, kendisini, aşiretin eskisi gibi güçlü olduğuna inandırmıştır ve aşiretin dağılmasından korktuğundan, aile üyelerini sert otoritesiyle bir arada tutmaya çalışır. Veysikan aşireti ile Halilan aşireti arasındaki kan davası yüzünden, yıllardır iki aşiretten insanlar ölmektedir. İki aşiret arasında barış sağlamak için Halilanlardan Berivan (Melike Demirağ), Veysikanlardan Şivan (Tarık Akan) ile evlendirilmiştir. Ancak bu evlilik de iki aşiret arasında barış sağlayamamıştır. Berivan'ın sürekli düşük yapması da bu düşmanlığı artırmıştır. Veysikanların başı Hamo Ağa (Tuncel Kurtiz), her fırsatta Berivan'ın bilerek çocuk doğurmadığını, onun böyle yaparak onlardan intikam aldığını söyler. Berivan ise son yaptığı düşükten beri bir yıldır sessizliğe bürünmüştür, konuşmamaktadır. Şivan'ın, onu konuşmaya ikna etme, hatta zorlama çabaları da sonuçsuz kalır.

Şivan ise feodal değerlerle yetişmiş olmasına karşın Berivan'ı çok sevmekte, babasının zorlamasına karşın kendisine çocuk doğuracak başka bir kadınla evlenmeyi reddetmektedir. Berivan, kocası Şirvan'ın aşireti Veysikan aşireti ile onların kan davalı olduğu erkek kardeşleri arasında kalmıştır. Erkek kardeşleri, hasta olduğunu bildikleri Berivan'la konuşmak, onun derdine çare olmak isterler ama Berivan onlarla hiç konuşmaz, Şirvan'ın ardından gider. O, kocasına âşık bir kadındır. Şirvan ile özellikle Berivan'ın durumu, tam da baskıcı toplumsal koşullar altındaki âşık çiftlerin ilişkisini anlatan melodramın tanımına uyar. Onlar töre ile kişisel seçim, baskı ve otorite ile aşk ve sevgi, cemaat ile birey arasında kalmışlardır.

Filmin başlangıcı, Berivan'ın bu arada kalmışlığını anlatır. Kardeşleri, onunla konuşmak için Şirvan'dan izin isterler. Şirvan'ın küçük kardeşi Silo, "Konuşma onlarla. Onlar bizim kardeşimizi öldürdü!" diye bağırır. Şivan tek kelime etmez. Berivan'ın büyük ağabeyi, olanlardan Hamo Ağa'yı sorumlu tutan ve çözüm için onun ölmesi gerektiğini söyleyen kardeşlerini susturur, Şivan'ın Veysikanların "en mantıklısı" olduğunu ve adam öldürmenin çözüm olmadığını söyler. Kardeşlerini kötü bir şey yapmaktan alıkoyan da büyük ağabey olur. Benzer biçim de Şivan da artık bu kan davasının son bulması gerektiğini, barışı kendilerinin bozduğunu söyler Hamo Ağa'ya. Kardeşlerini, Halilanlara saldırmaktan alıkoyar. O, aşiretin, cemaatin, törenin kendisine yüklediği rolü oynamak istemez. Amacı, yerleşik bir yaşama geçmek, kasabaya (Pervari) yerleşmek ve Berivan'ı iyileştirmektir. Bu nedenle o, babasına göre "Veysikanların yüzkarası"dır. Aşireti gerçek yaşam koşullarını hiçe sayarak ve zor kullanarak bir arada tutmaya çalışan Hamo Ağa, Şivan'ın gitme isteğini duyduğunda, onu, herkesin gözü önünde tekme tokat döver. Şivan, feodal otorite karşısında sessiz kalır. Berivan, kendisinin durumunu simgeleyen bir kafese hapsedilmiş kekliklere bakar. O gece Şivan, Berivan'a, yanında kardeşi Sülo olmasaydı kardeşleriyle konuşmasına izin vereceğini söyler ve ondan tek bir kelime olsun konuşmasını ister. Berivan tek kelime etmeyince bu kez onu hastaneye götüreceğini, onun iyileşeceğini ve çocuklarının olacağını söyler. Berivan konuşacak gibi olur, ancak Şivan ona bağırıp konuşturmak için döver. Hiç sesi çıkmaz Berivan'ın. Şivan çadırdan dışarı çıktığında Hamo, ona

"onun bir Halilan olduğu için" konuşmadığını söyler. Şivan, olanca kızgınlığıyla "Hasta o hasta. Anlamıyor musun?" diye bağırır.

Aşiretin diğer kadınları da Berivan'dan farklı bir kaderi paylaşmazlar. Hamo'nun karısı, kocasına, Şivan'ın gitmesine izin verip vermeyeceğini sorduğunda Hamo kızgınlıkla, "Ya Şivan gidecek, ya Berivan" diye tersler onu. Şivan'ın kardeşlerinin karıları, Şivan'ın gitmesinden yanayken kocaları onları susturur. Tannen'in belirttiği gibi eril egemen kültürde "kadınlar "dinleyen", erkeklerse "konuşan"dır ve konuşma örüntülerindeki bu farklılıklar, kadını erkeğe tabii kılar (1996: 11). "Konuşma, bizi kadın ve erkek olarak kurar" (Coates, 1996: 240). Dilin eril biçimde kurulduğu düşünüldüğünde, filmde Berivan'ın sessizliği daha iyi anlaşılır. Feodal kültürde onun dili zaten kesilmiştir. Berivan'ın büründüğü sessizlik, tek başına biyolojik bir durum değil, tersine egemen feodal düzene, onun değerlerine karşı bir başkaldırı olarak da okunabilir. Swann (1991), dili, kadınların baskı altına alınmasının araçlarından biri olarak görür. Çünkü eril bir kültürde dil, erkeğe özgü, sessizlik ya da söz dinlemek ise kadına özgü olarak düşünülür. "Dilin bir cinsiyeti vardır; dil erkektir" (Öztürk, Tutal, 2001: 108). Kadınların sessizliği ise Peter Brooks'un işaret ettiği gibi (1976: 57) melodram türüyle birleşmiştir, çünkü melodram, ifade/anlatım hakkındadır. Melodram kipi, *Sürü*'de kadının dilsizliği ve sessizliği ile varlığını sürdürürken bu sessizlik de başka bir yönüyle, sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin dili olur. Bu yönüyle sessizlik, bedenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasına yardım eder.

Şirvan'ın erkek kardeşlerinden Abuzer (Yaman Okay) saralıdır. Abuzer, sara nöbeti geçirip koyunların arasına düştüğünde aşiret kadınları soğan kıyıp burnuna tutarlar. En küçük erkek kardeş Sülo'nun da aklında hep şehir vardır ve oldukça saftır. Çobanlık yaparken bulduğu tabletlerin tarihi değerinden habersizce onları çerçiye önce bir kilo lokum ve kuru üzüm karşılığında, daha sonra getirdiklerini ise yok pahasına satar. Ökten, açlık ve yoksulluk varken tarihin düşünülemeyeceğini anlatır. Ökten'in kamerası, aşiret yaşamından kesitler gösterir: Koyunların sağılması, onların yayılması, obaya çerçinin gelmesi, insanların yün karşılığı çerçiden kuru üzüm, lokum vb şeyler alması gibi görüntüler, filme bir belgesel havası verir.



Resim 18: *Sürü*'de Şirvan ile Berivan



Resim 19: Berivan, doktorda

Şivan, çerçinin yardımıyla Berivan'ı kasabadaki doktora götürür. Üç kardeşi yine Berivan'la konuşmak için onların ardındadır. Şivan, onlara taş atan kardeşini zor zapteder. Berivan, doktora kendini muayene ettirmeyince Şivan, onu kardeşlerine bırakmakla tehdit eder. Ancak Berivan konuşmamakta olduğu gibi muayene olmamakta da direnir. O, hem içinde yetiştiği feodal kültürün etkisiyle erkek bir doktora muayene olmayı ayıp saydığı için muayene olmaz hem de muhtemelen konuşmamakta direndiği için muayene olmayı reddeder. Dışarı çıktıklarında Abuzer, Berivan'ın kardeşlerine sataşır. Şivan, "Alın kardeşinizle konuşun" dese de Berivan kardeşlerinin yanına gitmez, Şivan'ın ardına saklanır. Bu sırada Abuzer sara nöbeti geçirip yere yığıldığında kardeşleri Berivan'ın yanına gelip ondan, onu kan davalı oldukları bir aşirete gelin verdikleri için özür dilerler ve eğer isterse kendileriyle gelebileceğini söylerler. Berivan elbette konuşmaz. Kocasını sevip sevmediği sorusuna başını sallayarak "evet" der. Kardeşlerinin, hastaneye gitmesi için uzattığı parayı da almaz Berivan. Kardeşleri, eril feodal kültür içinde yetişmiş olmalarına karşın kız kardeşlerini kaderine terk etmemeye, Berivan'la konuşmaya, ona yardım etmeye çalışırlar.



Resim 20: Veysikanların sürüsü



Resim 19: Berivan trenle Ankara'ya gidiyor.

Anlatıda temel dönüşümü, Veysikanlara ait üç yüz yetmiş kadar koyunun trenle Ankara'ya götürülmesi oluşturur. Hamo, anlaşma gereği sürünün zamanında Ankara'da olması için, ayrı bir yaşam kurmak gayesiyle eşyalarını toplamaya başlamış olan Şivan'dan yardım ister. Bu, ona göre "Veysikanlann son şansı"dır. Şivan, sürüyü son kez götürmenin karşılığında, Ankara'da Berivan'ı iyi bir doktora götürmek ve kasabada bir yaşam kurmak için bin lira ister. Hamo, başlangıçta uğursuzluk getireceğini söylediği Berivan'ın gelmesine karşı olsa da sonunda çaresizce kabul eder. Berivan'ın, bir ailenin, bir aşiretin, bir yaşam biçiminin sonunu getiren yolculuk böylece başlar. Berivan, kekliklerini ve diktiği ağacı eltilerine emanet ederek yola çıkar.

Sürü obadan yolculuğuna başladığında Hamo, uzun uzun tarlalardaki traktörleri izler. Ökten, feodalitenin çöktüğünü, hayvancılığın bittiğini, tarımda makineleşmenin bir yaşam biçiminin sonunu getirdiğini çarpıcı biçimde gösterir. Sürü ilçe merkezine geldiğinde bir kan davası çatışmanın ortasında kalırlar. Berivan, silah sesini duyduğunda korkup ilk kez bağırır. Filmsel anlatıda sessizliğe bürünen Berivan'm sesi ancak bir korku sonucu çıkar. Şivan, istasyonda sürünün trenle taşınması için gerekli bürokratik işleri hallederken her gittiği yerde rüşvet vermek durumunda kalır. Berivan'ın kardeşleri ve annesi, son kez onunla konuşmak için Hamo'dan izin isterler. Ama Hamo kızıp izin vermez. Bunun üzerine trene yeni binmiş olan Berivan'a uzaktan "Gidip da dönememek var" diye seslenerek bacılarından af dilerler. Filmsel anlatıdaki diğer kadınlar gibi görünmez olan Berivan'ın annesi, çaresizce ağlar. Feodal koşullar içinde yaşanan kan davası ve aşiret hukuku, Berivan'ı çaresiz ve acınası bırakmıştır. İzleyici, onun güçsüzlüğüne, hastalığına, dilsizliğine, hor görülmesine, annesi ve kardeşleriyle görüştürülmemesine üzülür. Gerek bu durum gerekse anlatının sonunda ortaya çıkan Şivan'ın çaresizliği, Hamo'nun gücünün tuzla buz olması, filmi trajik melodrama kaydırır. Rüşveti az bulan makinistler, trene ani fren yaptırıp koyunların telef olmasına neden olurlar. İnsanca yaşamak için çalışmalarının karşılığını alamadıkları sistem, onlara yollarını nasıl bulacaklarını öğretmiştir. Ökten, sıradan memurun devlet olarak görüldüğü bir ortamda köylünün nasıl ezildiğini, sömürüldüğünü gösterir. Onun asıl vurgusu, ekonomik ve siyasal koşulların sıradan insanlarda yarattığı tahrifattır. Bu bozulma içinde Ökten, bir yanda acı-

masız koşullar içinde çırpman yoksulların bir yanda da yukarı çıkmak, yollarını bulmak isteyen küçük insanların dünyasına eğilir.

Binilen tren Türkiye gerçeğini gözler önüne serer. Bir yolcu, kompartımanda türküler söyleyip hikâyeler anlatır. Türkü söylediği için tutuklanan elinde bağlaması olan bir ozan biner trene. Çevresindekilerle konuşup türküler (Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz) söyler. Trende "Faşizme Karşı Halkın Sesi" sloganıyla devrimci gençler gazete satar. Ozan trenden indiğinde gençler onu Avusturya İşçi Marşı söyleyerek uğurlar. Askerler trende arama yapar. Yol boyunca geçilen yerlerin duvarlarında "Kahrolsun Ağalar!" gibi sloganlar yazılıdır. Ökten, kırsal alanlardan kentsel alanlara geçildikçe, kişinin geçirdiği politik dönüşümü bu sloganlarla anlatır sanki. Dönemin Türkiyesi politik olduğu kadar, hırsızlığın, soygunculuğun, fuhuşun da Türkiyesidir. Bir yolcunun ayakkabıları çalınır. Berivan giderek hastalanır. Şivan, Abuzer ve Sülo ayrı ayrı vagonlarda koyunların yanındadırlar. Ökten, yol boyunca çorak toprakları, insanların yoksulluğunu gösterir. Koyunlar hastalanır. Abuzer sara krizi geçirir, hırsızlar koyunları trenden atıp çalmaya başlar. Hamo olanları gördüğünde treni durdurur, ama çok geçtir. Olanlardan elbette ki Berivan'ı sorumlu tutar, çünkü o uğursuzdur. Felaketler bununla bitmez. Sülo, bir istasyonda trene binen topal bir fahişeyle birlikte olur ve parasını çarptırır. Koyunlar giderek hastalanır ve Hamo, öfkesini Şivan'a saldırarak almaya çalışınca Berivan da Şivan'ı korumaya çalışır. O, Şivan'ı gerçekten de çok sever. Şivan, daha sonra babasına el kaldıramadığı için Berivan'dan af diler. Bu da Şivan'ın trajik kahraman kimliğini açığa çıkarır.

Sürü, pek çok kayıpla nihayet Ankara'ya vardığında Şivan, "Burası Cumhuriyet'imizin başkenti Ankara. Burada her derde deva var" der Berivan'a. Görüntüye Ulus'taki Atatürk anıtı, Anıtkabir, Meclis binası gibi tarihsel ve resmi binalar gelirken ses kuşağında kavalla Ankara'nın Taşına Bak ezgisi çalar. Gerek Şivan'ın Ankara'ya dair söyledikleri gerekse müzik, ironiktir. Ökten, Türkiye'nin bir ucunda göçer yaşayanların zihnindeki resmî Ankara algısını gözler önüne serer. Hamo, sürüyü, insanların şaşkın bakışları altında Ankara sokaklarından yürüterek hayvan pazarına getirir. Anlaşma yaptığı alıcı, sürünün vaktinde Ankara'da olmadığını, hayvanların zayıf düşmüş olduğunu ve kendisinin bu yüzden zarar ettiğini söy-

leyip Hamo'dan sürüye bir hafta bakmasını ister ve gider. Oysa onların bir hafta koca bir sürüyle orada kalacak paraları yoktur. Hamo, olanlardan Şivan ve Berivan'ı suçladığında Şivan onu tersler: "Veysikanlar yok artık. Biz birer yoksul göçeriz". Bu cümle Hamo'nun yüzleşmekten kaçındığı bir gerçektir. Bu gerçek oldukça trajiktir.



Resim 22: Berivan ve Şirvan'ın Ankara sokaklarında.



Resim 23: Berivan, can çekişiyor.

Babasıyla yaptığı anlaşma gereği parasını isteyen Şivan, Hamo'dan aldığı yol harçlığı ile oradan ayrılır. Sırtma aldığı Berivan'la Ankara sokaklarında arkadaşı Sıddık'ın (Savaş Yurttaş) Gazi Osman Paşa'daki kapıcılık yaptığı evini ararken Berivan'la konuşmayı sürdürür: "Ankara. Seni görmek ister her bahtı kara. İşte büyük başkentimiz. İşte güzel Ankara!" O, Berivan'a umut vermeye çalışır. Yanından hızla geçen bir araçtan ateş edilir ve yol kıyısında bir genç vurulur. Ankara, can almaya devam eder. Geldikleri arkadaşları Sıddık, karısı (Güler Ökten) ve on altı yaşlarındaki bir oğlu ile tek odalı bir evde yaşamaktadır. Ökten duvarda asılı Marks'ın ve Yılmaz Güney'in film afişleriyle yalnızca cezaevindeki Güney'e değil, onun da taşıdığı ideolojiye selam gönderir. Ev küçük olduğu için Şivan ve Berivan, henüz inşaat halindeki binanın bir dairesinde yatırılır. Sıddık, daireyi onlara döne döne anlatıp gezdirirken politik bir bilinç edinmiş oğlu ona ait olduğu sınıfını, sınıf farkını anımsatır. Yeni kuşak, sınıf bilinci edinmiştir. Ertesi sabah, parası olamadığı için Berivan'a hastanede randevu alamayan Şivan, Hamo'dan para ister. Ancak ondan istenen paranın yarısı kadar para alabilir. Berivan, gittikleri doktorda konuşmadığı gibi muayene olmayı da reddeder. Doktor onlara kızsa da ilaç yazar ve ilaçlar bitince tekrar gelmeleri gerektiğini söyler. Üs-

telik onlardan para da almaz. Sıddık'ın oğlu, Berivan'a iyileşeceğini söyler. O akşam Sıddık'ın karısının önerisi üzerine hep birlikte bir aile gazinosuna giderler. Berivan hiçbir şeyle ilgilenecek durumda değildir. Gazinoda, "Baharı Görmeden Yaz Geldi Geçti" şarkısı, sanki onun için söylenmektedir. O da henüz yaşamdan tat alamadan ölecektir. Zaten film boyunca, ak eşarbına doladığı kırmızı kuşağıyla Berivan, kurbanlık kuzuya benzer. Yolculuk sonunda o da kurban olur. Dönüş yolunda baktıkları mağazaların vitrinlerinde sergilenen giysiler ve eşyalar, gelir adaletsizliğini net biçimde yansıtır. Ökten, kamerasını etiketlerin üzerinde dolaştırır. Bir bluz 575 TL, süslü bir avize ise 6000 TL'dir. Sıddık ve karısının, sahip olamasalar da daha çok tüketmek istedikleri, farklı bir yaşama özendikleri görülür. Onları eleştiren oğulları, mitingdedir. Eve geldiklerinde Şivan, Berivan'dan dayanmasını, kendisine inanmasını ister. Berivan ona sarılır, ancak sabah olduğunda uyanamaz, ölmüştür. Kürtçe bir ağıt kaplar her yanı.

Şivan, Berivan'ı köye götürmek için Hamo'dan para istemeye geldiğinde, onun "Dirisinden ne fayda gördük ki, ölüsünden de görelim" cümlesiyle karşılaşır. Şivan ilk kez ona karşı gelir. Onlar tartışırken çevrelerindeki bir adamın"Ölen bir kan" demesi üzerine Şivan onu boğar. Çevredekiler tarafından linç edilmeye çalışılır ve sonunda tutuklanır. Hamo, Berivan'ın ölüsünü taşımak istemediğini, Halilanlara telgraf çekip kardeşlerinin ölüsünü almalarını isteyeceğini söyler ve çeker gider. Ölüyle baş başa kalan Sıddık, onu iki gün boyunca orada bulunduramayacağını söyleyerek, cesedi ayaklarından sürükler. Karısı bağırır: "Ölü sürüklenmez!" Acımasız yaşam koşulları, insanı insanlığından çıkarmaktadır. Hamo, Kızılay sokaklarında yürüken Sülo'yu kaybeder. Bağırarak, koşarak onu arar. Ökten'in kamerası, kalabalık içinde kaybolan Hamo'yu, onun çaresizliğini gösterir. Bu yalnızca bir aşiretin değil, bir yaşam biçiminin de sonudur.

Sürü, her ne kadar sosyal bir melodram olsa da trajik bir melodram olarak da görülebilir. Gerçekçi metinlerde olduğu gibi anlatının başındaki dengenin bozulup sonunda yeniden kurulması gibi klasik bir yapısı yoktur. Başlangıç zaten bozulmuş bir denge ile başlar ve gelişen olaylar karakterleri bambaşka bir duruma sürükler. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Sürünün tren yolculuğunda kayıp vermesi, Hamo'nun parasını alamaması, Berivan'ın

ölümü, Şivan'ın çaresizliği, Sülo'yu Ankara sokaklarında kaybeden Hamo'nun yapayalnız kalması filmi tümüyle trajik kılar. 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" belirtir. Güçlü bir aşiretin lideri olduğu ve tekrar eski güzel günlere kavuşacağına dair yanılsaması, Hamo'yu trajik karakter olarak tanımlamamıza yol açar. Hamo, gerçekte inat etse de bu yolculuğun "son şansları" olduğunun farkındadır; ama bunu kabul etmekte inat ettiği ve sonunda kaybettiği için trajiktir. Benzer biçimde Şivan'ın baba otoritesine aşiret kuralları içinde isyanı, kendisini ve Berivan'ı aşiret ve baba otoritesine karşı koruyamaması ve hep birlikte bir felakete sürüklenmeleri, *Sürü*'yü trajik melodram olarak konumlandırır.

3.3.2. *Düşman*: Serbest Piyasanın Hep Kaybedenleri

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı ve başrollerini Aytaç Arman ile Güngör Bayrak'ın paylaştığı *Düşman*, tıpkı *Sürü* gibi sosyal politik bir melodram olarak görülebilir. Berlin Film Şenliği'nde en iyi senaryo dalında jüri özel ödülü kazanan film, ekmek parası kazanmak için geçici işlerde çalışan işsiz İsmail'in, çevresindeki kötü koşullara rağmen ayakta durma mücadelesini anlatır. İsmail, inşaat işçiliğinden belediyenin isteği üzerine köpek zehirleme işine kadar günübirlik işler yaparak karısı Naciye'ye (Güngör Bayrak), kızı Zeynep'e ve yaşlı ve hasta kayınvalidesine bakmaya çalışır. Ancak karısının gözü dışarılarda, artist fotoğraflarından tanıdığı başka yaşamlardadır. O yaşamlara erişmesi ise mümkün değildir. Ökten, temelde işsizliği ve bunun doğurduğu toplumsal sorunları, çeşitli karşıtlıklarla ironik biçimde anlatır. *Düşman*, işsizliği tek başına ekonomik bir durum olarak değil, arkadaşlık ilişkilerinden, aile ilişkilerine dek tüm ilişkileri biçimlendiren, kişiliği erozyona uğratan, insan ilişkilerini tümden değiştiren bir "düşman" olarak açımlar. Bu yönüyle işsizlik, toplumsal ve politik bir durumdur. Ökten, filmde işsizliği, yoksulluğu, bunun karşısında insanların gözlerini ve akıllarını cezbeden albenili yaşamlara ulaşmak için yoksul insanların neler yapabilecekleri türünden toplumsal ve politik konuları, melodram kipiyle birleştirerek anlatır.



Resim 24: *Düşman* filminin afişi.



Resim 25: *Düşman*'da İsmail ve Naciye.

Film, yine günlük yaşamdan görüntülerle başlar, Çanakkale Boğazı'ndan geçen gemiler, vapurdan inen, sokaklarda yürüyen (yoksul) insanlar. Ökten, her bir görüntüyü fotoğraf gibi dondurur ve onlardan birinin yaşamına eğilir. İnsanlar, sınıflar arasındaki farklar, daha filmin başındayken verilir: İsmail (Aytaç Arman), sokakta yürürken yanından hızla bir araç geçer ve aracın şoförü, çarpılmaktan son anda kurtulan İsmail'e bağırır. Hem suçlu hem güçlüdür o. Amele pazarında bekleşirken tanıştığı bir Diyarbakırlı işsiz, ona kollarının kanatlarının, yağmur altında karşıdaki evin bacasında bekleyen kanadı kırık leylek gibi olduğunu söyler. Yeni tanışan ve hemen arkadaş olan ikili, işsizlik, yoksulluk üzerine konuşurlar. Diyarbakırlı, göç halinin de ne kadar zor olduğunu anlatır. İş için on beş adam istendiğinde bekleşen amelelerin hepsi birden kamyonete binmeye çalışır. Kamyonete gereğinden fazla kişi binmişken iki arkadaştan biri zor tutunduğu kamyonetten düşer ve alnını taşa çarparak ölür. Kamyonette kalan işçi (Şevket Altuğ) yoluna devam ederken arkadaşı (Kamil Sönmez) oracıkta yığılı kalır. Üzeri çıplak kadın fotoğraflarının olduğu bir bulvar gazetesiyle örtülen işçinin cesedi yağmur altında öylece beklerken Diyarbakırlı işçinin söylediği "Artık hiç karnı acıkmayacak" cümlesi, durumun trajikliğini vurgular. İşsizlik öylesine can yakıcı ve insanı insanlığından uzaklaştırıcıdır ki arkadaşının kimsesiz ve yapayalnız ölmesine kayıtsız bırakır insanı. Böylece Ökten, işsizliği sistem sorununa bağlayarak kapitalist sistemin nasıl da acımasız, insanlık dışı olduğunu göstermeye çalışır. "Toplumda yaşayan insanlar, 'dengeli işlerden birini elde etmek için dizginsiz' bir şekilde rekabete girerler" (André Gorz'dan akt. Öztürk, 2002: 76). Acımasız serbest piyasa ekonomisinin "fırsat eşitliği", işsizleri ancak

kendileri gibi işsizlerle rekabet etmeye iter. Onlar, malların serbestçe dolaştığı serbest piyasa ekonomisinin hep kaybedenleridir. Ökten, işsizliği, yoksulluğu, insanların yırtık, eskimiş ayakkabılarını, kasketlerini tek tek çekimlerle göstererek anlatır. Onlar, yoksulluğun birer simgesi haline gelirken yönetmen yoksulluğun altını kalın kalın çizerek görünür kılar.

İsmail, biraz eğitim gördüğü için (lise 1'den terktir) de fiziksel güç gerektiren bazı işlere alınmaz. Diyarbakırlı arkadaşı seçildiği işine giderken o geride kalır. Eve giderken kalbi sıkışan mahalleden komşusu hamal Feyyaz'a yardım eder. Çevresindekiler, Feyyaz'ın karısının "eve adam aldığını", kapının önüne süpürge koyarak da kocasıyla anlaştıklarını söyleyerek "Ölsün boynuzlu" derken İsmail, dalga geçmek yerine Feyyaz'a yardım eder. O, işportacılık, turist rehberliği, arzuhalcilik gibi çeşitli işler yaparak para kazanmaya çalışan arkadaşı Nuri'nin deyişiyle "insan"dır. Nuri'nin yazdığı dilekçeler, tarlasını kaptıran, resmi kurumlardan alacağı olan yoksul aileler içindir. Nuri, kısa yoldan köşeyi dönmek ister ve örnek aldığı Bahtiyar gibi, bu amacına ulaşmak için dürüstlüğü, merhameti bir kenara bırakmıştır. İsmail ise "Bahtiyar olmanın milyonda bir ihtimal" olduğunu ve onun yalanla, hileyle, rüşvetle, insanları dolandırarak zengin olduğunu söyleyerek bu tür işlerde gözü olmadığını belirtir, erdemli yaşamı vurgular. Nuri'nin ağzından dinlediğimiz İsmail'in öyküsü de onun bu yönünü pekiştirir. İsmail, Nuri'ye göre kaçınılmayacak bir fırsat olan Almanya'dan gelen ve ona âşık olan bir turist kadınla Almanya'ya gidip hayatını kurtarmak yerine, yeni evlendiği ve ilk çocuğuna hamile olduğu Naciye'yi terk etmemiştir. O, erdemli olduğu kadar âşık bir adamdır.

Ökten, işsizliği, çaresizliği, bunların doğurduğu toplumsal sonuçlarla birlikte anlatır filmde. Olumsuz sonuçlardan biri de kadınların para kazanmak için etlerini satması, kötü yola düşmesidir. *Düşman*'da İsmail'in mahalleden arkadaşı Nuri'nin yengesi de kötü yola düşmüştür ve bir otel odasının balkonundan atlayıp intihar etmek isterken görülür. Amele pazarında bekleşen karnı aç, işsiz yoksulların aç gözleriyle güldüğü bu durum karşısında İsmail üzülür ve Nuri'den bir şeyler yapmasını ister. Ama para kazanıp Bahtiyar gibi köşeyi dönme hayalleri kuran Nuri, kılını bile kıpırdatmaz. Ökten'in pek çok filminde görülen namuslu, an, saf, adaletli bir dünyaya duyulan özlemi, *Düşman*'da İsmail yaşar. Yoksulluk içinde olmalarına

karşın, başka yaşamların özlemini kuran, yeni giysiler giyinmek isteyen, saçlarını okuduğu artist mecmualarındaki gibi yapan karısı Naciye, İsmail'in kaygısını anlamaz. İsmail, onu çevresinde bekleşen akbabalar karşısında uyarır; ancak Naciye'yi kurtaramaz.

Filmsel anlatının başında Naciye İsmail'e küstür. Önceki gün eve geldiğinde hiç sevmediği ve akbaba olarak nitelediği Bohçacı Hatice'yi karısıyla evde otururken gören İsmail, çileden çıkmış ve bu yüzden öfkelenmiştir. İsmail'e göre o kadın, "bir kez eve girdi mi, o ev çöker". "O bir baykuştur". Tam da melodramlara yakışan bu cümle, filmsel anlatı için korkulan geleceği önceden haber veren bir erken anlatımdır. İsmail, güzel giysiler giyinmenin karısının da hakkı olduğunu, ama onun değiştiğini söylediğinde Naciye, akan çatıdan, henüz odun kömür alamadıklarından, annesinin hasta olduğundan, okula yeni başlayacak olan kızları Zeynep'in henüz hiçbir şeyinin alınmadığından söz eder, ağlar. Yoksulluk, onu canından bezdirmiştir. Bunaldığını, içinin sıkıldığını söylemesi, melodramlarda yaşanacak kötü olaylara karşı izleyiciyi hazırlar.

Düşman'da işsizlik ve yoksulluk öylesine can yakıcıdır ki İsmail'e, belediyenin emrinde köpekleri zehirleme işini yaptırır. O, Çanakkale sokaklarında elindeki zehirli etlerle başıboş sokak köpeklerini zehirler ve onların can çekişini izler. Sonrasında bu görüntüler onun kâbusu olur. Bir yandan zehirli eti yiyen küçük bir köpeği, "Yeme onu!" diye engellemeye çalışacak kadar da "insancıl"dır, ancak bunu başaramaz.

Ökten, *Düşman*'da yoksulların, devletle ve resmi kurumlarla ilişkilerini eleştirel biçimde yansıtır. İsmail, kızının okula yeni başladığı gün, onları uzaktan izler ve okul bahçesinde istiklal marşı söylendiğinde "hazır ol"da bekler. Ökten, sanki karınları aç olan insanların, devlete ve onun resmi kurumlarına olan korkuyla karışık itaatini ironik biçimde dile getirir. Sıradan insanlar, resmi kurumlarla ilişkilerini doğrudan değil, Nuri gibi aracılarla halletmeye çalışırlar. İsmail bile henüz altmış üç yaşında olan kayınvalidesine, altmış beş yaşında olanların hak kazandığı yaşlılık maaşı bağlatmak için gerekli olan yaş büyültme dilekçesini Nuri'ye yazdırır.

Yoksulluk, sistem ve resmi kurumların işleyişi, çaresizliği yeniden üretir ve insanlar arasındaki ilişkileri bozar. İsmail, babasından borç para istemeye gittiğinde babasından azar işittiği gibi, erkek kardeşinin de Naciye'nin çalışmadığı, İsmail'in karısı için teyp alacağı ve her-

kesin Naciye'yi konuştuğu yönündeki tacizine maruz kalır. İsmail, karısına söz geçiremediği, onu şımarttığı, karısının tembel olduğunu suçlamalarını bırakıp babasından arazideki hissesini istediğinde işler çığırından çıkar. Baba "Ne hissesi?" diye çıkıştığında İsmail, "Buranın her karış toprağında emeğim var" der. Baba, "Herkes bir emektir tutturmuş gidiyor. Ne emeği?" diye tersler onu. Kardeşi, "Karın çalışsın" diye çıkıştığında İsmail onunla yumruk yumruğa dövüşmeye başlar. Baba da İsmail'e vurur. Yoksulluk, bir aileyi böylesine düşman eder birbirine. Anne, "Sizin ettiğinizi düşman birbirine yapmaz" diyerek çaresizce ağlar.

Bu öylesine bir çaresizliktir ki İsmail'i, horoz dövüştüren Horoz Şevket'in Almanya'dan gelecek konuğunu karşılamak için çalışmayı kabul etmeye iter. Üstelik Şevket'in, onun karısını Alman'a pazarlama düşüncesinden habersizce. Şevket, Nuri'ye, insanların Naciye'nin düğünlerde şarkı söyleyip iyi dans ettiğini söylediklerini aktarır, Alman için de Naciye'yi ayarlamasını ister. Duvarda asılı Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filminin afişi önünde Nuri, "İsmail arkadaşımız, ayıp değil mi?" diye sorar. Ökten, her ne kadar film afişiyle arkadaşı Güney'e selam gönderse de yoksulluk ve para kazanma hırsı yanında arkadaşlık da değerini yitirmiştir artık. Karısının da iş için ayarlandığından habersiz olan İsmail, Nuri'nin iş önerisini kabul eder. Yunanistan'dan konukları olduğunu öğrendiğinde eve gelir. Gelibolu'da işlettiği kumaş dükkânı iftira sonucu yakılan ve bu nedenle Yunanistan'a giden Mösyö Dimitri, yıllar sonra doğduğu toprakları ziyarete gelmiştir. İsmail'in yaşadığı yerde, bir zamanlar onun evi vardır. Dimitri, karısı ve kızıyla birlikte ziyarete geldiği toprakları özlemle anlatır, orası onun için "bizim memleket"tir. İsmail'e Yunan içkisi uzo armağan etse de "bizim" dediği rakının daha iyi olduğunu, onu içtikten sonra sirtaki oynadıklarını anlatır. Öylesine içtendir ki ailesi, İsmail ve yaşlı kayınvalidesi ile birlikte bir hatıra fotoğrafı çektirir. Bu topraklardan yıllar önce kovulan ve "düşman" olarak görülenler, doğup büyüdüğü toprakların değerini, o topraklarda yaşayanlardan daha iyi bilmektedirler.

Naciye, geç vakitte eve döndüğünde İsmail'i evde görünce şaşırır. Bademciğini çektirmek için komşu Nimet Abla'ya gittiğini söylemesi, İsmail'i kızdırır: "Ne işin var orada? Ne mal olduğunu bilmiyor musun?" diye çıkışır. Naciye orada az kaldığını, sonrasında canı sıkıldığı için başka bir komşuya geçtiğini söyler. Ökten, Naciye'nin gerçekte nerede olduğunu izleyiciye göstermediği için, izleyici ger-

çek konusunda kuşkuda kalır. Bu kuşku, melodramı beslerken olaylar birbirine bağlanır.

Hazırlıklar tamamlanmış, Şevket'in konuğu olan Alman gelmiştir. Konuk Alman'a önce alacağı dövüş horozları gösterilir, sonra Nuri'nin rehberliğinde Çanakkale gezisi yaptırılır. Truva'yı gezerken rehber, orayı bulanın bir Alman olduğunu ve orada çıkan hazineyi Almanya'ya kaçırdığını söyler. Şevket, "Bak Allahın işine. Bizim horozları bulan da bir Alman" diyerek Almanların buldukları her şeyi memleketlerine kaçırdıklarını, bunun kötü olmadığını, onların milliyetçi olduklarını, şimdi de kendi horozlarını kaçırmaya geldiklerini gülerek anlatır. Sahip olunamayan, değeri anlaşılamayan tarihe "düşman" sahip çıkar. Turistik yerlerin yanı sıra Çanakkale Savaşının geçtiği Gelibolu gibi yerler gezdirilir ve milli duyguları kabaran Şevket, burada lafa karışarak Türk askerinin gücünü, Çanakkale'nin düşmana geçit vermediğini anlatır. "Bizim atalarımız bu topraklar için kanlarını dökmüşler. Şu toprakların her karışında binlerce şehidimizin kanı var. İnsan buradan geçerken düşünecek, "ben nereden geçiyorum" diye." Ancak az sonra Çanakkale Şehitler Anıtı'nın kıyısına konuşlanarak çalgılı, içkili eğlenceye başladıklarında, bir keçi sürüsünün şehitliğe girmesi kimsenin dikkatini çekmez. Ökten, tarihi anıtları gösterdiğinde, görüntülere savaş uçaklarının, bombaların sesini bindirerek rehberin Çanakkale savaşına ilişkin ulusal anlatısını destekler ve dillerdeki tarih sevgisiyle gerçekte ulusal tarihe verilmeyen önem arasındaki çelişkiyi ironize eder.

Şevket, gezdiği topraklarda dedelerinin kemikleri olmasına karşın, devletin "Siz bizdensiniz, siz durun!" diyerek kendilerini geri plana ittiğini, buna karşın Bulgaristan ve Sırbistan'dan gelen göçmenlere toprak verdiğini anlatır Alman'a. Nuri de "bizden olan"a, işin zorunun, etin kemiğinin, balığın kılçığının layık görüldüğünü söyleyerek onu destekler. Sofrayı hazırlayan İsmail, "Bizim gibi, değil mi Nuri Abi?" dediğinde Nuri'nin verdiği, "Ayıp ettim İsmail. Sen bizdensin. Olur mu?" yanıtı, İsmail'in "dışarılıklı" durumunu özetler. Çalgılar eşliğinde oynanır, yenir içilir. Onlardan geriye kalan atıklara, çevredeki çocuklar koşturduğunda, Ökten ikinci kez şehitlik görüntülerinin üstüne uçak, bomba gibi savaş seslerini bindirir. Bağımsızlık için on binlerce insanın kanı dökülmüştür, ama o gün insanlar açtır ve karınlarını atıklarla doyurmaya çalışırlar.

