

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM VE 1990 SONRASI
DÖNÜŞÜM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
İljal KASTAL ERDOĞAN**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. A.Seçil BÜKER**

Ankara- 2009

ONAY

İljal KASTAL ERDOĞAN tarafından hazırlanan “*Türk Sinemasından Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm*” başlıklı bu çalışma 25.09.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Radyo-Televizyon- Sinema Anabilim* dalında *Yüksek Lisans* tezi olarak kabul edilmiştir.

.....
Prof. Dr. A. Seçil BÜKER
(Başkan)

.....
Doç Dr. Serdar ÖZTÜRK
(Üye)

.....
Yrd.Doç. Dr. Ahmet GÜRATA
(Üye)

ÖNSÖZ

Bu tez 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında başat bir tür olan ve izleyiciler tarafından büyük ilgiyle karşılanan melodram türünün 1990 sonrasına nasıl yansıdığını incelemeyi hedeflemiştir. Bu amaçtan yola çıkarak öncelikle melodramın ne olduğu tanımlanmaya çalışılmış, tarihsel arka planından bahsedilmiş, türe ait temel özellikler anlatılmış, Türk sinemasında melodramın nasıl ve hangi siyasal, kültürel, ekonomik koşullarda ortaya çıktığı incelenmiş ve yerli melodramlara ait kodlar belirlenmiştir. 1990 sonrası Türk sinemasında melodram türünün yansımalarını incelemek için seçilen *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Suna* ve *Hayatımın Kadınının* filmleri bu kodlar çerçevesinde incelenmiştir. Sonuç olarak 1960-1975 dönemi yerli melodramlarına ait birçok kodun değişim geçirmesi ya da ortadan kalkması nedeniyle saf bir melodram türünden bahsedilemeyeceği buna karşın “bitmeyen aşk, iyi-kötü çatışması üzerinden kurulan ahlak dünyası” gibi temel kodların melodramatik unsur olarak devam ettiği gözlemlenmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında sunduğu değerli katkıları ve eleştirileri ile danışmanım Prof. Dr. Seçil BÜKER başta olmak üzere, Yrd. Doç. Dr. Ahmet GÜRATA'ya, Bülent ERDOĞAN'a, Özlem KORU KANSU'ya, Gökhan ÇELİK'e ve Berna BERKMAN'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	4
1.1. TARİH BOYUNCA BİR YAŞAYIŞ VE DÜŞÜNÜŞ BİÇİMİ OLARAK MELODRAM	4
1.1.1. Melodramın Tanımı	6
1.1.1. Melodramın Doğuşu ve Kaynakları	8
1.1.2. Melodramın Genel Yapısı	12
BÖLÜM II	20
2.2. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA MELODRAM	20
2.2.1. Türk Sinemasında Melodramın Tarihsel Gelişimi	20
2.2.2. Yeşilçam Melodram Sineması	25
2.2.2.1 Yeşilçam Melodram Kodlarının Kaynakları	27
2.2.2.1.1. Türk Modernleşmesi	28
2.2.2.1.2. Popüler Kültür Ve Duygusal Aşk Romanları	34
2.2.2.1.3. Mısır Filmleri Ve Uyarlama Geleneği	39
2.2.2.1.4. Film Yapım Süreci, Finans Ve Sansür	41
2.2.2.1.5. Sözlü Kültür Geleneği, Masallar, Karagöz, Meddah Ve Ortaoyunu	43
2.2.2.1.6. Türk Modernleşmesinde Kadın Ve İslami Gelenek	46
2.2.2.2. Yeşilçam Melodram Kodları	49
BÖLÜM III	57
3.1. 1990 SONRASINDA TÜRK SİNEMASINDA MELODRAM VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	57
3.1.1. GÖNDERİLMEMİŞ MEKTUPLAR	58
3.1.1.1. Film Kimliği	58
3.1.1.2. Film Özeti	58
3.1.1.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme	60
3.1.1.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” Her Zaman Gerçek Aşk ve Dürüstlük Kazanır “	70
3.1. 1.5.Özne Dönüşümleri	73
3.1.2. SUNA	76
3.1.2.1. Film Kimliği	76

3.1.2.2. Film Özeti	76
3.1.2.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme	77
3.1.2.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” Hayaller Birer Kırık Ayna”	88
3.1.2.5. Özne Dönüşümleri	91
3.1.3. HAYATIMIN KADINISIN	93
3.1.3.1. Film Kimliği	93
3.1.3.2. Film Özeti	93
3.1.3.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme	94
3.1.3.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” En Sonunda İyiler Kazanır, Kötüler Kaybeder”	106
3.1.3.5. Özne Dönüşümleri	107
 SONUÇ	 110
 KAYNAKÇA	 114
 ABSTRACT	 122

GİRİŞ

Melodram; ilk örnekleri 18. yüzyılda sinema dışındaki sanatsal alanlarda ortaya çıkmasına rağmen 20. yüzyılda Amerika başta olmak üzere popüler sinemada yaygın bir tür olmuştur. Melodramın popüler sinemada yaygınlaşması 1960'lı yıllarda Türkiye içinde geçerli bir olgu haline gelmiştir. 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında çekilen filmlerinin neredeyse tamamı melodram türüne girmektedir. Yaklaşık 20 yıl kadar Türk sinema sektöründe başat bir tür olmuş, topluma kitleler halinde sinemaya gitme alışkanlığı kazandırmış ve belki de en önemlisi sunduğu anlam ve ahlak kodları ile bir takım zihinsel işlevleri yerine getirmiş melodram filmlerinden günümüze kalan nedir? Yoksa melodram ve türsel özellikleri tamamen ortadan kalktı mı? Kalkmadıysa melodramın türsel özellikleri ve melodramatik bakış nasıl bir varoluş ortaya koymaktadır? Bu sorular çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Melodram, Türk sinemasında 1945'li yıllarda ilk önce yabancı, 1960'tan itibaren ise yerli filmlerle kendini göstermeye başlamıştır. 1960-1970 tarihleri arasında melodram filmlerinin sayısı hızla artarak rekor seviyeye ulaşmış ve sinema salonlarına geniş kitleleri çekmiştir. Bu noktada melodram ve Türkiye'nin toplumsal yapısı arasında bağlantı kurulmak istendiğinde karşımıza şöyle bir argüman çıkmaktadır:1950'li yıllar Türkiye için Avrupa yerine Amerika'nın model alındığı, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, kırdan kente göç nedeniyle yaşanan hızlı ve çarpık kentleşme, kadının çalışma hayatına girmeye başlaması, geleneksel ilişkilerin kırılmaya yüz tutması gibi "Türk modernleşme sürecinin nitelik değiştirerek hız kazandığı" bir dönem olmuştur. Dolayısıyla Türkiye'nin bu değişim süreci ve Yeşilçam melodramları arasında bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Ayrıca melodramlarının "resmi alanın" dışında toplumun kendi sosyo-kültürel ve ekonomik dinamikleri içinden popüler bir biçimde ortaya çıkması bu ilişkiyi

daha da kuvvetlendirmektedir. Çünkü bu filmler büyük çoğunluğu izleyiciler tarafından içtenlikle benimsenmiş, Türkiye'nin birçok bölgesinde ve şehrinde ilgiyle izlenmiştir. Bu nedenlerden dolayı melodram; Türkiye'nin 1950'lerde hızla değişen bu toplumsal yapısında iyi / kötü, Batılı / Doğulu, kadınlık / erkeklik, taşralılık / kentlilik, modernlik / geleneksellik gibi değerleri yeniden tanımlayarak yeni sürecin anlam ve ahlak haritalarının oluşturulmasında önemli işlevleri yerine getirmiştir.

Bu çalışma, melodram türünün kavramsal niteliklerinden yola çıkarak Yeşilçam melodramlarının hangi ekonomi-politik ve kültürel süreçlerde ortaya çıktığını, hangi anlatı kodlarını nasıl sunduğu ve 1990'lı yıllarda bu kodların nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemiştir. Çalışma esnasında öncelikle Yeşilçam melodramlarının anlatı yapılarındaki sinema araştırmacıları ve yazarlar tarafından kabul edilmiş genel kodlar belirlenmiştir. 1990 sonrasında çekilen *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Hayatımın Kadınısın* ve *Suna* filmlerinde bu kodların toplumsal ve kültürel değişimlere göre tekrar nasıl şekillendiği tespit edilmiştir. Bu noktada çalışmanın varsayımlarını şunlar oluşturmaktadır:

- Bir popüler kültür ürünü olarak melodramlar, toplumdaki hakim sosyo-kültürel ve ekonomik yapılarla yakın bir ilişki içerisindedir.
- 1980 sonrasında çekilen melodram nitelikli filmler Yeşilçam melodramlarıyla bazı ortak unsurları barındırmasına rağmen farklı bir takım yaklaşımlar getirmekte, özellikle aile, kadın gibi kavramlara her ne kadar popüler sinema içerisinde ele alınsa da, eleştirel yaklaşımlar sunmaktadır.
- Melodram, 1990 sonrası popüler sinema kanadında, dram, güldürü ve serüven gibi türlerin içine sirayet ederek melodramatik kod olarak var olmaya devam etmiştir.