Atıklardan nasiplenen yalnızca köylü çocukları değildir. İsmail de kayınvalidesi için bir parça et ve kendisi için de yarım şişe rakıyla eve döner. Ancak Naciye'yi evde bulamaz ve içmeye başlar. Oldukça geç bir saatte eve dönen Naciye, Bahtiyar'ın düğünündeki sanatçıları izlemeye gittiğini, çok pişman olduğunu söyleyerek af dilese de, İsmail çileden çıkmıştır artık. Makyaj yapmış, ince çorap giymiş Naciye'ye büyük bir öfkeyle haykırır:

> Biz fakir ve aç insanlarız Naciye. Sense artist olmak istersin... Kimsin sen, neyine güveniyorsun? Kim dolduruyor Anadolu'nun barlarını, meyhanelerini, kerhanelerini, kim? Senin gibi düşünenler. Artist mi olacaksın, orospu mu? Ol, defol!

Kapı önünde ağlayarak af dileyen Naciye, ancak kızı Zeynep'in babasını ikna etmesiyle içeri girer. Ancak İsmail artık onunla konuşmamaktadır. Naciye'nin pişmanlığının nedeni ertesi gün net biçimde anlaşılır. Naciye, kendisine yaptığı işi öğreten hamal Feyyaz'ın karısına giderek onlarla İstanbul'a kaçmaktan vazgeçtiğini, çok pişman olduğunu, İsmail'i çok sevdiğini söyler. Alman adamla birlikte olmak dâhil, o güne kadar yaptığı işlerin parasını ister. İzleyici, Naciye'nin bir süredir bu işi yaptığını, melodramlara yakışan biçimde şaşkınlıkla öğrenir. Eve geldiğinde Naciye, yine İsmail'den yüz bulamaz. Naciye, hatasını düzeltmesi için ondan yardım ister, onun sevgisine, şefkatine her zamankinden çok ihtiyacı olduğunu söyler. "Ama derdini, işlediği suçu "anlatamaz". Ertesi gün, hiç olmazsa öğlene kadar İsmail'in evde kendisiyle kalmasını ister. İsmail, "neden" diye üstelediğinde ve ona vurduğunda Naciye yine "anlatamaz". Ne de olsa melodramda kadın, anlatamaz ve ifade edemez. O gün Alman'ın gideceğini söyleyerek dışarı çıkar İsmail. Şevket, "Alman'a karşı bizi mahcup etmediniz" diyerek Nuri'ye ve İsmail'e para verir. İsmail, Nuri'nin elinde Alman'ın hediye ettiği teybi görünce onu almaya karar verir. Nedenini soran Nuri'ye, 'anlatamam' der. Nuri, ederini artırıp bir de senet yaparak teybi İsmail'e satar. Teyp, "o evde sıkılmasın" diye Naciye'ye alınmıştır.

İsmail, eve dönüş yolunda, amele pazarında birlikte iş beklediği Diyarbakırlı arkadaşının memleketine dönmekte olduğunu görür ve ondan kanadı kırık leyleğin öldüğünü öğrenir. Anlatıyı melodramatik kılan kötü haber bununla bitmez. Hamal Feyyaz'ın, karısı ve kızının evden kaçması üzerine kalp krizi geçirip öldüğünü öğren-

diğinde koşarak eve gider ve Naciye'nin de onlarla birlikte kaçtığını öğrenir. Beklenen kötü son nihayetinde gelmiştir. Haberi duyan ailesi İsmail'i aşağılar ve '"öyle bir kız doğurduğu" için Naciye'nin annesine hakaret eder. Sataşmalara dayanamayan İsmail, kardeşiyle kavga eder. Yoksulluk, bir aileyi parçalamıştır. İsmail, olanları sinema seyircisi gibi izleyen, Feyyaz'm karısı kapıya süpürge koyduğunda gülen ama müdahale etmeyen herkesi, "bizi" suçlar. Neale'a göre (1986: 8) melodramatik hazzın kaynağı, dokunaklı olmasında yatar. Dokunaklılığın en önemli öğelerinden biri ise zamanın geri döndürülemezliğidir. Bu da izleyicide kaçırılmış fırsatlara ilişkin bir hayıflanma yaratarak onu metne duygusal açıdan bağlar.

Bu ortamda Naciye'yi öldürmeyi aklına koymuş İsmail'e gerçek yardımı, İstanbul'dan ailesini ziyarete gelen fabrika işçisi Selim ve karısı yapar. Sendika üyesi olan ve solcu olduğu anlaşılan Selim, "bu sistem var oldukça Naciyelerin hep olacağını" söyleyerek sorunu sisteme bağlar. İsmail'e, İstanbul'a gelip kendisine yeni bir hayat kurmasını ve isterse iş buluncaya kadar yanlarında kalabileceğini söyler. Herkesin, akrabalarının bile kendisine sırtlarını döndüğü bir ortamda onların yardım önersine şaşıran İsmail, "Neden" diye sorar. Selim'in "İnsanlık görevi" yanıtı, tam da İsmail'in çağrısıyla örtüşür. Ailenin, arkadaşların "düşman" olduğu bir dönemde gerçek yardım devrimcilerden gelir. Artık teybe ihtiyacı kalmayan İsmail, onu Nuri'ye geri verir. Arkadaş Nuri ise ona o zamanda dek ödediği paraları geri verir, kalan yüz liranın ise üzerine yatar. "Bahtiyarların geleceği olmaz" diyerek, politik inancını yansıtır İsmail. Filmin sonunda İsmail, kaynvalidesi, yeni arkadaşları Selim ve onun karısı eşliğinde İstanbul'a, yeni hayatına yolculuk ederken görülür. Film, Selim'in, "Geriye değil, hep ileri bakmalısın" öğüdüyle biter.

Ökten, *Düşman*'da tek başına yoksulluğun değil, yoksullu üreten kapitalist sistemin insanı ve insan ilişkilerini nasıl da değiştirdiğini, yozlaştırdığını, çarpıttığını çarpıcı bir dille anlatır. Sistemin ürünü olan yoksulluk, eş, aile, arkadaş ilişkilerini harcar. *Düşman*'da Türkiye'nin değişen sosyo-ekonomik ve kültürel iklimi müzikler üzerinden de belirgin biçimde görülür. Değişen ekonomik ve sosyal ilişkilere koşut olarak dinlenen müzikler de değişmiştir. Ökten, filmin geçtiği mekânlarda arabesk müziği (Ferdi Tayfur, Bülent Ersoy, Orhan Gencebay) diegetik olarak kullanır. *Bir Demet Menekşe*'de topluma isyanı anlatan arabesk (Orhan Gencebay'ın "Hor Görme

Garibi" şarkısı), *Düşman*'da yine alt sınıfın müziği olmayı sürdürse de artık kültürel yozlaşmayla ilişkilendirilmiştir. Arabesk, gerçek, hakiki ya da güzel olanın değil, yozlaşmış olanın, kentte tutunmaya çalışan yoksulların müziğidir.

3.4. 2000'lerde Melodram: *Güle Güle* ve *Gülüm*

Ökten, *Düşman*'dan sonra yaptığı Kemal Sunal'lı güldürülerin ardından *Güle Güle* ile karakterlerinin yaşlı olduğu, kuşaklararası çatışmanın ve dostluğun vurgulandığı bir anlatısal yapı geliştirir. Artık yaşının da ilerlemiş olmasının etkisiyle Ökten, karakterlerini yaşlı kuşaktan seçer ve onların genç kuşakla ilişkilerini inceler. Bu doğrultuda ilk olarak yirmi dokuz dakikalık *Hep Aynı* (1995) filmini yapar. Oğlu (Tarık Akan) ve gelini (Serap Aksoy) çalıştığı, büyük kız torunu da okula gittiği için 4-5 yaşındaki torununa bakmak durumunda kalan bir babaanneyi (Nezihe Becerikli) anlatır. Babaanne, torununa bakmaktan, gün boyu televizyon karşısında oturmaktan, pencereden dışarı bakıp sokaktan gelip geçenleri izlemekten bıkmıştır. Adeta her gün, aynı güne uyanır. Filmde, babaannenin her geçen gün ölüme biraz daha yaklaşmasından başka hiçbir şey değişmez. Ökten, *Güle Güle* ve *Gülüm*'de de benzer temaları işleyerek kuşaklar arası ilişkileri, onların yaşama bakışları ve değerleri arasındaki farkı anlatmayı sürdürür.



Resim 26: Gülüm filmi afişi.

Güle Güle, oyuncu kadrosunun neredeyse tümüyle yaşlılardan oluştuğu bir filmdir. Ökten, *Düşman*'dan sonra yaptığı Kemal Sunal'lı toplumsal güldürülerinin ardından *Hep Aynı* (1995) filmiyle birlikte karakterlerini yaşlıların oluşturduğu ve değişen zaman içinde kuşaklar arası ilişkileri ve değişen değerleri anlatmaya başlar. Ökten, kendisinin de yaşının ilerlemesiyle *Güle Güle* ve *Gülüm* filmlerinde merkezinde yaşlı karakterlerin olduğu öyküler anlatır.

Güle Güle, yıllardır birbirlerini tanıyan Galip, İsmet, Celal, Zarife ve Şemsi'nin Bozcaada'da yaşadıkları arkadaşlığı anlatır. Galip (Metin Akpınar), âşık olduğu Rosa'ya kavuşmak özlemi duyan, her hafta ona aşk mektupları yazan romantik bir adamdır. Pek çok kez aşkının yaşadığı Küba'ya gitmeyi dile getirmiş olsa da bu isteğini yerine getirememiştir. Bu öyle bir aşktır ki kendisinden hoşlanan postane müdiresinin (Ayşegül Aldınç) ilgisini bile görmezden gelir. İsmet (Zeki Alasya), çok küçükken ağabeyinin Amerika'ya gitmesi üzerine annesiyle kalmış ve onun yakınlardaki ölümünden sonra da yalnız hale gelmiştir. Her gün annesinin mezarını ziyaret edip onunla konuşmakta ve onun mezarının başına, görenlerin bakınca "Burada büyük bir kadın yaşıyormuş" dedirteceği büyük bir taş yaptırmayı istemektedir. Yapmayı çok sevdiği şeylerden biri de film izlemektir. Evli olan Zarife (Yıldız Kenter) ile Celal (Eşref Kolçak) ise emekli olup İstanbul'da yaşayan kızları Arzu (Nilüfer Açıkalın) ile oğulları Ahmet'in (Nejat Birecik) kendilerini daha sık ziyaret etmelerini beklemektedirler. Karısı tarafından terk edilmiş olan Şemsi ise yıllardır eski bir yerli otomobili çalıştırmayı aklına koymuş bir tamircidir. Karakterlerin ortak özelliği, yaşamda bir kişiye ya da bir işe tutkuyla bağlanmalarıdır. Bu özellik, onların mücadeleci olmalarını da sağlamaktadır. Onlar, birbirlerine duydukları saygı, sevgi, güven, nezaket, arkadaşlık, yardımlaşma gibi değerler ve pratiklerle nesli tükenen "eski zaman insanları"dırlar. Beş arkadaş, her sabah birlikte deniz kıyısında koşu yaparlar ve birbirlerinin dertlerine çare ararlar. Her ne kadar "paragöz" emlâkçılar tarafından ada kültürünü bilmeyen paralı insanlara pazarlansa da yaşadıkları ada, onlarla birlikte yok olma sürecindeki dostluğun, yardımlaşmanın, güvenin, saygı ve sevginin olduğu bir yerdir. Öyle ki kahvehaneci Dilaver de İsmet'e, önceki gün içtiği çayın ederinden daha fazla para ödediğini hatırlatacak kadar paraya tamah etmeyen iyi bir insandır.

Galip, bir ömür boyu beklediği sevgilisi Rosa'ya kavuşmak için Küba'ya gitmeye bu kez tam anlamıyla karar verir; ancak bunun için parası yoktur. Henüz anlatının başında kavuşamayan âşıklar teması, filmin melodram kipini kullandığını haber verir. Galip'in Rosa'yla ilişkisi, Yeşilçam melodramlarından tanıdığımız üzere aşk değil tutkudur. "Yeşilçam filmlerinde daha çok marazi tipler için uygun görülen" (Erdoğan, 2001: 253) bu tutku, onlar arasındaki ilişkiye sıradanlıktan, gelip geçicilikten uzak bir ulvilik atfeder. *Bir Demet Menekşe*'de Kenan'ın Nesrin'i sevmesinde görülen ulvilik, *Güle Güle*'de bir kez daha ortaya çıkar. Ökten, Yeşilçam melodramlarını, melodam kipini dönüşüme sokarak dolayımladığı gibi, kendi filmleriyle de metinlerarası bir ilişki kurmuş olur. Başka bir melodram kipi olan kavuşmanın olanaksızlığı, beklenmeyen bir durumla bir kez daha dolaşıma sokulur ve anlatıyı melodramatikleştirir. Galip kanser olmuştur, hastalık bütün vücuduna yayılmıştır. Doktor, Galip'in hastalığını onun arkadaşlarına söylediğinde duyulan dokunaklı insan sesi, yere saçılan tespih taneleri ve dokunaklı müzik, melodramatik olanın altını çizer. Galip'in kendi hastalığını bilmemesi de anlatıyı dokunaklı kılar. Onun aşkına inanan ve mutluluğunu isteyen dostları, hiç olmazsa ölmeden önce Galip'i Küba'ya göndermek için seferber olur. Önce Küba'ya gitmek için gereken para hesaplanır ve turlardan fiyat öğrenilir. Gereken para dolar üzerinden hesaplanmıştır ve hiç biri de doların fiyatını bilmez. Yoldan eşeğiyle geçen bir köylüden öğrenirler doların kaç lira ettiğini. Ökten, serbest piyasanın köylere dek nasıl da sızmış olduğunu çarpıcı biçimde anlatır. Her biri bunun için çeşitli önerilerde bulunur. İsmet, evini satmaya kalkar, ancak emlakçı (Haluk Bilginer), ederinin oldukça altına bir fiyat önerince vazgeçer. Şemsi, oğlundan borç para ister, ancak oğlu parasını repoya yatırmıştır. "Vampir bunlar" der. Bu kez banka kredisi almak için başvururlar, ancak evleri kredi için yeterli olmadığından bunda da başarısız olurlar. Şemsi, tek çare olarak kendisini terk eden ve yıllardır görüşmediği eski karısı Mine'den (Sevda Ferdağ) borç ister. Şimdi çalıştığı şirketin müdürü olan Mine, borç para vermediği gibi onu aşağılar.

Galip hastanede yatarken arkadaşları da onu Küba'ya göndermek için son olasılıkları gözden geçirir. Şemsi, banka soymayı önerir. Diğerlerinden farklı olarak içki içmeyen, namaz kılan inançlı biri olarak Şemsi'nin önerisi herkesi şaşırtsa da bundan başka yol

da kalmadığı için hazırlıklara başlanır. Şemsi, Chevrolet marka otomobilini çalıştırmak için elinden geleni yaparken İsmet de izlediği filmlerden gördükleriyle soygun planı yapar. Yapılan soygun hazırlıkları, filmsel anlatıda ritmi artıran eğlenceli anları oluşturur. Oyuncak silahlar alınır, maskeler hazırlanır ve soygun kimsenin burnu kanamadan başarıyla gerçekleştirilir. Banka görevlisinden, Galip'i Küba'ya göndermek için gerekli olan 42523 dolar isterler. Öylesine iyi niyetlidirler ki sonrasında bu parayı bankaya geri ödemeyi de düşünmektedirler. Soygundan haberi olmayan Galip'in uçak biletlerini de kendi maaşlarından alırlar. Soygun dönüşü Galip'i alıp hava alanına getirirler. Arkadaşlarının polislerden kaçtığını gören Galip, onların kendisini Küba'ya göndermek için soygun yaptıklarını anlar. Bu dostluk, onu çok duygulandırır ve arkadaşlarının gözyaşları eşliğinde Küba'ya uçar. Galip'in sesinden Rosa'nın kızından gelen mektubu dinleriz. Rosa'nın iki gün önce öldüğünü ve Küba'da böylesi aşkların ölümsüz olduğuna inanıldığını işitiriz. Film, arkadaşlarının çabalarından duygulanan Galip'in "Bunu size söyleyemezdim" cümlesiyle biter.

Ökten *Güle Güle*'de, saygılı, sevgili, medeni, dürüst, dost vb. sıfatlarla betimlediği karakterleri ile gerçekte yiten değerlere dikkat çeker ve bu değerlere duyduğu özlemi anlatır. Karakterlerle birlikte bu değerler de yok olacaktır. Çünkü yeni nesil, saygı, sevgiden uzaktır, empati kuramamaktadır. Ökten, yiten değerleri, kuşaklar arası ilişki aracılığıyla anlatmayı seçer. Örneğin Arzu, anne-babasının kendisinden onları daha sık ziyaret etme beklentisini anlayamaz. Celal, Arzu'nun eve geldiğinde yemek sofrasından kalkıp cep telefonuyla uzun uzun erkek arkadaşıyla konuşmasına, onunla Hindistan'a tatil planları yapmasına gücenir. Arzu ise kendisine karışılmasından, onlara hesap vermekten bıktığını söyler. Zarife ve Celal'in evlat sevgisini anlayamayan Arzu, Galip'in Rosa'ya olan aşkını da anlayamaz ve ona şöyle der: "Benim yaşıtlarım her gün sevgili değiştiriyor. Ya siz? Maşallah... Benimki çorap değiştirmek gibi." Galip'in, Rosa'ya denizden çıkarken görüp âşık olması, ancak onun ertesi gün Türkiye'den ayrılması üzerine otuz yıldır mektuplaşmaları, Arzu'nun her şeyi hızlı yaşayıp hızlı tüketen dünyasına oldukça yabancıdır. Ağabeyi Ahmet'in tepkisi de "Ne oldu o manyak ilişki?" olur. Adadaki komşu kadınlardan Ayşe'nin (Serra Yılmaz) aklı da bir adamın bir kadını, üstelik aynı yatakta olmadan bir ömür boyu

sevmesini anlayamaz. Cinsellikten arındırılmış olmak, elbette bu aşkı da sanki bu dünyaya değil, her şeyin aslının bulunduğu bir idealler evrenine ait kılar. Değerleriyle, davranışlarıyla "eski zaman insanları" olan bu güzel insanların aşkının da farklı olması, bu aşkın/ tutkunun melodramatik boyutunun altını çizer.

Ökten, iki kuşağın duygu ve düşüncelerini ifade etme ve dili kullanmaları arasındaki farkı da vurgular. Galip, Rosa'ya olan aşkını doğru bir Türkçe ile "romantik" sözcüklerle dile getirirken (yazarken) Arzu, bir insanın ömrü boyunca tek bir kadına âşık olması karşısında duyduğu şaşkınlığı, "Hayret bir şey ya" cümlesiyle dile getirir. Yaşlı karakterlerin sözcük dağarcığı ne kadar geniş, ifadeleri ne kadar düzgün ise genç karakterlerinki de tam tersine dar ve savruktur. Galip'in yazışarak, mektuplaşarak haberleşmesine karşın yeni nesil, cep telefonuyla haberleşir. Mektuplaşmak, Galip'le birlikte son bulacaktır. Ökten bir yandan şimdiki dünyanın, bu dünyadaki insan ilişkilerinin uğradığı bozulmayı, karakter aşınmasını eleştirirken öte yandan da geçmişe özlem duyar. İki kuşak arasında vurgulanan bu farklılıklar, karakterlerin iyiliği, erdemliliği, saygı ve sevgiye dayalı dostluğu ve de onların yaşadığı ada, bu nostalji duygusunu güçlendirir. Geçmişe özlem, nostalji ise melodramın kipleri arasında yer alır. Hayward (2000: 218), melodramın geçmişi, toplumsal düzenin karşıtı bir davranışın olmadığı saygın ve ideal zamanı aradığı için "nostaljik" olduğunu vurgular. Melodram, edebi ve tiyatral bir tür olarak geliştiği 19. yüzyılda, Fransız Devrimi'nin getirdiği laik düzene karşı, önceki sistemin değerlerine, kutsallığına olan özlemi yansıtmıştır. *Melodramatic Imagination* (*Melodramatik İmgelem*) adlı kitabında Brooks (1976: 16), 19. yüzyıl melodramlarını bu tepki çerçevesinde okuyarak Fransız devrimi sonrası tiyatral melodramların, kutsal, özgün ya da ideal olanın sonsuza dek kaybolduğuna ilişkin bir tepkiyi içerdiğini belirtir. Yazar, melodramın yükselişini de şimdiye kadar bu işlevi yerine getirmiş olan kültürel biçimlerin inandırıcılığının kaybına bir tepki olarak okur (1976: 42). Ökten de *Güle Güle*'de geçmişe böylesi bir özlem duyar. Her ne kadar daha çok para kazanmak için ada sakinlerinin evlerini almaya çalışan emlakçılar olsa da, ada, iyi insanların birlikte mutlu yaşadığı bir "kurtarılmış uzam"dır. Bazılarının "çete" olarak nitelediği beş arkadaş, her sabah koştuktan sonra, oğlu Atina'ya göçmüş olan ve adanın bir ucunda yaşayan Maria'yı ziyaret ederler. Böylelikle onlar,

ilişkileriyle tümüyle ideal, geçmiş zamanların insanları olurlar. Ökten, dolaşıma soktuğu melodram kipleriyle saygı-sevginin azalması, anlayışsızlık, bencillik, çıkarcılık, bireycilik gibi şimdinin sorunlarının geçmişte olmadığını söyleyerek melodramın ruhunda olduğu gibi geçmişi özler.

Ökten, *Güle Güle*'den üç yıl sonra *Gülüm*'ü (2002) çeker. *Gülüm*'de de Ökten değişen toplumsal, ekonomik koşullar altında kuşaklararası ilişkileri ele alır. Ali (Tarık Akan), otuz yıllık karısı Sevim (Nebahat Çehre) tarafından terk edilmiş bir erkektir. Eski bir İstanbul evinde yaşayan Ali, evde tahta oyuncaklar oyarak vakit geçirir. Kızı Gül'ün geçirdiği bir ameliyat sonucu ölmesinden sonra karısı tarafından terk edilmiş ve yapayalnız kalmıştır. Ali, zaman zaman Gül'ün sevgilisi Serhat (Okan Yalabık) ile konuşup dertleşmekte, bazen de gay komşusu Çağatay ve yine komşusu olan bedensel engelli çocukla vakit geçirmektedir. Bu özelliğiyle Ali'nin, çocuk ya da yetişkin olsun, insanlarla iyi ilişkiler kurduğu, sevilip sayılan biri olduğu görülür. Oğlu Sinan (Okan Bayülgen), başarılı bir kişisel gelişim uzmanıdır ve iyi para kazanmaktadır. Yazdığı *Mutluluğu Bulmanın 66 Yolu* adlı kitap çok satmakta ve sürekli bu konuyla ilgili konferanslar vermektedir. Buna karşın gerçek yaşamda kurduğu ilişkilerde başarılı değildir. Sinan'ın karısı Aslı (İdil Fırat) ise bir bankada çalışmaktadır. Salim (Rutkay Aziz), Neşe (Güler Ökten) ile evlidir ve dünürlük ilişkisinden öte, Ali'nin yakın arkadaşıdır. İki arkadaş, günlerini deniz kıyısında balık tutarak ve akşamları da içerek geçirirler. Neşe ve Salim, Ali'nin terk edilmiş olmasına üzülürler. Ancak terk etmiş olsa da Sevim'in hala kocasını sevdiği, Ali'ye ettiği sessiz telefonlardan anlaşılır. Ali'nin kızının ölümüne dair sakladığı sır ve buna bağlı olarak anlatıda yaşanan dönüşüm, filmin başlıca melodram kiplerindendir. Saklanan sır, izleyicide merak uyandırır.

Sinan, mutluluğun kitabını yazsa da Aslı ile ilişkisi iyi değildir. Sürekli olarak Aslı'nın kendisini aldattığından şüphelenmektedir. Oysa kendisi de konferanslar sırasında kendisinden hoşlanan genç bir kızla birlikte olarak karısını aldatmıştır. Evlilik yıldönümlerinde yemek yemek için Aslı'yı McDonalds'a götürmesi, onun romantizmden ne kadar uzak olduğunu gösterir. Sinan, yemekte ailelerinin kendilerinden bir çocuk beklediklerini iletir. Aslı ise çocuğun "önce sorumluluk alacak bir babayı gerektirdiğini" söyler. Sinan, çocuk yapmak konusunda Aslı'yı ikna etmek için çalışsa da onun kendisi-

ni aldattığı saplantısından vazgeçmez. Onun iç çamaşırlarını kontrol eder, cep telefonunu ve bilgisayarını karıştırır. Aslı'nın rahatlamak için yaptığı şey, Doğu kaynaklı olan ama Batı'da bir sektöre dönüşen yoga yapmak olur. Ökten, her iki karakterin de mutlu olmak için batılı ya da batılılaştırılmış reçetelere itibar ettiğine işaret ederek bu durumu eleştirir. Aslı'nın yoga dersinde öğretmenin yaptırdığı bir egzersizden hoşnut olmaması da bu tür kişisel gelişim etkinliklerinin bir sektör olduğuna işaret eder.

Sinan ve Aslı, evlilik yıldönümlerinde ailece gittikleri şık restoranda, Sinan'ın paranoyak tavırları yüzünden tartışıp küserler. Sinan, geceyi başka bir kadınla geçirirken Aslı annesinin evine gider. Annesinin, kocasının yanına dönmesi gerektiği uyarısına sinirlenen Aslı, bir zamanlar annesinin de aldatılmış olduğu gerçeğini haykırır. Ali ve Salim, olanlardan birbirlerini değil kendi çocuklarını sorumlu tutarlar. Salim damadını, Ali de gelinini korur. Sinan, Serhat'a "bir bok olamadığının farkında" olduğunu söyler ve "Ben Aslı'yı aldattım. Sen kardeşime hala sadıksın ama" der. Sarhoş bir halde babasının evine geldiğinde, ondan Aslı'nın eve gelip her şeyi anlattığını öğrenir. "Beni boynuzladığını da anlattı mı?" diye çıkıştığında Ali, "Sevmiş" der. Sinan, otuz yıllık karsını evden kaçırtan adamın sevmekten ne anladığını sorar ve kız kardeşinin, onun ameliyat olma kararını desteklediği için öldüğünü söyler. Ali, dayanamayıp ona bir tokat atar.

Boşanma kararı alan Sinan, dayısı Asım ile birlikte uzak bir sahil kasabasında yaşayan annesi Sevim'i (Nebahat Çehre) ziyaret eder. Boşansa da, Sinan'ın hala Aslı'yı sevdiği anlaşılır. Ancak annesi ve babası arasındaki sevgiyi göremeyen Sinan; Sevim, Ali'yi sorduğunda "O hımbıl adamda ne buldun?" diye tepki verir. Sonrasında annesinin evlenmeden önce bir adamı sevdiğini, o adamın Sevim'i kaçırıp dağlarda bir ay gezdiklerini, adamın hapse girdiğini ama annesinin hamile olması nedeniyle ailesinin de yumuşadığını ve onları affettiklerini öğrenir. Bu adam, babası Ali'den başkası değildir. Sinan, ancak o zaman babasının annesini ne kadar çok sevdiğini, bunun için neler yaptığını anlar.

Ali, vaktinin bir kısmını da Çağatay'la birlikte komşuları olan bedensel engelli çocukla birlikte balık tutarak geçirir. Yaptığı oyuncak tavşanlardan birini çocuğa hediye eder. Oyuncak tavşanların sırrı, Sinan İstanbul'a dönüp babasıyla konuştuğunda daha iyi anlaşılır.

Gül, aileye söylenen yalanda olduğu gibi estetik ameliyat olurken değil Serhat'tan olan bebeğini aldırırken ölmüştür. Hamile olduğunu yalnızca babası Ali'ye söylemiştir. Ali, Serhat'ı korumak için Gül'le birlikte onun estetik ameliyat olacağını söylemiştir aileye. Bu konuda Gül'ü destekleyen kişi o olduğu için Sevim de kızının ölümünden Ali'yi sorumlu tutmuş ve evi terk etmiştir. Ali de kızı öldüğünden beri evde tahtadan oyuncak tavşanlar yapmaya başlamıştır. Oyuncak tavşan, Ali'nin kızına duyduğu sevginin göstergesidir.

Film, bir ayrılık bir de kavuşma ile sonlanır. Ayrılmaya karar vermelerinden sonra Sinan, eşyalarını toplarken Aslı'nın "gitme" çağrısını, "Gitmezsem, evi sana zindan ederim" diye reddeder. Bu yanıt, onun durumunun farkında olduğunu ve değişmesi gerektiğine inandığını gösterir. Yaşadıkları, ona sevginin ve aşkın kitaplardaki gibi olmadığını, bunların ancak emek vererek öğrenileceğini göstermiştir. Ali ise Sevim'in yanına gider ve âşıklar tekrar bir araya gelir. Melodramın mutlu son kodu gerçekleşmiş olur böylece.

Aşk, aşk acısı ve buna bağlı olarak yaşanan ayrılık (Akbulut, 2007), *Gülüm*'deki başlıca melodram kiplerindendir. Ali, Sevim'i sever ama terkedilmiştir; Serhat, Gül'e âşıktır ama Gül ölmüştür. Ali ve Serhat'ın aşkı, melodrama özgü tutkulu aşklar olmasına karşın, Sinan ile Aslı arasındaki ilişki, belki de "melodram sonrası"na özgü farklı bir sevgidir. Gel-gitli, aldatmalı olan bu ilişkinin gerçek bir aşka dönüşmesi, ayrılığı gerektirir. Aşk kadar, âşıkları ayıran nedenler de filmin melodramatik yönünü vurgular. Ali'nin, kızı Gül'ün ölümü konusunda sır saklaması, suçlamalara karşın sessiz kalması Yeşilçam melodramlarından tanıdığımız kiplerdir. Sessizlik, yerli melodramlarda her ne kadar kadın karaktere atfedilse de *Gülüm*'de sessiz kalan karakter Ali'dir. Saklanan sırların, gerçeklerin açığa çıkışı da melodrama uyar ve beklenen mutlu sona ulaşılır. *Gülüm*'de aşk ve aşk acısı, yalnızca heteroseksüel çiftler üzerinden değil, eşcinsel bir karakter üzerinden de anlatılır. Ali'nin mahalleden komşusu olan Çağatay adlı genç, bir gaydir ve bunu gizlememektedir. Yaşadığı aşk acılarını Ali'yle paylaşır.

Gülüm'de Ökten, İstanbul'a özel bir rol verir. Ali ve Salim, oturdukları mahalleden yürüyerek boğaza inip balık tutarlar. Onların İstanbul'u cemaate açıktır. Buna karşın Sinan ve Aslı'nın İstanbul'u, modern apartmanların, sitelerin, çok katlı şirketlerin, büyüyen yerli ve yabancı sermayenin İstanbul'udur. Ökten, karakterlerin kentle

ilişkilerindeki bu farka işaret ederek kentin insanla, insanın kentle birlikte değiştiğini anlatır.

3.5. Genel Değerlendirme ve Sonuç

Ökten, ilk filmlerinden itibaren melodram kipini başarıyla kullanan bir yönetmendir. Her şeyden önce onun karakterleri, Schatz'ın melodram tanımında olduğu gibi "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 anlatı"da (1981: 222) devinirler. *Bir Demet Menekşe*'nin Kenan ile Nesrin'i, *Askerin Dönüşü*'nün Ali'si, *Sürü*'nün Şivan ile Berivan'ı, *Düşman*'ın Selim'i bu tür karakterlerden olup onları kurbanlaştıran toplum/sistem içinde kendilerine bir çıkış yolu ararlar. Elsaesser'e göre (1985: 177) melodramların bir çeşitlemesi olan aile melodramları, "daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede başarısız olmuş kahramanı konu edinir. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur." Şivan'ın çaresizliği, tam da böylesi bir çıkışsızlığı anlatır. Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar ve çoğu kez izleyicileri gözyaşlarına boğar. Gözyaşı ise melodramın vazgeçilmezidir. "Melodram, hayatta her şeyin 'dert' edildiği, her şeyin 'sorun' olduğu hayli maraz bir dünya kurar. Her anı tedirginlikle, huzursuzlukla beslenen bir dünyadır bu ve sevgililerin, eşlerin en mutlu anları bile bu mutluluğun her an kaybedileceği 'ankisiyetesiyle' yaşanır" (Mungan, 2007: 245, 246). Bunun farkında olan izleyici, bu nedenledir ki *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin'le Kenan'ın birlikteliğini ne tür bir kötülüğün bozacağını, *Askerin Dönüşü*'nde terhisine iki gün kalan Ali'nin kaderinin, bu iki gününün ne tür bir kötü olayla değişeceğini ve *Düşman*'da İsmail'in çevresindeki akbabalar konusunda uyardığı Naciye'nin kaderini merakla bekler.

Melodram kipi göz önünde bulundurulduğunda bir başka ortak özellik, çoğunlukla erkek başkarakterlerin, içinde bulundukları toplumsal yapıyı çürümüş, yozlaşmış, kirlenmiş olarak görmeleri ve arı, duru, temiz bir yaşama özlem duymalarıdır. Erkek karakterler, kadın başkarakterlerle birlikte koşulların kurbanı olsalar da "kurta-

rıcı-bağışçı" olarak eylemde bulunurlar. Koşulların kurbanı olarak kadınlar ise hep kurtarılmayı beklerler, kendi kararlarını tek başlarına veremezler. *Askerin Dönüşü*'nde Ali'yle evlenme kararını kadın değil, baba verir; *Bir Demet Menekşe*'de Kenan'ın bağışlanmasını isteyen/buna karar veren annedir. Kadın karakterler, Ökten sinemasında daha sessiz, dilsizdirler. *Sürü*, bu dilsizliğin en yetkin biçimde anlatıldığı film olarak öne çıkar.

Ökten, melodram kipini kullansa da, karakterlerini koşulların kurbanı olarak sunsa da bu temsilde toplumsal ve sınıfsal bir tavrı gözetir. Karakterleri kurbana çeviren, eşitliksiz güç ilişkileri üreten sınıflı toplum yapısıdır. *Askerin Dönüşü*'nde İbrahim, ekmek parası için kaçakçılık yaparken öldürülür; ama Nuran'ın çalıştığı butiğin patronuna, kaçak mal sattı diye ilişen olmaz. Fark, sınıfa çarpınca can yakıcı olur. Yasalar, herkes karşısında eşit uygulanmaz. Ökten'in filmlerindeki melodram kipini politik kılan, tam da budur. Ökten'in karakterleri, dönemin ekonomik, toplumsal ve politik bağlamının etkisiyle politik bilinç kazanmaya başlarlar. *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin, çalıştığı butiğin yoz bulduğu müşteri profilinden rahatsızlığını dile getirir ama politik olmayan biçimde. *Askerin Dönüşü*'nde Ali, kaçak mal sattığı için işverenine karşı çıkar ama yine politik olduğu için değil, hakkaniyete duyduğu inanç nedeniyle. Bu filmlerin karakterlerinin isyanı doğrudan politik değildir. *Düşman*'da ise daha politikleşmiş bir dönemde olduğundan İsmail, emeğinin olduğu söylediği babasının arazisinden hissesini ister ve Nuri'nin örnek aldığı Bahtiyar'ın yalanla, hileyle, rüşvetle, insanlığından çıkarak köşeyi döndüğünü söyler. Ancak İsmail, eşitsizlikleri görüp bunlara isyan etse de, Naciye evden kaçtığında onu vurmayı çözüm olarak görecek kadar feodal tarafları olan biridir. Onu bu düşünceden, İstanbul'dan ailesini ziyarete gelmiş olan devrimci karı-koca komşuları, bu durumun bir sistem sorunu olduğunu vurgulayarak uzaklaştırırlar. *Sürü*'de tren yolculuğu, Türkiye'den insan manzaraları sunarken elleri kelepçeli ozan, devrimci gazete satan ve marş söyleyen gençler, bekçiliğini yaptığı apartmanın dairelerini övünerek Şivan ve Berivan'a anlatan Sıddık'a sınıfını hatırlatan oğlu, politik karakterler olarak öne çıkarlar.

Ökten'in sinemasında dikkat çeken bir başka özellik de, ister melodram, ister politik film isterse güldürü olsun, her filminde toplumsal yaşama dair görüntülerin yer almasıdır. Bir melodram olan

Bir Demet Menekşe'nin başlangıcında İstanbul sokaklarını, otomobilleri, sokakta yürüyen insanları görürüz. Ökten, karakterlerini çevreleyen uzamı göstererek filmlerine gerçekçi bir atmosfer oluşturur. *Bir Demet Menekşe*'yi melodram olduğu kadar gerçekçi kılan da biraz da bu seçimdir. *Askerin Dönüşü*'nde yer alan kent ve çalışma yaşamına ait olan görüntüler, Ali'nin içinde bulunduğu ruhsal durumu desteklemekle birlikte, yine toplumsal gerçekliğe gönderirler. Ali'nin döndüğü İstanbul, eskisi gibi değildir. Çalıştığı marangozhane gibi küçük işyerlerinin kapanması, giyimden kozmetiğe dek yabancı malların piyasayı doldurması, insanların eğlence anlayışlarının değişmesi yalnızca Ali'nin ruhsal durumunu, yalnızlığını vurgulama, daha önemli olarak toplumdaki ekonomik liberalizmi ve bunun insan ilişkilerinde yarattığı bozulmayı anlatır. Benzer durum *Güle Güle* ve *Gülüm*'de de görülür. Yaşadıkları mekânlar, karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtır.

Ökten'in filmlerini melodramla ilişkilendiren bir başka özellik, öykülerinin mahalle/cemaat ortamında geçmesi ve birincil ilişkilerin belirleyiciliğidir. İlk filmlerinde baskıcı, dedikoducu olan mahalle ortamı, *Güle Güle* ve *Gülüm*'de saflığın, iyiliğin, erdemin, güzel insanların yaşadığı geçmişe ait, yok olan bir uzam olarak kodlanır. Ökten, Türkiye'nin ekonomik, tarihsel ve politik değişimine paralel olarak yaşanan yerleşim birimlerindeki değişimi yansıtır ve geçmişe özlem duyar. Erdem, iyilik, arkadaşlık, gerçek aşk, emek gibi değerler, geçmiş günlerde kalmıştır ve bu değerleri ancak yaşlı kuşak yaşatır. Yeni nesil ise bozulmuştur. Bu nedenle Ökten'in genç nesilden yana şikâyetçi olduğu görülür.

Ökten'in müzik kullanımı da melodram kipine dayanır ve "acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle işlevsel" (Elsaesser, 1985: 173) olarak işe koşulur. Kullandığı müzikler, karakterlerinin duygu ve düşüncelerini ifade eder. Bazen de *Sürü* ve *Düşman*'da olduğu gibi müziğin kullanımı ironiktir. He ne olursa olsun Ökten'de müzik, melodramatik bir kip olarak anlatımcı bir işlevdedir.

Türü tanımlamak, ona ait sınırlar koymak olarak görülse de, aynı zamanda türlerin, kendi dışındaki alanlara ilişkin geçici körlükler yarattığı da hesaba katılmalıdır. Örneğin melodram, alanyazında gerçekçiliğin karşıtı olarak görüldüğü için, melodramaturjik bir anlatının gerçekçi olmayacağı düşünülür. Ökten'in başarısı ise

birbirine karşıt görünen türleri iç içe geçirmesinde, melodramda gerçekliği, gerçekçi olanda melodramatik olanı fark etmesinde yatar. *Bir Demet Menekşe*, tipik Yeşilçam melodramları gibi yalnızca sınıfsal farkların aşka engel olduğunu ve aşkın bu engelleri aşabileceğini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda gerçekten de ekonomik ve psikolojik olarak yalnız kalan bireylerin halini serimlemeye çalışır. *Asherin Dönüşü*, kaçakçılık olgusundaki sınıfsal, sosyal, ekonomik ve politik eşitsizlikleri, melodramatik bir çerçeve içinde anlatır. *Sürü* ise gerçekçi olanda melodramın konumlanışını gözler önüne serer. Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı *Sürü*, Berivan aşiretinde Şivan ile hasta karısı Berivan arasındaki aşkın, baskıcı toplumsal (feodalite) koşullar içinde yaşanışını ve bu aşkın, aşiretin dağılışına nasıl yol açtığını can yakıcı biçimde resmeder. Böylece melodram, Ökten'de başlı başına bir tür olarak değil farklı durumları anlatmak için kullanılan bir kip olarak anlam kazanır.

4. BÖLÜM
Yeşilçam Kendi Geçmişini Anımsıyor: *Gönderilmemiş Mektuplar*

Bu çalışma, yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde dolaşıma sokulan melodram kipini incelemeyi ve filmi, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin rövanşı olarak okumayı amaçlamaktadır. Melodramın yalnızca aşk, rastlantı, heteroseksüel birleşmenin engellenmesi, kaçırılmış fırsatlar, duygu ve düşüncelerin müzikle ifade edilmesi biçiminde sıralanan bir kodlar toplamı değil, her anlatıya eklenen, eklemlendiği yapıya göre kendini biçimleyen bir kip (modalite) olduğu görüşüne dayanan çalışma, *Gönderilmemiş Mektuplar*'ın kendi türsel geçmişini anımsadığını, bir kip olarak Yeşilçam melodramlarını dolayımladığını ve türsel sınırlarını genişlettiğini savunmaktadır. Günümüzde türler saf halde bulunmazken *Gönderilmemiş Mektuplar*, kendisini açıkça bir melodram olarak tanımlamaktadır. Yeşilçam'ın unutulmaz yıldız oyuncuları Türkân Şoray ve Kadir İnanır'ı, bir "aşk masalı"nda tekrar bir araya getiren film, izleyiciye Yeşilçam'ın kodlarıyla seslenmektedir. Çalışmada, öncelikle melodramın nasıl bir dil olduğu anlatılmış, ardından filmin, Yeşilçam filmlerini anımsayarak melodram kipini nasıl dolaşıma soktuğu incelenmiştir, *Gönderilmemiş Mektuplar* ve *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın paylaştıkları ortak kodlar, metinlerarası ilişkiler açısından da irdelenerek *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin, kendinden önceki Yeşilçam melodramlarını dolayımlama tarzı açığa çıkarılmıştır. Böylelikle filmin, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'a tematik gönderme yaptığı, onu öyküsel ve değersel dönüşüme uğrattığı, Ye-

şilçam melodramlarının anlatısal ve görsel uylaşımlarını dolaşıma soktuğu için de klişe olarak tanımlanan metinlerarasılığı kullandığı açığa çıkarılmıştır. Sonuç olarak melodramın kendi geçmişine tutkuyla bağlı bir tür olduğu ve filmin kendi geçmişini anımsarken öyküsünü siyasal bir bağlama yerleştirerek, türsel ve bireysel geçmiş kadar siyasal geçmişi de anımsatmaya çalıştığı görülmüştür.

4.1. Bir Tür Ve Kip Olarak Melodram Sinemasına Genel Bir Bakış

Sinemanın en eski türlerinden biri olan melodram, kuramcıların çokça tartıştığı üzere, hem tek başına var olabilen bir türdür hem de diğer film türlerinde varlığını duyumsatan, hayalet gibi ortaya çıkıveren bir kiptir. Her ne kadar tanımlanması güç olsa da ve her tanımlama çabası, onun birçok bileşenini dışarıda bıraksa da, bir tür olarak ele alındığında melodram, anlatısal ve görsel uylaşımlarına göre tanımlanmaktadır. 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." Kadın ve erkeğin birlikteliğine ilişkin sorunları ele alan Hollywood sinemasında romantik melodramlar, aile melodramları, eril melodramlar gibi alt-türlerini de yaratmış olan melodram, daha çok aile melodramları biçiminde görülür. Elsaesser'e göre (1985: 177) melodramların bir çeşitlemesi olan aile melodramları, "daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede başarısız olmuş kahramanı konu edinir. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur." Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar ve çoğu kez, izleyicileri gözyaşlarına boğar. Melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmalarıyla ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olmaları nedeniyle bir "kadın türü" olarak değerlendirilir. Bu tanımlama ise melodramın, uzun yıllar boyunca "değersiz bir tür" olarak görülmesine neden olmuş ve onu film kuramlarında görünmez kılmıştır.

Tür olarak melodramın, diğer sinemasal türler gibi kimi ortak anlatısal ve görsel uylaşımları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda heteroseksüel arzu, anlatının itici gücüdür;

aile, yüceltilen temel toplumsal birimdir; erkeksiz olma, kadın karakter için bir "eksiklik" olarak sunulur; anlatı, iyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya içerir; iyi-kötü ayrımı, karakterlerin dış görünümlerine yansıtılır; karakterler gibi oyunculuk da tipleşmiştir; karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur; genelde kadın karakter merkezdedir ve bununla bağlantılı olarak ev-içi alan (domestik alan) önemlidir; anlatıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde aşırılık/abartıya yer verilir; müzik ve mizansen, anlatımcı biçimde kullanılır. Melodramı böylesi bir kodlar toplamı bir tür olarak görmek, indirgemeci bir bakış tehlikesi içerse de, belli anlatısal-görsel ve işitsel kodları saptamak, o türü incelemek için de önemli ipuçları verir. Öyle ki aynı anlatısal, görsel ve işitsel kodlar, izleyicilerin de filmi anlamlandırmalarında önemli bir işlevi yerine getirir.

Yaygın olarak kadınlara özgü bir tür olarak değerlendirilen ve dişileştirilen melodram, gerçekte saf bir tür değildir. Gledhill (1992: 18), melodramın, "tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori" olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bir başka deyişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir (melodramatik) kip (*mode/ modalite*) olarak tanımlanır. Byars da (1991: 11) melodramın, tarz olarak çok sayıda türü kapsadığını belirtir. Yine Gledhill'e göre (2000: 240) "melodramatik kip, 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 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 örgütleyen" (Gledhil 2000:28) ve "malzemesini, kendi yerleşim düzeninde organize eden" (Williams 1998) bir kip olarak kavramsallaştırılmış olur. Yukarıda sıralanan kodlar, birçok film türünde görülebilir. Bu nedenledir ki Merrit (akt. Altman 1999: 71), melodramın "hayalet bir tür" olduğunu söyler. 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).

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. Sözgelimi Türk sinemasında büyük bir yeri olan Yeşilçam melodramları, yalnızca sinemasal bir anlatım biçimi değildir, aynı zamanda Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk anlatılarını, Karagöz-Hacivat ve gölge oyunu gibi geleneksel tiyatro gösterilerini, popüler şarkıları, Kerime Nadir, Muazzez Berkant gibi yazarların popüler romanlarını kendisine eklemiş, çoğu kez Batılı filmsel anlatılara da öykünmüş ama onları yerlileştirmiş, melez ve eklektik bir biçimdir. Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin, yanlış anlama, rastlantı, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda çiftlerin zorlukları aşarak "mutlu son"a ulaştığı bir türdür. Hollywood'a benzer biçimde çocuk melodramları, annelik melodramları, eril melodramlar gibi alt çeşitlemeleri de olan Yeşilçam melodramları, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar altın çağını yaşamış, film sektöründe yaşanan bunalımla birlikte arabesk müziğin daha yoğun kullanıldığı şarkılı melodramlara dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Türk sinemasında yapılan film sayısının düştüğü, 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.

4.2. Seyirciye Sesleniş: "Aşk Masalına Davet"

Yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar*, gerek filmsel anlatının yapısı, gerek oyuncu kadrosu gerekse filmin izleyicilere sunuluşu açılarından melodram türüne ait görünen, melodram kipinde bir filmdir. Filmin tipik denilebilecek

bir öyküsü vardır. Cem (Kadir İnanır), yirmi yıl önce geride bir anne ve sevgili bırakarak ayrılmak zorunda kaldığı kasabasına, babasının hastalığı üzerine ilk kez dönmektedir. Ama geç kalmıştır, çünkü babası ölmüştür. Kasabadan ayrılmasına neden olan olayları bir türlü unutamayan Cem, yirmi yıl öncesinde sol örgütlerden birine üye olmuş, etkin biçimde siyasetle uğraşmıştır. O yıllarda gerçekleştirilen bir soygun nedeniyle jandarma tarafından aranan Cem, Amasra'daki eski bir kömür ocağında saklanırken ihbar edilmiş ve kendisine fiziksel olarak çok benzeyen kardeşi Cemal, ağabeyini kurtarmaya çalışırken öldürülmüştür. Ölen kişinin Cem olduğu sanılır herkes tarafından. Yıllardır gemilerde çalışıp uzak ülkeler dolaşan Cem de kasabaya Cemal kimliğiyle dönmüştür; çünkü hala aranmaktadır ve hakkındaki davanın zamanaşımına uğramasına birkaç gün vardır. Cem'in unutamadığı şey ise yirmi yıl önce kasabadan birlikte kaçmayı planladığı aşkı Gülfem'dir (Türkân Şoray). Gülfem, şimdi Ali'yle (Aytaç Arman) evlidir ve yirmi yaşında, yerel bir radyoda program yapan Ceren (Rojda Demirel) adında bir kızı vardır. Cem'in dönüşü, yalnız başına kalmış olan annesini huzursuz eder, çünkü anne Elmas (Suna Selen), Cem'i, Cemal'in ölümünden sorumlu tutmaktadır ve onun her şeyi berbat edeceğinden korktuğu için bir an önce gitmesini istemektedir. Kasabadan ayrılışını sürekli erteleyen Cem ise öncelikle eski aşkı Gülfem'i, kendisinin (Cem olarak öldüğü sanılan Cemal) ölümünden çok kısa bir süre sonra Ali'yle evlenmiş olmasından dolayı suçlamaktadır. Rastlantıyla tanıştığı Ceren, onu, gezdiği yerleri anlatması için programına konuk eder ve ondan, yazıp da kimseye göndermediği "gönderilmemiş mektuplarını" okumasını ister. Gönderilmemiş mektuplar radyoda okunduğunda Gülfem, Cem'in ölmemiş olduğunu anlar, çünkü bu mektupların Gülfem'e hitaben yazıldığı anlaşılmaktadır. Annesi dâhil, kasabadaki bazı insanlar, Cem'i yirmi yıl önce paralarla ortadan kaybolmakla suçlarlar; Cem ise önce kimseyi inandıramasa da sonra suçsuz olduğunu kanıtlar. Yirmi yıl önce ölenin Cem değil, Cemal olduğunu öğrenen Gülfem, çok sevse de Cem'den kasabadan gitmesini ister. Ceren'in kendi kızı olduğunu ve Gülfem'in, kızı için yaşamak zorunda olduğu için Ali'yle evlendiğini öğrenen Cem, gitmekten vazgeçse de, Gülfem'in, Ali'ye "ödenmez borcu" olduğunu söylemesi üzerine kasabayı terk etmeye hazırlanır. Gizler bir bir açığa çıkar.

Ceren, Uruguay'daki gençlik kampına gidişine çok az bir zaman kala, Cem ve annesi Gülfem'i öpüşürken görür ve gerçek babasının Cem olduğunu öğrenir. Gülfem ise Cem'i ihbar edenin Ali olduğunu öğrenir ve Cem'e yetişmeye çalışır. Ancak Cem, polise teslim olmuştur. İki âşık, tekrar ayrı kalmak zorundadırlar, ancak kavuşmanın getirdiği huzur içinde ayrılırlar.

Birbirine bağlı olaylar, bir dizi yanlış anlama, kaçırılmış fırsatlar, rastlantılarla örülü filmin anlatısal yapısı, bizi doğrudan melodrama gönderir. Her şeyden önce film, henüz çekim aşamasındayken kamuoyuna, içeriğinin melodramatik bir form içerdiğine dair güvence verir. Zira tür, "yapımcılar, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından etiketlenmiştir" (Staiger 2000: 62), "tekil film olarak metin, endüstri ve izleyici arasındaki bir uylaşımlar, beklentiler ve yönlendirmeler sistemidir" (Neale 1990: 46). Bu nedenle Gledhill (1985: 62), türü, aynı zamanda "seyircinin filmleri sınıflama yolu olarak" görme eğilimindedir. Ona göre seyircide beklentiler dizisi oluşturmada filmlerin sunuluşu, yani ürünün yanı sıra gösterim, dağıtım, pazarlama ve tanıtım oldukça önemlidir. Neale'in belirttiği gibi türler, "izleyicilerin beklentilerini kurumsallaştırırlar" (1983: 28). *Gönderilmemiş Mektuplar*'ın gösterim öncesi basın duyurularında, oyuncuların filme ilişkin görüşleri de izleyiciyi "bir aşk masalı" izlemeye davet eder. Yeşilçam'ın yıldızı Türkân Şoray, şöyle seslenir izleyiciye: "Yüreğimizi koyduğumuz bu filmle, doya doya sevgiyi, aşkı yaşatacağız. Özledikleri tatları bulacaklar... Seyircimizle buluşacağımız, kucaklaşacağımız günleri sabırsızlıkla bekliyorum." (Davutoğlu tarihsiz: 21). Filmin tanıtım fragmanlarında kullanılan dil de onu melodram olarak kesinler. Fragmanda ve filmin vcd için hazırlanan kapağında, şu cümleler yer alır:

> Cem, bir gece yarısı, yirmi yıl önce terk ettiği kasabaya geri dönmektedir. Ama gelirken "adını" bile yanında getirememiştir. Ölen kardeşi Cemal'in kimliğinde, bu gizemli kasabanın, Amasra'nın sokaklarında yürürken, her yanda pusuda bekleyen acılar vardır. Babasının son nefesine yetişememiştir, döndüğü ev, bir cenaze evidir. Kardeşinin ölümünden onu sorumlu tutan annesi, suskundur. Büyük bir aşkla sevdiği Gülfem, onun yıllar önce öldüğüne inanmış, acılarını içine gömmüş, Ali ile evlenmiştir. Gülfem'in kızı Ceren, rastlantı sonucu Cem ile tanışır ve onu yerel bir radyoda

yaptığı programa davet eder. Yıllardır denizlerde dolaşan Cem ile uzak ülkeler üzerine konuşurlar. Ceren, Cem'in yıllar boyu yazdığı 'gönderilmemiş mektupları' programında okumaya başlar. Yıllarca saklanan sırlar, böylece çıkar ortaya. Gönderilmemiş Mektuplar, seyircisine hayata dair zor sorular sorar: Kader, en yakınımızdakilerin tuzağı mıdır? Ödenmez borç var mıdır gerçekten? Mutluluk, uçtuğu yuvaya asla dönmeyen bir kuş mudur? Gönderilmemiş Mektuplar, acılarla beslenen ve acı veren bir aşkın öyküsü.[17]

Yapımcıların sunuş biçimi, filmin melodram kipinde olduğunu gösterir ve Yeşilçam filmlerine aşina seyirciyi, "aşk masalı" izlemeye çağırır. Acılarla ve dolu geçmiş ve bu geçmişle ilgili büyük bir giz; kimliğini gizleme; kaçırılmış fırsatlar, rastlantılar; sessizlik (çoğunlukla kadının sessizliği biçiminde görülür); birbirini büyük bir aşkla seven sevgililerin yanlış anlama sonucu ayrılmaları; esas erkeğin, yıllar sonra öz-çocuğuyla rastlantı sonucu karşılaşması; gizlenen sırların bir bir açığa çıkması ve ayrıca fragmanda yer alan kader vurgusu; kaderin "en yakınımızdakilerin" tuzağı olması, "ödenmez borç" gibi ifadeler, doğrudan Yeşilçam melodramlarının anlatısal uylaşımlarından bir kaçıdır. Üstelik bunlara, oyuncuların yıldız kişiliği de eklenir ve film, Türk sinemasının, yıllardır birlikte göremediği iki yıldızın, Türkân Şoray'ın ve Kadir İnanır'ın, bu filmde bir araya geldiğini duyurarak Yeşilçam filmlerinin "geleneksel" (aileler ve kadınlar) seyircisini filme çekmeye çalışır. Bu aşk anlatısı, "mutsuz son"lu Yeşilçam melodramlarının bittiği yerden başlar. Birbirlerini çok sevmelerine karşın dönemin siyasal olayları yüzünden bir araya gelemeyen sevgililer, yıllar sonra, yine bir sürü engellemeler sonunda birbirlerine kavuşurlar. Film, karakterlerin iyi/kötü olarak ayrılması; çile çekenfedakâr 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 kipindedir. Bu yönüyle film, Yeşilçam melodramlarının bir ironisi değildir, ama hem melodramlara konu olan aşkın ve aşk öykülerinin tükenmeyeceğini anlatması açısından Yeşilçam melodramlarına da bir saygı niteliği taşır hem de *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin rövanşı olarak, onu daha melodram kipinde yeniden ifade eder.

17 (http://www.gonderilmemismektuplar.com/bilgi.asp, 30 Mayıs 2003.



Resim 27: Cem, ana evine dönüyor.



Resim 28: Anne, kocasının ölü bedebi başında.

1990'larda türlerin kendi türsel geçmişlerine bakma biçimlerinin bilinçli olduğunu vurgulayan Collins (1993: 243), yalnızca belli bir türe gönderme yapmak için değil, aynı zamanda bir film üretim, film-izleme kategorisi olarak türü ifade etmek için "türsellik" (*genericity*) terimini kullanır. Böylece tür, yalnızca belli anlatısal kodlardan oluşan bir metin olarak değil, film üretim, dağıtım ve izleme sürecini de içeren daha geniş bir sosyal süreç olarak değerlendirilir. Melodramatik anlatısal kipiyle olduğu kadar, Yeşilçam melodramlarının ikonu Türkân Şoray ve yakışıklı jönü Kadir İnanır'dan oluşan başkarakterleriyle izleyicileri tanıdık ve özlenen bir öykü izlemeye çağıran film, melodram türselliğine dâhil olur.

4.3. Anlatısal Ve Görsel Uylaşımlar: Yeşilçam'ın Hayaleti

Melodram karakterlerinin temel amacını oluşturan romantik aşk (Bordwell vd. 1985: 16), *Gönderilmemiş Mektuplar*'da da temel itkidir. Ancak çeşitli nedenlerle yaşanamayan ama tükenmemiş bir aşkı konu edinen filmin temel sorunsalı, yalnızca esas kadın ve esas erkeğin ayrılığı, başka bir deyişle karşı-cinsel bir birlikteliğin sağlanamaması değildir. Aynı zamanda anlatıdaki gizemin çözülmesi, gerçeklerin açığa çıkmasıdır. Yeşilçam melodramlarında kadın ve erkekliğinin "resmî" birleşme biçimi olarak önemli bir kod olan evlilik ve evlilik beklentisi (Akbulut 2003: 300), bu filmde gerçekleşmiştir, ama âşık olunmayan bir kişiyle, üstelik "borcunu ödemek" için. Cem ve Gülfem, birbirlerine âşık olmalarına karşın ayrıdırlar ve Yeşilçam melodramlarındaki gibi bu aşk acısını derin biçimde, tutku boyutunda yaşarlar; çeşitli acılara katlanırlar, birbirlerini yanlış anlarlar ve çileci davranırlar (Akbulut 2003: 85). Gülfem, *Aşk Mabudesi*'nın (Yön. Nejat Saydam, 1969) Leyla'sı gibi, kendisine yardım eden erkekle evlenme önerisi-

ni, ona "iyilik borcunu ödemek" için kabul eder. *Aşk Mabudesi*'ndeki Leyla'yı da Türkân Şoray oynar. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da benzer biçimde davranarak Şoray, aynı zamanda melodram geleneğindeki "fedakâr kadınları" dolayımlar.



Resim 29: *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Gülfem.



Resim 30: *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Cem.

"Çilecilik", Cem'in polise teslim olma davranışında belirgin biçimde görülür. Cem, öylesine üzgün ve acılıdır ki film boyunca ağlamaklı bir yüz ifadesiyle dolaşır; ancak filmin sonunda Gülfem'in "kendisinin olduğunu" bildiğinde yüzü güler. Cem'in acısı, biraz da çevresini kontrol etmede "yetersiz" kalmasından kaynaklanır. Hatırlanacağı gibi melodramda başkarakter, baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede, duygusal çevresini denetlemede başarısızdır. Bir şey yapamama hali, filmde her iki karakteri de aşk uğruna çileciliğe yöneltir. "Çünkü nesneye giden yolu, biraz da çilecilik açabilir" (Girard 2001: 134). Onların birleşememelerinin nedeni, çoğu Yeşilçam melodramında olduğu gibi sınıfsal fark değil, esas erkeğin, aranan siyasi bir suçlu olması ve Gülfem'e âşık olan başka bir erkektir. Siyasi koşulların baskıcılığına kıskançlık da eklenerek âşıkların birleşmesi engellenir. Kıskançlık ise yine melodramların bilindik iyi/kötü karşıtlığını akla getirir.

Yeşilçam melodramlarında iyi olan karakterler, saflıklarıyla, "dürüst", "temiz", "namuslu" olmalarıyla daima aşkı hak ederler. "Kötü olanların tek düşüncesi, âşıkların bir araya gelmelerini önlemektir; bunun için yalan söylerler; iftira ederler; hile yaparlar" (Akbulut 2003: 82). Cem ve Gülfem, yakışıklı ve güzel olmalarının yanı sıra, saflıklarıyla, dürüstlükleriyle, namuslu olmalarıyla iyidirler ve bu nedenle izleyicinin gözünde aşkı hak ederler. Onlar, koşulların kurbanıdırlar. Elsaesser'in tanımında belirttiği gibi (1985: 177), "onların yaşadığı dünya, başlangıçta çıkışsızdır." İçinde bulundukları durumun çıkışsızlığı, film boyunca sürekli yağan yağmurla ifade

edilir. Grodal'a göre (1997: 258) "romantik melodramlarda doğa (gök gürültüsü, fırtına, yağmur gibi, vurgu benim), çoğunlukla zihinsel yapının dışavurumu" olduğundan, filmde Cem'in sorduğu "Bu yağmur ne zaman bitecek?" sorusu, oldukça anlamlıdır. Filmin jeneriğinden itibaren belirgin bir yere sahip yağmur, sanki geçmişin acılarını, saklanan gizlerini açığa vurur, döker. Ayrıca gök gürültüsüyle birlikte yağmur, filmsel anlatıdaki iniş çıkışları da anlatır. Doğa olaylarının anlatımcı (*expressive*) niteliği nedeniyle film, melodramların bir kodunu/kipini daha paylaşmış olur.

·"İyi"lerin temsili de Yeşilçam melodramlarına benzer. Filmdeki Selma (Melike Demirağ) ve Seyfi (Kutay Köktürk), esas kadına ve esas erkeğe yardım eden karakterlerdir. Ancak Selma, Yeşilçam melodramlarında olmayan esas kadına destek veren bir karakter olduğu için, filmde belirgin bir kadın dayamşmasından söz edilebilir. Gülfem, önceki melodram kadınları gibi yapayalnız değildir, derdini anlatabileceği, acısını paylaşabileceği, dayanışabileceği, kendisini anlayabilen bir kadın arkadaşa sahiptir. Kadın dayanışmasının varlığı, Gülfem'i daha etkin ve mücadeleci kılar. İyi-kötü ayrımında *Gönderilmemiş Mektuplar*, Yeşilçam melodramlarına benzese de, karakterlerin kötülüğe yol açan davranışlarının ardındaki nedenleri de göstermeleriyle onlardan ayrılır. Kötülük, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi nedensiz veya karakterin doğal bir özelliğiymiş gibi sunulmaz. Ne Ali ne de hala Münevver (Oya Aydonat), kaba anlamda kötüdür. Anlatıda onların davranışlarının altında yatan nedenler belirgindir. Ali, Gülfem olmadan yaşamayacağı ve onu elde etmenin tek yolu olarak gördüğü için Cem'i ihbar etmiştir ve karnında Cem'in çocuğunu taşıdığı halde Gülfem'le evlenmiştir. Bir anlamda Ali'nin "yetersiz, güçsüz" bir erkek olduğu görülür. Çünkü her şeyden önce Gülfem Ali'yi, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da Asya'nın Cemşit'i yüreğiyle değil, aklıyla sevmesi gibi sever; kalbiyse Cem'dedir. Kadını aklı ile duygusu arasında bir seçim yapma durumuyla karşı karşıya bırakır anlatı. Akıl/duygu arasında seçim yapmak ise kültürel temsiller alanında görülen yaygın bir pratiktir. Gülfem'in kendisine âşık olmadığının farkında olan Ali, sürekli "onsuz yaşamayacağını, o giderse kendisini öldürebileceğini" söyleyerek Gülfem'i kendisine bağlamaya çalışır. Ali'nin bu davranışı, Gülfem'in kendisine "borçlu" olduğunu hissetmesine neden olmuştur. Film, fragmanında olduğu gibi "Ödenmez borç var mıdır?" diyerek bu durumu sorunsallaştırır.

Yeşilçam melodramlarına bir başka benzerlik, "evde kalmış hala" figüründe görülür. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Ali'nin Münevver halası da, Yeşilçam'ın evde kalmış ya da evlenememiş teyze/halalarını dolayımlar. Yeşilçam melodramlarında evlenememiş olmanın, kadının kişiliğini olumsuz bir yönde etkilediği, onları sevgisiz ve acımasız kıldığı görülür. Örneğin "*Bir Demet Menekşe*'nin (Zeki Ökten, 1973) "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 (Hulki Saner, 1961) Lütfiye Teyze, Filiz ve Fahri'yi birbirinden ayırır; *Akasyalar Açarken*'de (Memduh Ün, 1962) Lale'nin teyzesi erkeklere karşı 'sevgisizdir'" (Akbulut 2003: 301). Geçmişe bağlı yaşamayı seçmiş görünen Münevver Hala da (çünkü hep fotoğraflara bakar; metal pervaneli rüzgâr enerjisini, çıkardığı gürültüye rağmen, tıpkı "eski günlerde" olduğu gibi çalıştırır) evli değildir ve doğum sırasında ölmüş olan bebekten söz ederek Gülfem'i incitir. En önemlisi de Cem'i polislere ihbar ederek Gülfem ile Cem'in birleşmelerine engel olmak ister.



Resim 31: "Evlenmemiş" hala.



Resim 32: Filmin "iyi"leri.

Gönderilmemiş Mektuplar'da müziğin kullanımı, hem Hollywood hem de Yeşilçam melodramlarının kodlarına uyar. Filmde müzik, Elsaesser'in vurguladığı gibi anlatıya eşlik ederek anlatımcı biçimde kullanılmıştır. Elsaesser'e göre "melodramlarda müzik (1985: 173), acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle hem işlevseldir, hem de içeriği ifade edebildiği için izlekseldir." Yerli melodramlarda şarkılar, filmlerde karakterlerin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü, özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanır. "Dile getirilemeyen duygu ve düşünceler, adeta şarkılarda zincirlerinden boşalır" (Akbulut 2003: 87). *Gönderilme-*

miş Mektuplar'da müzik, karakterlerin içinde olduğu duyguları yansıtır, çatışmaların alçalıp yükselmesine eşlik eder, çoğu kez çaresizliği çağrıştırır. Müzikle bağlantılı olarak şarkılar filmde önemli bir yer tutar. Yeşilçam melodramlarında kimsesiz ve güzel esas kadınların yükselişini sağlayan, onlara yıldız olmanın kapılarını aralayan şarkıcılık, *Gönderilmemiş Mektuplar*'da farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Gülfem, şarkıcılığı meslek olarak icra etmese de müzikle uğraşır, ud çalar, şarkı söyler. Udun geçmişe, kırılganlığa gönderme yaptığı düşünüldüğünde, Gülfem'in ud çalması daha anlamlı hale gelir. Gülfem, uzun zamandır hazırlık yaptıkları yerel konserde, planlanmadığı halde arkadaşlarını kıramayarak yıllar önce Cem'le ortak olan şarkılarını söyler. Daha önce de kasetten işitilen ve filmin laytmotifi olan şarkının sözleri şöyledir:

Kader mi bir tuzak mı?
Bizi bizden kim ayırdı?
Bu diyardan çok uzakta,
Seni benden koparırlar

Gözlerin gönlümde hâlâ,
İçimde gizli bir yara
Hırçın denizdir sevda.
Uzaklardan gel apansız.

Sürgünlerde tutsak ömrüm,
Yapa yalnız yorgun gönlüm.
Yağmurlarla, rüzgârlarla.
Dön gel.

Cem ve Gülfem arasındaki ilişkiyi özetleyen bu şarkı, aynı zamanda onların aşkının sönmediğini ve kavuşma özlemini anlatır. Üstelik Gülfem'in bu şarkıyı bir konserde söylemesi, onun, Cem'e yönelik dizginleyemediği aşkının kamusal bir ortam içerisinde ifade edilmesini de sağlar. Bu yönüyle film, karakterlerin anlatamadığı duygu ve düşüncelerini, şarkı sözlerinin anlatmasına dayanan Yeşilçam melodramlarının kipini kullanır.

Nowell-Smith (1985: 193), melodramların temel özelliğinin aşırılığa, abartıya (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir, müziği ve *mizanseni* de bu bağlamda değerlendirir. Melodramın jestsel, görsel ve müziksel aşırılıklara başvurması, Brooks'un "suskunluğun metni" dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığı şeyleri anlatırlar (aktaran Gledhill 1992: 30). *Gönderilmemiş Mektuplar*'da karakterler gibi, doğa da suskun-

dur, ancak son derece gerilim yüklüdür. Filmin başından beri yağan yağmur, bastırılanın artık usul usul ortaya çıkacağına işaret eder. Melodram, "bastırılanın geri dönüşü" olarak da değerlendirilebilir. Bu olguyu Brooks (1985: 52), melodramın nefes kesici temel karakteristiğinin, "her şeyi ifade etme arzusu" olduğunu söyleyerek vurgular. Melodramın, bir duygu patlamasıyla geçmişe ait bütün gizlerin açığa çıkmasına ilişkin kodu, *Gönderilmemiş Mektuplar*'da etkin biçimde işler. Yanlış anlamalar, âşıkları birbirinden ayıran, Cem'i sürgün eden yalan ve ihbar, Ceren'in Cem'in kızı olduğu, Ali ve halasının yaptığı kötülük bir bir açığa çıkar. Söylenemeyenler, bir duygu patlamasıyla ifade edilir. *Gönderilmemiş Mektuplar*'ın anlatısal yapısı, unutulmaz aşk filmi *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı anımsatır.

4.4. Geçmişin Rövanşı: *Selvi Boylum Al Yazmalım*'dan *Gönderilmemiş Mektuplar*'a

Sharon Willis (2003: 134), 1990'lı yılların, cinsel kimlik formasyonunda olduğu gibi, ırk ve toplumsal cinsiyet politikalarındaki değişimlerle çizilen 1950'ler dönemini inceleyen akademik bir keşfe tanıklık ettiğini söyler. Bu keşif, yönetmenlerin belli bir türün kodlarıyla oynayıp o türün yükselişte olduğu dönemlere dönmesi ve türün temel sorununu yeniden formüle etmesiyle görülür. Todd Haynes'in, Sirk'ün ve Fasbinder'in melodramlarını 'yeniden okuyan' *Cennetten Çok Uzakta* (2002) filmi gibi (Akbulut 2005), Kurçenli de, daha dolaylı da olsa *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı yeniden okumayı dener.



Resim 33: *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da Asya.



Resim 34: *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da İlyas.

Gönderilememiş Mektuplar, geçmişle ilgili bir filmdir. Bu ilişki, hem filmsel anlatıya yön veren giz üzerinden hem de açıkça yine

filmin başrol oyuncularının yer aldığı *Selvi Boylum Al Yazmalım* üzerinden kurulur. Bir kült film olması dolayısıyla *Selvi Boylum Al Yazmalım*, temelde aşk ve emek karşıtlığını işler. Film, "aşkın mı yoksa emeğin mi galip geldiği"ni sorar ve filmin kahramanı Asya, duygularından, aşkından değil, sevgiye emek veren Cemşit'ten yana yapar seçimini. Kendine âşık ettiği ve sonra da başka bir kadın için terk ettiği Asya'nın zor bir yaşam sürmesine neden olan İlyas, yıllar sonra günün birinde onunla tekrar karşılaşır. Ancak Asya, kendisini çocuğuyla ortada kalmaktan kurtaran Cemşit'le evlidir. İlyas'ın varlığı onu sarssa da Asya, seçimini, kendilerine koşulsuz kucak açan Cemşit'ten yana yaparak "sevgi emek ister" görüşünü doğrular. Ancak Asya, temelde oğlu Samet Cemşit'i seçtiği için onu seçer/seçmek durumunda kalır. Aklı ve ona annelik görevini anımsatan oğlu, sevgiye emek veren Cemşit'ten yana seçim yapmaya iter Asya'yı; duyguları, yüreği ise hala "İlyas" der. Sevgililer, filmin sonunda birbirlerinden ayrı düştüklerinde bile bakışarak iç sesleriyle konuşurlar. Yönetmen, onların donmuş tek tek görüntüleri üzerine, karakterlerin ilk tanıştıkları anda akıllarından geçirdikleri iç seslerini bindirir. Bu son, onların hala birbirlerini sevdiğini anlatır. Yıllar sonra tekrar bir araya gelmiş olan ikili, bu kez emek verenin değil gerçek aşkın kazandığını söyler. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Ali, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki Cemşit gibi zor durumda olan kadına ve onun çocuğuna kucak açsa da koşulsuz yapmaz bunu. O, olağan koşullarda sevgisini kazanamayacağı Gülfem'e, Cem'i ihbar ederek sahip olmak istemiştir. Kurçenli, bu filmle *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın rövanşını alır.



Resim 35: Asya, İlyas ve Cemşit'in arasında şaşkındır.



Resim 36: Cemşit, Asya ve İlyas'ı dikiz aynasından izler.

Her iki film de, Williams'ın melodramların bir özelliği olarak belirttiği gibi (1998: 67), erdemli kurban bireyin bakış açısından anlatılır. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da erdemli-kurban birey Asya'dır; *Gönderilmemiş Mektuplar*'da ise Gülfem de olmakla birlikte, çoğunlukla Cem'dir. Metinlerarasılık, iki film arasındaki ilişkiyi daha iyi görmemizi sağlayan bir kavramdır. Kristeva'ya göre metinlerarasılık, "tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini), başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir" (akt. Aktulun, 2000: 43). Metinlerarası ilişkiler alıntı, aktarma, yansıma, açımlama, gönderme ve örtülü anlatım biçimlerinde gerçekleşir. Yeşilçam filmlerini dolayımlayan *Gönderilmemiş Mektuplar*, Fuery'nin kavrayışına dayanarak (2000: 51), *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın olaylarını "yansıladığı, onun çeşitli öğelerini, yeni bağlamlar içerisinde konumlandırdığı ve olayları ya da onun öğelerini yeniden yaratmaya" çalıştığı için bu filme tematik gönderme yapar.

Kurçenli, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı, "bir eylem, bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken oluşan eylemdeki dönüşümleri içeren" (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147) öyküsel dönüşüme uğratır. Bu dönüşümde uyguladığı yol ise "bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim ya da ayrışım" olarak tanımlanan elöyküsel dönüşümdür (*transposition-hétérodiégetique*) (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147). Aynı biçimde film, anlamsal dönüşüm türlerinden değersel-dönüşüm (transvalorisation) içerir. "Değersel dönüşüm, açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan değerin ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkasının getirilmesidir" (Aktulun, 2000: 148). Örneğin *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da sevgiye emek veren Cemşit, olumlu değerlerle tanımlanmıştır; *Gönderilmemiş Mektuplar*'da ise aynı sıfatın taşıyıcısı Ali'nin hiç de masum olmadığı görülür. Emek-sevgi değerlerini karşılaştıran bu iki film, farklı değerleri öne çıkarır. İlki "Sevgi emek ister" diyerek sevgiyi sorunsallaştırır; ikinciyse "Ödenmez borç var mıdır?" diyerek emeği sorgular.



Resim 37: İlyas, oğlunu almak ister.



Resim 38: Asya, emekten yana seçim yapar.



Resim 37: Cem ve Gülfem.



Resim 38: Cem, cezasını çekmek için gider.