Yukarıdaki varsayımlardan yola çıkarak çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde melodram kavramının ne olduğundan, bir tür

olarak nasıl ortaya çıktığından, etkilendiği kaynaklardan ve anlatı yapısının özelliklerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde Türk sinemasında melodramın ilk örnekleri, Yeşilçam melodramlarını ortaya çıkartan toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulların ne olduğu ve nihayetinde anlatı yapılarının “aşk, kadın, erkek, özel alan, karakter, anlatı yapısı, görsel anlatım, sözel anlatım, ahlak dünyası, aile, mekân kullanımı, zaman kullanımı” bağlamında alt kodları açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise tespit edilen melodram kodları çerçevesinde 1990 sonrası çekilen üç filmin değişim, benzerlik ya da ortadan kalkma durumlarına göre melodramatik unsurları analiz edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda gösterge bilim yönteminin derin okuma tekniği ile ele alınan üç filmde hangi anlamların ortaya çıktığına ve karşıtlıkların nasıl kurulduğuna bakılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak; ele alınan üç filmin anlam yapısını çözmek amacıyla gösterge bilim yöntemi ve derin okuma tekniği kullanılmıştır. Ayrıca 1960 – 1975 ve 1990 sonrası melodram kodlarını incelemek amacıyla “aşk, kadın, erkek, özel alan, karakter, anlatı yapısı, görsel anlatım, sözel anlatım, ahlak dünyası, aile, mekân kullanımı, zaman kullanımı” çerçevesinde iki dönem filmleri arasında karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır.

BÖLÜM I

1.1. TARİH BOYUNCA BİR YAŞAYIŞ VE DÜŞÜNÜŞ BİÇİMİ OLARAK MELODRAM

Melodram, kökeni Ortaçağ'a kadar uzanan, kültürel biçimlerin birçok alanından etkilenen ve aynı zamanda birçok alanını etkileyen bir tür olmuştur. Bir tür olarak ortaya çıkmasının tarihi bir bağlamı bulunan melodram, Avrupa'da 18. yüzyılda Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi gibi gelecek yüzyılları şekillendirecek iki önemli tarihi olayın yaşandığı, aristokrasinin tarih sahnesinden çekilip burjuvazinin bir aktör olarak belirerek alt ve üst yapı bağlamında kendi düzenini oluşturmaya başladığı, *sekülerizm* kavramının doğuşu ile dini kurumların sadece din alanıyla sınırlanarak "kutsal olanın dünyevileştiği", insanlar arası soylu- köylü gibi hiyerarşik düzenin yıkılıp demokrasi, hukuk yurttaşlık gibi temelinde eşitlik arzusu olan modern toplum idealini belirleyen kavramların ortaya çıktığı ve belki de en önemlisi kapitalizmin dönüştürücü bir güç olmaya başladığı bir dönemde şekillenmeye başlamıştır. Böylesine büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı ve modern dönemin temellerinin atıldığı bu süreçte melodram, geçmişten gelen bir takım toplumsal değerleri¹ yeni oluşmaya başlayan ve modernizmin öncülleri olarak kabul edilen koşullara uyarlayarak burjuvazinin kendi dünya görüşünü, toplumsal tahayyülünü yaratmada önemli işlevleri yerine getirmiştir.

18. ve 19. yüzyılda modernizm daha iyi bir gelecek, akılcılığa ve bilime dayalı değişim ve ilerleme idealini sunan bir vaatler projesi olarak tarih sahnesinde belirmeye başlamıştır. Geçmişten gelen değerleri, yapıları dönüştürerek yeni bir düzen yaratma amacıyla olan modernizm, ne tamamen yeni bir toplum yaratmış ve ne de eskiyi olduğu gibi bırakmıştır. Berman'a göre (2001:27) modernizm içinde iki paradoks sonucu bulunduran

¹ Bu değerlerin ne olduğu, melodramın bunlardan nasıl etkilendiği "Melodramın Doğuşu ve Kaynakları" başlığı altında daha ayrıntılı ele alınacağı için bu kısımda konuya giriş bağlamında genel bir değerlendirmede bulunulmuştur.

bir yaşam tarzıdır, hem iyidir, hem kötü, hem arzu edilir hem de korkulur. Çünkü modernizm bir taraftan gelişme ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken diğer taraftan insanları sahip olunan, bilinen her şeyi yok etme tehdidiyle baş başa bırakmaktadır. Brooks'a göre (1995:200) modernizmin bu yeni toplumsal düzen idealinin eski değer ve yapıları yıkması, kutsal *sekülerizm* ile dünyevileştirmesi, sınıf mücadelesine ve korkulara dayanan bir toplumsal yapı oluşturmaya melodramı bir "yaşam tarzı", bir "bilinç" haline dönüştürmüştür. Melodramatik yapı; bu kaybolan aşkın değerlerin, kutsallığın ve modernizmin yarattığı korkuların yerine "ahlakı", "erdemini" yerleştiren bir bilinç, bir ortak ahlaki zemin yaratma arayışıdır.

18. yüzyılda burjuvazinin ilerleme söylemi kapsamında işlevsel bir rol üstlenen ve aristokrasiyle olan savaşında kendi kültürel kodlarını oluşturmada ona yardım eden melodram, zamanla hem bu değişimi arzulayan hem de modern öncesinin duygusal toplumuna, kutsala ve mitlere özlem duyan bir türemi dönüşmüştür? Bu soruya evet cevabını veren Brooks'a göre (1995: 20, 21,22) hem geçmişi özleyen hem de geleceğe öykünen melodram bu modern bilincin esas gerçeğidir. Suner (2006:187) Brooks'un bu tanımlamasından yola çıkarak Batı modernleşme sürecinde meydana gelen melodramın; eski ve yeni toplumsal yapıların, üretim biçimlerinin, ahlaki sistemlerin arasında yaşanan çatışma ve gerilimlerin dile getirildiği popüler eğlence biçimi olduğunu vurgulamaktadır. 18 yüzyılın sonlarında bir tür olarak ortaya çıkmaya başlayan melodram, 19. yüzyılda toplumsal, ekonomik, kültürel ve sosyal değişimlerden etkilenecek bakış açısını değiştirmiştir. Avrupa'da başlayan hızlı sanayileşme, insan olmanın kapitalizm bağlamında işgücü ve kâr sağlama ile tanımlanması, insanlığa ait tinsel değerlerin arka plana atılması, kapitalistleşen toplumlarda ilk dönemlerde özgürlük, eşitlik, hukuk gibi terimlerin peşinde koşan burjuvazinin yerini kapital biriktirme amacıyla acımasızca çalışan burjuvazinin alması ve tabii ki daha öncede bahsedildiği gibi *sekülerizm* ile kutsalın, mitlerin sorgulanmaya başlaması melodramı değiştirmeye itmiştir. Bu bağlamda ortaya çıktığı ilk dönemlerde gelişimi ve değişimi savunan burjuvazinin bir anlatım

aracı olan melodram bakışını modern öncesine çeviren ama ileriye bakması gereken bir tür olmuştur. Bu nedenle melodram trajedinin tamamen ortadan kalkması ile değil dönüşmesi ile modern toplumda yeni “evrensel ahlaki kodlar” ve yeni “mitler” yaratma ihtiyacına cevap vermiştir. Dolayısıyla bir tür olarak melodram ve bir yaşam bilinci olarak melodramatik tarz, dönemin koşullarına göre değişerek var olmaya devam etmiştir. Günümüzde melodram, saf bir tür olarak varlığını devam ettirmemesine rağmen melodramatik unsurlar sinemanın ve diğer kültürel biçimlerin birçok türüne eklenilerek yaşamaya devam etmektedir.