Gönderilmemiş Mektuplar'ı Yeşilçam melodramlarına bağlayan pek çok özellik/kod, klişe olarak tanımlanan bir metinlerarasılık türüne aittir. Klişe (*le clishé*), "tipleşmiş bir göstergenin, aynı betinin, aynı örgenin, aynı niteliğin, aynı izleğin, aynı düşüncenin, durmadan bir yapıttan ötekine yinelenmesidir" ve bireysel düzlemden çok "anonim"dir (Aktulun 2000: 149-150). Filmde gördüğümüz kodlar, Yeşilçam filmlerinde görmeye alıştığımız kalıplaşmış türsel kodlardır ve yönetmen, bu bildik klişelerle, "özgül (ama aynı zamanda bildik) bir hava yaratır" (Aktulun 2000: 152). Hem *Selvi Boylum Al Yazmalım*'a hem de diğer Yeşilçam melodramlarına gönderme yapmasıyla *Gönderilmemiş Mektuplar*, Collins'in belirttiği gibi (1993: 248) "kendi türsel döngüselliğinin (*recyclability*) farkında olarak "hiper-bilinçli"dir. Film, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın bir rövanşı olduğu kadar, Yeşilçam melodramlarının izleksel açıdan genişletilmiş/güçlendirilmiş bir formülünü sunar.

Gönderilmemiş Mektuplar, yakın tarihli *Far From Heaven* (Todd Haynes) filmi gibi melodram kipinde toplumsal cinsiyete ilişkin

bir bakış niteliği de taşır. Nasıl ki *Far From Heaven*, 1950'lerin Amerika'sına dönüp o dönemde konuşulması olanaksız olan ırklar arası aşk ve eşcinsellik gibi konuları, Sirk'ün melodramlarına öykünerek yeniden yazıyorsa Kurçenli de 1980'ler Türkiye'sinde konuşulamaz olanı dile getirir. Bu kez konuşulamayan şey, geçmiştir; hem siyasal-toplumsal geçmiş hem de duygular ve cinsellik aracılığıyla kişisel geçmiştir. Filmde gözle görülebilir eşcinsellik yoktur, ancak Gülfem'in kocası Ali, "iktidarsız" bir erkektir. Ceren, Ali'nin değil, Cem'in kızıdır. Ali, asla Gülfem'e "sahip olamamıştır". 60'ların Yeşilçam melodramlarının kadınlığı sorunsallaştırmaları gibi bu film de erkekliği, onları kuşatan sorunlar nedeniyle yaşadıkları çaresizliği ve güçsüzlüğü anlatır. Filmde erkek karakterlerin güçlü olmadıkları görülür. Aşk ve emek karşıtlığının kutuplarında yer alan iki erkek de güçsüz ve çaresizdir. Ali, olağan koşullarda kendine âşık edemediği, "sahip olamadığı" bir kadını, hile yoluyla kendisine "ödenmez borç"la bağlamaya çalıştığı için güçsüzdür. Varlığı, ödenmez borçla bağladığı Gülfem olmadan olanaklı değildir. Üstelik o, Ceren'in gerçek babası da değildir. Ali, ekonomik güce sahip görünmesine karşın cinsel güce sahip görünmez.

Cem de sevdiği kadınla olamadığı, kendisini ne sevgilisine, ne "dava" arkadaşlarına ne de annesine anlatabildiği için güçsüzdür. O, çevresini kontrol etmede yetersiz kalmıştır. Öyle ki güçsüzlüğü ve çaresizliği, film boyunca ağlamaklı bir yüz ifadesiyle görünmesiyle betisel (figür) bir nitelik kazanır. O, çok yer gezmiş, nice denizler aşmış, nice fırtınalar yaşamış olmasına karşın bir kahraman olmadığını söyler. Kendisini hayranlıkla dinleyen Ceren'e, "Bir kahramanla konuşmuyorsun" der. Duygusal bir erkek olan Cem, bunaldığında ağlar, Gülfem'e olan aşkını gizleyerek değil, derinden duyarak yaşar. Onun aşkını ve aşk acısını bu denli yoğun bir tutkuyla yaşaması, kadınların aşkı yaşamasına benzer. Cem, gerçekler açığa çıkıp da Gülfem kendisinin tekrar birlikte olma çağrısını reddettiğinde "bağrımıza taş basarız" diyecek denli dişil bir söylem kullanır. O, acılarla yaşamayı öğrenmiştir. Gemicilik, onun acılarla yaşamayı öğrenmesini, yaşadıkları üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Cem, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki İlyas'ın aklını başına devşirmiş, olgunlaşmış halidir biraz da. Onun sürgünü, kendi içindedir. Oynadığı bu "dişilleştirilmiş" erkek karakteriyle Kadir İnanır, önceki filmlerinde oynadığı güçlü erkek imgesini de yıkmış olur.

4.5. Unutulmayan "Türsel" Geçmiş ve Seyircinin Tepkisi

Gönderilmemiş Mektuplar, ele aldığı sorunsal açısından, Yeşilçam melodramları gibi daima geçmişe yönelir. Çünkü sorunların kaynağı geçmiştedir. Geçmişte anlatılamayan bir gerçek, karakterlerin bugünkü mutsuzluklarının kaynağıdır. Filmsel anlatıdaki geriye dönüşler, özellikle Cem için sorunun büyüklüğünü gösterir. Geçmiş, çözülememiş sorunları, açığa çıkarılmamış gizleri, kaçırılmış fırsatları içerdiği için acılıdır. Geçmişte çözülemeyen ve karakterlerin mutsuzluğuna neden olan sorunlar, şimdide çözülür. Yıllardır saklanan Cem'in ölmediği, Gülfem'in Cem'in öldüğünü sandığı için Ali'yle evlendiği ve Ceren'in Cem'in kızı olduğu gibi sırlar, bir bir açığa çıkar. Geçmişteki sorunları şimdide çözmeye çalıştığı için *Gönderilmemiş Mektuplar*, Jameson'un nostalji filmi tanımlamasını akla getirir. Filmin anlatısı, sürekli Yeşilçam melodramlarını anımsayarak kurulur. Jameson'un postmodernizm kavramıyla ilişkilendirdiği nostalji filmlerinden bir türü, "günümüzde (şimdide) geçen ama geçmişi çağıran filmlerdir (*Body Heat* gibi)" (Jameson'dan akt. Büyükdüvenci ve Öztürk 1997: 24). "Burada ilginç olan şey, bu yeni söylem aracılığıyla ya kendi günümüzü ve yakın geçmişimizi ya da bireysel varoluş hafızasına dahil olmayan daha uzak bir geçmişi kuşatma yolundaki nihai çabalardır" (Jameson 1994: 80). Melodram, "masumiyetin hâkim olduğu mitsel bir dünya" (Williams, 1998: 65) arayışında olduğu, "saygın, ahlâklı, ideal bir düzene özlem duyduğu" (Hayward, 2000: 218) için zaten "nostaljiktir"; saf bir geçmişi arar. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da özlem duyulan geçmiş, Asya ve İlyas'ın birbirlerine "saf aşkla" bağlı olduğu zamandır. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da ise yalnızca âşıkların birbirlerinden ayrı olmadığı geçmiş değildir, aynı zamanda "dürüstlüğün", "saf politik ideallerin", dayanışmanın olduğu bir dönemdir.

Kayıp geçmişin aranışı, "yeni samimiyet" türünü akla getirir. Türsel değişimi; televizyon, *sinemaskop* (*cinemascope*), *teknicolor* ve *sterio* ses gibi teknik değişimlerin yanı sıra, hızla gelişen bir sinematografik kültürel okur-yazarlığın sonucu olarak gören ve televizyonun yaygınlaşmasının aileleri televizyon başına odaklarken farklı bir siyasal-kültürel bilinçle donanmış daha genç bir izleyici profili ortaya çıkardığını belirten Collins (1993: 244, 245), bu değişimlerin 1980'li ve 1990'lı yıllarda "yeni samimiyet" (*new sincerity*) adında

yeni bir türün doğuşuna neden olduğunu söyler. Collins'in tanımlamasına göre "yeni samimiyet" filmleri (1993: 257), "her çeşit ironi ya da eklektizmden kaçan bir samimiyet arar; neredeyse unutulmuş, 'kayıp bir saflığın' peşindedir." "Yeni samimiyet" filmleri, bu yönüyle, şimdinin sorunlarının, asla olmamış ve olamayacak bir geçmişte sembolik olarak çözüldüğü "bir hiç ülkede" geçer. Collins'in kavrayışında geçmişte kalmış, unutulmuş güvenilirlik, saflık gibi değerler, günümüzün sorunlarıdır ve bu sorunlar, imgesel, bütünüyle kurmaca bir tarih-öncesinde çözülür. Gerçekte bu film türü, günümüzün karmaşasına bir tepki olarak değerlendirilebilir, Collins de bunu vurgulayarak, "1980'lerin ve 1990'ların popüler anlatılarının, birleşik bir kitlesel bilinçaltının eksikliğini yansıtmaktan çok, derin bir karışıklığı/kararsızlığı (*ambivalance*) yansıttığını" söyler (1993: 262). Yazar bu nedenle bu filmlerin, "eski ve yeniyi birlikte sunan ve farklı ideolojik gündemlere göre yeniden eklemlenmeye/ifadelendirilmeye (*re-articulation*) konu olan popüler mitolojileriyle ilişkili olarak meta-mitolojik bir boyut içerdiğini" (Collins 1993: 262) savunur. Collins'in yaklaşımı, gerçekte türlerin ve türsel kodların döngüselliğine (*recyclability*) işaret eder ve türlerin farklı kodlarının, farklı bağlamlarda yeniden dolaşıma sokulduğunu vurgular. Ancak kendi deyişiyle onun asıl sorusu (Collins 1993: 247, 248), "klasik ya da eski filmlerin tekrar geri döndüklerinde nasıl bir işlev gördükleri"dir. Yazarın bu soruya verdiği yanıt, 1980'lerin ve 1990'ların filmlerinin, kendi türsel döngüselliklerinin koşullarıyla ilgili olarak "hiper-bilinçli" (*hyperconscious*) olduklarıdır. "Hiper-bilinçlilik", tıpkı *Cennetten Çok Uzakta* filmi gibi yalnızca anlatısal formüller hakkında değil, aynı zamanda şimdide kendi döngüselliklerinin ve alımlama koşulları hakkında da bir farkındalığı içerir. Geçmişini anımsayarak bir öykü anlatan, doğrudan Yeşilçam göndermelerini açık eden, bu nedenle "hiper-bilinçli" olan *Gönderilmemiş Mektuplar* filmini, seyirci nasıl karşılar öyleyse?

Gönderilmemiş Mektuplar, Yeşilçam melodramlarının çoğu uylaşımına sadık kalır; Nezih Erdoğan'ın (2001: 252-255) "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" biçiminde sıraladığı Yeşil-

çam melodramlarının kiplerini kullanır. *Gönderilmemiş Mektuplar*, yalnızca metinsel özellikleri aracılığıyla değil, izleyicinin değerlendirmeleriyle de belirli bir türe ait kılınır. Ancak 60'ların izleyicilerini ağlatan bu uylaşımlar ya da kipler, 2000'lerin bazı seyircilerine gözyaşı döktürmez, onları güldüren, sabırsızlandıran hatta kızdıran gülünç özelliklere dönüşür. Örneğin bir gazeteci,[18] filmin "demode replikleri"; tipik iyi/kötü ayrımı; karakterleri o davranışı yapmaya iten nedenlerin belli olmaması; "pes dedirten tesadüfler"; erkeğin, "sevgilisini yıllar önce karnında bir çocukla birlikte bırakıp gitmesi"; "yirmi yıl boyunca unutulmayan gıcırtı sesinin unutulmaması" gibi Yeşilçam melodramlarının uylaşımlarını kullanmasına isyan ederek filmde ağlayamamasının "hesabını sorar" yönetmene. Gazeteciye göre artık (izleyiciye, vurgu benim) "bayat gelen" bu tür uylaşımlar, "insanı ağlatmıyor, güldürüyor". Kurçenli'nin, sitemli gazeteciye verdiği "Dövüşerek film seyredilmez, siz öyle yapmışsınız.... Ama gerçekten teslim olmak lazım filme" yanıtı ise filmi izlemede izleyiciye yüklediği görevi anımsatır: filme teslim olarak izlemek. Eğer tür filmleri, yapımcılar, yönetmenler ve izleyicilerce yapılmış bir sözleşme ise izleyicilerin de filmi bu sözleşmeye göre izlemeleri gerekir. Kurçenli, izleyicinin bu sözleşmeye sadık kalacağını hesap ederek Yeşilçam melodramlarının uylaşımlarını ya da kiplerini, yakın tarihin siyasal olayları gölgesinde yaşanamayan bir aşkı anlatmak için kullanır. O, melodramatik uylaşımları, yalnızca yaşanamayan bir aşkı anlatmak için değil, aynı zamanda buna neden olan baskıcı koşulları anlatmak için de kullanılır. Gönderme yapılan 12 Eylül, çoğunlukla bu öyküde fon olarak kalsa da, Kurçenli, 12 Eylül'le birlikte toplum olarak değer verilen arkadaşlık, yardımlaşma gibi değerlerin değişimini de eleştirir. Kasabadan ayrılmadan önce soygunda ele geçirilen "conilerin" maaşı, Cem'in o dönemdeki bazı dava arkadaşlarının kişisel mülkü olmuştur. "Siyasi dava" için kullanılması planlanan bu para, 1980'lerde Özal'ın başlattığı liberal ekonomi politikaları çerçevesinde, şimdi bir otele dönüşmüştür. Yönetmen, melodram kipini, üzerinden yirmi beş yıl geçtiği halde rahatça konuşulamayan 12 Eylül 1980 askeri darbesini, bir aşk öyküsü fonuna yerleştirerek kullanır. Böylece filmin unutmadığı, anımsadığı melodramatik uylaşımlar bir yandan izleyi-

18 20. 04. 2003 tarihli Zaman gazetesinde, yönetmenle yapılan söyleşinin internet sayfasından alınmıştır. Bakınız http://www.zaman.com.tr/2003/04/20/roportaj/default.htm.

ciyi duygusal olarak etkilemeyi (ağlatmayı) amaçlar, bir yandan da izleyiciyi hem bu uylaşımları hem de filmsel anlatıdaki dokunaklı olayları etkileyen siyasal olayları anımsamaya davet eder. Elbette, anımsamak isteyen izleyiciye.

4.6. Sonuç

Toplumsal, ekonomik, kültürel ve düşünsel yapının değişimine koşut olarak filmler de değişir, belli anlatısal ve görsel uylaşımları olan tür filmleri de. Tür sinemasını tanımlayan anlatısal ve görsel kodlar da değişip dönüşürken "geçmişin ikonları, bugün içine yeni düzenlemelerle yerleştirilmektedir" (Güçhan 1999: 222). Türün değişimi ne kadar kaçınılmazsa onun kendi geçmişini anımsaması da kaçınılmazdır. Bakhtin (2001: 216), türün, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğduğunu, yenilendiğini söyler. Yazara göre bu, türün yaşamıdır. "Bu nedenle, bir türde doğan arkaik öğeler bile ölü değil, ebediyen canlıdır; yani, arkaik öğeler kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını daima *hatırlar*" (Bakhtin, 2001: 216). Bir tür, bir kip olarak melodram ise asla geçmişini unutmaz.

Flinn (1994: 106), melodramın, döngüsel öyküleri, incelikli yeniden sahnelemeleri, arzuları ve kaçırılmış fırsatlarıyla kendi geçmişine "muhteşem bir tutkuyla" (*magnificient obsession*) bağlı olduğunu söyler. *Gönderilememiş Mektuplar*, Yeşilçam melodramlarında görülebilen bir öyküyü, yine onun biçimsel düzenlemeleri içinde günümüze aktarır. *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın rövanşını alır, böylelikle âşıkların birleşmesini dileyen seyircisini yıllar sonra da olsa teselli eder. Öte yandan film, melodram kipini, aşk anlatısını siyasal bir örge içine yerleştirerek genişletir ve Yeşilçam melodramlarını dolayımlar. Ancak 2000'lerin izleyicileri, filmi 1960'larda izlediğinden farklı izler. Bir zamanlar ağlatan kodlar, şimdinin seyircisine gülünç gelir, hatta onu sinirlendirir.

5. BÖLÜM
Yeni Türk Sinemasında Melodram: Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz Filmlerinde Melodram

Kitabın bu bölümü, Türk sinemasında güldürü ile birlikte temel tür olan melodramın bir kod, kip ve imgelem olarak Yeni Türk sineması yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz ile Nuri Bilge Ceylan filmlerinde nasıl yeniden dolaşıma sokulduğunu incelemeye ayrılmıştır. Melodramın sirayet ettiği her türe eklemlenen, eklemlendiği yapının rengini alan "hayalet bir tür", bir kip, bir imgelem olduğu bilgisine dayanan kitabın önceki bölümlerinde bu kodun ve kipin, çoğunlukla popüler filmlerde nasıl dolaşıma sokulduğu irdelenmişti. Bu bölümde ise popüler filmlerin dışında sanat filmlerinde melodram kipinin hangi biçim ve bağlamlarda dolaşıma sokulduğu incelenmiştir.

Melodram, Türk sinemasının güldürü ile birlikte temel bir formu olarak görülür. 1960-1970 arası dönemde altın çağını yaşayan Türk sineması, ortak anlatısal ve görsel uylaşımlara dayanan melodram formundadır. Yılda iki yüz filmin çekildiği, oyuncuların setten sete koşturdukları bu dönemde melodram, yapımcılarca bir tür olarak benimsenmiş ve izleyicilerce de 1970'lerin ikinci yarısından itibaren şarkılı-türkülü-arabesk filmleri içinde kodlarını sürdüren, merkezinde yine toplumsal koşulların ezdiği "gariban" karakterlerin çalışarak varlık sahibi olduğu bir anlatı ve bu anlatısal yapıya uygun yoksulluğun ve zenginliğin çeşitli görsel biçimlerle ifade edildiği bir format olarak karşımıza çıkar. 1980'ler ise 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel yapının yeniden biçimlen-

diği bir dönem içinde kültürel üretimin yavaşladığı ve de sıkı denetlendiği yıllardır. Dönemin sineması, yenilgiye, haksızlığa uğratılmış solcu karakterlerin kendileriyle hesaplaştığı, tam olarak ne dediği anlaşılmayan "entelektüel soslu" bunalım filmlerini ortaya çıkarır. Melodramdan farklı olarak bu filmler, kolay anlaşılamayan öyküleri, belirsiz sonlarıyla sanat sineması pratiği ile bağ kurmaya çalışır, ancak pek çok eksiklik nedeniyle bunda başarılı oldukları söylenemez. Bu filmlerin melodram ile olan bağları, bir kip olarak sessizliğin, suskunluğun, çaresizliğin filmlerde yer almasıdır. Haksızlığa uğrattığı, yanlış anladığı erkeğe kendisini anlatamayan, sessiz kalan, sessizliği seçen melodram kadınları gibi, 80'lerin filmlerindeki solcu erkek karakterleri de sessizliğe gömülerek bilinmezliğe yelken açarlar. Bu yönüyle 1980'ler sineması, yenilmiş erkek karakterleriyle 2000'lerin Türk filmlerinde kentten taşraya çeşitli nedenlerle kaçan, dönen, sessiz, içe dönük erkek karakterleriyle de bir bağ kurar. Aynı zamanda Yeşilçam melodramlarının odağındaki kadının yerini erkekler alır.

1990'lar, darbe ortamının kaotik ve paranoyak atmosferinden görece uzaklaşıldığı, ancak ülke içinde "terör" ya da "Kürt sorunu" olarak telaffuz edilen yeni sorunların ortaya çıktığı, Türk sineması adına yeni denemelerin yapıldığı yıllar olur. Türk sineması, 70'lerin ikinci yarısında kaybettiği izleyici kitlesini, *Eşkıya* başta olmak üzere kimi popüler filmlerle yeniden kazanmaya başlar. Yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı *Eşkıya* (1996), melodramı yeniden anımsar ve onu bir kip olarak kullanır. Nezih Erdoğan, bu filmin "kaybetmek, vazgeçmek, feda etmek, feragat etmek" (2001: 253) ile melodramı hikâyeye geçirdiğini söyler. Sonrasında yapılan pek çok popüler sinemada ve televizyon dizilerinde melodramın benzer kodları devreye sokulur. Peki sanat sineması söz konusu olduğunda ne söylenebilir?

Film çalışmaları alanında filmler, gişe başarısını hedefleyen, denenmiş ve riski olmayan anlatısal ve görsel uylaşımlı tür filmleri ile açık anlatı yapısına sahip, öykü değil karakter odaklı ve açık sonlu sanat filmleri olarak ikiye ayrılır. Tür, "her şeyden önce bir sınır koyucu olgu olsa da, aynı zamanda endüstriyel mekanizma, estetik-pratik ve kültürel-eleştirel tartışma alanı" (Gledhill 2010: 341) olarak çok boyutludur. Sanat filmleri de tam bu yönüyle tür filmi olarak görülebilir. Bu öyle bir türdür ki, ele aldığı belirli konular ve izlediği belirli anlatı modelleri, belirli sinematografileri vardır. Sanat sineması üzerine temel metinleri derlediği çalışmasının girişinde Ali Karadoğan,

"sanat sineması tartışmalarının ana ekseninin, sinemada 'sanat olanın ne olduğu' sorusunun oluşturduğunu, 'gerçek olanın' ortaya konma biçimi ve bunun izleyiciye sunulma biçimlerinin, tartışmaların temel bileşenlerini oluşturduğunu" (2010: 1) söyler. Avrupa'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi akımlarla ortaya çıkıp gelişen, sanat evlerinde gösterilen filmleri tanımlamak için Amerikalı film dağıtımcılarınca kullanılan sanat filmleri, günümüzde yalnızca Avrupa'da değil, Amerika'da, Asya'da yapılan pek çok filmi tanımlamaktadır. Peter Wollen, Jean Luc Godard'ın filmleri üzerine kaleme aldığı "Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı" (1969) başlıklı çalışmasında, sanat filmlerini tanımlamada başvurulan temel ayrımları belirler. Hollywood filmlerini tanımlayan klasik anlatı sineması ile Godard'ın karşı sineması arasındaki farkları şöyle sıralar yazar: "Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı; özdeşleşmeye karşı yabancılaşma; saydamlığa karşı öne çıkma; tekli anlatıma karşı çoklu anlatım; kapalılığa karşı açıklık; hoşlanmaya karşı rahatsız olma; kurmacaya karşı gerçeklik" (Wollen, 1986: 120). Sinemanın yedi büyük günahına karşı yedi büyük erdemi ifade eden bu kavram çiftlerinden ikincisi, sanat filmlerinde anlatısal nedenselliğin terk edildiğini, yaşamı çok boyutluluğu içinde kavramaya yarayan çoğul anlatı ve çoklu bakış açılarının yer aldığını, filmin kendisini düşünümsel bir pratik olarak öne çıkardığını, anlatılarda belirli bir son vurgusunun olmadığını ve izleyiciden eleştirel bir farkındalık istendiğini anlatır. Modernizmle ilişkili olan bu pratikler, sanat filmlerinin popüler filmlerden daha farklı bir izleme deneyimi önerdiğini de gösterir.

Farklı ülkelerde farklı zaman dilimlerinde farklı toplumsal, ekonomik, tarihsel, politik koşulların karşılıklı etkileşimi içinde yapılan sanat filmleri, sanat sinemasının klasik ve modern sanat sineması biçiminde tanımlanmasına yol açmıştır. Klasik sanat filmleri, Kovács'ın ayrımladığı gibi endüstriyel kitle kültürünün bir olgusu olan erken dönem modernizminin ürünü iken modern sanat filmleri, enformasyona ve eğlenceye dayalı boş zaman uygarlığının ilk kültürel tezahürü olan geç modernizimin ürünleridir (2010: 229). Kovács, klasik ve modern sanat filmleri arasında yaptığı ayrımda, ilkinin psikolojik karakterleştirmeye dayandığını, ikincisinin ise dayanmadığını söyler. Yazara göre "modern sanat filmlerinin odağı, karakterin başından geçen olaylar değil, onlarda görebileceğimiz genel insanlık halleridir" (Kovács, 2010: 68). Türkiye'de öncülleri Metin Erksan ve Ömer Ka-

vur olan ve henüz belirgin bir akım olamamış sanat filmleri, özellikle 90'lı yılların sonundan itibaren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal gibi genç yönetmenler tarafından yapılmaya başlamıştır. Bu yönetmenlerden Demirkubuz ve Ceylan, öyküden çok, duruma odaklanmalarıyla, gündelik yaşamın gerçekliği içindeki sıradan olan ayrıntıları anlatmalarıyla, minimal anlatı yapıları ve çalışma ekipleriyle, düşünümsel pratikleriyle sanat sinemasının en önemli iki temsilcisidir. Yeni Türk sinemasının temel iki yönetmeni olarak onlar, karakterlerinin başından geçen olayları değil, onların çeşitli durumlarda ne tür tepkiler verdiklerini, ne düşündüklerini önemseyerek genel insanlık hallerini kişisel olan üzerinden anlatan modern sanat filmleri yaparlar.

Alanyazında 1990 sonrası için kullanılan "Yeni Türk sineması" tanımlamasındaki "yeni" sözcüğü, Yeşilçam filmleri ile keskin kopuşu imlese de, gerçekte her iki sinema arasında belirgin bağlar olduğu, melodramın bir kip olarak Yeni Türk sinemasında dolaşıma sokulduğu görülür. Birbirlerine aykın gibi görünseler de, melodram ve sanat filmi arasında yakın bir ilişki vardır. Kovács (2010: 89) bu ilişkiyi modernizm üzerinden kurar ve en yaygın modern sanat filmi modellerinden birinin kökenlerinin, klasik melodramda olduğunu söyler. Yazara göre melodram, "yalnızca modernizmi yaşatan değil, aynı zamanda modernizm içinde yaşayan da bir türdür" (Kovács, 2010: 89).

> Melodram, çatışmanın oransız güçler arasında patlak verdiği dramatik bir biçimdir; burada yalnız ve çaresiz bir insan, önünde ümitsiz durumda olduğu veya daha başından kaybetmeye mahkûm ya da kazanmasının bir mucizeye bağlı olduğu doğanın ya da toplumun güçleriyle karşı karşıya gelir. Bu güç, fiziksel (ölümcül hastalık, kaza), toplumsal (savaş, yoksulluk, sınıfsal farklılık) ya da ruhsal (güçlü aşk, ölümcül nefret, öldürücü bağımlılık, ahlaki yozlaşma) olabilir (Kovács, 2010: 89, 90).

Kovács'ın bu kapsayıcı tanımlaması, Nuri Bilge Ceylan'ın ve Zeki Demirkubuz'un sanat sinemasına atfettiğimiz, modernist pratikleri içeren filmlerine oldukça uyar. Yeşilçam melodramlarında kişiyi baskılayan güçlükler, çoğunlukla toplumsaldır ve anlatının merkezindeki kadın ve erkeğin birleşmelerine engel olur. Ancak sanat filmlerine geldiğimizde bu engellerin farklılaştığı görülür. Çatışma karakterler arasında olmaktan çok, modern toplumda yalnızlaşmış öznenin için-

dedir ve ruhsaldır. Ceylan'ın karakterleri olan Nuri, Mahmut, İsa, Eyüp ve Bahar'ı birbirine yakın kılan şey yalnızlıklarıdır. Geç modern zamanların yalnız karakterleri, içinde bulundukları toplumsal yapıyı değiştirmede başarısız olarak melodram karakterleriyle aynı özelliği paylaşırlar. Dahası onlar, kendilerini, amaçlarını gerçekleştirmeye güdülenmiş karakterler değildir, amaçları olmadığı için eyleyemeyen, içe dönmüş, sessizleşmiş, mutsuzluğa mahkûm olmuş edilgin bireylerdir. Demirkubuz'un karakterleri olan Yusuf, Bekir ve İsa tam da böylesi edilginlikleriyle güçsüzleşmişlerdir. Ceylan'ın karakterlerinden Mahmut ve İsa ise eylemsizliklerine ek olarak sessizliği seçmişlerdir. Yeşilçam melodramlarından tanıdık olan sessizlik, aynı zamanda modernist bir pratiktir. Modernist sinema pratikleri içinde özdüşünümsellik olarak adlandırdığımız sessizlik durumu, onları melodram karakterlerine yaklaştırır. Çünkü burada sessizlik, karakterin içinde bulunduğu durumun farkında olduğunu, ama onu değiştirmek için çaba harcamadığını anlatarak sanat sinemasının özdüşünümsellik pratiğini dolaşıma sokar. "Kendi üretim, yazarlık, metinlerarası etkilerini, metinsel süreçlerini ya da alımlamalarını ön planda tutan metinleri" (Stam, vd. 1993: 200) tanımlayan özdüşünümsellik, filmin biçimsel ve anlatısal olarak kırılması, mesafe koyma gibi taktiklerle gerçekleştirilir. Pearson ve Simpson, "doğrudan kameraya yönelme, anlatısal süreksizlik, yazarsal araya girme, deneme niteliğinde arasöz, süreç ve aygıtın sergilenmesi, düşünümsel alt başlıklar ve çerçeve içinde çerçeve, film içinde film gibi üst sinemasal araçları da" (2001: 377-378'den akt. Chandler, 2004) bu taktiklere ekler. Ceylan ve Demirkubuz, melodram kipini, sanat sineması pratikleri ile harmanlayarak dolaşıma sokarlar ve modern sanat sinemasının kökenindeki melodram damarını görünür kılmayı başarırlar. Onların filmlerinde üretilen melodramatik imgelem ise Türkiye'nin modernleşme sürecindeki yaralanan bilinçleri, yitik hayatları, bastırılanın geri dönüşünü anlatan verimli bir dil olur.

5.1. Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Melodramatik İmgelem

5.1.1. Modern Dünyanın Yalnız Ruhları

Yeni Türk sinemasının, Türkiye dışında en tanınan yönetmenlerinden olan Nuri Bilge Ceylan, bugüne dek sırasıyla *Kasaba* (1997),

Mayıs Sıkıntısı (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008) *ve Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) olmak üzere beş film yapmıştır. Taşra üçlemesi olarak adlandırılan ilk iç filminde Ceylan, doğup büyüdüğü topraklara, kendi ailesine ve kendisine bakar. Üç epizoddan oluşan *Kasaba*, Çanakkale'nin Yenice kasabasında bir ailenin çocuk, genç ve orta-yaşlı olmak üzere farklı kuşak üyelerinin, gerek kendi aralarında gerekse doğa ile kurdukları ilişkileri betimler. Saflık, masumiyet, vicdan, aidiyet gibi kavramları tartışmaya açan film, "yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefi ve antropolojik bir bakış niteliği taşır" (Akbulut, 2004: 283).

Kasaba filminin çekim öyküsünü anlatan *Mayıs Sıkıntısı*, genç bir yönetmenin film çekme, üniversiteyi kazanamamış bir gencin İstanbul'a gitme, yaşlı babanın emek verdiği ağaçlığı Tapu Kadastro'ya kaptırmama ve bir çocuğun müzikli bir saate sahip olma isteklerini kesiştirir. Nuri, filminde yaşlı anne-babasını ve yakınlarını oynatmak, çocuk Ali ise müzikli saate sahip olmak için hile yaparlar. Nuri filmini tamamlar, Ali de saatine kavuşur. Ancak baba ağaçlığını kaptırmıştır, genç Saffet'in ise Nuri'nin ona İstanbul'da bir iş bulma sözünden vazgeçmesi üzerine İstanbul'a gitme hayali suya düşer. Ceylan, bu filminde sanatsal yaratma sürecinin hileli doğasını, sıkıntının nasıl bir sanatsal pratiğe dönüştüğünü, film yapım sürecini açık eden özdüşünümsel tarzı ile açıklar.

Mayıs Sıkıntısı'nın adeta bıraktığı yerden devam eden *Uzak*, fotoğraf sanatçısı Mahmut ile onun uzak akrabası Yusuf arasındaki gerilimli ilişkiyi öyküler. Mahmut'un tek kişilik "özgürlüğü", gemilerde iş bulmak, dünyayı dolaşmak için yanına gelen Yusuf'un gelişiyle bozulur. Boşandığı eşine hala âşık olduğunu söyleyemeyen, kadınlarla ilişkisi cinsellikle sınırlı kalan ve ideallerine küsmüş olan Mahmut, Yusuf'u, fotoğrafını çekmek için aradığı bir nesneyi çalmakla suçlayarak onun evden ayrılmasına yol açar. Ceylan, karakterlerini birbirine "hem uzak hem de yakın kılan taşrayı" (Akbulut, 2005: 161), suç ve vicdan ilişkisi üzerinden anlatarak sonraki filmlerinde göreceğimiz modern melodramın tohumlarını atar.

Üniversitede sanat tarihi akademisyeni olan İsa ile televizyon dizilerinde sanat yönetmenliği yapan Bahar'ın ilişkisini anlatan *İklimler*, Ceylan'ın, eşiyle birlikte oynadığı bir film olarak akılda kalır. Modernleşmenin kendisine ve diğerlerine yabancılaşmış yalnız karakterlerinden İsa, gittikleri tatilde Bahar'a ayrılmalarının

daha iyi olacağını söyler. Sonrasında eski sevgilisi ile birlikte olur, tekrar Bahar'a dönmek üzere onun çalıştığı Ağrı'ya gider, ancak Bahar'ı bir kez daha yüzüstü bırakarak İstanbul'a döner. Ceylan, modernleşmenin bireyde yarattığı ruh yalnızlığını, sinikliği, uzaklığı, İsa üzerinden, onun mesleği aracılığı ile öz-düşünümsel bir tarzla görünür kılar.

Üç Maymun, patronu Servet'in (Ercan Kesal) arabasıyla çarparak adam öldürmesi suçunu, ailesini daha rahat yaşatmak için üstlenen Eyüp'ü (Yavuz Bingöl), daha farklı bir yaşamı arzulayan ve arzularını bastıramayan Eyüp'ün patronu ile yasak bir ilişki yaşayan karısı Hacer'i (Hatica Aslan), bütün yaşananların ortasında patronu öldüren oğulları İsmail'i (Ahmet Rıfat Şungar) merkeze alır. Cezaevinden çıkan Eyüp, oğlunun hapse girmemesi için, onun suçunu üstlenecek daha güçsüz birini bulur. Suçun devri, aileyi dağılmaktan korur.

Bir Zamanlar Anadolu'da, Kırıkkale'nin Keskin kasabasında gerçekleşen bir cinayetin ardından cinayetin otopsisini anlatır. Bir doktorun, bir savcının, bir emniyet müdürünün ve bir jandarma komutanının cinayeti araştırma süreci, insan ilişkilerinde statü ve hiyerarşinin yerini, bürokrasiyi, güçlerin çatışmasını gözler önüne serer. Film, cinayetin nasıl ve niçin işlendiğinden çok, roller arasındaki çatışmayı, güç ilişkilerini, olağan ve sıradan olanı öne çıkarır.

Sanat, suç, vicdan ilişkisini tüm filmlerinde ortak konular (Akbulut, 2005) olarak saptayan Ceylan'ın melodramatik imgelemi *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun*'da dolaşıma soktuğu görülebilir. *Uzak*, Jonathan Romney'in belirttiği gibi "kaçırılmış buluşmalar ve ıskalanmış iletişimin filmidir" (2004). Bu yönüyle de melodramatik imgelem iş başındadır. Mahmut, hala ona âşık olmasına karşın eski karısına, onu sevdiğini söyleyemez, ona gitme diyemez. Modern yaşam onu öylesine ketum hale getirmiştir ki, o yalnızca ideallerine, çevresine, ilişkilerine değil, aynı zamanda kendisine de uzaklaşmıştır. Kovács'ın belirttiği gibi onu sınırlandıran koşullar, artık dışarıda değil, içeride, onun içindedir. Melodram kipinin bir parçası olan içe dönme, içerisi, filmde Mahmut'a, aldırdıkları bebeğini anımsatan yumurtaya benzer aksesuar ve bastırılmış duyguları dışa vuran anlatımcı müzik aracılığıyla başka bir melodram kipine bağlanır. Ona yokluğu ve boşluğu anımsatan aksesuar ve müzik, melodramatik imgelemin Ceylan sinemasına uzak olmadı-

ğını gösterir. Ancak Ceylan'da melodramatik olan, modern insanın yabancılaşması, yalnızlığı, tümüyle modern bireylerin yalnızlığını konu edinen Ceylan'ın sonraki filmi *İklimler*'de daha belirgin olmaya başlar.

Ceylan, *İklimler*'de akademisyen İsa ile sanat yönetmeni Bahar arasındaki ilişkiye, kopuşa odaklanır. İzleyici, bu ayrılığın nedenini bilmez, ama ayrılık, kopuş sürecini izler. Kopuşun o güneş kadar yakıcı, o buz gibi soğuk iklimini kendi zihni ve bedeninde tadar. *İklimler*, mevsimlerin ve coğrafyanın, değişmesine koşut biçimde, karakterlerin ruh iklimlerinin nasıl değiştiğini çarpıcı biçimde anlatır. Ancak film, Bahar'dan çok İsa'nın yönelimiyle ilerler ya da kesintiye uğrar. Bu yönüyle *Uzak*'ta olduğu gibi "çok şey bilen" erkek karakterin kayıtsızlığı, sinikliği ve sonunda ihaneti, *İklimler*'de de devam eder. Tam da bu nedenle İsa, Ceylan'ın önceki filmlerindeki karakterlerinin bir parçası, akrabası olarak görülebilir.

Batı Anadolu'da antik bir Yunan tapmağında açılan *İklimler*, tapınağın sütunları arasında gezinen iki sevgili arasındaki mesafeyi anlatır. İklim yazdır, ancak ilişki soğuktur. Film boyunca iklimler değişse de ruh iklimleri değişmez. Bahar, elinde fotoğraf makinesi ile sütunlar arasında dolanan İsa'yı izler ve sonra onun "Sıkıldın mı?" sorusuna "Hayır" yanıtı verir. Ancak ikili arasındaki mesafe, bakışlarla öylesine iyi anlatılır ki izleyici Bahar'ın "Yalan" söylediğini düşünür. Sorun yokmuş gibi davranan melodram kadınlarına benzer Bahar bu haliyle. Bahar, gece İsa'nın arkadaşına gittiklerinde, hava serinlediği için üzerine bir şeyler giymesini söyleyen İsa'yı terslediğinde izleyici yanılmadığını anlar. Arif, "Aldırma. Boşver." dediğinde Bahar "Bizim mutsuzluğumuz onlara iyi gelir" der. Onların, melodramların mutlu çiftleri olmadığı aşikârdır.

Soğukluk ve tekinsizlik, sessizliği, rüzgârın uğultusunu, güneşin sıcaklığını bozan sineğin vızıltısıyla da görülür ve işitilir hale gelir. İsa, Bahar'ı İstanbul'a gönderip kendisi tekrar antik tapınağa döndüğünde, gerçekte değişen bir şeyin olmadığı anlaşılır. Filmin başında Bahar'ın çevresinde vızıldayan arı, şimdi de İsa'nın etrafında vızıldamaya devam eder. İlişkilerin melodramını modernist bir pratikle işleyen Ceylan'ın filminde vızıldayan arı, huzurlu, mutlu ilişkilerin yokluğuna gönderme yapan bir gürültü, bir rahatsızlık kaynağı olarak kodlanır. Duygusal mesafe o kadar belirgindir ki, Bahar ile İsa arasındaki tek duygusal yakınlaşma bile hayali kılınır. İsa, kumsalda

güneşlendiği görülen Bahar'a "Seni seviyorum diyerek önce öper, sonra onu ayaklarından başlayarak kuma gömer. Başına da kumları yığdığında Bahar bağırır ve birden uyanır. İsa'nın tepkisi aynıdır: "Güneşin altında uyunur mu hiç ya!". Burada melodramatik olan, kadın ve erkek arasında, sahici bir duygusal yakınlığın olmayışıdır. *Uzak*'ta yakın akrabası Yusuf'la sıcak bir ilişki kuramayan Mahmut'a benzer İsa. Yeşilçam melodramlarında görmeye alıştığımız sıcak, samimi, içten ilişkilerin yokluğu, Ceylan'ın karakterlerini birbirlerine ruh akrabası yapar.



Resim 41: *İklimler*'de İsa ve Bahar.



Resim 42: İsa ve Bahar motosiklette.

Ceylan'ın karakterleri, fiziksel olarak aynı ya da yakın mekânları paylaşsalar bile aralarında belirgin bir uzaklık vardır. *İklimler*'de, sevgili olan İsa ve Bahar, Kaş'ta kumsaldayken bile aralarındaki uzaklığı korurlar. Yeşilçam melodramlarının tersine *İklimler*, "mutlu aşk yoktur" der. İsa, kumsalda iken denize giren Bahar'ın ardından, ilişkilerine bir süre ara vermeleri gerektiğini söyler. İzleyici, onun kendi kendine konuştuğunu düşünürken birden İsa'nın ardında beliren Bahar'ı görürüz. Bahar da İsa'ya, bu konuda kendisini ikna etmesine gerek olmadığını söyler. Ancak *İklimler*'de de kadının ne yapacağı belirsizdir. Bahar, sahilden dönerken bindiği motosikleti kullanan İsa'nın gözlerini kapatmaya çalışır ve güler. Yere kapaklandıklarında İsa onu sarstığında bu kez ağlar. Filmsel anlatının sonunda bir kez görülen duygusal iniş çıkışlar ve dengesizlikler, Bahar'ı melodram kadınlarına yaklaştırır. O, ne yapacağı belli olmayan, ruh sağlığı yerinde olmayan biri olarak görünür.

Yalnızca Bahar değil, filmde erkek sevgilileri tarafından anlatılan diğer kadınlar da tekinsiz, "kaypak", dırdırcı olarak sunulur. *İklimler*'de Bahar'ın duygusal dengesizliğine benzer biçimde, İsa'nın üniversiteden oda arkadaşı da, az sonra buluşacağı sevgilisi

için geç kalırsa "mızıldanıp dırdır edeceğini" söyleyerek kadınları yoktan yere sorun çıkaranlar olarak tanımlar. Yine aynı filmde sevgilisi olduğu halde İsa'nın önce kendisine kur yapmasından hoşlanan, sonra da kendisi İsa'yı baştan çıkarmaya çalışan Serap, Yeşilçam melodramlarının özgür cinsellik yaşayan sarışın kötü kadınlarına benzer. İlginç olan Serap'ın, Bahar'dan ayrıldığını öğrendiğinde İsa'yı baştan çıkarmaya çalışmasıdır. İsa ise önce ona kur yapar, ancak Serap onunla ilgilendiğini açıkça gösterdiğinde durur. Çünkü Serap, onun aklına Bahar'ı düşürmüştür. İsa'nın arkadaşlarının, tıpkı onun gibi kadınlarla ilişkilerinde sorunlar olduğu görülür. Oda arkadaşı, sevgilisine tavır koyduğunda artık onun "süt dökmüş kuzu gibi olduğunu", başka bir arkadaşı da, nişanlısının her şeyine karışması sonunda ona tavır koyduğunu anlatır. Gerçekte onların ilişkilerinin en az İsa'nınki kadar başarılı olduğunu anlamak zor değildir. Belki de Ceylan, modern bir toplumda, belli bir sosyo-kültürel sermayeye sahip erkeklerin, yarı-feodal, geleneksel toplumlarda erkeğin davrandığı gibi davranamadığını, erkekliğin krizde olduğunu anlatır. Bu nedenle *İklimler* de erkeklerin melodramı olarak okunabilir. İlişkide oldukları kadınları, onları terk etmekle tehdit ederek nasıl da kendilerine bağladıklarını anlatan erkekler, gerçekte bunu yalnızca anlatıda yapabilmektedir. Kendi aralarında ilişkilerini konuşan erkekler, bunun erkekler arasındaki bir güç, hiyerarşi ilişkisi olduğunu bilirler. Nitekim sevgilisinin artık kuzu gibi olduğunu söyleyen çalışma arkadaşına İsa, "Evlenince eskisi gibi olmasın!" der. Arkadaşı da intikamını, sömestr tatilinde onun yalnız başına sıcak bir ülkeye gideceğini öğrendiğinde alır: "Şimdi oralar yalnız da çekilmez ki!" Ceylan, erkekler arasındaki güç ilişkisinin, gerçekte kadınlar karşısında eşit konumda ama onlar üzerinden gerçekleştiğini söyler. Ancak bu söylem, Ceylan'm bakışında erkekleri, kadınlar karşısında suçsuz, masum, çocukça göstererek cinsiyetçi bir söylem üretir. İsa'nın, bir kahvehanenin penceresinden Bahar'ı izlediği çekimler, İsa'nın bakışma ayrıcalık tanır. Kaybettiği sevgilisini yıllar sonra gördüğünde onu erkeğinin gözünden sunan Yeşilçam melodramlarına bir göndermedir bu. Bahar'ın, İsa'nın bakışının nesnesi olduğunu gösteren bu çekim, filmin cinsiyetçi söylemini besler. Bahar'ın sorgulayıcı bakışları, İsa'yı, bağışlanmayı ve benimsenmeyi bekleyen masum bir çocuk olarak konumlandırır.



Resim 43: *İklimler*'de Serap.



Resim 44: Bahar ve İsa, Ağrı'da otel odasında

İklimler'in filmsel anlatısı, melodramatik beklentiyi tersine çevirecek biçimde işler. İsa'yı elinde güneşi, turkuaz mavisi denizi ve güneşiyle bir tatil ilanına bakarken gören izleyici, onun Ağrı, Doğubeyazıt'a gittiğini gördüğünde şaşırtılmış olur. İsa'nın Ağrı'da bir dükkândan aldığı müzik kutusu da çağrıştırdığı masumiyet duygusu ile İsa'nın yumuşayacağı beklentisini yaratır. Ancak müzik, ne Ağrı'nın karlı, sert kışını dağıtır ne de İsa'nın sinikliğini yok eder. Öyle ki İsa, Ağrı'ya Bahar'ı görmek için geldiğini bile söyleyemez, onun yerine tezine ekleyeceği İshakpaşa Sarayı'nın fotoğraflarını çekmek için geldiğini söyler. Yeşilçam melodramlarında gerçeği söylemenin önündeki gurur, filmsel anlatıyı mutlu sonla bitirmeye engel olmazken *İklimler*'de engel olur. İsa, Bahar'ın bıraktığı masada Kaş'ta birlikte çektirdiği fotoğrafları, bitirilmiş iki çay bardağı ve Bahar'ın almayı unuttuğu müzik kutusuyla kalmıştır. İsa, onları vermek için minibüste bekleyen Bahar'ın yanına gittiğinde onu ağlarken bulur ve nedenini sorar. Nedeni, Bahar, ona neden geldiğini sorarak açıklar gerçekte. İsa, yapmacık biçimde, elbette onun için geldiğini, artık çok değiştiğini ve onunla ertesi gün İstanbul'a dönmesini söyler. İsa, Bahar'ın gözyaşları arasında "Değişmek için büyük potansiyel hissediyorum. Pek çok şeyi yapmaya hazırım. Ne bileyim evlenmeye, gerekirse çoluk çocuğa karışmaya" diye devam ederken minibüsün açılan kapıları, onun konuşmasını kesintiye uğratır. Bahar'ın, ayrıldıktan sonra onun Serap'la görüşüp görüşmediği sorusuna da "Tabii ki hayır" diye yanıt verir ve yine onunla İstanbul'a gelmesini ister. Bahar, "Olmaz. Artık çok geç" dediğinde İsa, araçtan iner ve o sırada Bahar'ın güldüğünü görür. Bu gülüş, Bahar'ın "dengesizliğinin" altını çizerek, İsa'nın onu ikinci kez terk edişini haklılaştırır, onu Yeşilçam melodram karakterleri gibi intikam almaya yöneltir. Ancak burada intikamı, Yeşilçam melod-

ramlarının aksine, daha evvel sevdiği erkek tarafından istenmeyen kadın değil, erkek alır. Üstelik Yeşilçam melodramları gibi intikam, âşıkları birleştiren, aile kurumunu tesis eden mutlu bir sonu değil, ayrılığı, uzaklaşmayı getirir. Ceylan, melodram kipini ters yüz ederek kullanır böylece. Onların birleşememelerinin nedenleri, dışsal güçlerde değil, içsel nedenlerde aranmayı gerektirir.



Resim 45: *İklimler*'de İsa.



Resim 44: *İklimler*'de Bahar.

İsa, gerek Bahar'a gerekse çevresindeki diğer insanlara, gerek duyduğunda fotoğrafa yerleştirilecek, gerek duymadığında ise kolaylıkla çıkarılacak birer figür olarak bakar. Bu nesneleştirici bakışı, daha iyi fotoğraf alabilmek için İshakpaşa Sarayı önüne taksi şoförünü yerleştirmesiyle de daha belirginleşir. Ona, "dur, sert bak, gülme" diye komutlar verir. Filmde karakterlerin yaptığı meslekler de onların karakterlerini açımlar. Bahar, çekilecek filmler için dekoru, atmosferi oluşturur, "yapar". İsa ise yalnızca "fotoğraflar", "çeker" ve gider. Bahar, İsa'yla geçirdiği gecenin sabahında neşeyle rüyasında uçabildiğini anlatır, ama İsa kayıtsızca dinler ve sonra çekimlerin saat kaçta başlayacağını sorar. Bahar'ın neşe dolu yüzü aniden değişir. Bahar ile birlikte izleyici de İsa'nın değişmediğini anlar. Bu kez ağlama sesi, Bahar'dan değil, onların çektiği dizi filmdeki oyuncudan gelir.

Filmin sonunda, Bahar'ın çalıştığı dizinin bir sahnesini görürüz. Diken'in de vurguladığı gibi bu film, "bir öç melodramıdır" (2008: 727). Hiç erkek kardeşi olmayan Aze, babasının mezarı başında ağlar ve onun kanının yerde kalmayacağına ant içerken sırtında tüfek olan genç bir erkek yanına gelir ve ona şöyle söyler: "Yine mi ağlıyorsun Aze. Yalnız değilsin, ben varım". *İklimler*, gözyaşlarına boğan bir melodram olmasa da gerilimin ve bekleyişin tekinsizliğini; sinikliğin, intikamın bastırılan duygusunu, film içindeki dizi

film içinde açığa çıkarır. Bastırılan duygu, gözyaşı üretir. Dizi filmdeki erkek oyuncu, "Yine mi ağlıyorsun?" diye sorduğunda gerçekte Bahar'a seslenmektedir. İsa'nın bindiği uçağın sesi nedeniyle çekimlere ara verildiğinde Bahar'ı görürüz; o ağlamaz artık, ama onun yerine dizi filmin oyuncusu ağlar. Tıpkı Yeşilçam melodramlarında ağlayan oyuncular gibi. Ceylan, gözyaşı değil, eleştirel bir farkındalık isteyerek modern bir melodram yaratır. Filmin sonunda İsa, Bahar'ı tekrar terk edip gittiğinde Bahar'ın çalıştığı film setini görürüz. Gökyüzünde yükselen İsa'nın bindiği uçağın sesi, o sırada çığlık atmakta olan oyuncunun sesini bastırır ve çekimlere ara verilir. Melodram burada bastırılanın sesi olarak tekrar devreye girer. Uçağın ve çığlık atan oyuncunun sesi, filmsel anlatı ile film içindeki filmsel anlatıda bastırılan duyguların dışavurumu olarak birbirine karışır.

İklimler'de ev yok gibidir. Karakterlerin sığındığı otel odaları, aidiyetsizliği ele verir. Bu yönüyle film, Ceylan'ın filmlerinde yersiz yurtsuzluğun, aidiyetin temel sorunlardan biri olduğunu bir kez daha ortaya koyar Yeşilçam'ın otel filmlerine de benzeyen film, otel odaları aracılığıyla modern birey için gerçek bir evin, yuvanın olanaksız olduğunu anlatır. Sonu evlilikle biten ve aileyi kutsallaştıran Yeşilçam melodramlarının tersine, filmde ne sıcak bir ev ne de mutlu bir aile kurmak mümkündür. Ev, yuva öylesine uzaktır ki, *İklimler*'de Bahar ve İsa'nın yakınlaştığı sahneler, korkuyla karışık tekinsiz bir duygu üretir. Bu tekinsiz atmosfer, Ceylan'a özgü çan sesiyle işitsel kılınır. Ceylan'ın, modern dünyanın yalnız bireylerini ve ruhlarını anlatmak için kullandığı pratikler, modern melodramı ortaya çıkarır.

5.1.2. Modern Melodramın Toplumsal ve Politik Söylemi

İklimler'de modern dünyanın yalnız ruhlarını anlatan Ceylan, *Üç Maymun*'da kentin taşrasında kalmış yoksul karakterlere odaklanarak onların kişisel öyküleri üzerinden toplumsal ve politik bir söylem üretir. Politikacı Servet'in yaptığı kaza ile açılan *Üç Maymun*, tekinsiz ve karanlık atmosferiyle kara filme göz kırpar. Servet, kaza sonrası paniğe kapıldığında görüntü kararır, şimşekler çakar. Melodramatik imgelem iş başındadır, felâket geliyorum der. Grodal, romantik melodramlarda gök gürültüsü, fırtına, yağmur gibi doğa

olaylarının, çoğunlukla zihinsel yaşamdan sahnelerin dışavurumu olduğunu söyler (1997: 258). *Üç Maymun*'un başlangıcı ve sonundaki yağmur ve gök gürültüsü biçimlerinde görülen doğa olayları da anlatıdaki dönüşümleri haber vererek izleyiciyi meraklandırır. Servet, gece yarısı uyandırıp yanına çağırdığı Eyüp'ten, kendi suçunu üstlenmesini istediğinde Eyüp'ün konuşmasına gerek kalmaz, yüzü çaresizliğinin göstergesi olur. Gün ağarmaya başladığında cılız ışığıyla ancak kendini aydınlatan deniz fenerinin sireni, sanki bu duruma isyan eder. Elsaesser'in açıkça ifade ettiği gibi karakteri çaresiz bırakan baskıcı toplumsal koşullar, melodram kipinin dolaşımda olduğunu gösterir.

Üç Maymun'da beliren melodram ve kara film esintilerini Ceylan da kabul eder. O, "melodramı inandırıcı bir düzleme çekildiğinde sevdiğini ve filmde de bunu yapmaya çalıştıklarını belirtir (Küçüktepepınar, 2008). Melodramı inandırıcı bir düzleme çekmek için sanat filmi pratiklerini kullanır Ceylan. Sanat sineması pratiği ile melodramı birleştirmesini Sungu Çapan, "Ceylan biçemi melodram" olarak tanımlar (2011). Filmin konusu, web sitesinde şöyle ifade edilir:

> Küçük zaafların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek, onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle 'Üç maymunu oynamak, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?[19]

Üç Maymun, olay örgüsünün döngüselliği, karakterlerin içinde ezildikleri duruma ilişkin tepkilerinin yetersizliği, çıkışsızlıkları, istemedikleri halde bir şeyi yapmak zorunda olmaları, onların duygularını ifade eden telefon müzikleriyle[19] melodramatik imgelemi üretir. Rüzgâr, ezan, tren, telefon sesleri de tümüyle melodramatik imgeleme katkı getirir. Gerçekte melodramatik imgelem, sesle ama sessizce filme eklemlenir. Ancak olay örgüsünün döngüselliği, aynı zamanda tam da politik bir söylem üretir: Güçlü olan, suçunu güç-

19 Filmdeki karakterlerce cep telefonlarına yüklenen çağrı sesleri, onların bu duygular üzerine farkındalık geliştirdiklerinin belirtisidir. Bu yönüyle Collins'in geliştirdiği hiperbilinçliliğin, filmde karakterlere ait olduğu söylenebilir. Bu da bizi, tekrar Wollen'in "sanat sineması"nın yedi erdemine götürür.

süzlere yıkar; tahakküme ya da rızaya dayanan sınıf ilişkileri iş başındadır. Film, öncelikle öyküsüyle Yılmaz Güney'in *Baba* (1971) filminin öyküsünü yeniden işler. Özgüç, *Baba*'nın konusunu şöyle anlatır: "Ekonomik nedenlerle bir cinayeti üzerine alıp cezaevinden çıktıktan sonra da kızını bir randevuevinde, oğlunu kumarhanede bulan fakir bir sandalcının dramı" (Özgüç, 1998: 423). Dişleri eksik olduğu için Almanya'ya işçi olarak kabul edilmeyen Cemal (Yılmaz Güney), geçinebilmek için bir cinayeti üstlenir ve cezaevine girer. Melodramatik olaylar bundan sonra art arda gelişir. Cemal ağırlaştırılmış yirmi dört yıl ceza alır; karısı, suçunu üstlendiği Koray tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır, doğan bebeğini cami avlusuna bırakarak kayıplara karışır; iki çocukla baş edemeyen yaşlı anne, onları evlatlık verir; Cemal'e cezaevinde bakma ve ailesine para yardımı sözü veren Kemal ölür. Cemal, artık yapayalnız ve beş parasızdır. Af ile boşalan cezaevinde bir tek Cemal kalır. Çıktığında oğlunu, serseri, kızını ise fahişelik yaparken bulur. Onların babası olduğunu gizleyen Cemal, uğruna ailesini kaybettiği Koray'ı sonunda bulup öldürür. Ancak kader, onun Koray'ın şoförlüğünü yapan oğlu tarafından öldürülmesine neden olur. Son bakışta oğul babasını tanır, ama artık her şey için çok geçtir. *Üç Maymun*, başkasının suçunu üstlenip cezaevine girme öyküsünü, Fuery'nin önceki bölümde aktarılan vurgusunda olduğu gibi "yeni bağlamlar içerisinde konumlandırdığı ve olayları ya da onun öğelerini yeniden yaratmaya" (2000: 51) çalışması nedeniyle *Baba* filmine tematik gönderme yapar. Ancak *Baba*'da ailenin geçirdiği dönüşüm çok daha keskinken *Üç Maymun*'daki dönüşüm daha yumuşatılmıştır. Kötü yola düşen kız çocuğun yerini, kocasını, patronuyla aldatmış karısı alır. Oğul ise daha önceden olduğu gibi haylazlık etmeye devam etmektedir. *Üç Maymun*'da cinayet, Eyüp'ün oğlu tarafından işlenir ve bunun suçu, Bayram'a önerilirken *Baba*'da Cemal, üstlendiği cinayet suçunu işleyen Koray'ı kendisi öldürür. Her iki filmde de şoförlük mesleği, sınıflar arasındaki ayrımı net ve ekonomik biçimde göstermeye yarar. Ceylan'ın filmini Güney'in filminden ayıran şey, ailenin geçmişte de mutsuz olmasıdır. Onları benzer kılan şey ise kişisel olan üzerinden toplumsalı resmetmeye çalışmalarıdır. Yaşananlar, Eyüp'ün, Hacer'in, Cemal'in değil; bir sınıfın, bir toplumsal kişiliğin, bir dönemin öyküsüdür.



Resim 47: *Üç Maymun*'da Eyüp ve Hacer.



Resim 48: Eyüp, tekinsiz evlerinin terasında.

Ceylan'ın içerik ve biçim olarak melodrama en yakın film olan *Üç Maymun*, çıkışsızlığı ve döngüselliği ile bu yakınlığı açık eder. Film, başladığı gibi, olgunun aynı kaldığı ama öznelerin değiştiği biçimde biterek melodram kipini dolaşıma sokar. Patronunun suçunu örtmek için hapse giren Eyüp, filmin sonunda oğlunun suçunu da para karşılığında kendisinden daha az güçlü olan Bayram'a yıkar. Suçun üstlenilmesinde zora değil, rızaya dayalı bir ilişki söz konusudur. Eyüp, ailesinin ekonomik refahı için suçu kabul etmiştir. Ancak para, onlara mutluluk getirmeyecektir. Film burada, Yeşilçam melodramlarında görüldüğü gibi, olay öncesi masum ve mutlu bir geçmişi aramaz. Yönetmen, Eyüp hapse girmeden önce ailenin mutluluğuna dair bir şey anlatmasa da, onların mutlu olmadığı fark edilir. Dolayısıyla melodramatik olan, yalnızca Eyüp'ü hapse gönderen güç değildir, aynı zamanda bu durum öncesinde de ailede var olan bastırılmış giz yüklü bir geçmiştir. Bastırılmış giz dolu bir geçmiş, arzu, suç ve öfke yüklü bir şimdi ile birleşince, karakterler için de çıkış olanağını kapatarak yine bir melodram kipini devreye sokar; çıkışsızlık. Başkasının işlemiş olduğu suçu üstlenmek de, kendi işlediğin suçu başkasına yüklemek de gerçek bir kurtuluş, mutluluk getirmeyecektir. Filmde anlatısal nedensellik, Servet'in yaptığı kaza ile başlasa da, aileyi rahat ettirmek için suçu kabul etmek karşılığında alınan para, her şeyin müsebbibi olur. Buna karakterleri zorlayan şey, ekonomik ve toplumsal açıdan güçsüz olmalarıdır. Eyüp, başarısız bir politikacının şoförü olarak dar gelirli bir işçi sınıfı üyesidir. İsmail, üniversite sınavlarını çok kez sınava girmesine karşın kazanamamış, anne-babasının meşru gördüğü herhangi bir işte çalışmayı düşünmeyen, bir baltaya sap olamayacak bir "serseri"dir. Bayram ise tümüyle evsiz, barksız, sahipsiz, kimsesiz alt sınıftır. Literatürde dışlanma yerine de kullanılan sınıf altı (underclass) kavramı, "daha çok formel ekonomik sistemin dışında kalma, fırsatlardan yararlana-

mama ve buna bağlı davranış bozukluklarını ve tecrit olmayı çağrıştırır ve gelir açısından yoksul olanlardan farklı bir sınıf teşkil eder. Yasa dışı işlerle uğraşanlar, uyuşturucu kullananlar, evlilik dışı çocuk sahibi olanlar, çalışmayanlar, başarısız olanlar bu grubun içinde düşünülür" (Sunal, 2011). Bayram, formel ekonomik sistemin dışında kalmış, fırsatlardan yararlanamayarak dışlanmıştır. Filmin erkekleri, yoksulluk ve yoksunluklarıyla geleceksiz bırakılmış çıkışsız bireylerdir. Onlar, kendilerini şimdiki durumlarından daha öteye taşıyacak her türlü öneriyi kabul etmeye hazırdırlar. Meksikalı yoksul göçmenlerin hayatta kalma mücadelelerini inceleyen Gonzales de la Rocha, bu mücadeleyi strateji olarak adlandırır ve iki strateji arasında ayrım yapar: Yazara göre uzun vadeli stratejiler, ne kadar mantıklı veya ne kadar başarılı olursa olsunlar, hane üyelerinin uzun vadeli refahını amaçlayan, bir dizi planlanmış olayları tanımlarken kısa vadeli stratejiler, gündelik hayatın beklenen veya beklenmedik sorun veya zorluklarıyla başa çıkmak amacıyla geliştirilir" (1994: 15'ten akt. Yılmaz, 2007: 206). Bayram'ın suçu kabul etmesi, bu ayrıma göre bir strateji bile değildir. Çünkü onun seçme şansı bile yoktur. Servet'in suçunu Eyüp üstlendiğinde, film, kapitalizmin tahakkümünün yalnızca çalışma alanında değil, özel alanda da geçerli olduğunu açıkça gösterir. Ancak filmin sonunda Eyüp'ün, İsmail'in suçunu para karşılığında Bayram'a önermesi, tahakkümün, yalnızca burjuva ile işçi sınıfı arasında değil, aynı zamanda işçi sınıfı üyeleri arasında da yaşandığını, bunun bir insanlık durumu/sorunu olduğunu ifade eder. Buna karşın filmde politik bilince ya da dayanışma duygu ve becerisine sahip bir işçi sınıfı değil, savrulmuş, gününü kurtarmaya çalışan ve yalnızca kendi çıkarlarını düşünmeye koşullanmış yalnız bireyler vardır. Böylece filmde anlatısal döngüsellik, politik bir döngüsellikle koşut biçimde ifade edilir. Pınar Yıldız, *Üç Maymun*'un, "çerçeve içinde çerçeve kullanımıyla melodram anlatısına yaklaştığını; ancak Yeşilçam filmlerinde çoğu kez dışarıdan çizilmiş, görünmeyen sınırları (toplumsal, ahlaki) vurgulamak için kullanılan çerçeve içinde çerçeve tekniğinin insanın kendi iç dünyasındaki sınırları, içinde bulunduğu çıkışsızlığı yansıtmak için kullanıldığını" (2010) söyler. Başka bir deyişle film, kişisel olanı toplumsal olana tercüme ederken politik bir söylem üretmiş olur.

Üç Maymun'da melodram, biçimsel olarak konuşulamayanın, ifade edilmeyenin, film boyunca çalan cep telefonuna çağrı sesi ola-

rak yüklenmiş şarkılarda kendisini ifade etmesiyle açığa vurulur. Filmin başında sesini duyduğumuz deniz fenerinin sireni Eyüp'ün çaresizliğinin ağıdı gibi yorumlanabilirken cep telefonu şarkıları da Hacer'in arzularının ifadesi olarak görülebilir. Başka türlü bir hayatı arzulayan Hacer'in bu arzusu, dille değil, ancak meşrulaşmış ve arabeskleşmiş şarkıda anlatım bulabilir. Pop müzik şarkıcısı Yıldız Tilbe'nin seslendirdiği şarkının sözleri şöyledir:

Sende sev ama sevilme
Aşk acısı çek ben gibi
Çok özle ama kavuşma
Kavuşamadığım gibi

Seninde kalbini çalsın
Başkaları mal gibi
Sevdam yüreğinde kalsın
Gizli bir günah gibi

Seninde yüreğin yansın
Başka ellerde mum gibi
Çaresizlik ayrılmasın
Kapından köle gibi

Geri dönme istemem ki
Ben eski ben değilim ki
Hayat öyle bir oyun ki
Ne rolü var ne sahnesi

Sende mutlu olma emi
Sende sev sevilme emi

Aşkta hep aşkla yanıldım
Sevdim hiç sevmemiş gibi
Sen kırdın ben tamir ettim
Sanki ustaymışım gibi

Ahlarım beddua değil
Anlaşılabilmek için
Sevmek sevilmek öyle zor
Birine alışan için

Kimse üstüne almasın
Bu sözlerim sevgiliye
O öyle bir sevgilidir
Ettiğini iyi bilir

Geri gelme istemem ki
Ben eski ben değilim ki
Hayat öyle bir oyun ki
Ne rolü var ne sahnesi

Sende mutlu olma emi
Sende sev sevilme emi

Aşk ayrılığına dair yaşanan acıyı dile getiren bu sözler, Hacer'in telefonundan defalarca çalarak onun doyurulmamış arzularını, melodrama özgü bir aşırılıkla vurgular. Melodramatik imgelemin temel özelliklerinden birini Nowell-Smith (1985: 193), aşırılık, abartı (*excess*) olarak saptar ve müzik ile *mizanseni* de bu bağlamda değerlendirir. *Üç Maymun*'da yoksunluğun isyanı ve arzusu ise telefon seslerinde ifade edilir. Kuşkusuz Ceylan, bunu Yeşilçam melodramlarındaki gibi yapmaz. Yeşilçam melodramlarında bastırılmış duygular, ifade-

sini kadın kahramanın söylediği şarkılarda bulurken Ceylan'ın filminde ifade dolayımlanır, mesafelenir. Ekonomik ve duygusal yoksunluk, bakışlarda, bedensel duruşlarda, kişiler arasındaki mesafede cisimlenir. *Üç Maymun*'da kamera, Ceylan'ın daha önceki filmlerinde olduğu gibi, özellikle topluluk içindeyken karakterlere çok yaklaşmaz, onları belli bir mesafeden izler. Karakterler ancak yalnızken yaklaşır. *İklimler*'in son sahnesinde uçak sesi ve kadın çığlığının birbirine karşımasında olduğu gibi Ceylan, melodram kipini, izleyiciye belli bir mesafe içinde, onu yine filmin ya da film içindeki filmin izleyicisi olarak konumlandırarak kullanır. Böylece melodram kipi, modernist sanat pratikleri ile harmanlanarak kullanılmış olur.



Resim 49: *Üç Maymun*'da arzulayan ve karşılıksız aşka tutulan Hacer.

Üç Maymun, mekânsal ve ruhsal anlamda içeriye odaklanarak da melodramatik imgelemi dolaşıma sokar. Öyle ki Jonathan Romney (2008), filmi "introspektif melodram" olarak görür. Burada ev, fiziksel olarak da neredeyse görülmekten kaçınmak ister gibi, profilden bakıldığında incecik, daracık görünür. Bu mekânsal darlık, evin içinde yaşanan ilişkilerle birlikte düşünüldüğünde, tekinsizliği üretir. Bir İstanbul taşrasında, deniz kıyısında olan bu ev, geçmişin gizlerini, şimdinin suçlarını barındıran bir hayalet gibidir. Bu yönüyle içeriye, psişeye yönelir. Önceki Ceylan filmlerinde olduğu gibi, ailede kaybedilmiş bir çocuk vardır *Üç Maymun*'da da. Ve onun ölümünden biri sorumlu tutulmaktadır. Çocuk ölmüş olsa da anısıyla hayalet gibi dolaşır ortalıkta. Ama geçmişte ölmüş olan ailenin küçük oğlu, yalnızca İsmail'e, bir sahnede de yatağında yatan Eyüp'e kollarını dolarken görülür. Masumiyeti, korunmasızlığı çağrıştıran ölü çocuk, bu anlamlarını, göründüğü İsmail ve Eyüp'e taşır. Ancak hiç kimse

masum olmadığı gibi, ev de aile için huzurun değil, bastırılmış arzuların, öfkenin, gizin kol gezdiği, huzursuzluğun ve mutsuzluğun mekânıdır. Ev, sığınılacak bir liman değildir. Evin, deniz gören bir İstanbul taşrasında konumlandırılması da Yeşilçam melodramları ile paylaşılan ortak bir özellik olarak öne çıkar. Ancak geçmişin o içten ahşap merdivenli, huzur, mahalle ve birliktelik ruhunun başat olduğu Yeşilçam melodramlarının aksine, *Üç Maymun*'daki evde, huzursuzluk, gerilim, giz ve ayrılık başattır. İstanbul ve deniz manzaralı bu ev, huzuru, dinginliği değil, tekinsizliği barındırır. Ev, bazen öylesine sessizliğe gömülür ki örneğin babasına gitmek için istasyonda beklerken hastalanan ve eve dönen İsmail'in girişini, gürültüyle evin önünden geçen trenin sesi bastırır. İsmail ruh gibi süzülür eve ve ruh gibi çıkar. Gökyüzünde katmerlenmiş yağmur bulutlarına benzer biçimde evde, fırtına öncesi sessizliği çağrıştıran garip, tedirgin edici bir bekleyiş egemendir. Sessizlik, bekleyiş ve tedirginlik, evi, suç, arzu ve kaygıları emen, kapatan, örten bir süngere dönüştürür. Her biri ayrı dünyalarda yaşayan aile üyelerini birbirine bağlayan tek şey de her birinin işledikleri bir suçun ortağı, kurbanı ve tanığı olmalarıdır.



Resim 50: Hacer ve Eyüp çıkışsızlığın içinde.



Resim 48: Parmaklıklar ardından İsmail.

Yokluğundan öte bir anlamı olan modernist bir pratik olarak sessizlik, "bütün bağlamların tarzını işletir; o, asla soyut değildir ve inkâr ettiği, yerinden ettiği ya da tanımadığı şeyle ilgili bir anlamı başarıyla yaratır" (Des O'rawe, 2006: 395). Melodramda "sessizlik, uç ahlâki ve duygusal koşulları temsil etmek için aşırı fiziksel koşulların tekrarlı kullanımıyla ilişkili" (Brooks, 1976: 56) iken Ceylan'da sessizlik, ahlâki bir durumdan çok, düşünsel çıkışsızlığı ve çaresizliği ele verir. Avrupa sanat sineması yönetmenleri "Dreyer, Bresson, Tati, Fellini, Bergman ve Antonioni, sessizliği nasıl yeni bir estetik tarz yaratmakta, yabancılaşma ve parçalanma, Varlığın yokluğu ve eşzamansızlık-

ların (asynchronicities) oluşumu için kullanmışlarsa" (O'rawe, 2006: 403), Ceylan da benzer biçimde sessizliği, bekleyişin, gerilimin, ifade edilmeyenin dili olarak kullanır. İfade etmeye, konuşulamayanı anlatmaya yarayan sessizlik, "görsel bolluk deneyimi üreten işitsel bir boşluk yaratarak" hem modernist hem de melodramatik olanı aynı potada birleştiren birleştirme olanağı da verir yönetmene.

Üç Maymun, Hacer ve İsmail'in televizyondan izlediği bir film aracılığıyla da Yeşilçam melodramları ile bağ kurar. Hacer, belki de iç geçirerek izlediği mutlu sonlu Yeşilçam melodramındaki aşkın gerçek olmadığını bilir. Yalnızca sesini, konuşmalarını duyduğumuz filmde esas kadının, "Beni gerçekten seviyor musun Kenan?" diye sorduğu soruyu esas erkek, "Her şeyden çok" diye yanıtlar. Bu diyalog, Hacer, İsmail'in istediği arabayı almak için gittiğinde Servet'in söylediği "Bir sorununuz olunca, lütfen hiç çekinmeden arayın. Sizin için her şeyi yaparım" cümlesi ile bağ kurmaya yol açar. Romantik bir aşk, ilgi ve sevgi arzulayan Hacer için bu sözler, aşk çağrısı olarak yorumlanır. Onun Servet ile yaşadığı şeyin aşk olarak adlandırılamayacağı belli olsa da, Hacer'in arzusunun imkânsız olduğunu, bu ilişkinin mutlu sonu olmayacağını, televizyondan izlenen (sesi işitilen) bu film açıkça gösterir. Mutlu son, şimdi ancak ironik bir mesafeyle izlenen, izleyiciyi "sınıfsız ve imtiyazsız kaynaşmış bir kitleye" dönüştürmeye çalışan geçmişin solgun renkli Yeşilçam filmlerinde kalmıştır. Arzusunu Yeşilçam melodramları ile dolayımlayan Hacer'e hayat, gerçek yerini gösterir. O, masum bir aşkın biricik öznesi değildir, kaçamak bir ilişkinin unutulması, yok sayılması gereken bir fazlalığıdır. Dahası, onun ilişkisi, burjuvazi ile işçi sınıfının ilişkisine benzediği için de olanaksızdır. Bir süreliğine kendisinden (bedeninden) yararlanan burjuvazi, artık onun varlığına gerek duymadığında onu bırakır. Aslolan üretimin devam etmesidir, üretimde bulunan işçinin maddi ve manevi doyumu değil. *Üç Maymun*, tam da bu nedenle melodram kipini kullanarak onu ters yüz eder. Ceylan'ın melodramatik imgeleminden politik bir söylem ortaya çıkar.

Melodramatik olanın ters yüz edildiği yerlerden biri de İsmail'in, annesi ve Servet arasındaki ilişkiye tanık olduğu andır. Babasını ziyarete gidecek olan İsmail, evde hazırlık yapmaktadır. Hacer de İsmail'in şüphelenmesini engellemek için "yarım saat sonra" çıkacağını söyler. Ne var ki istasyonda tren beklerken aniden kusan İsmail, eve sessizce girdiğinde, annesinin odasından gelen sesleri duyar.