1.1.1. Melodramın Tanımı

İlk örnekleri tiyatro alanında verilen, insanları eğlendirmeyi ve duygularını harekete geçirmeyi amaçlayan melodram, 18. yüzyılda ortaya çıkan bir terimdir. Yunanca *melos* ve *drama* sözcüklerinin birleşiminden oluşan ve müzikli drama anlamına gelen melodram kavramı, ilk kez Jean Jacques Rousseau² tarafından kullanılmıştır (Gledhill, 1987:19). Rousseau, dramatik monologa pandonim ve müziğin eşlik ettiği *Pygmalion* adlı tiyatro oyununu operadan ayırt etmek, tiyatronun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için *melo – drame* kelimesini tercih etmiştir.

Sinema alanında ise melodramın tanımını yapmak ve sınırını çizmek zorlaşmaktadır. Akbulut *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri* adlı kitabında (2008:29) sinema yazarlarına göre bu zorluğun melodramın çoklu değerli, türsel sınırları zorlayan ve geçirgen niteliklere sahip olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Melodramın böylesine karmaşık bir yapıya sahip olmasının nedenleri ise sadece sinemaya ait bir tür olmaması, tiyatro ve pandonim gibi gösteri sanatlarından başlayarak roman, şiir, masal, resim, opera gibi sanatın bir çok

² Aydınlanma düşüncesini, sosyolojik ve felsefi anlamda açıklama çabası içinde olan J. Jacques Rousseau “Emile” başlıklı önermeler dizgesiyle ilk modernist olarak kabul edilir.

alanıyla etkileşim içine girmesi, uzun bir tarihsel geçmişe sahip olması ve aynı zamanda hakim ideoloji yönünde ahlaki değerler üreterek ideolojik bir işlevi üstlenmesinde aranmalıdır.

Elsaesser'e göre melodram (1987:50), duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanılarak anlatıldığı bir çeşit dramatik öyküdür. Fakat Elsaesser, melodramı bir tür olarak konumlandırmak yerine onu yazarın ya da sanatçının kendi öyküsüne belli bir mesafede durmadan yaşam deneyimini ya da ruhsal durumunu anlattığı bir biçim, "yaşam tarzı" (*mode experience*) olarak tanımlamıştır.

Gledhill'e göre melodram (1987:14), 18. yüzyılda burjuva sınıfının aristokraziyle mücadele sürecinde üstünlüğü ele geçirmek ve kültürel hegemonyasını kurmak için tragedyanın bazı özelliklerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan bir türdür.

Brooks'a göre melodram (1995:11) yoğun duygusallığı, ahlaki olarak kutuplaşmış ve şematize edilmiş karakterleri, aşırı ifade ve eylem biçimlerini kullanan, kötünün iyiye karşı mücadelesinde iyinin kazandığı "dışavurumcu" bir türdür. Çünkü melodram, 18. yüzyıl Avrupası'nda Aydınlanma Dönemi ve Fransız Devrimi ile dinin diğer bir değişle kutsal olanın sorgulanmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kaybedilmeye başlayan kutsal değerlerin yerine erdemi yerleştirerek dünyayı ahlaki olarak okunur kılmak isteyen bir bilinçtir.

Bentley'e göre melodram ise (1995:12) *naturalizm* ve *realizm* akımlarının tam karşısında duran bir yapıya sahiptir. Çünkü melodramda duyguların ifadesi rüyaların histerik biçimde görülmesi gibi duygusal bakımından zirve bir noktada ortaya çıkar. Bu nedenle melodram, yüksek duygulu ve keskin ahlaki çatışmaların anlatıldığı bir koddur.

Yukarıda verilen tanımlardan da anlaşılacağı üzere melodram hakkında sinema kuramcıları ve yazarları tarafından birbirinden farklı birçok yaklaşım dile getirilmiştir. Bu nedenle melodram kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için beslendiği kaynaklara, nasıl bir toplumsal bağlam içinde doğduğuna ve dönemlere göre nasıl tekrar kodlandığının tarihsel gelişimine bakmak gerekmektedir.

Melodram konusundaki pek çok araştırmalarda ve çalışmalarda melodramın tarihsel çizgisi, ilk film örnekleri, bu filmlerin içeriklerinin neler olduğu gibi bilgilere ayrıntılı olarak yer verilmektedir. Bu nedenle bu tezde, daha önce melodram üzerine yapılan çalışmaların çokluğuna dikkat edilerek tekrardan kaçınmak adına melodramın tarihsel boyutuna ayrıntılı bir şekilde yer verilmeyecektir. Fakat melodramın nasıl bir tarihsel süreçte ortaya çıktığını görmek, yapısını ve kodlarını oluşturan toplumsal koşulları ortaya çıkarmak adına tarihe kısada olsa bakmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.1.1. Melodramın Doğuşu ve Kaynakları

Bir tür olarak ortaya çıkışı 18. yüzyılın sonlarında başlayan melodramın kökeni Ortaçağ'a kadar gitmektedir. Elsaesser (1987:44) bu dönemde melodramın iki kaynağı olduğunu ile sürmektedir. Bu kaynaklardan birincisi Ortaçağ ahlaki oyunları, diğeri ise halk şarkıları ve masallar gibi sözlü anlatım geleneğidir. Akbulut'a göre (2007:36) Ortaçağ ahlaki oyunları, toplumun Hristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için dinsel öğreti temelinde "iyilik" ve "erdem" vurgu yapmaktaydı. Böylece melodramın ilerleyen dönemlerde ana karşıtlıklarından biri olan "erdem"ın ve " kötü"nın temelleri atılmış olmaktadır.

Ortaçağ sonrası dönemde ise melodram, her ülkede değişik kaynaklardan beslenerek farklı özelliklerde ortaya çıkmıştır. Elsaesser (1987: 44) melodram formunun, medya ve diğer edebiyat biçimlerinden sürekli etkilenecek her toplumda farklı gelişim gösterdiğini ifade etmektedir. Örneğin melodramatik

formun İngiltere’de gotik edebiyat ve roman tarzında, Fransa’da kostüme tiyatroda, İtalya’da operada ve Almanya’da yüksek tiyatro ve sokak şarkılarının popüler formları olan baladlarda ortaya çıktığı görülmektedir.

18. yüzyılda özellikle Fransa’da tiyatro en popüler eğlence aracı durumundaydı. Bu nedenle melodramın bir tür olarak ortaya çıkması 18. yüzyılda romantik tiyatroda başlamıştır (akt. Akbulut, 2008:37). Gledhill’e göre (1987: 17-18), melodramın tiyatro yazınında ortaya çıkmaya başlaması ona üç önemli özellik kazandırmıştır. Bu özellikler; kostüm ve sahne efektleri gibi “gösteri geleneği”, pandomim, akrobasi gibi performans içeren “oyunculuk” ve duygusal etkiyi arttırmak için “müzik” kullanımıdır. Böylece tüm bu unsurların bir arada kullanılması 18. yüzyıl sonunda *mizansen* kavramını geliştirmeye başlamıştır. Bu koşullar altında erken dönem halk öyküleri, duygusal romanlar ve yeni ortaya çıkan popüler tiyatro geleneği birleşerek tiyatral melodramı oluşturmaya başlamışlardır.

Melodramın tarihsel gelişiminde rol oynayan önemli unsurlardan birisi de burjuvazi lehine sonuçlanan, Avrupa ve dünya tarihinde büyük zihinsel ve toplumsal değişimlere neden olmuş 1789 Fransız Devrimi’dir. Aristokrasi geleneği, üst sınıf kahramanların mücadelelerinin ve “yazgıya karşı asil direnişlerinin” konu edildiği tragedyaya ilgi göstermekteydi (Gledhill, 1987: 16). Burjuvazinin hakim sınıf haline gelmesiyle birlikte aristokrasinin ahlaki ve kültürel değerlerinin geçerliliğini kaybetmesi melodramı önemli bir ideolojik araç olarak öne çıkarmıştır. Böyle bir ortamda melodram, oluşmaya başlayan yeni dönem ve toplum için burjuvazi lehine yeni ahlak ve kültürel değerler üretmeye başlamıştır. Brooks’a göre (1995: 82) 1789 Fransız Devrimi’nin ve burjuvazinin zaferinin getirdiği *sekülerizm*, eşitlik ve hukuk gibi kavramlar 19. yüzyılda kutsalın ve onu temsil eden dini kurumların sorgulanmasını hızlandırmıştır. Bu dönemde melodramın temel işlevi kutsal sonrası *seküler* toplumda evrensel bir ahlak oluşturmaktır. Melodram kutsalın sorgulanışının yarattığı sarsıntıyı karşı bir tepkiydi ve “iyi ve kötüye” ait ahlaki değerleri yeniden tanımlayarak “gizli ahlak” işlevini üstlenmiştir.

Gledhill'e göre (1987:16) burjuvazinin demokrasi ideali, "Aristokrasi tragedyasının anlattığı yazgıya karşı asil direnişin" yerine "şiiirsel adaleti"³ yerleştirmişti ve artık tiyatro öğretici olmalı, insanın doğasının güzel yönlerini ortaya çıkaran duygusal unsurlara yer vermeliydi. Kadın- erkek ilişkileri, ahlaki değerler, iyilik ve kötülük, aile tiyatral melodramlarda işlenmesi gereken konulardı. Böylece gelecek dönemlerde biçim olarak değişime uğrasa da öz olarak melodramın işleyeceği temalar ortaya çıkmış bulunmaktaydı. Brooks (1995: 82) burjuvazinin hakim sınıf konumuna gelmesi, kişisel olanın ve özel alanın anlatılmaya başlanması arasında bir bağ kurarak bu gelişimi sanatın *desosyalizasyonu* olarak görmektedir. G. Nowell- Smith (1987: 71), Brooks'un *desosyalizasyon* kavramını biraz daha açarak melodramın izleyicilerine eşitlik, demokrasi ve kendilerini yöneten daha üst bir sosyal gücün olmadığı mesajını verdiğini öne sürmektedir. Böylece insanların kafasındaki eşitlik fikri olumlu yönde pekişmekte, geniş çaplı iktidar ve sınıf mücadeleleri göz ardı edilerek insanlar özel hayatlarında ve yaşadıkları kasaba, mahalle gibi mikro çevrelerdeki ilişkilerde iktidar savaşına girmektedir. Dolayısıyla siyasi alan kişisel alana atfedilerek melodram toplumsal çatışmaların, çelişkilerin üstünün örtülmesine yardımcı olmaktadır.

Burjuvazinin ticari amaçlı ve özgürlükçü düşünce biçimi popüler geleneklerin gelişerek tiyatral melodrama uyarlanması ve bu oyunların geniş bir hedef kitleye hitap etmesini beraberinde getirmiştir. Gledhill'e göre (1987:16) bu gelişim melodramın popüler kültür yörüngesinde ilerlemesine neden olmuştur. Tiyatral melodram, daha fazla seyirci çekmek ve geniş bir kitleye seslenmek için adaptasyon, tragedya, roman, romantik şiir, gazete haberleri, resim ve müzik gibi sanatın tüm türlerinden yararlanmıştır. Böylece

³ Dilek Tunalı'nın *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* adlı kitabında Robert Bechthold Hailman'dan aktardığına göre tragedya kahramanı çekişen güçler arasında acı çekmekte ve bu güçler arasında sıkışıp kalmaktadır. Tunalı'ya göre melodram ise kahramanlarına erdemli olmaları gerektiğini söyleyerek ve Tanrı'nın adaletini sanata yükleyerek "şiiirsel adalet"i öngörmekte "iyilerin mutlaka ödüllendirildiği, kötülerin ise cezasını bulduğu" önermesi ile son bulmaktadır.

18. yüzyıla kadar müziğin eşlik ettiği tiyatro olarak kabul gören melodram burjuvazinin etkisiyle metinler arası, sınıflar arası ve kültürler arası bir nitelik kazanmıştır (Gledhill,1987:18). Aristokrasinin üst kültürü, burjuvazinin popüler kültürü ile yer değiştirmiştir.

Melodram 18. ve 19. yüzyılda Avrupa’da tiyatro, opera, roman gibi birbirinden farklı kültürel biçimler içinde ortaya çıkmıştır. Bir tür olarak tiyatrodaki şekillenmeye başladığı ilk dönemlerde müzik ve şarkı kullanımıyla insanları eğlendirmeyi hedefleyen melodram, 19. yüzyılda duygusal romandan etkilenecek anlatı ve tema olarak değişim geçirmeye başlamıştır; artık melodram soylu kahraman, acı çeken kadın, kötü kalpli hain gibi tiplerle yer vermeye ve gösterişli sahne düzenlemeleri yapmaya başlamıştır (akt. Behçetoğulları,1999: 60).

20. yüzyılın başlarında ise melodram tiyatrodaki gerilemişi, sinemanın keşfi ile bu alanda gelişmeye başlamıştır. Melodram, sinemanın görsel imkânlarından yararlanarak daha da yaygın bir tür haline almıştır. 20. yüzyılda, özellikle Amerika’da ve Hollywood sinemasında yaygın bir tür haline gelmiştir. 19. yüzyıl tiyatral melodramı izleyici kitlesi olarak herhangi bir sınıfsal ya da cinsel ayrıma gitmeden duygusal ya da komedi kategorisinde insanların duygularını harekete geçirmeyi hedeflemiştir. Fakat 20. yüzyılda ve özellikle Hollywood sinemasında melodram kadınsı bir türe dönüşerek kadın seyircileri hedefleyen, kadına ve özel alana odaklanarak aileyi anlatan bir film türüne dönüşmüştür. Bu dönüşümün altında ise yine geçmiş dönemlerde olduğu gibi bir takım toplumsal değişimler yatmaktadır. Sanayi Devrimi sonrası kentleşme, kadının çalışma hayatına girmesi, ev ve iş hayatı arasındaki keskin bölünme gibi değişimler aile ve kadının geleneksel rolü bağlamında ataerkil ve toplumsal sistemi sarsıntıya uğratacak bir takım yenilikler ortaya çıkarmıştır. Sanayileşmenin getirdiği ev / iş ayrımı, kadının çalışma hayatına girmeye başlaması “aile” kavramı üzerinde baskı yaratmaya başlamıştır. Burjuvazinin kendi devamlılığı ve kültürel yapısını koruması için önemli bir unsur olan aile kavramının sarsıntıya uğraması

melodrama yeni işlevler yüklemiştir. Sarsıntıya uğrayan aile kavramının ve kadının geleneksel rollerin dışına çıkarak çalışmaya hayatına girmesinin neden olduğu sorunları gidermek için melodramın artık aile ve domestik alanla ilgilenmesi gerekmiştir (akt. Akbulut, 2008:41). Dolayısıyla melodram, ailenin kutsallığını ve devamlılığını, kadının ev erkeğin ise ev dışı konuları yürütmesi gerektiğini işleyen ve kadın izleyiciyi hedef kitle olarak kabul eden bir tür olmaya başlamıştır.

Melodramın zaman içindeki tarihsel gelişimine bakıldığında büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı dönemlerde önemli ideolojik işlevleri yerine getirdiği görülmektedir. İlk ortaya çıktığı dönemlerde aristokrasiye karşı mücadelesinde burjuvazinin yanında yer alıp değerlerinin taşıyıcısı olan melodram, 20. yüzyılda bu kez de kendisi eleştirilmeye başlanan burjuvazi ve modernizmin korku, kaygı ve arzularını açığa çıkarmaya başlamıştır (Akbulut, 2008: 41). Dolayısıyla melodram bir tür olarak ortaya çıkmaya başladığı 19. yüzyıldan bu yana toplumu dönüştüren güçlerin yanında yer almıştır. Burjuvazi ve erkek egemen ataerkil yapı olarak değerlendireceğimiz bu hakim güçlerle işbirliği yaparak kendi kültürel değerlerinin yaratılması ve toplumsal kabulünde önemli işlevleri yerine getirmiştir. Bu nedenle melodramın tarihsel kökenlerini anlamının yanı sıra nasıl bir anlatı yapısına sahip olduğu, anlamların nasıl kurulduğuna ve hangi ideolojik mesajlara işaret edildiğine bakmanın yararlı olacağı düşünülmektedir.

1.1.2. Melodramın Genel Yapısı

Melodram dünyanın pek çok bölgesinde yaygınlık kazanan, her toplumun kendi yapısına göre şekillenen ve popüler kültür kapsamında insanların ilgisini çeken bir tür olmuştur. Her ne kadar tanım ve tür olarak üzerinde kesin bir uyuşuma varılmış olmasa da kendi içinde oluşturduğu bazı ortak kodlara ve anlatı yapısına sahiptir.