Anahtar deliğinden içeriyi gözetler. Yeşilçam melodramlarında ani şiddetli tepkilere yol açabilecek olan gerilimli bu durum, filmde gerilim dozu aynı olmakla birlikte şiddetli patlamadan arındırılır. Bu sahnede İsmail'in gözü, mutfak tezgâhındaki ekmek bıçağına kayar ve izleyicide bıçağın kullanılacağı beklentisi oluşur. Ceylan, bir annenin katlini içeren melodramatik anlatı bekleyen izleyiciyi yanıltır ve anlatının daha mesafeli bir yönde akmasını sağlar. Ayrıca Ceylan, anahtar deliğinden İsmail'in gördüklerini göstermeyerek izleyiciyi bakma hazzından alıkoyar. Mesafeli anlatımla yönetmen, suç olarak tanımlanabilecek bu ana, yalnızca İsmail'i değil, aynı zamanda da izleyiciyi de tanık ederek suça ortak eder. Böylece Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Nuri, anne-babasının yatak odasına gizlice kayıt cihazı koyduğunda; *Uzak*'ta Yusuf'un almakla suçladığı köstekli saati Mahmut bulduğunda ve *Üç Maymun*'da Hacer, Servet ile birlikte olduğunda, izleyiciyi bu anlara tanık ederek ortaya çıkan suçluluk ve vicdan yüklerini ona da yükler. Yeşilçam melodramlarında bu tür bir suçüstü durum, çoğu kez yanlış anlamadan ya da esas kadına tuzak kuran kötü adamdan kaynaklanırken ve sonunda esas kadının masumiyeti ortaya çıkarken *Üç Maymun*'da Hacer'in isteyerek bu ilişkiye girdiği, bu nedenle masum olmadığı görülür. Ancak filmde hiç kimse masum değildir. Herkes ortak olduğu suçun yükünü paylaşır. Eyüp'ün, ziyaretine gelen oğluna söylediği "Bizim birbirimizden başka kimsemiz var mı?" uyarısı da bu yönüyle oldukça anlamlıdır. Birbirlerinin suçunu paylaşan aile üyelerinin, birbirlerini affetmekten de başka çıkar yolu yoktur. Ceylan, karakterlerin suçluluklarına ya da masumiyetlerine ilişkin olarak şunları söyler:

> Bu, nasıl okuduğunuza bağlı. Oğlan, mesela belki arabaya sahip olabilmek uğruna, belki içinde olaya müdahale edecek gücü bulamadığı için, olan biteni görmemiş gibi yapıyor, babasına da söylemiyor. Sadece babasına acıyor ve kendi suçluluk duygusuyla mücadele ediyor. Patron ise kaybettiği seçimlerin ve siyasi camiadan arkadaşları tarafından alay edilip aşağılanmasının intikamını, kendisi için hapse girmiş birinin karısını ayartarak alıyor. İçinde uyanan şiddeti ancak böyle dindirebiliyor. Sonunda da işin içinden hiç de onurlu bir şekilde sıyrıldığı söylenemez. Fedakârlık yapmış gibi görünen Eyüp'ün bile birtakım bencillikler yapmış olduğunu düşünebiliriz. Nasıl formüle edeceğinize bağlı. Affetme edimini onurlu bir eylem gibi yorumlamak zorunda değiliz. Karısı olmadan yaşa-

> yamayacağını duyumsayan erkek, kendi acı çekmemek için onu affetmek zorunda kalıyor diye de düşünebiliriz. Önce karısı intihar ederse bütün meseleler çözülüverecekmiş gibi gelir, ama gerçekten yüzleştiğinde, bu olaydan temiz bir şekilde çıkamayacağını hissederek onu affetmeyi tercih ediyor. Bunu karısı ve ailesini kurtarmak için yapılmış onurlu bir eylem olarak yorumlamak zorunda değiliz (Ceylan, akt. Küçüktepepmar, 2008).

Bu nedenle, Ceylan'ın ifadesinde olduğu gibi, Eyüp'ün, evli olduğu halde patronu ile ilişkiye giren Hacer'i bağışlaması bir erdem göstergesi değildir. Benzer biçimde herhangi bir işte çalışmayarak, "kötü" insanlarla arkadaşlık edip kavga ederek, üniversite sınavlarını yine kazanamayarak anne-babasını üzen ve annesini araba almak için zorlayan İsmail de masum değildir. Hacer'i araba parası istemesi için Servet'e yollayarak bir sorunlar yumağına yol açan İsmail, sonunda Servet'i öldürerek anlatısal izlenceyi yönlendiren kişi olur. Hacer, başlangıçta İsmail'in kurtulması için bir yola girerek Yeşilçam melodramların, ailesi için kötü yola düşen fedakâr kadınlarına benzese de âşık olduğu adamın karşısına çıkıp onun kendisine dönmesini isteyerek, ilişkiyi sürdürmeye çalışarak bu imgeyi, istenmeyen kadın olma pahasına kırmış olur. Buna karşın kadının yalnızlığı, *Üç Maymun*'da, melodram kipinin dolaşımda olduğunu gösterir. Farklı bir yaşam arzusu olan Hacer'in sıkıntısını, üzüntüsünü paylaştığı bir arkadaşı yoktur. O, melodramın sahipsiz, arkadaşsız kadınlarından biridir (Akbulut, 2008) ve kötücül olarak sunulur. Bir defalığına onunla birlikte olan, sonrasında telefonlarına cevap vermeyen, onu aşağılayan, karşısına bir daha çıktığında onu öldürmekle tehdit eden Servet'in dizlerine kapanıp yalvardığında "Sen benim kaderimsin. Bırakmam seni." der. Çıkışı olmayan Hacer, ölüm getirir.



Resim 52: *Bir Zamanlar Anadolu*'da filminde kocası öldürülen kadın ve oğlu..

Kadının kötücüllüğü, ölümle ilişkilendirilmesi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde daha belirgindir. Filmde ölüme neden olan şey, bir tamir atölyesinde çalışan iki arkadaştan bekâr olanının, evli olan diğerini "çocuğunun babası olmamakla" itham etmesidir. Kadın, evli iken başka bir erkekle birlikte olarak çocuk sahibi olmuş ve bunu gizlemiştir. Kocasının ölümüne, çocuğunun gerçek babasının ise katil olmasına neden olan kadın, doktorun da ilgisini çekecek bir güzelliğe sahiptir. Cinayeti soruşturan savcı ise doktora örtülü biçimde karısının gizemli ölümünü anlatır ki, bu ölüm, büyük bilinmezliklerle yüklüdür. Kurbanın ölü bedenini arayan ekip, karınlarını doyurmak için muhtarın evine geldiğinde de güzelliği ile cinayetin anatomisini yapan erkekleri etkileyen muhtarın kızı ile karşılaşır. Kız, sıradan köylü kızı görünüşünün ardında, nice canlar yakacak meşum güzelliği ile adeta suça teşvik edicidir. O, kayıtsız kalarak intikam alır adeta. Ceylan, *Üç Maymun*'da olduğu gibi bu filminde de kadını, uğursuzlukla, felaketle, ölümle kodlar. Erkekle-



Resim 53: *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi afişi. Olay örgüsünü etkilemeyen bir kişi olan muhtarın kızı, köyü seyrediyor.

rin kadınlarla ilişkisi, ölüm, ayrılık, ceza ve mutsuzluk getirir. Filmde kadınlarla ilişkisi iyi ve mutlu olan bir erkek yoktur. Gönül Dönmez Colin, Ceylan'ın filmlerinde "kadınların, eş, metres, anne ve kız kardeş gibi geleneksel rolleriyle konumlandırıldığını, *İklimler*'de ise Bahar'ın, Yeşilçam melodramlarının sessiz kadınları gibi sessizlik ve gözyaşıyla kızgınlığını ve üzüntüsünü ifade ettiğini" (2010: 95) vurgular. Colin'in vurgusu anımsandığında, Ceylan'ın filmlerindeki bu ortaklık daha açık hale gelir. Masum görünüşlerinin ardında bu kadınlar, çevresindeki erkeklerin ilgisini çekip onları mahvedecek güzellikleriyle ölümcül olarak sunulurlar.

Kadınların kötücüllüğü, aşağıda görüleceği gibi sessizlik, döngüsellik, çıkışsızlık, içe dönme, film içinde Yeşilçam melodramı izleme gibi kiplerle birlikte Ceylan'ın filmlerini, çağdaşı Zeki Demirkubuz'un filmleri ile benzer kılarak modern melodramın ortak noktalarına işaret eder.

5.2. Bastırılanın Geri Dönüşü: Zeki Demirkubuz Filmlerinde Melodramatik İmgelem

Sinema kariyerine sekiz film sığdıran Zeki Demirkubuz, bu filmlerinin neredeyse tümünde Yeşilçam melodramları ile ilişkili olarak ama onları dönüştürerek özgün bir melodramatik imgelem yaratır. Yeşilçam filmlerinde yaptığı asistanlık, onun biçemini belirlemede önemli bir etken olarak görünür. İleride görüleceği gibi Demirkubuz filmlerindeki yoğun melodramatik imgelem, yönetmenin, geçmişle, Türk sinemasıyla bir bağ kurma çabasının sonucu olarak ortaya çıkar. Yönetmenin filmlerinde bu imgenin nasıl kullanıldığını incelemeden evvel, filmlerinin konularına bakmak yararlı olabilir.

Demirkubuz'un filmografisindeki ilk durağı, *C Blok* (1994) oluşturur. İstanbul'da birbirine benzer bloklardan birinde sıradan bir hayat yaşayan eğitimli, burjuva bir kadın olan Tülay, evliliğinde sıkıntılar yaşamaktadır. Tekdüze hayatını farklılaştıran şey, kapıcının oğlu Halet ile yaşadığı sıra dışı ilişkilidir. Ancak bu kaçamak ve cinselliğe odaklı ilişki de Tülay'ı, sıkıcı hayattan kurtaramaz.

Demirkubuz, kendisine ulusal ve uluslararası bir ün kazandıran *Masumiyet*'i, 1997'de yapar. Evli ablasını, sevgilisi ile sevişirken yakalayan Yusuf, ablasını dilsiz bırakan, sevgilisini ise öldüren cinayetten sonra cezaevine düşer. Cezaevinden çıktıktan sonra, yolu,

gazinolarda konsomatrislik ve fahişelik yapan Uğur, onun sağır ve dilsiz kızı Çilem ve kendisini Uğur'a adamış Bekir ile kesişir. Uğur ise gençlik aşkı olan ve o da cezaevinde olan Zagor'un peşinden şehir şehir gezmektedir. Uğur'a tutkun Bekir, bir gece yaşadığı ızdıraba dayanamayıp intihar eder ve onun yerini Yusuf alır. Bu sırada cezaevinden kaçan Zagor ve Uğur öldürülür. Yusuf ise Çilem ile İstanbul'da kalakalır.

Üçüncü Sayfa (1999), hayatını filmlerde figüranlık yaparak kazanmaya çalışan İsa'nın, çalıştığı iş yerinde kaybolan elli doları çalmakla suçlanmasıyla başlar. Hırsızlıkla suçlanan İsa, duvarında Tansu Çiller portresinin asılı olduğu bir odada falakaya yatırılır ve kanlar içinde apartmanın bodrum katındaki evine döner. Kendisini alacaklıların elinden kurtaran Meryem'e ilgi duyan İsa, onu, ev sahibine pazarlayan kocasından korumak ister. Ancak Meryem, İsa'nın ilgi ve sevgisinden yararlanarak daha rahat bir hayat yaşamak arzusuyla, kocasını ortadan kaldırma planları yapar. Dayak yediği gün öldürdüğü ev sahibinin cesedini ortadan kaldıranın Meryem olduğunu öğrendiğinde şaşırır. Bir gece Meryem'in kocası öldürülünce, artık birlikte olmak için engelin kalmadığı düşünülür. Oysa Meryem, başından beri ilişkisinin olduğu ev sahibinin oğlu ile onun parası için evlenmiş ve İsa'yı kullanmıştır. Artık sınıf atlamış, sınıfın altında ise İsa'yı bırakmıştır. Meryem, televizyondaki yarışma ve reality programlardan arzunun dolayımlandığı rahat yaşama, ancak kendisi gibi olan bir sınıf altı bireyi kullanarak, onun sırtına basarak ulaşır. Merhamet, sevgi ve dayanışmanın yerini, kamusal insanlıktan uzaklaşmış, karakterleri piyasa koşullarınca aşındırılmış kötücül ruhlar almıştır.

İtiraf (2001), evliliklerini, ortak arkadaşlarının intiharı üzerine kuran Nilgün ve Harun'un ilişkisini anlatır. Nilgün, Taylan ile evliyken ortak arkadaşları olan Harun'la gizli aşk yaşar. Karısının kendisini aldattığını düşünen Taylan intihar eder. Nilgün ve Harun, evlenirler, ancak ilişkilerini bina ettikleri bu intihar, onların vicdanlarını rahat bırakmaz. Harun, Taylan'ı olduğu gibi bir gün kendisini aldatacağı ihtimaliyle Nilgün'ü kendisini aldattığını itiraf etmeye zorlar. Bu zorlama, psikolojik bir işkence halini almaya başlayınca Nilgün, korunaklı yaşam koşullarını bırakıp bir gecekonduda yaşamını sürdürmeye çalışır. Vicdanını temizleyemeyen Harun, filmin sonunda tekrar bir araya gelmeyi önerir Nilgün'e.

Yazgı (2001), olaylar karşısındaki tek tepkisi "fark etmez" olan Musa'nın edilgenliğini konu eder. Belirgin biçimde istekte bulunmayan, olayların gidişine kendisini kayıtsız şartsız teslim etmiş olan Musa, annesinin ölümüne de kayıtsız kalır ve günün birinde iş arkadaşı Sinem'in evlenme teklifini kabul ederek onunla evlenir. İşlenen bir cinayetten sorumlu tutularak cezaevine girdiğinde de suçu kabul eder, kendisini savunmaz. Demirkubuz, bireyin dipsiz kayıtsızlığının onu sürükleyeceği noktayı gösterir bu filmde.

Bekleme Odası (2003), *Yazgı*'daki Musa'nın farklı bir türevi olan Ahmet'i anlatır. Bir yönetmen olan Ahmet de Musa kadar kayıtsızdır. Ondan tek farkı, bu kayıtsızlığın yalnızca kendisine değil çevresindekilere de kötülüğe yol açmasıdır. Evine giren hırsızı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*[20] romanından uyarlamaya çalıştığı filmde Raskolnikov rolü için oynatmaya kalkan Ahmet, yaşamına giren kadınları, aldatıldıklarını hissettirerek mahvetmeye çalışır. Bu işkenceye dayanamayan karısı onu terk ettiğinde, bu kez gerçekten de asistanı ile birlikte olur. Ama bu sürecin sonu yoktur. Döngü, yaşamına giren diğer kadınlara da bu azabı yaşatacaktır.

Masumiyet'in öncesini anlatan *Kader* (2006), imkânsız bir aşk üçgenine odaklanır. Uğur, işlediği suçlar nedeniyle cezaevinden kurtulamayan Zagor'a tutkuyla bağlıdır. Bu uğurda hayatını onun için feda eder, şehir şehir ucuz pavyonlarda, ıssız otel odalarında yaşar. Bu sırada evlendiği adamdan yediği dayak sonucunda sağır ve dilsiz kızı Çilem doğar. Uğur, bir gün aynı mahallede büyüdüğü ve halı dükkânı işleten Bekir'in karşısına çıkarak onun aklını başından alır. Anne ve babasının zoruyla evlenip bir de çocuk sahibi olan Bekir, Uğur'un peşinden ailesini, çocuğunu, korunaklı yaşamını terk eder.

Nahit Sırrı Örik'in 1946 tarihli ve aynı adlı romanından uyarlanan *Kıskanmak* filmi, ağabeyine bağışlanan eğitim olanaklarından mahrum bırakılan, çirkinliği ile değersiz görülmüş olan Seniha'nın, içinde biriktirdiği intikam duygusunu merkeze alır. Zonguldak'ta bir maden ocağında mühendislik yapan yakışıklı ağabeyi Halit ve onun güzel karısı Mükerrem'in yanında sığıntı olarak yaşayan Seniha, o yörenin zengin ve şımarık gencinin Mükerrem'le ilişkisini önce kışkırtır, sonra da Halit'e ihbar ederek Halit'in katil olmasına neden olur. Sevgisizlik ve hor görülmenin yol açtığı kötücüllük, Seniha'nın, güzelliği önemli bir değer olarak gören yakınlarından intikam almasına yol açar. Bu

20 Kitap 2004 yılında Mehmet Özgül tarafından çevrilmiş, İletişim Yayınları tarafından basılmıştır.

kötücül duygu, onu kötülük etmek için durmadan alçaltır. Çirkin ve kötü olduğu için mutluluğu hak edememiş, bu nedenle de güzel ve mutluluğu hak eden iyi karakterleri kıskanan melodramın evde kalmış halalarına/teyzelerine benzer o. Ancak onlardan farklı olarak güzel ve yakışıklı olanın mahvına yol açar. Çevresindekilerden aldığı intikamla, küçülerek, kötüleşerek varlığını kesinler.

Bu filmlerin baskıcı toplumsal koşullar, güçsüzlük, çaresizlik biçiminde sıralayabileceğimiz konuları, melodramın anlam evrenine girer. Melodramatik imgelem, öncelikle filmlerin isimleri ile kendisini açık eder. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Kader* (2006), tümüyle melodramın anlam evrenine giren sözcüklerdir. *İtiraf*, *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nı bir üçleme olarak tasarlayan yönetmen, buna *Karanlık Üstüne Öyküler* adını verir. Olağan olmayan durumları ifade etmekle birlikte bu sözcükler, baskıcı toplumsal koşullar, kısıtlamalar, eşitsizlikler karşısındaki çaresiz ve eylemsiz bireye dikkat çekerler. *Karanlık Üstüne Öyküler* Chris Berry (2006: 21), Demirkubuz'un filmlerinin isimlerinin, cezaeviyle ve onun cezaevi deneyimi ile ilgili olduğunu belirtir.[21] Gerçekte de Demirkubuz'un filmlerinde cezaevi, filmsel anlatıda mutlak bir yer alır. Melodramın anlam evrenindeki kapatılmışlık ve sıkışmışlık hissiyatı, cezaevi ile anlatım bulur.

5.2.1. Tekinsiz Mekânlar

Demirkubuz filmleri, pek çok bakımdan melodramla ilişkilidir. Bunlar şöyle sıralanabilir: filmlerinin isimleri; karakterlerin kendi sonlarına, felaketlerine yol açan ediginlikleri ve eylemsizlikleri; karakterlerin saplantıları ve hiçlikleri; televizyondan izlenen Yeşilçam melodramları; rastlantılar, kaçırılmış fırsatlar; dışarının, sokağın tehlikeli olarak kodlanması ve karakterlerin çoğunlukla içeride sunulmaları; içe dönme, geri çekilme; sessizlik ve dilsizlik; kader ve çile çekme ve bastırılanın geri dönüşü. Bu kodlar, Demirkubuz sinemasında kimi zaman doğrudan Yeşilçam melodramlarıyla ilişkili olarak yer alır, kimi kez de modernist pratikler eşliğinde modern melodramı oluşturur. Yönetmenin, bu kitaba konu olan Zeki Ökten ve Atıf Yılmaz gibi Yeşilçam yönetmenlerinin tezgâhından geçerek

21 Demirkubuz, henüz 17 yaşındayken solcu faaliyetlerinden dolayı üç yıl hapis cezası alır. Cezaevinde açlık grevlerine katılır. Ancak bu süreç, onun edebiyat bilgisini ve ufkunu genişleten bir sürece dönüşür.

yetişmesi, onun filmlerinde neden pek çok Yeşilçam kodunun doğrudan yer aldığının bir açıklaması olabilir. Demirkubuz, bu bağlantıyı *Masumiyet* filminde, karakterlerin izlediği Yeşilçam melodramları ve yönetmenin Yeşilçam'dan ustası Zeki Ökten'in *Bir Demet Menekşe*'si ile açık eder. Filmde otel lobisinde izlenen ilk film, *Bir Demet Menekşe*'dir. Filmden Nesrin'in, annesine mahallesinin baskısından yakındığı başlangıç sahnesi televizyonda izlenir. Bu baskı, melodramın tanımındaki bireyi çaresiz, seçeneksiz bırakan, onu kuşatan toplumsal baskıdır. Filmdekine benzer biçimde Yusuf'un da bu baskıyı üzerinde hissettiği görülür. Sokak, üstüne üstüne gelmekte, adeta izleniyormuş, her an bir kötülük kendisini bulacakmış gibi tekinsizdir. Ama *Bir Demet Menekşe*'nin evlenemediği için aşağılanan Nesrin'inden farklı olarak sokak, Yusuf ve onun gibi dilsizler, garibanlar için belki de açık alanda, yani dışarıda kalma korkusu uyandırır. Sokağın tehdit ediciliğindense otellerin, pavyonların, cezaevlerinin karanlık köşeleri belki de daha güvenilirdir. Açık alanlar, özgürlük ve mutluluk vaat etmez Demirkubuz karakterleri için. Öyle ki *Masumiyet*'te Yusuf, İzmir'den çıkıp Ankara ve İstanbul'a geldiğinde, yani açık alana çıktığında, daha da kapana kısılmış gibidir. Anlatının sonunda İstanbul'da bir hanın önünde beklerken kamera onu, demir kapının parmaklığı arasından çerçeveler. Açık alanlar da başka türlü bir cezaevidir o ve onun gibiler için. Kapalı alanlar, içerisi de öyle. Ancak korkulacak olanı beklemektense onun içinde yaşamak daha tercih edilir. Karakterlerin içinde yaşadıkları mekânların bağlamı da farklıdır Yeşilçam filmlerinin mekânlarından. Yeşilçam kadınlarının üne, şöhrete sahip oldukları gazinolar, Demirkubuz'un filmlerinde, karakterlere kötü ün getiren pavyona dönüşmüştür. Artık kadın-erkek birlikte eğlenilen, fıstık satıcısı kızların namuslarınca çalıştıkları gazinolar, karanlık erkeklerin müşterisi olduğu, şarkıcıların şarkı söylemek dışında bedenlerini de sattıkları pavyondur. Namusuyla çalışan birini aramak, ancak Yeşilçam filmlerinde görülebilecek bir saflık arayışından başka bir şey değildir. Benzer biçimde oteller de gelip geçici uğraklar değil, yaşamın kıyısındakilerin uzatmalı barınağıdır. Yeşilçam melodramlarının mutluluk vaat eden, neşe saçan evleri yoktur. Daha önemlisi artık evden, sıcak bir yuvadan söz etmek mümkün değildir. *Üçüncü Sayfa*'da İsa ve Meryem'in yaşadığı bodrum katı, soğuk, karanlık ve tekinsizdir; sevginin değil, şiddetin kol gezdiği sığınak-

lardır. *İtiraf*'ın başlangıcında Harun ve Nilgün'ün yaşadığı daire ferah olsa da huzurlu değildir, kasvet yüklüdür. *Yazgı*'da, *Bekleme Odası*'nda, *Kader*'de ve *Kıskanmak*'ta da huzurlu, sıcak bir ev, yuva bulmak mümkün değildir. Evler kasvetli, boğucu ve marazlıdır. Bu nedenle de Demirkubuz filmlerinin Yeşilçam filmlerinden en temel farkı, mutlu sonun olmayışıdır. Çünkü onun filmlerinde heteroseksüel birleşme yerine ayrılık, yeni ve mutlu başlangıçlar yerine esenliksiz ilişkiler ağı, kesin son yerine belirsizlik vardır. Tekinsiz ev, Demirkubuz filmlerini, heteroseksüel birleşme ile aileyi kutsayan Yeşilçam melodramlarından ayırır. Ancak melodramatik imgelem, yeni ve farklı bir anlam yaratmak için iş başındadırlar.



Resim 54: *Masumiyet*'te ıssız otel lobisi.



Resim 55: *C Blok*'ta Tülay.

Demirkubuz'un mekân kullanımına ilişkin melodramatik imgelemi, Sirk'ün filmlerindeki "melodram klişelerini ironik bir şekilde kullanan, 'çerçeve içinde çerçeve' tekniğini uç noktalara vardırarak uygulayan, şehir mekânlarındaki açık havada çekilen sahnelerde dahi klostrofobik bir atmosfer yakalamayı başaran Fassbinder'e (Özhan, 2011: 43) benzer. Her iki yönetmen de, içeri ile dışarının farklı olmadığını, dışarının da içeri kadar baskıcı, tekinsiz olduğunu benzer biçimde görselleştirir. Kamusal alanların baskıcı ve dışlayıcı yapısı, gerek mekân düzenlemeleri gerekse karakterler arasındaki bakışlarla anlatılırken yönetmen de çıkışsız, umutsuz, kapalı bir toplumsal yapıya işaret eder. Kapalı, kuşatıcı bu atmosferde sınırlamalar, tehditler, tehlikeler, huzursuzluk eksik olmaz. Bu nedenle Demirkubuz'un modern ve yalnız bireylerine düşen şey, televizyondan film izlemektir.

5.2.2. Film İçindeki Yeşilçam Melodramları

Nezih Erdoğan (2001: 253), *Masumiyet*'in, oyuncu Güven Kıraç'ın sürekli televizyondan Yeşilçam melodramları izlemesi, âşık olduğu kadını kayıtsız şartsız kollaması, tam bir teslimiyet içinde

davranması ile melodram için bir açılım olarak görse de filmin seyirciye bu türden bir tecrübe olanağı vermediğini de ekler. Yazara göre "*Masumiyet*'in kuruluşu, Fassbinder'in melodramı duygulara değil de zihne hitap etmek için kullanma gayretlerini andırır" (Erdoğan, 2001: 53,54). Bu filmde ıssız otel lobilerinde televizyondan izlenen Yeşilçam melodramları, hem yönetmenin bu filmlere bir göndermesidir hem de izlenen filmlerde gördüğümüz sahneler, filmin anlamına katkıda bulunması nedeniyle anlatımcıdır. Örneğin *Masumiyet*'te Bekir, Uğur'un fahişelik yapmasını engellemek için ona silah çektiği sırada, televizyondaki Yeşilçam filminde, ölmek üzere olan bir erkeğin, geride bıraktığı kadına, o güne dek birleşmelerine engel olduğu adam ile evlenmesini öğütlediği görülür. Kötü adam, ölüm döşeğinde insafa gelerek âşıkların önündeki en büyük engel olan kendisini ortadan kaldırır, onları mutlu sona kavuşturur. Öncelikle film içindeki bu sahne, yine hem Bekir'in anlatamadıklarını anlatır, hem de filmsel anlatı için erken anlatım işlevi görür. Bekir, âşık olsa da gerçekte hiç sahip olamadığı Uğur'u, o gece kendi varlığına son vererek terk edecektir. İntihar, Uğur'u mutlu etmek amacından çok, Bekir'in kendi tutkusuna son vermek için başvurduğu bir yoldur. Ancak tutku bulaşıcıdır ve bu kez Yusuf'a bulaşmıştır. Bekir'in istemli ölümü, Uğur'a da, Yusuf'a da mutluluk getirmez. Bu sahnenin başka bir işlevi daha vardır. Otel işletmecisi televizyondan bu sahneyi izleyip ağladığında, Yusuf onu, "İzleyicileri ağlatmak için yapıyorlar. Gerçek değil ki!" diyerek teselli eder. Oysa yıllardır melodramların izleyicileri, filmlerde gördüklerini "gerçekmiş gibi" algılayarak tepki vermiştir. Gerçek ile kurmacayı ayırt edemeyen "saf" izleyiciye Demirkubuz, Yusuf aracılığıyla seslenir. Sanat filmlerinin ayırt edici bir özelliği olan "kurmacaya karşı gerçek yaşamı ortaya çıkaran gerçeklik ilkesi" (Wollen, 1986: 121) aracılığı ile izleyicinin filmsel farkındalığına dikkat çeken yönetmen, aynı zamanda filmde az sonra olacaklar için de izleyiciyi uyarmış olur. Elbette, bu bağlantıyı, melodram filmlerinin anlatısına aşina izleyici kurar, filmin karakterleri değil. Otel işletmecisi dışında hiç kimse televizyonda izlediği Yeşilçam filmlerine tepki vermez. Sessizce, herhangi bir duygusal ve fiziksel tepkiden yoksun biçimde, öylece izlerler. Onların sessizliği, donukluğu, Demirkubuz karakterlerini, abartılı duygusal ve fiziksel tepkiler veren, hemen parlayan Yeşilçam karakterlerinden ayırır.

Buna neden olan şey ise aşağıda görüleceği gibi, yönetmenin dünya görüşünü biçimlendiren hiçlik kavrayışı ve bu hiçliği karakterlere yaşatan ağır toplumsal ve politik koşullardır.



Resim 56: *Masumiyet*'te Yeşilçam filmi izlemek.

Jameson (2006: 16), Demirkubuz filmlerinde televizyon izlemenin, kendisine işsizliği ve boş vakti düşündürdüğünü yazar. İşsizlik nedeniyle bireylerin televizyon karşısında geçirecekleri boş vakitleri vardır. Otel lobilerindeki bu filmlerin izleyicilerinin, kadınlar değil de erkekler olması oldukça anlamlıdır. Uzun yıllar kadınlara yönelen ve kadın izleyicileri çeken melodramlar, şimdi erkekleri ekran başına toplamaktadır. Demirkubuz, gerek bu tutumuyla gerekse filmlerinin odağına erkekleri yerleştirmek suretiyle artık erkeklerin melodramını anlatır. Otelde melodram izleyenler, bir yönüyle de hem sinema izleyiciliğinin değiştiğini hem de film karakterleri için tek toplumsallığın bu seyir eylemi olduğunu vurgular. Ancak bu öyle bir toplumsallıktır ki izleyenler arasında bir etkileşim yoktur. Herkes, bir otel lobisinde, bir televizyonda, diğerleriyle yakınlığı olmayan bir "yabancı" olarak film izler. Tek yakınlık, otel işletmecisi ile Yusuf arasında kurulur. Filmde adını duymadığımız otel işletmecisi, Yeşilçam melodramlarının doğruluk öznesini dolayımlar. "Doğruluk öznesi", "belli bir bilgim ve gücüm var" der ve kendi gücünün, bilgisinin sınırlarını bilir. Onu yönlendiren şey, 'bilmek'tir" (Kıran, 1999: 157, 158). Sesinin yumuşaklığı da onun iyilik etmek için görevlendirildiğini ima eder.

Üçüncü Sayfa'nın sonunda da karakterler, televizyondan Yeşilçam filmi izlerler. Bu filmde kadın erkeğe, "iyi yaşamak uğruna onu

aldattığını" söyler. Bu itiraf, filmde Meryem'in, daha rahat yaşamak uğruna İsa'yı aldatmasını açıklar. Televizyondaki film, ifade edilmeyenin ifadesi olur. Böylece Demirkubuz, filmin izleyicisine, film içindeki melodramdan seslenerek yalnızca metinlerarası ilişkiyle değil, aynı zamanda soğuk ve mesafeli biçimde melodramı yeniden dolaşıma sokar. Yeşilçam melodramlarının sıcak, abartılı, duygusal tonunu, soğuk, sessiz ve neredeyse duygudan arındırılmış biçimde, mesafeli olarak filmine yerleştirir. Bu sahneler, soğuk ve mesafeli de olsa karakterlerin, bugünlerinden geçmişlerine, kendi içlerine baktıkları, kaçtıkları anlardır. Bu bir gerçek kaçış değildir, tam da melodrama özgü hayali bir kaçıştır. Kaçış hayali de olsa melodram karakterleri için dünya çıkışsızdır, kapalıdır. Karakterler, altında ezildikleri baskıcı koşulları değiştiremezler. Bu koşullar, dışsal olduğu kadar içseldir. Karakterlerin bu koşulları değiştirmek gibi bir çabası da olmaz. Eylemsizlikleri, çıkışsızlığı besler ve en iyi olasılıkla filmsel anlatı başa döner. Çıkışsızlık, melodramatik imgelemin bir öğesi olan anlatının döngüselliğine yol açar. Benzer biçimde İsa'nın evinde, duvarda asılı olan *Dört Yanım Cehennem* filmi afişi de İsa'nın çıkışsızlığını ele veren Yeşilçam'dan alınmış bir gösterge olarak kodlanır. Yönetmenliğini Çetin İnanç'ın yaptığı *Dört Yanım Cehennem* (1982) filminde Cüneyt Arkın hem başroldedir hem de filmin senaryo yazarıdır. Agah Özgüç filmi şöyle özetler: "Ezik çocukluk günlerini geçirip bu nedenle de sürekli kavgadan kaçan bir adamın öyküsü" (tarihsiz: 165). İsa da bu filmin kahramanı gibi hep ezilmiştir ve bu eziklik, ona ev sahibini öldürtür. *C Blok*'ta Tülay'ın Halet ile kaçamak ilişkisi, onun yaşamında bir değişime neden olmaz. O, burjuva ailenin esaretinden kurtulamaz, film yeniden başa dönmüş olur. *Masumiyet*'te Yusuf, bir türlü İzmir'den, otelden, Uğur'dan ayrılamaz. Aşkını itiraf ettiği Uğur'un onu terslemesinden sonra, terk ettiği otele geri döner. Bu karar kimseyi şaşırtmaz, çünkü o bir tutkuya kapılmıştır. *Üçüncü Sayfa*'da İsa'yı, birine bağlanmaya ve aile kurmaya yönelten izlencesi sonuçsuz kalır. Karakterler için çıkışın olmaması, döngüsel, bütünüyle kapalı, tekinsiz bir yapı ortaya çıkarır. Çoğu kez de olumsuza doğru bir değişim söz konusu olur. Daha önemlisi melodram, umut ve beklenti sanatı olsa da, Demirkubuz sinemasında umuda ve mutluluğa yer yoktur. Masumiyet ise eski filmlerde kalmıştır. Şimdideki film karakterlerine düşen şey ise onu uzaktan izlemektir. Pehlivan, bu nedenle Demirkubuz sine-

masında melodram filmlerinin kullanımının bazı işlevleri olduğunu söyler: "Ölü bir evrenin anımsatıcıları olarak varlıkları aracılığıyla melodramatik öğeler, yokluklarını gösterir. Melodramın özgün birlik fantezisinin ölümüne yas tutan Demirkubuz sineması, bu depresif tarzı hem kuvvetlendirir hem de ifşa eder (Pehlivan, 2007: 69). Özgün birlik, masumiyet gibi geride kalmıştır.

Kader'de yönetmen, hem filmdeki oyuncuların gerçek yaşamdaki ekran hayatı ile hem de *Masumiyet* ile televizyon üzerinden bağ kurar. Bekir, televizyonda Uğur'u oynayan Vildan Atasever'in oynadığı *Kadın İsterse* dizisini izler. İzmir'deki otel işletmecisi ile diğer müşterilerin ise yine televizyondan *Masumiyet*'i izledikleri duyulur. Benzer biçimde *Üçüncü Sayfa*'da yönetmen, kahvehanedeki erkeklerin *Masumiyet* filmini izlediğini göstererek hem televizyondan film izleme aracılığıyla bunun bilinçli bir seçim olduğunu vurgular hem de filmin özdüşünümselliğini açık eder. Özhan, *Üçüncü Sayfa*'da İsa ile aynı dizide oynayan tetikçi figüranlarından birinin (Feridun Koç), oyuncu seçimi sırasında daha önce yaptığı işleri sayarken söylediği "Amelelik, seyyarcılık, işporta, kaset sattım, poster sattım" repliğini şöyle yorumlar:

> Bu replik, Feridun Koç'un C Blok filmindeki kurye ve Masumiyet filmindeki poster ve kaset satıcısı rollerine gönderme taşır. Bunlar aynı zamanda, Zeki Demirkubuz'un yönetmen olmadan önce yaptığı işlerdir ve yönetmeni yakından takip eden izleyiciye bir selam içerir. İlerleyen bir sahnede yine Feridun Koç, "Kavga sahnesi tecrübeli var mı?" sorusuna "Yüksek ninja oynadım" diyerek filmin gösterime girdiği dönemde televizyonda yayımlanan Sıdıka dizisinde oynadığı karate hocası rolüne gönderme yapar (Özhan, 2011: 85).

Demirkubuz, böylece kendi filmlerine, filmlerindeki oyuncuların oynadığı diğer yapımlara gönderme yaparak metinlerarası bir ilişki kurar. Bu gönderme, kendine yaptığı gönderme olarak okunduğunda da yönetmenin *auteur* sıfatı bir kez daha vurgulanmış olur. Böylece Yeşilçam melodramlarının, Demirkubuz'un filmlerinde çok yönlü kullanıldığı görülür. Öncelikle bu filmleri, bastırılanın geri dönüşü olarak belirir. "Türk sinemasının sefil ve değersiz çocukluğu olarak görülen Yeşilçam melodramı, Demirkubuz sinemasında insan doğasının karanlık yönü gibi görünür

olmaya başlar" (Pehlivan, 2007: 64). Demirkubuz, televizyon ekranlarından izlenen Yeşilçam melodramları aracılığı ile gerçekte hem Türk sinemasının geçmişine, belli bir dönemine, o dönemin sosyo-kültürel kavrayışına hem de karakterlerin ve izleyenlerin içlerine, iç dünyalarına bakar. Çoğu kez aşağılanan, beğenilmeyen bu filmler, geçmişle, tarihle, kültürel, toplumsal, siyasal ve duygusal bir hesaplaşmanın aracı olurlar böylece. Ağlayarak izlediğimiz bu filmler, filmlerin kurmacalıklarını açık eden sanat filmi pratiği içine yerleştirilerek de değer atfedilir.

Yeşilçam melodramların kodları olan rastlantı ve kaçırılmış fırsatlar (Akbulut, 2008: 115), Demirkubuz filmlerinde öylesine belirgindir ki *Masumiyet*'te Yusuf, onun yardımıyla İstanbul'da yaşamayı düşündüğü cezaevi arkadaşı Orhan'ın, uğruna kendisini ve kendisiyle birlikte Bekir'in hayatını feda ettiği Uğur'un sevgilisi Zagor olduğunu bir türlü öğrenemez. O, ne otelde Uğur'un odasındaki dolapta duran arkadaşı Zagor ile Uğur'un eski fotoğrafını görür ne de İstanbul'a giderken otobüsün mola verdiği lokantadaki televizyonda, Uğur ve Zagor'un öldürüldüğünü öğrenir. Çilem'in izlediğini fark edip arkasını dönüp televizyona baktığında, saniye farkıyla bu haberi kaçırır. Rastlantı ve kaçırılmış fırsatlar, yine melodramatik imgelemin bir başka öğesi olan kadere vurgu yapar. Ancak Demirkubuz, kaçırılmış fırsatları ve rastlantıyı, Yeşilçam'da olduğu gibi olay örgüsünü değiştirecek, izleyiciyi heyecanlandıracak bir gerilim öğesi olarak tasarlamaz. Çünkü onun önem verdiği şey, anlatının nasıl sonlanacağından çok, anlatı içinde karakterlere ne olduğudur. Bu yönüyle Demirkubuz, melodram kipini, olayları değil, karakteri öne çıkaran sanat filmi üretmek için kullanmış olur.

Demirkubuz filmlerinde görebileceğimiz Yeşilçam melodramları ile ilgili başka bir özellik de filmdeki olayların gerekçesini açıklayan uzun monologlardır. Yeşilçam melodramlarında esas kadının suçsuz, onca çekilen çilenin gereksiz olduğunu ortaya koyan bu sahneler, anlatıyı mutlu sona bağlarken *Masumiyet*'te Bekir'in, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in monologlarında olduğu gibi Demirkubuz filmlerindeki uzun monologlar, yalnızca gerçeği ortaya koyar, mutlu son getirmez. Meryem'in, her şeyin planlı olduğunu ortaya koyan monologu, kullanıldığını anlayan İsa'nın kendini vurup öldürmesine neden olur. Konuşmak, anlatmak, sorunu çözmese de arzuyu dolayımlamayı yasaklamaz.



Resim 57: *Üçüncü Sayfa*'da Meryem ve İsa.



Resim 58: *İtiraf*'ta Harun.

5.2.3. İfade Edilmeyen, Dolayımlanan Arzular, Edilgin Özneler

Demirkubuz'un filmlerinde karakterler, ifade edemeseler de arzularlalar; ancak onları farklı yollarla anlatırlar. *Masumiyet*'te devreye sokulan melodramatik kip, dille ifade edilemeyenin başka yollarla anlatılmasıdır. Televizyonda izlenen Yeşilçam melodramlarını bu kip içinde değerlendirmek mümkün olsa da, asıl anlatımcı olan şey, Yusuf'un, adını bilmediğimiz oda arkadaşının sattığı ucuz manzara posterleridir. Bu posterler kitchtir, ancak Yusuf'un arzusunun bir ifadesidir. Yusuf, Adana'da cezaevinden çıktıktan sonra İzmir'deki ablası ve eniştesine uğrayıp İstanbul'a gitmek niyetindeyken İzmir'de o otelde kalır. İstanbul, Yeşilçam filmlerinden gördüğü boğaz köprüsü görüntüsü ile belleğine kazınmıştır ve İstanbul arzusunu dolayımlayan bu filmlerdir. Ve bu görüntü, duvarına astığı İstanbul posteriyle somutlanır. İstanbul, onun gitmek istediği, ama gidemediği, özgürlük, belki Yeşilçam melodramlarındaki gibi aşk vaat eden, Boğaz Köprüsü, Çamlıca Tepesi, Piyer Loti ile temsil edilen bir arzu nesnesidir. Filmin sonunda ise gittiği İstanbul, posterdekinden oldukça farklıdır. Eski bir binanın karanlık, izbe bir dairesidir. İçeride onu bekleyen ise yaşam ya da aşk değil, bir ölüdür. Arzusu, asla gerçekleşmez. Tıpkı âşık olduğu Uğur gibi. Elindekiyle yetinmek durumunda kalır.

Arzunun dolayımlanmış olması ya da bulaşıcı olması, Demirkubuz filmlerindeki başka bir melodram kipi olarak görünür. Yeşilçam melodramlarında da karakterin arzusunu dolayımlayan bir üçüncü karakter söz konusudur. René Girard, arzunun bir üçgen içinde gerçekleştiğini savlar. 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). *C Blok*'ta tekdüzelik içinde devinen Tülay'ın Halet'e arzusunu dolayımlayan Aslı'dır. *Masumiyet*'te Yusuf'un Uğur arzusu Bekir aracılığıyla dolayımlanır. Arzunun imkânsızlığı ise Demirkubuz'un melodramatik imgeleminin bir özelliği olarak belirir. *Yazgı* ve *Bekleme Odası*'nda karakterleri sürükleyecek bir arzu bile yokken *Kıskanmak'ta*, kadını felâkete sürükleyen yasak arzu öne çıkar.

Arzularını ifade edememek ya da ifade edilemeyen duygular, Demirkubuz filmlerinde melodramın dilsizlik ve sessizlik kodunu dolaşıma sokarlar. Dilsizlik ve sessizlik, anlatamama ve anlatmak için gerekli konuşma özgürlüğüne sahip olamamak ile ilgili olduğu kadar konuşmayı seçmemekle de ilgili görünür. Öte yandan dilsizlik, *Masumiyet*'te düz anlamıyla da görünür. Erkeklerin şiddetine maruz kalan iki kadın, Yusuf'un ablası ve Çilem, dilsizdir. Ablası, evli olduğu halde başka bir erkekle kocasını aldattığında, askerden yeni dönmüş olan Yusuf'un silahından çıkan kurşun, ablasının sevgilisini öldürmüş, ablasının da dilini parçalayarak onu sakat bırakmıştır. Bu nedenle abla hiç konuşamaz. Ablanın dilsizliği, bir yönüyle de kendisini baskılayan, arzusunu yasaklayan eril tahakküme karşı başkaldırı olarak da okunabilir. Önce Yusuf'un, ardından her gün kocasının şiddetine maruz kalan abla, uğradığı şiddet karşısında sesini çıkarmaz, karşı koymaz. Yusuf, ondan af dilemeye geldiğinde de onun yüzüne bakmaz. Bu tutumu, tıpkı Uğur gibi onun da bilerek bir seçim yaptığını ve bu seçimin sonuçlarına katlandığını düşündürür. Yusuf, fahişelik yapmamasını istediğinde Uğur, boşuna mı pavyonda çalıştığını, onca yıl şehir şehir gezdiğini söyleyerek "Ceza derler buna, ceza!" diyerek çıkışır. Asla pişmanlık belirtisi göstermeyen abla, Uğur ile birlikte *Masumiyet*'in en güçlü karakterleri olarak görülebilirler. Çilem ise annesi ona hamileyken kocasından yediği dayak sonucu, henüz anne karnındayken sağır ve dilsiz kalmıştır. Çilem'in dünya ile tek iletişim aracı, otel lobilerinde, lokantalardaki televizyonlardır. Televizyondan izlediği filmler, onun dünyasını oluşturur. Bu nedenle o, yalnızca anne-babasının

günahını çeken, aralarda büyüyen bir çocuk olması nedeniyle masum değildir, aynı zamanda izlediği Yeşilçam filmleri kadar da masumdur. Masumiyet, bugünün dünyasında değildir, rengi solmuş Yeşilçam filmlerinde kalmıştır.

Yıldırım Türker (2006: 39), Demirkubuz'un sinemasını yoksulluk üzerine inşa ettiğini; dilsizlerin, dilsiz bırakılmışların dünyasını anlattığını söyleyerek bu saptamayı destekler. Yönetmenin dilsiz karakterleri, yalnızca konuşma hakkından yoksun değillerdir, aynı zamanda "mülkiyetsiz, dükkânların vitrinleri önünde ezilenler, kapılardan rahat giremeyenler, birbirlerine sarılırken gözleri dolanlar, yenilmek için dövüşenler, kendilerini sakınmayı bilmeyenler, ... dünyada hiçbir yatırımı olmayanlardır" (Türker, 2006: 39). Bazen dilsizlik ve sessizlik, kendisini duygu patlamalarında, histerik krizlerde aşırı biçimde ifade ederek melodramın başka bir kodunu görünür kılar. "Karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği" (Elsaesser, 1985: 186), onların gösterebileceği güçlü eylemler dizisini de sınırlar. Bastırılan duygular, jestler, gaflar, histerik patlama ya da karakterin kendisine dönük şiddet eylemiyle sonuçlanır (Akbulut, 2008: 68) artık doğrudan özgürleştirici ya da yok edici bir eylemle yer değiştirir. Ama şiddet, çoğunlukla karakterin kendisine döner. *Masumiyet*'te Bekir, şiddetin hem öznesi hem nesnesidir. *Üçüncü Sayfa*'da ev sahibini öldürmeyi planlayan İsa, kendi canından olur. Demirkubuz'un kadın karakterleri ise doğrudan ve dolaylı olarak şiddete maruz kalırlar. *Masumiyet*'te Yusuf'un ablası ve Çilem, *Üçüncü Sayfa*'da Meryem, *İtiraf*'ta Nilgün erkeklerin fiziksel şiddetine uğrarlar. Ancak onlar, bu şiddet karşısında edilgin kalırlar.

Demirkubuz filmlerinde melodrama dair en dikkati çeken şey, karakterlerin edilgenlikleridir. Yeşilçam melodramlarındaki "negatif olarak kurulmuş özne" kavrayışını akla getirir biçimde, Demirkubuz'un karakterleri de kendi sonlarına yol açacak bir tutkunun, bağlılığın esiri olarak edilgindirler. Torben Grodal'ın ayrımladığı gibi (1997: 257) melodramatik tutum, edilgin tepki ve öznel, zihinsel bir algı ile tanımlanabilir. Kovács da Grodal'a atıfla "melodramın dünyanın edilgen algılanışının bakış açısından yalnız insan ile büyük nesnel güç arasındaki çözülemez bir çatışmayı temsil ettiğini" (2010: 91) belirtir. Başka bir deyişle yazar, melodramın kaderci algılanışına vurgu yapar. Bu kaderci kavrayış-

ta bireyin, nesnel gerçekleri "baskıcı" olarak adlandırması, öznel ve zihinsel bir düzlemde gerçekleşir. Demirkubuz'un bir kişiye, bir nesneye saplantılı biçimde bağlanmış karakterleri, yaşadıklarını kaderci biçimde anlamlandırır ve kabullenirler. Bu kavrayış, onları edilginleştirir, koşulların kurbanı yapar. Eylemsizlik, öylesine belirgin bir hal alır ki, karakterlerin yalnızlaşmalarına ve hastalanmalarına yol açar. "Grodal bu edilgin, öznel deneyimin melodramın duygusal doygunluğunun kaynağı olduğunu öne sürer... Yalnız özne baskıcı güçlerin önünde sadece çaresiz değildir, aynı zamanda onun çaresizliği, edilgin bir süreç, zihinsel bir algı ya da duygusal bir durum olarak gösterilir" (akt. Kovács, 2010: 91). Olaf Möller, tam da bu nedenle *Masumiyet*'i melodram yapan şeyin "Yusuf'un durumu, yani kendini yaşama adamaktan korkan birinin zedelenmiş masumiyeti" (2006: 28) olduğunu söyler. *Masumiyet*'te ve *Kader*'de erkek karakter, tutkuyla bağlandığı kadının arkasından, geride karısını, yeni doğmuş çocuğunu, işini, sıcak evini, güvenli ilişkilerini bırakarak gider. Korunaklılık yerine korunmasızlığı, sevgi yerine aşağılanmayı, ev yerine otel odalarını, yeni doğmuş öz çocuğu yerine imkânsız arzu nesnesinin kızını, benimsenme yerine dışlanmayı seçerler. Kaderini değiştiremeyeceği için, çaresizliğini, tutkuyla, aşırı içe dönük bir duygusal tepkiyle örter. Bu öylesine bir tepkidir ki karakteri akli davranmaktan alıkoyar. Hasta çocuğu için ilaç almak için evden çıkan karakteri, az sonra başka bir kentte, arzusunun tutsağı olan kadının karşısında, elinde ilaç poşeti ile görürüz.

Kader ve çaresizlik, *Üçüncü Sayfa*'da olduğu gibi, başka bir melodram kipini daha devreye sokar: anlatımcılık, duygu ve düşüncelerin müzikle ifade edilmesi. İsa, elli doları çalmakla suçlandığında dayak yer ve üstü başı kan içindeyken Unkapanı Plakçılar Çarşısı'nda "meşhur" olmak için bekleyen kalabalığı yararak ilerler. Bu sırada kalabalıktan birinin söylediği "Ağlıyorum ben" sözlerinin yer aldığı arabesk bir şarkı, hem İsa'nın durumunu, dokunaklı biçimde anlatır hem de bu müzikal anlatım, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi görüntülere bindirme biçiminde yapılmayıp filme dâhil edildiği için melodrama özgü duygusal abartıyı bozar, onun yerine eleştirel bir mesafe ile seslerinden başka bir sermayeleri olmayan yoksulların, "yırtmak" için neler yaptığını göstererek Türkiye'nin işsizlik gerçeğine ışık tutar. Demirkubuz, bir yandan melodram kipini do-

laşıma sokarken bir yandan da bu kipin kullanımını Yeşilçam filmleriyle ilişkilendirerek eleştirel bir mesafe takınır. Bu mesafe, izleyici için, melodramatik imgelemin devreye sokulduğu toplumsal, politik, ekonomik bağlamı daha eleştirel bir gözle değerlendirme fırsatı verir. Böylece Demirkubuz'un melodramatik imgelemi, duyguları harekete geçirmez, Türkiye'nin gerçeklerine, yoksulluğa, işsizliğe, sınıflı topluma, hegemonyanın işleyiş biçimine ilişkin farkındalığı besler. Melodramatik imgelem, Yeşilçam filmleri ile ilişkili olarak üretilirken kip, politik ve toplumsal bir nitelik kazanır.

5.2.4. Modern Melodramın Döngüsel Anlatısı

Modernist pratiklerle bezeli Demirkubuz'un modern melodramlarının anlatısal yapısı, "kronolojik devamlılık içeren ve çoğunlukla önemli olan tüm bilgileri gözler önüne seren, sorunun çözüldüğü" (Kovács, 201083) doğrusal anlatıdan farklıdır. Onun filmleri, dairesel ve spiral anlatı biçimindedir. Kovács'ın sınıflamasında dairesel anlatı modelinde, başlangıçtaki durumu anlarız, ama bu durumun ortaya çıkardığı çatışmaların nasıl çözümlendiğini öğrenemeyiz. Spiral anlatıda ise baştaki sorun kısmen çözülse de başka bir durumda çatışmayı tetikleyen öyküler de ortaya çıkar ya da sorun çözülemeden kalır (Kovács, 2010: 83). Karakterler, sorunu çözmek için girişimde bulunduklarında ya geçici çözüme ulaşırlar ya da sorun çözülmeden kalır. "Bu öykülerde çözüm, tipik olarak çatışmanın yok olması değil, çatışmayı çözemeyen karakterlerin yok olmasıdır" (Kovács, 2010: 84).[22] *Masumiyet*'te ve *Kader*'de ölenler, çatışmayı çözmez, çözülecek yeni bir öykü izlencesi çıkarır. Ya da *Üçüncü Sayfa*'da, İsa'nın ölümü, sorunu çözmez. İsa, oynadığı dizi filmlerde olduğu gibi gerçek yaşamında da figüran olduğunu, yaşamına yön veremediğini görür. Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa*'yı "Yeniklere, unutulmuşlara" adaması da, tam da bu nedenle oldukça anlamlıdır. Meryem, bodrum dairesinde başlayan izlencesini, filmin spiral anlatısına benzer biçimde, İsa üzerinden üst katlara taşır. *C Blok*'ta Tülay, sorunlarını çözmek için küçük bir çaba göstermiş olsa da sonunda yine aynı *C Blok*'ta kapalı kalır. *İtiraf*'ta Nilgün ile Harun'u

22 Bu çerçevede Ceylan'ın filmleri doğrusal modelden çok, spiral ve dairesel anlatı modeline uyar. *Uzak*'ta ve İklimler'de sorunlara çözüm bulunmazken *Üç Maymun*'da baştaki sorun kısmen çözülse de, bunun geçici olduğu açıktır. *Bir Zamanlar Anadolu*'da ise bir yandan anlattığı cinayet öyküsüyle dairesel anlatı modeline göz kırpar, öte yandan, karakterlerin gerçekte çözememiş oldukları sorunlarına işaret ederek spiral anlatı modeline kayar.

geçici bir süre ayıran dairesel anlatı, anlatının sonunda onları tekrar birleştirir görünür. *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in yaşamına giren kadınlar değişir, ama onu insanlardan uzaklaştıran soğukluğu, sinikliği değişmez. *Kıskanmak*'ta Seniha, içindeki kıskançlık ateşini, Nüzhet ölmüş, ağabeyi Halit hapse girmiş, Mükerrem perişan olsa da söndüremez. Dönüp dolaşıp geldiği yer, kendisinin küçülmesine, çevresindekilerin dağılmasına yol açan o kötücül duygusudur.

Masumiyet'te Yusuf'un Çilem'in sorumluluğunu almakla beliren diyet kavramı da döngüsel anlatısal yapısını bütünler. Yusuf, daha evvel, başka bir erkekle ilişkisi olduğu için ablasının sevgilisini öldürerek ablasını ise silahından çıkan kurşunla sessizliğe mahkûm ederek cezaevine girmiştir. Bir insanı öldürmenin bedelini, cezaevinde on yıl kalarak öder belki. Ancak sessizliğe ve mutsuzluğa mahkûm ettiği ablasının diyetini, onun gibi sessiz bırakılmış Çilem'e bakarak ödeyecektir. Çilem, henüz anne karnında iken annesinin yediği dayak sonucu doğuştan işitme ve konuşma engellidir. Yusuf, iki kez ablasından bağışlanmayı diler, ancak ablanın bağışladığını göremeyiz. Filmsel anlatının, Yusuf'un karşısına, onun bağışlanması için çıkardığı şey, sağır ve dilsiz bir kız olan Çilem'dir. "Uğur'un pavyon şarkıcısı olarak göründüğü afişlerdeki takma adı olan Çilem, Uğur'un geçmişidir. Uğur, çektiği bütün azabı kızına verdiği isimle özetler" (Soyumert, 2008: 57). Uğur'un geçmişi olması, Çilem'in geleceğinin de onun gibi olacağını imleyerek melodramatik anlatısal döngüye işaret eder. Başlangıçta Uğur'un olan bu eziyet, çilesi, şimdi Yusuf'a bağlanır. "Arzuya giden yolu çilecilik açar" diyen Girard'ı (2001: 134) anımsadığımızda, hem Yusuf'un varoluşunun nasıl bir vazgeçiş ve hiçlik gerektirdiği hem de Ökten'in, bu ses getiren filmiyle ustası olan Zeki Ökten'in *Bir Demet Menekşe* filmine nasıl bağlandığı daha açıklık kazanır. Her iki durum da melodramla ilişkilidir. "Melodram karakterlerinin mutluluğu hak etmesi için, her türlü acıya, ayrılığa, katlanması, sabırla beklemesi, yani çile çekmesi gerekir" (Akbulut, 2008). Ayrıca *Bir Demet Menekşe*'nin sonunda görüldüğü gibi Kenan, Nesrin kendisinin evli olduğunu öğrenip kahrolduğunda, soluğu onun anne evinde alır. Anne ise masumiyetine, temizliğine, dürüstlüğüne inandığı Kenan için şöyle der: "Çile ocağına sığınanlar, geri çevrilmezler." Demirkubuz da bu cümleye, arınma çabasına gönderme yaparak bitirir filmini. Şimdi arınma sırası Yusuf'tadır. Böylelikle gerçekte Ökten de, Demirku-

buz da kadın karakterleri üzerinden erkeklerin melodramını yapar. İlkinde Yeşilçam'ın kodlarına bağlı kalınır, ikincisinde ise Yeşilçam melodramları, anlatısal içeriğe sanat filmi pratiklerinde dâhil edilir.

Duygusal tepkilerin ifadesi, klasik ve modern melodramlarda farklı biçimde işler. Kovács (2010: 92) "klasik melodramın, duyguları temsil ederek izleyici aracılığıyla duygusal tepkiyi tahrik ederken modern melodramın, duyguların temsilini radikal bir şekilde geri çekme yoluyla izleyici tarafında duygusal durumları tahrik ettiğini ve endişeyi" tetiklediğini söyler. Demez Colin de, Demirkubuz'un, Yeşilçam melodramların "patlayıcı doğaları ve abartılı duygusalcılığından soyarak" (2008: 202) dolaşıma soktuğunu belirtir. Bu nedenledir ki Ceylan'da ve Demirkubuz'da Yeşilçam melodramlarına gördüğümüz gibi bir duygu patlaması, histeri nöbetleri ile karşılaşmayız. Karakterlerin duygu yüklü olduklarında bile yaşadıkları şey, Hülya Koçyiğit'in melodram oyunculuğunda olduğu gibi kaskatı kesilen bir beden olmaz. Ancak kayıtsız, sinmiş, eylemsiz kılınmış, bezmiş bir beden ve sessizlik olur. Onlar, başından beri kaybetmiş kurbandırlar. İçinde öğütüldükleri toplumsal sistem, elbette onlardan daha güçlüdür. Edilgin duygusal ve bedensel tepki ise Kovács'ın belirttiği gibi (2010: 93) melodramı, doğalcılıktan yeniden doğurur. Ancak artık, "karakterin kendisini anlayamadığı varoluşsal bir durumla karşı karşıya bulduğu ve bu anlayamamanın edilginliği, acı çekişi ve endişeyi tahrik eden modern entelektüel melodramın" (Kovács, 2010: 93) alanındayızdır.

"Modern melodramda karakterin çaresizliğinin anlaşılması şansa bağlı olduğu için izleyicide endişeyi uyarır... Modern melodram karakterlerinin çevrenin tahrikine tepkisi daha edilgindir. Bu, en iyi bir *zihinsel* ya da *fiziksel arayış* olarak tanımlanabilir" (Kovács, 2010: 93).

> Modern melodram karakterinin tepkisini ve çevreyi (fiziksel tepkiyi önceleyen ya da yerini alan), rasyonel olarak *anlamanın* bir yolu olan melodram tipidir. Modern melodramlarda karakterin endişesinin temel nedeni somut bir doğal, toplumsal ya da duygusal felaket değildir. Anlatı aksiyonunu tetikleyen olay ne kadar somut olursa olsun, bu hemen fiziksel tepkinin mümkün olmadığı daha derin ve daha genel bir krizin yüzeysel görünümünden başka bir şey değildir. Tek yeterli doğrudan tepki, fiziksel bir tepkiyle sonuçlanabilecek bir tercihe yol açacak 'genel krizin' anlaşılması arayışına dair edilgin bir akli tepkidir (Kovács, 2010: 93).

Bu uzun alıntı, Demirkubuz'un filmlerinde karakterlerin eylemsizliğinin nedenini açıklarken aynı zamanda bu eylemsizliğin, melodramın modern türevi olduğunu açıklamaya yarar. Eylemsizlik, *İtiraf*'ta olduğu gibi kadın karakterin toplumsal düşüşüne, *Yazgı*'da olduğu gibi erkek karakterin yalnızlaşmasına yol açan, görünürde akli olmayan bir tepki olarak okunabilir. Yeşilçam melodramlarında, gururlarına yediremedikleri için dertlerini anlatmayan kadın ya da erkeğin eylemsizliği, yine de sabır kavramıyla ilişkili olarak bu eylemsizliğin, onlara "onurlu, erdemli olmak", "sabretmek" gibi değerlerle onadığı anımsanmalıdır. Demirkubuz'un karakterlerinin eylemsizliği ise faillerine böylesi bir sıfat getirmez, tersine onları "nihilist" olarak görmeye sevk eder. *Büyük Türkçe Sözlük*'te nihilizm ise şöyle tanımlanmaktadır: "*a. fel.* 1. Var olan bütün varlıkları, değerleri ve gerçekleri reddeden bir öğreti. 2. Her türlü gerçek varlığı inkâr eden aşırı bireycilik, hiççilik, yokçuluk. 3. Her türlü siyasi düzeni inkâr eden, toplumun birey üzerinde hiçbir baskısını kabul etmeyen görüş" (2011). Bu tanımlama çerçevesinde nihilizm, bir şeyi yapmaya değer görmediği için eylemde bulunmamak anlamında Demirkubuz'un karakterlerine uyar. Onlar kendilerini eyleme geçirecek herhangi bir düşünceye, bir şeye inanmazlar. Çoğu kez kendilerini yaşamın akıntısına bıraktıkları için savrulurlar boşlukta, yiterler.

İradeden yoksun güçsüz karakterlerin savruluşu, Demirkubuz sinemasında rastlantı, trajedi, kaderi belirginleştirir. Yönetmen bu konuda görüşünü, kendisiyle yapılan söyleşide şöyle açıklar: "Yani kader, benliğimizin, irademizin, varlığımızın yaşadığı zemindir. Ve irademizin, varlığımızın sınırları içerisinde yapılabilecek çok şey vardır; uğraşlarımız, inatlarımız ve çabalarımızın anlamı budur" (Öztürk, 2006: 97). Ancak böyle düşünmenin, "zaman zaman büyük bir boşluk ve anlamsızlık duygusu yarattığını" da itiraf eder. Zira hiçlik duygusu yaratan şey, onun filmlerinde karakterlerin bir şey yapmıyor olmalarıdır. İzleyiciye anlamsızlık duygusunu yaşatan bu durum, Yeşilçam melodramlarından tanıdıktır. Anlamsızlık duygusunu "duygusal mesafe" olarak tanımlayan Berry (2006: 24), Demirkubuz filmlerinde karakterlerin neden öyle davrandıklarını iki biçimde açıklar; ilki, aşağıda daha geniş biçimde açıklanacağı gibi yönetmenin varoluşsal kaygısı ve ikincisi, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusal alegorisi. Demirkubuz karakterlerinin travmanın bir sonucu olarak öyle davrandığı varsayımını Berry, Türkiye'nin "modernliğe

çileli geçişi" (2006: 24) ile ilişkilendirir ki bu yorum, aynı zamanda onun filmlerinde karakterlerin neden konuşamadığının da bir açıklaması olabilir. Böylece melodramatik imgelem, bir kez daha modernliğin sancılarını dile getirmede bir anlatım yolu, ifade biçimi olarak kavramsallaşır. Anımsanacağı gibi Yeşilçam, bunu "Modernlik nasıl bir şeydir?" sorusunu sorarak yapmıştı. Modernleşmenin korkulan ama deneyimlenmesi gereken bir süreç olduğunu vurgulayan Yeşilçam melodramları, "Ya özümüzü kaybedersek!" korkusunu popüler bir dile tercüme ediyordu. Modern melodram ise bunu, modern-sonrası bir dönemde inançsız, ideolojisiz bırakılmış, savrulmuş, hiçliğe sarılmış karakterleriyle ifade eder. Modernleşme deneyiminin sancıları ile bu deneyimin sonuçlarından olan belirsizlik, şaşkınlık, melodramlara özgü bir dili yeniden üretir. Demirkubuz'un filmleri, bu dilin sessizlikle, bekleyişle, vazgeçişle, yalnızlıkla kurulduğunu göstererek varoluşsal bir kategori olarak hiçliği kutsarlar.



Resim 59: *Kader*'de Uğur ve Bekir.

5.2.5. Melodramatik İmgelem ve Hiçlik

Schatz'ın bireyin üzerindeki baskıcı toplumsal koşullar ile tarif ettiği melodram, Kovács tarafından 'orantısız güç' olarak ifade edilir. Ancak bu güç, klasik melodramlarda varlığıyla değil, yokluğuyla temsil edilir. Yazara göre çoğu kez anlatmak mümkün olmasa da "modern melodramların karakterlerinin karşı karşıya gelmek zorunda oldukları güç, aşk, şefkat, duygular, güvenlik, insani iletişim ya da Tanrı gibi olumlu değerlerin varoluşsal yokluğudur ve bu olmayış, yenilmez bir güç biçimini alır" (Kovács, 2010: 95). İşte bura-

da melodram ve modernizm arasında bağlantı kuran hiçlik kavramı ve kavramla ilişkili felsefeci olarak Sartre devreye girer.

Varoluşçu felsefeci Sartre'a göre hiçlik, insan varlığının temelidir ve tümüyle insan iradesinin bir sonucudur. "Hiçlik, bir insani istek ya da beklenti gerçekleşmediğinde ortaya çıkar. Hiçlik, genel bir varolmayış değildir, aksine bir şeyin ya da olması gereken bir şeyin varolmayışıdır" (Sartre'den akt. Kovács, 2010: 97). Ancak burada vurgulanması gereken şey, Sartrecı anlamda hiçliğin, tümüyle olumsuz değil, olumlu bir kategori ile de birlikte değerlendirilmesidir ki bu, Demirkubuz'un da paylaştığı bir görüştür. Demirkubuz, kendilerini bir sonsuz ve geri dönülmez ilişkiye tutsak etmiş karakterlerinin olduğu *Masumiyet*'in sonunda, hiçliğe ilişkin olumlu görüşünü Samuel Beckett'a ait "Yenildin. Olsun. Gene yenil, daha iyi yenil" cümlesiyle ifade eder. Ancak yönetmenin kendi görüşü ile filmlerinde ortaya çıkan durum, tam olarak birbiriyle örtüşmez. Örneğin *Masumiyet* ve *Kader*'de temel motif, tutkuyla boyun eğme, vazgeçememe ve teslimiyettir. Her iki film de bilindik anlamlarıyla güçlü bir direniş ve mücadele içermezler.

Hiçliği "dünya içinde insanın geçmişinden özgürleştiği ve tercih yapmak zorunda olduğu boş bir an" (Kovács, 2010: 98) olarak, yani özgürlük ile tanımladığımızda ise durum değişir. "Özgürlükte insan, geçmişi geçersiz kılar ve kendi hiçliğini yaratır. Hiçlik, geçmiş ile geleceğin arasına giren özgürlüktür... Hiçlik, başkasının özgürlüğü içerisine ve Başkasının özgürlüğü yoluyla yazılan ve yeniden yazılan benim varoluşumdur" (Sartre'den akt. Kovács, 2010: 98). Bu açıklama, tam da *Masumiyet* ve *Kader*'deki karakterlerin hiçliklerini tanımlar. Uğur, kendisinden, geleceğinden uğruna fahişelik yapmayı seçtiği sevgilisi Zagor için vazgeçer. Kendi varoluşunu, Zagor'un özgürlüğü yoluyla kurmaya çalışır. Kendisini Anadolu kentlerinde yoklukla, yoksullukla, polisle kavgaya götüren bu süreçte yaşadığı şeyden asla pişman olmaz. Benzer biçimde Bekir de, Uğur, bir gün çalıştırdığı dükkânına gelip de "içi cız ettiğinde" geçmişini geçersiz kılan kendi varoluşunu yaratır. O, ancak Zagor'a tutkuyla bağlanmış Uğur'un etrafında pervane olmayı seçerek, onun seçimini yaşama özgürlüğü var oldukça kendi varoluşunu gerçekleştirecektir. Bu süreç, Bekir'in yerini alan ve ona tutkuyla âşık olan Yusuf ile tamamlanır. Anlatıda olay örgüleri öylesine birbirine bağlı kurulur ki önce Bekir kendisini öldürür, sonra da Zagor ve Uğur, bir çatış-

mada öldürülür. Yukarıdaki açıklamalarla birlikte okunduğunda bu basit polisiye olay, "kendi varoluşunu yok ederek başkasının da varoluşunu yok etmek" anlamında felsefi bir niteliğe bürünür. Başka bir deyişle hiçliği seçen Bekir, artık kendisini tutsak eden bu vazgeçişe daha fazla dayanamayacağını fark ettiğinde kendisini öldürür. Yani Uğur'un özgürlüğüne ve Uğur'un da kendinden vazgeçerek Zagor'un özgürlüğüne yönelik seçimlerini sonlandıran süreci başlatır. Bekir'in yerini alan Yusuf, bu ilişkiyi gönüllü olarak sürdürse de sonunda Bekir'in yokluğu, kendi arzusunun tutsağı olduğu Uğur ve Zagor'un da yok oluşlarına bağlanır. Yusuf ise artık arzu nesnesi olmadığında, metaforik ve metanomik olarak, yani onun yerine ve parçasıyla hayatını devam ettirmek zorundadır artık. Uğur'un yerini alan ve onun kızı olan Çilem, artık Yusuf için, kendi varoluşunu gerçekleştirmek için vardır.



Resim 60: *Masumiyet*'te Yusuf ve Çilem, Zagor'un cenazesi başında.

Demirkubuz'un *Yazgı* filminde Musa'nın da hiçliği yaşadığı görülür. O, annesinin ölümüne aldırmaz, iş arkadaşının evlenme önerisini düşünmeden kabul eder, cinayetle suçlandığında ses çıkarmaz. Musa, tam anlamıyla yaşarken ölmeyi seçmiş gibidir. Burada ilginç olan şey, ne Musa'nın, ne Yusuf'un, ne Uğur'un ne de Bekir'in modern birey olma sıfatını taşımalarıdır. Onlar ancak modern zamanlarda bir taşrayı yaşamaktadırlar. Yoksa hiçliği seçebilecek bir entelektüel yeterliğe sahip değillerdir. Demirkubuz'un karakterlerinin kötü sonu yaşamalarına yol açan şeyin, bilinçli bir seçim değil, onların eylemsizlikleri olduğu görülür. *Kader* ve *Masumiyet*, tam bu anlamda karşılıksız arzu karşısında koşulsuz teslimiyetin dramları olarak kodlanır.



Resim 61: *Yazgı*'da Musa ve annesi

Kovács, "hiçliğin, modern bireyin; özgürlüğü, yaşamın anlamsızlığını ve hiçliğini kabul etme kapasitesiyle kendini gösterdiğini söyleyerek hiçliğin, yaşam içinde ölüm, bizzat yaşamın kendisi" (Kovács, 2010: 99) olduğunu belirtir. Bilinçli bir seçim olan hiçlik, Ceylan'ın karakterleri için daha uygun görünür. *Uzak*'ta Mahmut, *İklimler*'de İsa tam da böylesi karakterlerdir. Onlar, başka seçenekleri varken onları seçmeyen, kayıtsızlığı ve sinikliği seçen modern bireylerdir. Burada hiçlik, Kovács'ın vurguladığı gibi "kaybedilmiş insanlık değerlerinin olumsuz gücüdür" (2010: 101). Gerçekte kaybolan ise masumiyettir.

Demirkubuz'un Yeşilçam melodramlarıyla güçlü bağları olan filmleri, mutluluğun, masumiyetin, iyimserliğin imkânsızlığını vurgulamasıyla onlardan ayrılır ve bu ayrım, onun filmlerini kara filme (*film noir*) yaklaştırır. Mutlu sonlu, sıcak, duygulu, güven duygusunu güçlendiren, umutlu Yeşilçam melodramlarının kullanarak tekinsiz, soğuk, donuk, umutsuz bir yeni melodram doğar onun sinemasından. Melodram kipinin en yoğun kullanıldığı *Masumiyet*, *Kader*, *Üçüncü Sayfa* filmlerinde kara filmlerin kötü kalpli, ölümcül kadınlarının izlerini bulmak mümkündür. Kadın karakterin merkez olduğu, iyi ile kötünün keskin biçimde kutuplaştığı Yeşilçam melodramlarının dünyasının tersine, şimdi iyi ile kötünün aynı bedende birleştiği, kadınların erkekleri ağlarına düşürerek kendilerine tutsak ettiği, onları mahvettiği kötücül bir dünya söz konusudur. Bu tasavvur, yönetmenin Yeşilçam melodramlarındaki saf iyi/kötü biçiminde ayrılan karakterlerini geçersizleştirir. Örneğin *Üçüncü Sayfa*'da Meryem, yardım ettiği İsa'ya, "Paldır küldür içeri girdiğim için yanlış düşünme. Şunun şurasında komşuyuz. Bugün bana, yarın sana. Ayrıca fena bir insana da benzemiyorsun." derken Yeşilçam melodramlarının saf iyi karakte-

rine benzer, ancak yaptığı iyiliğin koşullu olduğunu da ima eder. Sonunda iyiliğin koşulunun ne olduğu anlaşıldığında, İsa kullanıldığını fark ettiğinde hiç de masum bir dünyada yaşamadığımız bir kez daha anlaşılır, ayrıca Demirkubuz'un, melodramatik imgelemi eleştirel bir farkındalık yaratmak için kullandığı görülmüş olur.

Masumiyetin yitirilişini, Demirkubuz filmlerinde kadınlar kötücüllükleriyle belirgin biçimde yansıtırlar. Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa*'sındaki Meryem, bir yandan kocasından şiddet gören, başka erkeklere satılan çaresiz bir kurban, diğer taraftan da masum erkekleri tuzağına düşürüp onların ölümüne neden olan ölümcül bir kadın (*femmes fatale*) arasında salınır. Bu yönüyle o, melodramın ve kara filmlerin saf iyi/saf kötü ayrımına uymaz. O, kötülüğünü gerekçelendiren gerçek dünyanın koşullarını görünür kılarak melodramatik olanı, sanat filmi ile buluşturan bir figür olur. Bu yönüyle Meryem, Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*'undaki Hacer'e benzer. İkisinin de "kötülük yapmak için kendilerince sebepleri vardır; ama bu, onları acınası kurbanlar olarak görmemize de yetmez. İki film de, her biri kurban olan, buna karşın zincirleme bir şekilde birbirlerini yıpratarak hayatta kalmaya çalışan karakterler üzerine kuruludur" (Özhan, 2011: 81). İki tip arasındaki salınım, Demirkubuz'un diğer kadın karakterleri için de gözlemlenebilir. Halet'in akıl hastanesine düşmesine yol açan Tülay da; cazibesiyle erkekleri kendisine ölümcül bir tutkuyla bağlayan Uğur da; kıskançlığının sonucu olarak bir erkeği toprağa, birini cezaevine gönderen Seniha da davranışlarının ardındaki nedenleri anlaşılabilir olan salınımlı karakterlerdir. Onların 'kötülüklerinin', kendilerince bir açıklaması vardır. Erkekleri kendisine zorla bağlayan Uğur değildir. Seniha'nın kıskançlığına yol açan şey, nedensiz saplantılar değil, güzellik ve bunun yarattığı ayrımcılıktır. Bu kadınlar Yusuf, Musa, Ahmet, Halit ya da Nüzhet ne kadar kötüyse, suçluysa o kadar kötü ve suçludurlar.