Bütün klasik anlatılar yapılarını bir çatışma üzerine kurmaktadır ve melodramatik anlatılarda bu çizgiyi takip etmektedir. Giriş bölümünde denge içerisinde olan güçler gelişme bölümünde karşıtlıklara dayanan bir çatışma ile bozulmaktadır. Brooks'a göre (1995: 93) melodram karşıtlıklara dayanır. Melodramda çatışmanın yaratılması için kullanılan temel karşıtlıkların en başında ise kır/ kent, zengin/fakir, kadın/erkek ve belki de en önemlisi iyi/ kötü gelmektedir. İyi / kötü karşıtlığına dayalı ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya sunması melodramın önemli özelliklerinden birisi olarak değerlendirilmektedir. Brooks' a (1995:14,15) göre melodramın bu özelliği ortaya çıkmaya başladığı 18. ve 19. yüzyılda aranmalıdır. Modernitenin başlangıcı olan, dinin ve geleneksel değerlerin sorgulanmaya başladığı bu dönemde melodram “iyi”nin ve “kötü”nün tanımını yeniden yaparak ahlaki değerler yaratmaya çalışmıştır. Bunun amacı ise dünyayı ahlaki olarak okunabilir kılmaktır. Bu nedenle ahlaki olanın vurgulanması, şeytani olana karşı erdemin savunulması için melodramlarda kötüler iyilerle olan savaşlarında her zaman kaybetmek zorundadırlar. Brooks'a göre (1995: 16) melodramlarda iyi ve kötüler karakterleşmiştir. Karakterlerin gelişimleri ya da dönüşümleri hakkında bir şeyler anlatılmaz, psikolojik derinlikleri yoktur. İyi ve kötü karakterler birçok filmde izleyici tarafından ilk anda dış görünüşünden, ses tonundan, kıyafetinden, jest ve mimiklerinden anlaşılmaktadır. Bu nedenle melodramda derinliği olan gerçek karakterlere rastlamak güçtür, bunun yerine sadece iyi ve kötüyü oynayan tipler bulunmaktadır.

Melodramlarda iyi karakter acı çekme, kaderine boyun eğme gibi özelliklerle tanımlanmıştır. Elsaesser'e göre (1987: 55) melodram, kahramanlarına acı çeken, kendilerini kurban ederek isteklerinden feragat ettikleri bir “negatif kimlik⁴” sunmaktadır. Akbulut'a göre (2008: 68) melodramların merkezinde toplumsal koşulların baskısı altında ezilen birey

⁴ Elsaesser'in melodram karakterleri için kullandığı bu “negatif kimlik” kavramı Asya melodramlarında da karşılığını bulmaktadır. Suner'e göre (2006:187), Mitsuhiro Yoshimoto tarafından “negatif olarak kurulmuş özne” olarak kavramsallaştırılmış negatif kimlik, Batı dışı toplumların modernlik ve geleneksellik arasında yaşadığı gerilimin anlatılmasında bir araç görevi görmektedir.

bulunmaktadır. Bu birey genellikle ya bir kadın ya da birbirine kavuşamayan iki sevgili olmaktadır. Bu baskı karşısında kahramanların tepkileri ya da çözüme ulaşma istekleri yetersiz kalmaktadır. G. Nowell- Smith Elsaesser'in negatif kimlik kavramsallaştırmasını destekleyerek melodramın güçsüz ya da pasif karakterleri konu aldığını belirtmektedir (1987: 72). Smith bu tespitini biraz daha genişleterek melodramlarda genellikle güçsüzlüğün, pasifliğin kadınlara, gücün ise erkeklere atfedildiğini savunmaktadır. Sonuç olarak hem kadın hem de erkek kahraman için melodram acı çekmeyi, kendini feda etmeyi ve yaşanan hayal kırıklığı nedeniyle kaderine razı olmayı öngören bir yapı sunmaktadır.

Melodramın diğer bir özelliği melez ve metinlerarası bir tür olmasıdır (Gledhill, 1987: 6). Melodram, ortaya çıkmaya başladığı ilk dönemlerden itibaren tiyatrodan şekillenmeye başladığı için seyirci çekme gibi ticari bir kaygısı olmuştur. Bu nedenle sınıf ayrımı gözetmeden hedef kitlesini sürekli arttırmaya çabalamıştır. Melodramın bu kaygısı onu müzik, edebiyat, resim, opera vs. gibi birçok farklı türlerden yararlanmaya itmiştir. Aynı zamanda melodram diğer kültürel biçimlerden yararlanırken onları da etkilemiştir. Melodram, sinemanın doğuşuyla birlikte sık kullanılmaya başlayan bir tür olmuştur. Sinemanın görsel yanının kuvvetli oluşu ve “gerçekmişgibi” imkan sağlayan doğası, melodramın anlatı yapısıyla çok iyi uyum sağlamıştır (Behçetoğulları, 1995:49). Fakat melodram, popüler sinemadaki belirli uyaşımlara dayanan ve kendi içinde ortak özellikleri bulunduran tür filmlerinden farklılık göstermektedir. Gledhill'e göre (1987: 6) bu farklılık, melodramın tür sınırlarını yıkan ve diğer kültürel biçimlerden etkilenen melez bir tür olmasından kaynaklanmaktadır.

Genel olarak bakıldığında üzerinde uzlaşmaya varılan görüş melodramın “kadınsı” bir film türü olduğudur. Burada melodram ve melodramatik (tarz / kip) kavramları arasında bir ayrıma gidilmektedir. Melodram kısmen kadın filmlerini tanımlarken “melodramatik” olan müzik, resim roman gibi tüm kültürel biçimlerde görülebilen, sadece bir türle özdeşleşmeyen ve türler arası

geçirgen bir yapıya sahip olan bir ‐açıklama tarzı‐ olarak tanımlanmıştır (akt. Akbulut, 2008:51). Bu melodramatik kodlar genel olarak; acı, ağlama, aşırı duygusallık, aşk, kavuşamama, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak bir süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması, mutlu son ve ahlak vurgusu, iyinin kazanmasıdır. Birçok film türünde rastlanabilinen bu unsurlar melodramın metinlerarası bir özellik taşıdığını gösterir. Böylece melodram temelde romantik anlatıya sahip kalarak komedi, polisiye macera, kara film gibi ‐tür filmlerine eklemlenerek tür sistemini düzenleyen bir kod‐(akt. Akbulut, 2008:52) olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Günümüzde melodram bu melez niteliğini hala devam ettirmekte sinema ya da televizyon gibi farklı mecrada ve birçok anlatı türlerine eklemlenerek bir kod olarak varlığını sürdürmektedir. Ayrıca popüler sinema kapsamına giren tür filmlerinin yanı sıra günümüzde melodramatik kodlar sanat sineması yapan yönetmenler tarafından da kullanılmaktadır. Örneğin Türk sinemasında ana akımın dışında olan ve kendi sinema dilini yaratan Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinde çaresiz, edilgen, saplantılı bir şekilde aşkın peşinden koşan ve başına gelenleri kabullenen negatif özne olarak kurgulanmış karakterlere dayalı öyküleri anlatmıştır (Suner, 2006). Bu karakterlerin yanı sıra rastlantı, acı veren aşk, aşırılık, yoğun duygusal patlamalar ve Yeşilçam filmlerinin kendisi Demirkubuz filmlerinde kullanılan diğer melodramatik unsurları oluşturmaktadır. Dolayısıyla gerek popüler sinema gerekse sanat sineması olsun melodramatik unsurlar diğer anlatılarla eklemlenerek ve değişerek kullanılmaya devam etmektedir.

Bir tür olarak melodramın diğer tanımlayıcı özelliği ise duygusal yoğunluk ve bunun uzantısı olan ‐aşırılık‐tır. Kahramanların hissettikleri duygular, kadın ve erkek arasında yaşanan büyük aşk, çekilen acılar, yapılan fedakarlıklar, aniden gerçekleşen tesadüfler gerçekte olamayacak kadar aşırıdır (Suner, 2006:185). Anlatıdaki bu aşırılık aynı zamanda görsel alanda da kendini göstermektedir. Abartılı oyunculuk, yoğun duygu patlamaları,