Demirkubuz'un filmlerindeki kötücüllük, sessizlik, soğukluk, donukluk ve edilginlik elbette Türkiye'nin 1980 sonrasında geçirdiği değişimlerle açıklanabilir. 12 Eylül askeri darbesi ile birlikte daha iyi olana ilişkin demokratik umutların kesildiği, toplumun da iktidar ile birlikte totaliterleştiği bir dönemde, bütün bu karamsar tabloyu dağıtacak bir umut ışığı görülemez. Değişimi yüreklendirecek, dönüştürecek büyük fikirlerin, ideolojilerin olumsuzlandığı, Tanzimat'tan itibaren başlayan modernleşme çabasının son derece sancılı biçimde yaşandığı 1990'lar

ve 2000'ler Türkiye'sinde öne çıkan, toplumsal değil, bireysel olandır. Egemen ideolojinin yaydığı bu düşünce, radikal toplumsal değişimi, dönüşümü geçersizleştirir. Toplumsal değişim yoksa ve ideolojiler öldüyse geriye kalan birey ve onun biricik arzulandır. Her yerin birbirine benzediği bu karamsar dönemde özgün bir yer, sığınılacak bir liman bulmak neredeyse imkânsızdır. Demirkubuz'un filmlerinde melodram, işte bu imkânsızlığı, karamsarlığı, soğukluğu, donukluğu ifade etmeye yarayan bir dil olarak kullanıma sokulur. Modernleşmenin biçimsel algılanışı ve bu algının eleştirisi, *Kıskanmak*'ta yüceltilen güzellik anlayışı ile görünür kılınır. Özhan, "Seniha'nın öyküsünde, filmin açılış sahnesindeki Cumhuriyet balosu ve film boyunca karakterlerin çeşitli sözleri ile ifade edilen Avrupai olma kaygısı ile de vurgulandığı gibi hem modernitenin görüntüye olan hastalıklı tutkusunun hem de Türkiye'nin özgün modernleşme deneyiminin yarattığı travmaları okumanın mümkün" (2011: 74) olduğunu vurgular. İyilik, kötülük, masumiyet, suçluluk... Demirkubuz'un melodramatik imgeleminde ayrı kutuplar değil, akışkan, birbirini eklemleyen, iç içe geçmiş olgular, durumlar ve süreçler olarak anlam kazanır. Tam da bu nedenle Demirkubuz'un filmleri, belli bir karakterin başından geçenlere değil, "karakterlerde gözlemlenebilen genel insanlık hallerine odaklanan modern sanat filmleridir" (Kovács, 2010).

> Yönetmen, Brooks'un çizdiği çerçevede olduğu gibi, gündelik hayatın gerçekliğini zorlayarak maneviyata dair 'asıl gerçekleri' ya da bir başka deyişle insan olmanın trajik durumunu gün ışığına çıkarmaya çalışır. Bunun için de aşırılık ve abartmaya Balzac ve Dostoyevski'ye benzer bir şekilde başvurur: Aldatma, imkânsız aşk, ihanet, cinayet, intihar gibi uç olaylar kullanır. Bunlar hem herkesin tecrübe edebileceği kadar olası, hem de herkesi derinden etkileyecek kadar uç olay motifleridir (Özhan, 2011: 48).



Resim 62: *Kıskanmak*'ta Seniha.



Resim 63: *Kıskanmak*'ta Mükerrem.

Demirkubuz sinemasında rastlantılar, kaçırılmış fırsatlar, içeriye yapılan vurgular, dışsal ve içsel koşulların baskıladığı güçsüz ve eylemsiz karakterler ve Yeşilçam melodramlarına göndermelerle örülen melodramatik imgelem, öz-düşünümsellik, açık son, yazarsal vurgu gibi sanat sineması pratikleri ile birleşerek yeni melodramı ortaya çıkarır.

5.3. Sonuç

Yeni Türk sinemasının iki büyük yönetmeni olan Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz, modernist pratiklerle bezeyerek modern melodramı ya da melodramatik imgelemi üretirler. Yeni Türk sinemasında melodramatik kodların/ kipin/ imgelemin nasıl değiştiği sorusu ile birlikte, ne tür bir anlatıma aracılık ettiği sorusu da oldukça önemlidir. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde üretilen melodramatik imgeleme dair çıkarımlar şöyle ifade edilebilir.

Yeşilçam melodramları, her iki yönetmenin de gerek içerik gerekse biçimsel olarak başvurduğu kaynaklardır. Ceylan, özellikle *Uzak* ve *Üç Maymun*'da melodramatik olana konusal olarak başvurur. Yabancılaşma; kişilerarası ilişkilerde soğukluğun egemen olması; duyguların ve düşüncelerin net ifade edilemeyip müzik, fotoğraf, resim gibi araçlarla ifade edilmesi; baskıcı toplumsal koşullar ve baskının içselleşmesi ile içe dönme, belirgin biçimde öne çıkan kavramlar olur. Ceylan, *Üç Maymun*'da ve *İklimler*'de, Demirkubuz ise neredeyse tüm filmlerinde Yeşilçam melodramlarına gönderme yapar. Ceylan'ın başka bir melodram göndermesi, Yılmaz Güney'in *Baba* filmi üzerinden, suçun toplumsal ve sınıfsal analizi ile gerçekleşir. Demirkubuz'un melodram göndermesi ise metinlerarası bir ilişki çerçevesinde gerek filmlerin anlatısal düzlemde gerekse film içinde ve film düzleminde yapılır. Anlatısal düzlemde baskıcı toplumsal yapı ve çıkışsızlık, kaçırılmış fırsatlar, rastlantılar, aşkın tutsak ettiği çaresiz ve güçsüz karakterler, sessizlik, içe dönme kavramları öne çıkar. Film içindeki film düzleminde ise Yeşilçam melodramları, film karakterlerinin televizyondan izlediği filmin anlatısına eklemlenir ve karakterlerin bastırdıklarını ifade etmenin bir aracı olurlar.

Ceylan ve Demirkubuz'da melodramatik imgelem, Türkiye'de modernleşme sürecindeki arızalara dikkat çeker. Her iki yönetmen de sıradan insanların yaşamlarındaki sıradan olana ilgi gösterirler.

Gündelik yaşamın akışı içinde tekrarlanan olaylar, modernleşme deneyiminin kıyıya ittiği, görmediği ya da savurduğu insanlarının başına gelir. Bu insanlar, modernleşmenin sıkıntısını yaşayan kent taşrasının yoksulları, çoğunlukla da erkekleridir. Yeni melodramatik imgelem, güçsüzleşmiş, eylemsiz erkek karakterleri merkez alır. 1960 sonrası Türk sinemasında erkeklik temsillerini incelediği çalışmasında Melis Umut'a göre (2007: 25), yeni melodramatik imgelemenin Yeşilçam melodramlarından temel farklarından biri, Yeşilçam melodramlarında kadınların acı çekmesi, kötü bir koca ya da birleşmeye engel ölümcül bir hastalık gibi dışsal faktörlerle ilişkilendirilmişken yeni melodramda erkeklerin de benzer sorunları olmasına karşın, kadınların, kendi toplumsal cinsiyetlerini kanıtlamalarının gerekmemesidir". Başka bir ifadeyle yazar, yeni melodramlarda erkeklerin, Yeşilçam melodramlarındaki gibi sorunlar yaşamlarına karşın, kendi erkekliklerini kanıtlamaları gerektiğini söyler. Yeşilçam melodramlarının, gerçekte kadının modernleşmesi aracılığıyla modernizme dair korku ve arzuları ifade ettiği ve bu süreçte kadınların da toplumsal cinsiyetlerini kanıtlamalarının gerektiği anımsandığında, yazarın bu saptaması sorunlu hale gelir. Ancak yeni melodramda erkeklerin çoğu kez güçsüz, erksiz ve eylemsiz olmaları, onların erkekliklerini kanıtlayamadıklarını, bu nedenle de bu filmlerin erkeklik krizini görünür kıldığını gösterir. 1980'lerden itibaren Türkiye tarihindeki toplumsal, politik, ekonomik değişimin yarattığı güven kaybı, yoksulluk, işsizlik, Kürt sorunu gibi sorunları çözebilecek bir güçlü merkezi iradenin yokluğu, yeni Türk sinemasında erkeklik krizi ile ifade edilmiştir. Modern melodram ise bu kriz için biçilmiş kaftan olur yönetmenlere. Ceylan ve Demirkubuz'un filmlerinde erkeklik kaybı ya da krizi, sorunları çözememe, aile kuramama, ilişkileri yürütememe, sorunlara kayıtsız kalma biçiminde anlatım bulur. Böylelikle modern melodram, eril melodram olarak tanımlanmayı hak eder. Öte yandan yeni melodramda erkeklerin acı çekmesi, çoğunlukla içsel ya da yaşamın tekdüzeliği, varoluşsal kaygı, hiçlik inancı, inançsızlık gibi soyut nedenlere dayandırılır ki, bu eğilim, yeni melodramın, sanat sinemasıyla, bu sinemayı var eden modernist pratiklerle ilişkisini ortaya koyar.

Gledhill, melodramın "gerçekten de yüzlerce yıldır varlığını sürdürmüşse bunun nedenlerinden birinin, onun, modernitenin yarattığı sorunların üstesinden gelme kapasitesi" (2010: 356) olduğunu

söyler ki bu, melodramın neden bir kip, bir imgelem olarak farklı bağlam ve dönemlerde dolaşıma sokulduğunu açıklar. Türkiye'de de melodram, benzer bir işlevle, başlangıçta Batılılaşma olarak tariflenen modernleşme sürecinin sancılarını, bu sürece, dolayısıyla değişime duyulan özlemi, modernleşildiğinde ortaya çıkacak duruma ilişkin kaygıları ve modernleşmenin sonuçlarından olan yalnızlaşma, bireycilik, adaletsiz ve eşitsiz güç ilişkileri gibi toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik sorunları ifade eden bir kip, bir imgelem olarak kavramsallaştırılabilir. Ceylan ve Demirkubuz'da melodramatik imgelem, sanat sineması pratikleri ile birleşerek modern zamanlarda modernleşme deneyimi ile ilişkili olarak ortaya çıkan toplumsal, ekonomik, psikolojik, kültürel sorunları anlatmaya yarayan bir dil olur.

SONUÇ:
Melodramatik İmgelem Değişir, Dönüşür, Eklemlenir ve Geçmişini Anımsar

Yeşilçam'dan Yeni Türk sinemasına melodramatik imgelemin evrimini, dönüşümünü inceleyen bu çalışma, melodramın, Yeşilçam gibi yalnızca belli bir tarihsel döneme, bir türe ilişkin kodlar toplamı değil, her türe eklemlenen, eklemlendiği dokunun ruhunu alan, ona kendi ruhunu veren, dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve psikolojik yapısına ilişkin arzularını ve kaygılarını yansıtan bir kip, bir imgelem, bir tarz, estetik bir rejim olduğunu vurgulamaktadır. Türler, kipler, tarzlar, imgelemler ve estetik rejimler elbette değişir, dönüşürler. Değişimin gerekçesi ya da öncülleri, film anlatım estetiğinden ya da kamera, ışık, kurgu gibi sinema tekniğinden kaynaklanacağı gibi, film üretim, dağıtım ve tüketim süreci ile bu sürece etki eden toplumsal, tarihsel, ekonomik, kültürel, politik ve ideolojik etkenler olabilir. Bu etkenlerin her biri ayrı ayrı incelenmeyi gerektirse de, bu kitapta melodramatik imgelemin evrimi, değişimi, belli uğraklar üzerinden incelenmiştir. Bu uğrakların seçiminin, kendi içinde anlamlı bir bütünce oluşturduğu bir kez daha vurgulanmalıdır. Zira bu seçim, melodramatik imgelemin popüler Yeşilçam filmlerinden sanat filmlerine geçişini örneklemektedir.

Öncelikle melodramatik imgelemin, Yeşilçam filmlerinde gerçek yaşamdan kopuk saf iyi ve saf kötü biçiminde bir ayrıma dayandığı, sonunda iyilerin galip geldiği, sevenlerin kavuşup çekirdek aileyi kurduğu, anlatıdaki tüm sorunların çözüldüğü ve safça masumiyetin arandığı bir dünya olduğu söylenebilir. Bu dünya, sevgiyi, ayrılıkları, müziği, konuşmayı, oyunculuğu abartarak bir dizi kodlar toplamı

inşa etmiştir. Bu kodlar toplamı içinde melodram, gerçekte modernleşmeye dair arzuyu ve kaygıyı ifadelendiren bir imgelem olmuştur.

Zaman içinde melodramatik imgelem, güldürüyle birleşerek deyim yerindeyse izleyiciyi ağlatırken güldürmüştür. İki temel duygu, birbirinden öylesine yalıtılmıştır ki, güldürme, çocukça bir yaramazlık, haylazlık, şaka üzerine kurulmuş; ağlatmak ise keskin ayrılıklara, acılara dayandırılmıştır. Güldürüyle birleştiğinde melodram, bu birleşmenin hayata benzer olduğunu, "gerçekmişgibiliğini"[23] vurgulamıştır.

Yıllar geçip Türk sinemasında farklı pratikler ortaya çıktığında melodram da bu pratiklere doğrudan ya da dolaylı olarak sirayet etmiştir. Bazen bu sirayet, *Selvi Boylum Al Yazmalım* gibi unutulmaz bir Yeşilçam filmiyle hesaplaşmaya giren *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi ile gerçekleşmiş, Yeşilçam melodramlarına özgü kodlar çoğu kez yeniden dolaşıma sokulurken melodram, politize biçimde geçmişe bakmanın, geçmişle hesaplaşmanın aracı olmuştur. Ancak bu sorgulamaya aracılık eden melodramatik yapı, Yeşilçam'a özgü kalıpları tekrar dolaşıma sokarak günümüz izleyicisinin değişen sosyo-kültürel yapısını ve beğenilerini hesaba katmadığı için, etkili olamamış ve izleyicileri güldürmüştür. Yeni Türk sinemasına gelindiğinde ise değişen toplumsal, kültürel, ekonomik, psikolojik ve politik yapıyı iyi okuyan yönetmenler, bu değişimi anlatmada, sanat sinemasına özgü pratiklerle bezenmiş bir melodramatik imgelem üretmişlerdir. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasında melodram, entelektüellerin yabancılaşmışlığını ve yalnızlığını, modern olanın taşrasında yaşayan kent yoksullarını, diptekileri, kaybedenleri ve onların rastlantılara bağlı hayat deneyimlerini anlatarak Türkiye'nin modernleşme sürecindeki sancıları, acıları görünür kılan bir dildir. Bu dil tekinsiz iç mekânlarla, sessizlikle, güçsüz ve eylemsiz karakterlerle, bekleyişlerle, içe dönük şiddetle, Yeşilçam filmlerine göndermelerle, anlatımcı müzikle kurulur. Zamanın ve toplumun değişimine paralel olarak melodram da değişir, evrilir, yeni olana eklemlenir, eski olanı unutmaz, geçmişini anımsar ve modernleşmeye dair arzuları, acıları, kaygıları anlatan bir kip, estetik rejim, imgelem olarak yaşar.

---

23 Nilgün Abisel, Laura Lulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesinde geçen "verisimilitude" sözcüğünü "gerçekmişgibilik" sözcüğü ile karşılar. "Verisimilitude; olabilir olma, olası olma, hakikate uygun olabilme durumudur ve anlatının inandırıcılığı, izleyicinin karakter ya da duruma özdeşleşmesi açısından önemlidir" (Mulvey, 1993).

Resim Listesi

Resim 1: *Bir Demet Menekşe*'de Nesrin ne Kenan
Resim 2: *Bir Demet Menekşe*. İş arkadaşları, Nesrin'i aşağılıyor.
Resim 3: *Bir Demet Menekşe*. Baskıcı mahalle ortamı.
Resim 4: *Bir Demet Menekşe*. Nesrin ve "evde kalmış" teyzesi.
Resim 5: *Bir Demet Menekşe*. Nesrin ve "yatalak annesi".
Resim 6: *Bir Demet Menekşe*. Kenan, bir demet menekşe veriyor.
Resim 7: *Bir Demet Menekşe*. Yozlaşmış çevresiyle Banu.
Resim 8: *Bir Demet Menekşe*. Baskılar, Nesrin'i ağlatıyor.
Resim 9: *Karagözlüm*'de "balıkçı güzeli" Azize.
Resim 10: *Karagözlüm*. Azize, gazinoda şarkı söylüyor.
Resim 11: *Gelinlik Kızlar*. Sadi, "şımarık" kızları ve cici anne adayı
Resim 12: *Gelinlik Kızlar*. Anne cezaevinden çıkıyor.
Resim 13: *Gelinlik Kızlar*. Sadi, kızı ile aynadan görünüyor.
Resim 14: *Gelinlik Kızlar*. Kızlar, gerçek annelerine koşuyor.
Resim 15: *Gelinlik Kızlar*. Nevin, kızlarıyla birlikte.
Resim 16: *Gelinlik Kızlar*. Nevin ve Sadi tekrar birleşir.
Resim 17: *Askerin Dönüşü* filmi afişi.
Resim 18: *Sürü*'de Şirvan ile Berivan
Resim 19: *Sürü*. Berivan, doktorda
Resim 20: *Sürü*. Veysikanların sürüsü
Resim 21: *Sürü*. Berivan trenle Ankara'ya gidiyor.
Resim 22: *Sürü*. Berivan ve Şirvan'ın Ankara sokaklarında.
Resim 23: *Sürü*. Berivan, can çekişiyor.
Resim 24: *Düşman* filminin afişi.
Resim 25: *Düşman*'da İsmail ve Naciye.
Resim 26: *Gülüm* filmi afişi.
Resim 27: *Gönderilmemiş Mektuplar*. Cem, ana evine dönüyor.
Resim 28: *Gönderilmemiş Mektuplar*. Babanın cenazesi.
Resim 29: *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Gülfem.
Resim 30: *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Cem.
Resim 31: *Gönderilmemiş Mektuplar*. "Evlenmemiş" hala.
Resim: 32: *Gönderilmemiş Mektuplar*. "Filmin "iyi"leri.
Resim 33: *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da Asya.
Resim 34: *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da İlyas.
Resim 35: *Selvi Boylum Al Yazmalım*. Asya, İlyas ve Cemşit'in arasında şaşkındır.
Resim 36: *Selvi Boylum Al Yazmalım*. Cemşit, Asya ve İlyas'ı dikiz aynasından izler.
Resim 37: *Selvi Boylum Al Yazmalım*. İlyas, oğlunu almak ister.

Resim 38: *Selvi Boylum Al Yazmalım*. Asya, emekten yana seçim yapar.
Resim 39: *Gönderilmemiş Mektuplar*. Cem ve Gülfem.
Resim 40: *Gönderilmemiş Mektuplar*. Cem, cezasını çekmek için gider.
Resim 41: *İklimler*'de İsa ve Bahar.
Resim 42: *İklimler*. İsa ve Bahar motosiklette.
Resim 43: *İklimler*'de Serap.
Resim 44: *İklimler*. Bahar ve İsa, Ağrı'da otel odasında.
Resim 45: *İklimler*'de İsa.
Resim 46: *İklimler*'de Bahar.
Resim 47: *Üç Maymun*'da Eyüp ve Hacer.
Resim 48: *Üç Maymun*. Eyüp, tekinsiz evlerinin terasında.
Resim 49: *Üç Maymun*'da arzulayan ve karşılıksız aşka tutulan Hacer.
Resim 50: *Üç Maymun*. Hacer ve Eyüp çıkışsızlığın içinde.
Resim 51: *Üç Maymun*. Parmaklıklar ardından İsmail.
Resim 52: *Bir Zamanlar Anadolu*'da filminde kocası öldürülen kadın ve oğlu.
Resim 53: *Bir Zamanlar Anadolu* filmi afişi.
Resim 54: *Masumiyet*'te ıssız otel lobisi.
Resim 55: *C Blok*'ta Tülay.
Resim 56: *Masumiyet*'te Yeşilçam filmi izlemek.
Resim 57: *Üçüncü Sayfa*'da Meryem ve İsa.
Resim 58: *İtiraf*'ta Harun.
Resim 59: *Kader*'de Uğur ve Bekir.
Resim 60: *Masumiyet*'te Yusuf ve Çilem, Zagor'un cenazesi başında.
Resim 61: *Yazgı*'da Musa ve annesi.
Resim 61: *Kıskanmak*'ta Seniha.
Resim 62: *Kıskanmak*'ta Mükerrem.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınları

Akbal Süalp, Z. Tül (1999). "Alegori Temsil, Taklit, Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorunlar ve Önermeler", *25. Kare*, (27): 19-2

Akbulut, Hasan (2004). "Kasaba: Doğa/ Kültür Karşıtlığı", Yay. Haz. D. Bayrakdar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (ss.267-283). İstanbul: Bağlam.

Akbulut, Hasan (2005). "Metinlerarası Bir Yolculuk: Cennetten Çok Uzakta", *Selçuk İletişim*, 4 (1): 42-57.

Akbulut, Hasan (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.

Akbulut, Hasan (2007). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.

Aksoy, Asu; Robins, Kevin (1999). "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, 82 (Güz): 180-197.

Aktulun, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.

Altman, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI.

Arslan, Savaş (2005). *Melodram*. İstanbul: LM Epokhe.

Arslan, Savaş (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford, New York: Oxford University Pres.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Ed.Trans. S Irzık. İstanbul: Ayrıntı.

Berry, Chris (2006). "Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında", Yay. Haz. S. Ruken Öztürk, *Kader*, (ss. 19-25). Ankara: Dost & Ankara Sinema Derneği.

Bora, Tanıl (1998). "Milli Kimliğin Kuruluş Döneminde Resmi Metinlerde "Yunan Düşmanlığı" Neden Eksikti, Nereye Gitmişti?", *Defter*, Kış (32): 35-42.

Bordwell, David; Janet S.; Khristin Thompson (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and the Mode of Production to 1960*. New York: Colombia University Pres.

Brooks, Peter (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University.

Brooks, Peter (1985). "The Melodramatic Imaginations", Ed. Marcia Landy. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodram*. (ss. 50-67). Detroit: Wayne State University.

Brooks, Peter (1994) "Melodrama, Body, Revolution." Ed. J. Bratton; J. Cook; C. Gledhill. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. (ss.11-24). BFI: London.

Büker, Seçil (1991) *Sinemada Anlam Yaratmak*, Ankara: İmge Yayınları.

Büker, Seçil (2001). "İzleyici Ağlatmada En Etkili Yöntem: Yönetmen Esas Kız'ı Kör Ediyor". *İletişim* (9): 257-264.

Büker, Seçil; Topçu, Gürhan (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Bülent Diken (2008): "Climates of Nihilism", *Third Text*, 22 (6): 719-732.

Büyükdüvenci, Sabri; Öztürk, S. Ruken (1997). "Postmodernizm ve Sinema", Ed. Trans. S. Büyükdüvenci; S. R. Öztürk. *Postmodernizm ve Sinema*. (ss. 13-30). Ankara: Ark.

Byars, Jackie (1991). *All That Heaven Allows: Re-Reading Gender in 1950's Melodrama*. London: Routledge.

Byars, Jackie (1994). "Feminism, Psychoanalysis, and Female – Oriented Melodramas of the 1950s." *Multiple Voices in Feminist Film Critism*. Ed. D. Corson vd. (ss. 93-108). Mineapolis and London: University of Minnesota.

Campbell, J. (2005). *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*. Cambridge: Polity.

Cavell, Stanley (1996). *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Chandler, Daniel (2004). "Modes of Reflexivity," Semiotics for Beginners. http://www.aber.ac.uk/media/Modules/MC30820/reflexivity.html, Erişim tarihi 1 Haziran 2005.

Coates, Jennifer (1996) *Women Talk: Conversation Between Women Friends*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Coates, Paul (1994). *Film At Intersection of High and Mass Culture*. USA: Cambridge University Press.

Collins, Jim (1993). "Generity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity", Ed. J. Collins vd. *Film Theory Goes To Movies*. (ss. 242-263). New York, London.: Routledge.

Cunningham, Stuart (2000) "The Force-Field of Melodrama," Ed., R. Stam, T. Miller. *Film and Theory: An Anthology*. (ss.191-206). Massacuthusetts: Blackwell.

Çalışlar, Aziz (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çapan, Sungu (2011). "Hikâye Bahane, Ama Film Şahane", Cumhuriyet Gazetesi, 24 Ekim 2008. http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-cumhuriyetsungu.php, Erişim tarihi 10 Ekim 2011.

Davutoğlu, Nesteren (Yılı belirtilmemiş). *Gönderilmemiş Mektuplar: Görmedikleriniz. Bir Filmin Çekim Öyküsü*. İstanbul: Boyut.

Doane, Mary Ann (2000). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator," Ed. R. Stam, T. Miller. *Film and Theory: An Anthology*. (ss. 459-509). Massacuthusetts: Blackwell.

Dönmez-Colin, Gönül (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Boks.

Dönmez-Colin, Gönül (2010). "Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image Makers", *Third Text*, 24 (1): 91-105.

Elsaesser, Thomas (1985). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", Ed., B. Nichols. *Movies and Methods*, vol.2. (ss.165-189). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Elsaesser, Thomas (1989). *New German Cinema: A History*. London: BFI/

MacMillan.

Elsaesser, Thomas (1988). "Desire Denied, Deferred or Squarred?", *Screen* ,29 (3): 106-117.

Erdoğan Nezih (1998a). "Yeşilçam'da Beden ve Mekanın Eklemlenmesi Üzerine Notlar", *Doğu Batı*, Şubat, Mart, Nisan (2) : 157-164.

Erdoğan Nezih (1998b). "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975", *Screen*, 39 (3): 259-271.

Erdoğan Nezih (2001). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Yay. Haz. Deniz Derman. (ss. 219-230). İstanbul: Bağlam.

Erdoğan, Nezih (1995). "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı," *Toplum ve Bilim*, Güz (67): 178-198.

Erdoğan, Nezih (2001). "Yeşilçam'ın Hayaletleri", *İletişim*, 10: 251-256.

Flinn, C. (1994). "Music and The Melodramatic Past of New German Cinema", Ed. J. Bratton; J. Cook; C. Gledhill. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. (ss 106-118). London: BFI.

Fuery, Patrick (2000). *New Developments in Film Theory*. New York: St. Martin's Press.

Girard, René (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebiyat Yapıtında Ben ve Öteki*. Çev. A.E. İldem. İstanbul: Metis Yay.

Gledhill, Christine (1985). "Genre", P. Cook (ed.) *The Cinema Book*. London: BFI.

Gledhill, Christine (1991). "Signs of Melodrama," Ed., Christine. Gledhill. *Stardom: Industry of Desire*. (ss. 207-229). Routledge: London and New York.

Gledhill, Christine (1992). "The Melodramatic Field: An Investigation", Ed. C. Gledhill. *Home is Where the Heart Is*. (ss. 5-39). London: BFI Publishing.

Gledhill, Christine (2000). "Rethinking Genre", Ed. C. Gledhill; L. Williams. *Reinventing Film Studies*. (ss. 221-243). London: Arnold.

Gledhill, Christine (2010). "Tür Kavramını Yeniden Düşünmek," Çev. H. Akbulut. Der. S. Büker; G. Topçu. *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (ss.337-376). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Göle, Nilüfer (1998). "Batı-Dışı Modernlikler Üzerine Bir İlk Desen" *Doğu Batı*, Şubat, Mart, Nisan (2): 57-64.

Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Pres.

Güçhan, Gülseren (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

Hamilton, Annethe (1992). "Family Dramas: Film and Modernity in Thailand", *Screen* 33 (3): 259-273.

Hayward, Susan (2000). *Cinema Studies: Key Concepts*. London & New York: Routledge.

Jameson, Fredric (1994). "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", Jameson, Lyotard, Habermas. *Postmodernizm*. (ss. 59-116). Yay. Haz. N. Zeka. 2. basım. İstanbul: Kıyı.

Jameson, Fredric (2006). "Yeni Türk Sineması Üzerine Notlar", Yay. Haz. S. Ruken Öztürk, Kader, (ss. 15-18). Ankara: Dost & Ankara Sinema Derneği.

Jayamanne, Lalen (1992). "Sri Lankan Family Melodrama: A Sinema of Primitive Attractions", *Screen*, 38(4): 360-371.

Jusdanis, Gregory (1998). "Kültür ve Milliyetçilik" Çev. I. Kaya Şahin, *Defter*, Kış (32): 43-54.

Kaplan, Ann (1985). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London and New York: Methuen.

Karadoğan, Ali (2010). "Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler", Ed. A. Karadoğan. *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (ss.1-20). Ankara: de ki.

Kıran, Ayşe (1999) "Ben ve Ötekiler," *Dilbilim Araştırmaları 1999*: 153-172.

Kıran, Ayşe (Eziler); Kıran, Zeynel (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözülmemler*. 1. basım. Ankara: Seçkin.

Kıran, Zeynel (2001). *Dilbilime Giriş: Dilbilgisinden Dilbilime*. Yay. Haz. Ayşe Eziler Kıran. Ankara: Seçkin.

Kovács, András Bálint (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Çev. E. Yılmaz. Ankara: De ki.

Küçüktepepınar, Esin (2008). "Ödül, Kaz Dağları ile geldi", Sabah Gazetesi 27 Mayıs 2008. http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-interviewnbcesin.php. Erişim tarihi 10 Ekim 2011.

Langford, Michelle (2010). "Practical melodrama", *Screen*, 51 (4): 341-364.

Mahçupyan, Etyen (2000). *Batı'dan Doğu'ya, Dünden Bugüne Zihniyet Yapıları ve Değişim*. İstanbul: Patika Yay.

Mitsuhiro, Yoshimoto (1993) "Melodrama, postmodernism, and Japanese cinema". Wimmal Dissanayake (ed) *Melodrama and Asian Cinema*. (ss. 101-126) Cambridge: Cambridge University Pres.

Möller, Olaf (2006). "Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık", Yay. Haz. S. Ruken Öztürk,. *Kader*. (ss. 26-30). Ankara: Dost & Ankara Sinema Derneği.

Mulvey, Laura (1992) "Notes on Sirk and Melodrama," Ed. C. Gledhill. *Home is Where The Heart Is*. (ss.75-79). London: BFI.

Mulvey, Laura (1993) "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev. N. Abisel, *25. Kare*, Ocak- Şubat (3): 18-24.

Mungan, Murathan (2007). *Kullanılmış Biletler*. İstanbul: Metis.

Neale, Steve (1990). "Questions of Genre", *Screen*, 31 (1): 44-66.

Neale, Stephen (1983). *Genre*. 2. ed. London: BFI.

Neale, Steve (1986). "Melodrama and Tears", *Screen* (27) 6: 6-23.

Nowell-Smith, G. (1985). "Minelli and Melodrama", Ed., B. Nichols. *Movies and Methods Vol.2*. (ss.190-194). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Nutku, Özdemir (1995). *Oyunculuk Tarihi: Başlangıcından 19. Yüzyıla*. 1. baskı. İstanbul: YKY.

Onaran, Alim Şerif (1999). *Türk Sineması. 1. Cilt*. 2. Basım. Ankara: Kitle.

O'rawe, Des (2006). "The Great Secret: Silence, Modernism and Cinema", *Screen*, 47 (4): 395-405.

Özgüç, Agah (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa.

Özgüç, Agah (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü, 1. Cilt*. Düzeltilmiş İkinci Baskı. İstanbul: SESAM Yay.

Özgüç, Agah (tarihsiz). *Türk Filmleri Sözlüğü 2. Cilt*, İstanbul: SESAM Yay.

Özhan, N. Göksun (2011). "Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, Ruken (2002). "Rosetta: Birinci Dünyada İşsizlik ya da Küreselleşmenin Tahripkâr Egemenliği", *kültür ve İletişim* (*ki*) 5 (1): 65-87.

Öztürk, Ruken; Tutal, Nilgün (2001). "Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?", *İletişim* (10): 101-126.

Öztürk, S. Ruken (Yay. Haz. 2006). *Kader*. Ankara: Dost & Ankara Sinema Derneği.

Pehlivan, Behice (2007). "Yeşilçam Melodramatic Imagination And Its Influence On The New Turkish Cinema", Sabancı Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Prasad, M. Madhava (2011). "Melodramatic Polities", *Inter-Asia Cultural Studies*, 2(3): 459-466.

Prasad, M. Madhava (1998). *Ideology of The Hindi Film: A Historical Consuction*. Oxford: Ocford University Pres.

Romney, Jonathan (2004). "A Silky Sadness", *Sight & Sound*, June 2004, http://www.nbcfilm.com/uzak/press_sightsoundjonathan.php, Erişim tarihi 10 Ekim 2011.

Romney, Jonathan (2008). "Three Monkeys", Screen Daily.com, www.screendaily.com/4038808. Erişim tarihi 10 Ekim 2011.

Sarkartal, 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.

Sartre, Jean Paul (2011). *Varlık ve Hiçlik*, Çev. İstanbul: İthaki Yay.

Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Filmmaking, The Studio System*. Philedelphia: Temple University Press.

Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı.

Soila, Tyyti (1992). "Valborgsmassoafton: Melodrama and Gender Politics in Swedish Cinema" *Popular European Cinema* Der. R. Dyer and G. Vincendeau. (ss.232-244). London and New York: Routledge.

Soyumert, Aslı (2008). "Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Staiger, Janet (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. NY, London: New York University Pres.

Stam, Robert. vd. (1993). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structualism and Beyond*. London: Routledge.

Sunal, Onur (2011). "Sosyal Dışlanmaya Kuramsal Yaklaşımlar", http://sosyalpolitika.fisek.org.tr/?p=65, Erişim tarihi 15 Kasım 2011.

Suner, Asuman (2002). "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Masumiyet'te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni," *Toplum ve Bilim* (92): 176-203.

Swann, Joan (1992). "Ways of Speaking", *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. (ss. 56-66). Ed. F. Bonner, L. Goodman, R. Allen, L. Janes, C. King. Oxford: Polity Press.

Şallı, Ethem (2007). "Bir Demet Menekşe: Batarken Doğuyormuş Gibi Güneş..." *Altyazı* (64): 62-65.

Şasa, Ayşe (2002). *Yeşilçam Günlüğü*. 2. basım. İstanbul: Gelenek Yay

Tannen, Deborah (1996) *Gender and Discourse*. New Yok: Oxford University Press.

TDK (2011). *Büyük Türkçe Sözlük*, http://tdkterim.gov.tr/bts/, Erişim tarihi 30 Aralık 2011.

Tura, Safiet Murat (1998). "Türk ve Müslüman Olmak", *Defter*, (34): 142-149.

Türker, Yıldırım (2006). "Sinemanın Masumiyeti", Yay. Haz. S. Ruken Öztürk. *Kader*. (ss. 37-40). Ankara: Dost & Ankara Sinema Derneği.

Umut, Melis (2007). Representations of Masculinities in the Post-1960s Turkish Cinema. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sabancı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Vasudevan, Ravi (1989). "The melodramatic mode and the commercial Hindi cinema: notes on film history, narrative and performance in the 1950s", *Screen* 30(3): 29-50.

Williams, Linda (1998). "Melodrama Revised", Browne, N. (Ed). *Refiguring American Film Genres:Theory and History*. (ss. 42-88). Berkeley, CA: University of California Pres.

Willis, Sharon. (2003). "The Politics of Disappoinment: Todd Haynes Rewrites Douglas Sirk", *Camera Obscura* 54 (18): 131-175.

Wright, Elizabeth (1998). *Postmodern Brecht*. Çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Dost.

Wollen, Peter (1986). "Godard and Counter Cinema", Ed. P. Rosen. *A Film Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. (ss. 120-129). New York: Columbia University Press.

Yıldız, Pınar (2010). "Kendi Üzerine Düşünen Sinema: Üç Maymun", *Sekans Sinema* Dergisi http://www.sekans.org/uc_maymun.html, Erişim tarihi 11 Mayıs 2010.

Yılmaz, Bediz (2007). "Hayatta Kalmak Yaşamak Değildir! Kent Yoksulu Göçmenlerin Gündelik Yaşam Mücadelelerini Habitus Kavramıyla Düşünmek", *Mülkiye*, XXXI (255): 203-225.

http://www.gonderilmemismektuplar.com/bilgi.asp, Erişim tarihi 30. Mayıs 2003.

http://www.zaman.com.tr/2003/04/20/roportaj/default.htm, Erişim tarihi 20. 04. 2003.

http://www.nbcfilm.com/3maymun/story.php?mid=4, Erişim tarihi 10 Ekim 2011.

http://en.wikipedia.org/wiki/Indian_aesthetics, Erişim tarihi 12 Aralık 2011.

Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem başlıklı bu kitap, ister bir tür, ister bir kip isterse imgelem denilsin, melodramın Yeşilçam filmlerinden Yeni Türk sinemasına dek olan evrimini, dönüşümünü, yeni tür ve formatlara eklemlenişini, geçmişini anımsayışını konu ediniyor. Sinema türleri içinde özgün bir yeri olan melodram, gerçekte her türe sızan, eklemlenen, eklemlendiği yapıyı dönüştüren ve onunla kendisi de dönüşen, kendi geçmişini anımsayan nostaljik bir kip, bir anlatım ve imgelem tarzıdır. Türk sinemasında sözlü anlatı geleneklerinden doğan, batılı formlar ve farklı anlatım tarzlarıyla harmanlanan melodramın özgün biçimi Yeşilçam'da oluşturulur. 1960'lı yıllarda doruğuna çıkan melodram, 1975'ten sonra Türk sinemasında yaşanan krizle birlikte yerini farklı filmlere bırakmış da varlığını bir imgelem tarzı olarak devam ettirir.

Televizyon dizilerinde ve reklamlarda da bir anlatım tarzı olarak dolaşıma sokulan melodram, günümüzde yalnızca popüler filmlerde değil, aynı zamanda Zeki Ökten'in romantik ve politik filmlerinde, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un sanat filmlerinde de görünür. Melodram nasıl bir tür ve anlatım tarzıdır? Melodramatik kip, diğer türlere nasıl sızar, onları nasıl değiştirir, onlarla birlikte nasıl değişir, dönüşür? 2000'li yıllarda *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde olduğu gibi melodram, kendi Yeşilçam geçmişini nasıl anımsar? Yeşilçam, *İklimler, Üç Maymun, Masumiyet, Üçüncü Sayfa, Kader* gibi filmler örneğinde Yeni Türk sinemasında nasıl görünür, neyi anlatmak için işbaşındadır? Elinizde tuttuğunuz kitap, bu sorulara yanıt vermeyi amaçlamaktadır.



İLETİŞİM YAYINLARI
17 ₺
ISBN 978-605624906-8
9 786056 249068