ağdalı diyaloglar, gösterişli dekor ve kostümler görsel bakımdan aşırılığın en dikkat çekici unsurlarıdır. Melodram bu özelliği ile realizmin karşısında durmakta ve bir takım araştırmacılar tarafından kitle kültürünün parçası olarak insanları uyutan ve gerçeklerin üstünü örten bir tür olarak eleştirilmektedir. Bu eleştiriler beraberinde melodramı aşağılanan, araştırmacılar tarafından ciddiye alınmayan bir tür haline getirmiştir. Fakat Gledhill'e göre (akt. Suner, 2006: 184-85) 1960'ların sonlarından itibaren Fransız yapısalcı kuramın, psikanalitik kuramın ve feminist film kuramının ortaya çıkmaya başlaması melodram filmlerinin ciddiye alınmasını beraberinde getirmiştir. Çünkü melodramın bu "aşırılık" niteliği toplumun ve insanların ruhsal alanlarına işaret etmekte, klasik ve realist anlatı tarafından dile getirilmeyenlerin görünür kılınmasına imkân sağlamaktadır. Geoffrey Nowell – Smith'e göre (1987: 73) melodramın bu yapısı bir anlamda histeriye benzemektedir ve bu onun karakteristik bir özelliğidir. Nasıl ki histeride açıklanamayan, baskı altında tutulan duygular vücutta başka bir semptom olarak belirliyorsa aynı durum melodram içinde geçerlidir. Ne zaman ki melodramda, karakterin sözleri ya da hareketleri ile açıklayamadığı bir durum ortaya çıktığında bu açıklayamama hali başka bir duruma dönüşerek anlatıda kendine yer bulmaktadır. Suner'e göre (2006: 185) bu başka bir duruma dönüşme, söze dökülemeyenin histerik dışı vurumudur. Ayrıca ifade imkanı bulamayan bu duygular, müzik ve mizansen aracılığıyla da aktarılmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle melodramda müzik ve mizansen sadece heyecanı yükseltme aracı değil aynı zamanda duyguları açıklama unsuru olarak ele alınmalıdır. Melodram bu dışavurumcu ve her şeyi açıklamaya çalışan yapısına rağmen sessizlik gibi bir paradoksa sahiptir. Brooks'un "sessizlik metni" (1995: 56) olarak nitelediği melodramda, duyguların ya da öykünün doruk noktaya ulaştığı anlarda kelimeler ve diyalog ifade bakımından yetersiz kalmaktadır. Bu sahnelerde müziğin eşlik ettiği ve mimiklerin kullanıldığı sessizlik anlarına başvurulmaktadır. Bu nedenle sessizlik anı en önemli duygu ve anlamın anlatılmaya çalışıldığı doruk sahneleri olarak kabul edilmektedir.

Gledhill melodramdaki bu duygu yoğun doruk sahnelerin hazırlayıcı unsurunun anlatıda yaşanan “ifade blokajı” olduğunu belirtmektedir (1987:30). Kahramanlar çeşitli nedenlerle ifade edilmesi gerekenleri söyleyememekte, bu da beraberinde yanlış anlamının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Melodramların sonuç bölümlerinde ise daha önce yaşanan bu ifade blokajı doruk sahnelerde “aşırı stratejilerle” çözülmektedir. Böylece gerçek ortaya çıkmakta, iyi hak ettiği ödülü kötü ise çekmesi gereken cezayı almaktadır.

Melodram türünün bir diğer ayırt edici özelliği ise gerçeklikten uzak masalsı bir dünya sunmasıdır. Bu özelliğin altında yatan birincil neden ise melodramın ortaya çıkma aşamasında hem tragedyya hem de masal türünden etkilenmiş olmasıdır. Masalların belirsiz bir yer ve zamanda geçmesi, iyi ve kötünün savaşında iyi tarafın kazanması gibi unsurlar melodramatik anlatı da görülmektedir. Bazı araştırmacılara göre melodramın bu özelliği, toplumsal hayattaki gerçeklerin üstünü örtmekte, sınıflar arası mücadeleleri görünmez kılmakta ve ayrıca tüm bu çatışmaları iyi/ kötü, aşk/ kavuşma gibi bireye ait psikolojik alana çekerek sosyal bağlamından koparmaktadır. Elsaesser’e göre (1987:64) melodramda anlatı, genel olarak kurbanın gözünden anlatılır. Bu nedenle melodram, sosyal çelişkileri gösterse bile bunu kişisel olandan ve duygusal bağlam üzerinden işlemektedir. Brooks’da (akt. Gledhill, 1987:37) melodramın masalsı yapısına bu çerçevede yaklaşarak burjuvazinin kendi çelişkilerini örtmek için sanatı *desosyalize* ettiğini, toplumsal olanın özel alana atfedilerek gösterildiğini belirtmektedir.

Melodramın bir diğer önemli kodu “rastlantı”dır. Beklenmedik rastlantılar anlatı yapısında çatışmaya yol açmakta ve bir eksiklik doğurmaktadır. Drotner’in “ani değişim” adını verdiği (akt. Behçetoğulları, 1999:63) bu rastlantı unsurları anlatıda karakterin hayatına birdenbire giren ve her şeyi geri dönülmez bir şekilde değiştiren ölüm, kaza, tanıdık birinin ortaya çıkışı gibi durumlardır. Düzeni bozan ve çatışma yaratan bu rastlantı unsurları filmin sonuç bölümünde çözülerek tekrar dengeye kavuşulmaktadır.

Suner'e göre (2006:185) melodramatik anlatının diğ er bir özelliği “tekrar”dır. Melodram genellikle ilk baştaki duruma geri dönme özlemi içerisindedir. Bu nedenle melodram değişime ve ilerlemeye kapalı bir tür olarak değerlendirilmektedir. Araştırmacılar melodramın bu geriye yansımacı yapısının aşkın değerlere inanan toplumların olduğu, akılcılığın değil de duyguların ön planda tutulduğu, kapitalist ilişkilerin bu kadar karmaşık hale gelmediği “modern –  ncesi” döneme duyulan özlemden kaynaklandığı yorumunu getirmektedirler. Bu nedenle melodram genellikle nostalji vurgusu yaparak geçmişe ait değerlere  zlem duymakta, modernizmin önemli bileşenlerinden olan akılcılık ve ilerlemeci görüşün karşısında durmaktadır.

Modern  ncesi döneme  zlem duyan ve ilerlemeci görüşün karşısında olan melodram aynı tutumu kadın ve aile konusunda da devam ettirmektedir. Özellikle 20. yüzyılının başlarında melodramın Amerikan sinemasında kadın izleyicileri hedeflemesi neticesinde aşk,  ocuk – anne, karı-koca, evlilik ve aile gibi özel alana ait olan konuları işlemeye başlaması onu kadınsı bir tür haline getirmiştir. Kaplan'a göre (1987:126) Amerikan sinemasında melodramın kadınsı bir türe dönüşmesi iki kaynaktan beslenmektedir. Bunlar 19. yüzyılda Amerikan edebiyatında “fedakar anneyi” ve yaptıkları hatalar nedeniyle cezalandırılan “günahkar anneyi” anlatan iki farklı yaklaşım olarak ortaya çıkan kadın temsillerinin bulunduğu duygusal romanlardır. Hollywood melodramları bu kaynaklardan etkilenerek *maternal melodram* ve *domestik melodram* olarak kadına dair iki tür yaklaşım getiren filmler ortaya koymuşlardır(Kaplan, 1987: 119,120). *Maternal melodramlar* kadının aile içi sorumluluklarını, eşi ve çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak için kendini ailesine feda etmesi gibi ataerkil yapı tarafından belirlenen “ideal annelik” figürünü anlatmıştır. *Domestik melodramlar* ise ideal annelikten farklı olarak yine özel alana odaklanmasına rağmen kadın- erkek bağlamında cinsiyetler arası eşişsizliğe değinmişlerdir. Ayrıca *maternal melodramın*  izdiği annelik figürünü eleştirerek ataerkil yapının tanımladığı cinsiyet rollerine ve özel alanın kadına kamusal alanın erkeğe ait olduğu argümanına eleştiri

getirmiştir. Fakat bu eleştiriye rağmen *domestik melodramlar* kamusal alanı kötü, ahlaki açıdan düşük göstererek erkeklere ait olması gerektiğini kadının ise annelik gibi daha kutsal görevlerin olduğu özel alanda kalması gerektiğinin vurgusunu yapmışlardır.

Genel olarak bakıldığında ana akım dışındaki kadın filmleri haricinde gerek *maternal* gerekse *domestik* olmak üzere melodram filmlerinin çoğu esasta kadını anne olarak sunmuştur. Bu geleneksel rolün dışına çıkmaya çalışılan kadın karakterler ise karşılaştıkları çeşitli sorunlar nedeniyle ailelerine, çocuklarının ve eşlerinin yanına geri dönmek zorunda kalmışlardır (Kaplan, 1987: 133).

Sonuç olarak melodramlar her ne kadar karşıtıklara dayandığı için kendi içinde tutarsızlık taşımaları nedeniyle farklı okumalara imkân veriyor gibi görünse de temelde kapitalizm ve ataerkil yapıya dayalı burjuvazi lehine zihinsel süreçler üretmektedir.

BÖLÜM II

2.2. YEŞİLÇAM SİNEMASINDA MELODRAM

2.2.1. Türk Sinemasında Melodramın Tarihsel Gelişimi

Melodram, Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda tiyatro, edebiyat gibi sinema dışı kültürel alanlarda ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda sinemaya geçmiştir. Batı kaynaklı bir tür olan melodramın şekillenmesi ve kendi özelliklerini oluşturması Sanayi Devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, burjuvazinin hakim sınıf konumuna gelmesi ve uhrevi toplumdan *seküler* topluma geçiş gibi modernizmin temellerinin atıldığı bir dönemde olmuştur. Dolayısıyla yaşanan tüm bu gelişmeler duygusallığın çok yoğun sunulduğu, ahlaki kutuplaşma, keskin ve uç noktalara taşınmış varoluş, durum ve eylemlerin ağırlıkta olduğu, iyinin kötü ile mücadelesinde erdeminden ötürü ödüllendirildiği, abartılı ve gösterişli ifadelerin bulunduğu ve şaşırtıcı değişimlerin yaşandığı (Arslan,2005:42) ve Brooks'un tüm bu unsurları melodramatik kip olarak tanımladığı (1995: 1-23) melodram türünü ortaya çıkarmıştır.

Türk sinemasında melodram türünün ortaya çıkışına bakıldığında ise Batı'dakinden farklı bir görünümle karşılaşılmaktadır. Batı'da sınıf mücadelesi ve burjuvazinin kültürel / ahlaki kodları üzerinden kurulan melodram Türkiye'de daha farklı ortaya çıkmıştır⁵. Türk toplumunda değişimler, Batı'daki gibi sınıf mücadelesi ya da iç dinamikler nedeniyle ortaya çıkmaktan ziyade siyasi erk tarafından üsten inmece bir şekilde olagelmıştır. Bu gelenek sinema ve tür olarak melodramı da etkilemiştir. Dolayısıyla melodram, sinemada bir tür olarak kendi dinamikleri içinde ortaya çıkmaktan ziyade Batı

⁵ Bu argüman, Moran'ın Türk edebiyatında roman için yaptığı değerlendirmeden yola çıkılarak savunulmuştur. Moran'a göre Türk edebiyatında roman, Batı'daki gibi feodalitenin yıkılışı, kapitalizmine geçiş, burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi gibi bir toplumsal süreçten geçmemiş, bunun yerine Batı romanından çeviriler ve taklitler ile başlamıştır (1995:9).

kaynaklı eserlerden yapılan uyarlamalarda bir unsur ya da daha kavramsal bir ifadeyle melodramatik kod olarak bulunmuştur. Fakat 1960-1975 yılları arasını kapsayan Yeşilçam Dönemi ise melodramın başat tür olarak ortaya çıktığı⁶, kendi anlatı yapısı ve izleyici kitlesini yarattığı bir süreç olmuştur. 1975 sonrası ise; sinemaya renkli filmin girişi ile maliyetlerin artması, Türk sinemasının kendi endüstrisini kuramaması, televizyonun evlere girerek insanların sinemaya gitme alışkanlığını zayıflatması ve ülkede yaşanan siyasal ve ekonomik karışıklıklar Yeşilçam sinemasına (doğal olarak melodrama) büyük darbe vurmuştur.

Türk sinemasının dönem dönem yaşadığı krizlere rağmen melodram ilerleyen yıllarda koşullara göre değişim geçirerek ya da diğer türlere eklemlenerek varlığını sürdürmüştür. Aynı zamanda melodram kendi alt türlerini yaratmıştır. Köy, kent ve şarkılı melodramlar olarak sınıflandırılan bu alt türler, Türkiye'deki toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerden etkilenerek dönem dönem farklılıklar göstermektedir (Çelikcan ve Güzel, 1996). Örneğin Çelikcan ve Güzel'e göre (1996:230) 1975'li yıllarda hatırı sayılır sayıda çevrilen köy melodramları, 1990'lı yıllara gelindiğinde neredeyse yok olmakta ve yerini kent melodramlarına bırakmaktadır. Yine 1975'li yıllarda sayıca az olan şarkılı melodram türü 1980 sonrası bir patlama yaşamıştır. Dolayısıyla çalışmada ele alınacak filmler, gerek 1950-1960 arası toplumsal değişim sürecine giren ve gerekse 1990 sonrası bu değişimi daha hızlı bir şekilde yaşamaya başlayan Türkiye için bazı kırılma noktalarına işaret etmektedir. Çalışmanın bu aşamasına geçmeden, öncelikle Türk sineması ortaya çıkarken melodramında nasıl geliştiğinden, ilk melodram örneklerinden ve kendinden sonraki dönemler için *prototip* oluşturacak melodramatik kodların neler olduğundan özetle bahsetmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

⁶ Çelikcan ve Güzel'e göre (1996:227) 1974-1990 arasında yapılan filmlerde melodram 1. sırada bulunmakta, onu seriüven, seks, dram ve güldürü filmleri izlemektedir.

1970 öncesi Türk sinema tarihi, genel olarak sinema yazarları ve araştırmacıları tarafından dört döneme ayrılmaktadır: 1914-1923 tarihleri arası “İlk Dönem”, 1923-1939 tarihleri arası “Tiyatrocular Dönemi”, 1939-1950 tarihleri “Geçiş Dönemi” ve 1950 -1970 tarihleri arası ise her ne kadar “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılrsa da yoğun olarak melodram filmlerinin çekildiği “Yeşilçam Dönemi”dir (Özön,1995:18).

1923-1939 tarihleri arasını kapsayan Tiyatrocular Dönemi’nin bu adla nitelendirilmesinin nedeni Türk sinemasının, ünlü tiyatrocı Muhsin Ertuğrul ve diğer tiyatro oyuncularının egemenliğinde yürütülmesiydi. Bu dönemde çekilen filmler, gerek sinemayla uğraşan kişilerin tiyatro kökenli olması gerekse tiyatronun sinemadan daha üstün bir sanat olarak görülmesi nedeniyle daha çok tiyatro etkisi altında gerçekleştirilmiştir. Ayça’ya göre (1996:130) Türk sinemasının tarihsel gelişimi Türkiye’nin tarihsel-siyasal ve toplumsal değişimi yönünde olmuştur. Çünkü Türk modernleşmesi iktidar ya da başka bir deyişle devlet eliyle başlatılmıştır. Bu nedenle devlet, sanat alanında da öncü bir rol üstlenerek resim, heykel, plastik sanatlar ve tiyatro gibi Batı kaynaklı sanat okulları açmaya başlamıştır. Amaç Batı ve Doğu sentezini yakalayarak, “Batı sanat formları” içinde “ulusal temaları” işleyen bir sanat üslubu yaratmaktır. Bu bağlamda Tiyatrocular Dönemi’ndeki Türk sineması, tek parti dönemimin Batı formu ama ulusal içerikli sentez yaratma kültür politikası ve öğretici sanat misyonuyla bütünleşmiştir. Bu dönemin önder sinemacısı Muhsin Ertuğrul, kaynağını Alman operetleri ve Fransız vodvilleri gibi Batı kültürel biçimlerinden alan bir yönetmen olmuştur (Scognamillo,2003: 42). Muhsin Ertuğrul’un çektiği yirmi dokuz filmin on bir tanesi Batı kaynaklı tiyatro uyarlamalarından oluşmaktaydı. Böylece Tiyatrocular Dönemi’ne damgasını vuran Muhsin Ertuğrul’un sözelliği ön plana çıkartan tiyatro güdümlü sinema anlayışı ve Batı kaynaklı eserlerden

yapılan uyarlama tekniği ileriki dönem Türk sinemasında etkisini hissettiren iki önemli miras olarak varlığını sürdürecektir⁷.

Tiyatrocular Dönemi'nin sinema üzerindeki bir takım olumsuz etkilerine rağmen dram, güldürü, melodram gibi film türlerinin ilk örnekleri bu dönemde verilmiştir. Yine bu dönemde Muhsin Ertuğrul, ilk melodram filmi çeken ve birçok filminde melodramatik kodları kullanan bir yönetmen olarak sinema tarihinde yerini almıştır (Akt. Akbulut, 2008:95). Scognamillo'ya göre (2003) Muhsin Ertuğrul, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Nur Baba* (1922), *Kaçakçılar* (1929-1932), *İstanbul Sokaklarında* (1931), *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934), *Şehvet Kurbanı* (1939) ve Türk sinema tarihinde ilk renkli film olma özelliğini taşıyan *Halıcı Kız* (1951) filmlerinde yoğun olarak melodramatik kodlara yer vermiştir. Melodram niteliği taşıyan ilk filmi *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'da kötü ve ahlaki anlamda düşmüş bir kadına aşık olan iki erkeğin tutkuları yüzünden yok oluşlarını anlatmış; intikam için cinayet işleme, haksız yere suçlanma, hafıza kaybı, her şeye rağmen mutlu sona ulaşma ve tesadüf gibi melodramatik unsurları kullanmıştır. Ertuğrul'un kullandığı bu melodramatik unsurlar, ileri dönem melodram sinemasını için birer *prototip* niteliği taşıyacaktır. Yine aynı şekilde *İstanbul Sokaklarında* filminde; iki kardeşin şarkıcı bir kadına aşık olmaları, bir erkeğin aşk tutkusu uğruna mahvoluşu, körlük, fakirlik ve fedakarlık, birbirlerini hiç tanımayan baba – çocuğun tesadüfler sonucu birbirlerine kavuşması gibi unsurları kullanarak Türk sinema tarihinde ilk sesli film, ilk ortak yapım ve ilk şarkılı melodram türüne imza atmıştır (Scognamillo,2003: 53). Ertuğrul'un 1934 tarihinde çektiği *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* ise Türk sinemasında güçlü bir melodram *prototipi* oluşturan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız temaları ve gerçeklikten uzak anlatımı ile kahramanı kadın ve Türk oyuncu olan ilk filmidir (Scognamillo,2003: 62).

⁷ Yeşilçam sinemasını etkilediği düşünülen uyarlama ve sözlü kültür geleneğine ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı değinilecektir.

Tiyatrocular Dönemi'nden sonra ise 1939-1950 tarihleri arasını kapsayan ve Yeşilçam sinemasının hazırlık evresi olarak değerlendirilen Geçiş Dönemi gelmektedir (Özön,1995:25). Bu dönem Türk sineması için köklü bir anlayış değişikliğinin yaşandığı, tiyatro etkisindeki öğretici sinemadan, daha halka yayılan, eğlence ve duygusallığı ön plana çıkartan popüler sinemaya geçişin yaşandığı bir süreç olmuştur. Ayça'ya göre (1996:133) bu değişimde iki gelişme çok belirleyici olmuştur. Bunlardan birincisi Amerikan filmlerinin ve Mısır melodramlarının⁸ Türkiye'ye girişi, ikincisi ise dublaj yoluyla yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesidir.

Geçiş Dönemi'nde izleyiciler ve sinemacılar üzerinde ciddi etkilere neden olan Mısır filmlerinin gösterimi 1948 yılında yasaklanmıştır⁹. (Gürata,2000:187). Bu yasaklamanın ardından Mısır filmlerinin sayısında düşüş yaşanmış ve 1 Temmuz 1948'de Belediye Gelirler Kanunu'nda yapılan bir değişiklikle bilet fiyatları üzerinden alınan eğlence resmi, yerli filmler lehine indirilmiştir. Bu değişiklik yerli sinemayı hareketlendirmiş, film üretimlerini arttırmış, 1946'da altı olan yerli yapım sayısı 1948'de on sekize çıkmıştır (Gürata, 2000:187). Fakat bu defa da yerli sinemadaki bu kıpırdanmanın ve Mısır filmlerinin yasaklanmasının ardından ülkeye girmeye başlayan Hollywood ve Hint filmleri dikkat çekmektedir. Tüm bu dışsal etkilere, yerli sinemanın kendi alt ve üst yapısını sağlam bir şekilde ortaya koyamamasına rağmen Geçiş Dönemi, Türk sineması açısından yeni yapımevlerinin kurulması, film yapımlarının artması, bu alanda eğitim görmüş sinemacıların film üretmeye başlamaları sonucunda tiyatronun sinema üzerindeki etkinliğinin azalması gibi bir takım olumlu gelişmelere tanıklık etmiştir. Ayrıca Geçiş Dönemi;1950'lerde gelişmeye başlayan, 1970'lerde film üretimi ve izleyici bakımından en üst düzeye ulaşan, 1975'li yıllarda yok olmaya yüz tutsa da gerek günümüz popüler sineması gerekse sanat

⁸ Yeşilçam Melodram Kodlarının Kaynakları adlı bölümde, Mısır filmlerinin Türk sineması ve özelde melodram üzerindeki etkileri daha ayrıntılı tartışılacaktır.

⁹ Gürata'ya göre (2000:187)Mısır filmlerinin Türkiye'de bazı illerde 1942, tüm ülkede ise 1948 tarihinde yasaklandığı bazı kaynaklarda belirtilmesine rağmen bu konuda günlük basında herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır.

sineması içinde bir takım unsurlarına rastlayacağımız Yeşilçam melodram sinemasının habercisi niteliği taşımaktaydı.

Sonuç olarak Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi'ne bakıldığında şu özelliklerin Yeşilçam melodramlarına miras kaldığı görülmektedir. Bunlardan birincisi Tiyatrocular Dönemi'nde başlayan yabancı eserlerden uyarlama geleneğidir. Bu gelenek Yeşilçam Dönemi'nde de devam etmiştir. Bu dönemin diğer bir mirası ise sinemada görsellikten ziyade sözelliğe ağırlık verilmesidir. Yeşilçam melodramları da benzer özelliği sürdürerek uzun ve abartılı diyaloglara, görsel ve imgesel anlatımdan çok sözlü anlatıma önem vermişlerdir. Geçiş Dönemi ise Mısır melodramlarında kullanılan “şarkı” ve “şarkıcı oyuncu” unsurlarını Yeşilçam Dönemine hediye etmiştir. “Şarkı” birçok Yeşilçam melodramlarında bir ifade aracına dönüşmüş, şarkıcılık “kötü yola” düşmüş kadınların simgesi olmuştur. Dolayısıyla 1960-1975 yılları arasındaki melodram sineması, ilk dönemlerde ortaya çıkan ve kullanılagelen birtakım melodramatik kodları devralarak sürdürmeye devam etmiştir.

2.2.2. Yeşilçam Melodram Sineması

1960-1975 yıllarını kapsayan Yeşilçam sineması, ağırlıklı olarak melodram filmlerinin çekildiği ve aynı zamanda melodramın diğer türlere yoğun bir şekilde sirayet ettiği bir dönem olmuştur. Yeşilçam Dönemi, gerek sinema tarihi gerekse popüler eğlenceye olan ilgi bakımından Türkiye için önemli bir değişimi işaret etmektedir. 1950'li yıllar Türkiye için yeni bir sürecin başladığı, değişen siyasi iktidar bağlamında politik, kültürel ve ekonomik alanda birtakım kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Yaşanan bu değişim ve kırılmaların arasında toplumsal ve kültürel açıdan önemli makro sonuçlar doğurmuş olanı, Anadolu taşralarından İstanbul başta olmak üzere İzmir, Ankara gibi büyük şehirlere yoğunlaşan göç hareketidir. Bu değişimlere paralel olarak Yeşilçam sineması, 1950'li yıllardan başlayarak hızla büyümüş ve 1960-1970 yılları arasında film üretimi bakımından en verimli dönemini

yaşamıştır. Öyle ki 1966 yılında çekilen 229 film ile Türk sineması Japonya (442), Hindistan (332) ve Hong Kong'dan (300) sonra dünyada dördüncü sıraya ulaşmıştır (Özön, 1995:34). Bu artış, sektörün diğer ayağını oluşturan sinema salonları ve izleyici sayılarında da görülmüştür. Örneğin 1961'de İstanbul'da toplam 213 salon varken bu rakam 1975'te 373'e ulaşmıştır ve 1970'li yıllarda sadece İstanbul'da 67.402.271 seyirci kaydedilmiştir (Abisel, 2005:104). Tüm bu gelişmeler çerçevesinde değerlendirildiğinde; nüfusu artmaya başlayan, göç yoluyla hızlı bir kentleşme sürecine giren, döneminin devletçi, ulusal ve aynı zamanda Batı odaklı modernleşme anlayışının değişerek yerini liberal, popülist ve Amerika modeli modernleşme anlayışına bıraktığı bir süreçte Yeşilçam sineması büyük kitlelerin popüler eğlence alanını oluşturmuştur.

Özön (1995:32) Yeşilçam sineması tabirini *“karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar ,ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız- zengin oğlan, kitabı konuşmalar”* gibi olumsuzlukları simgeleyen bir deyim olarak kabul etmektedir. Özön'ün bu seçkinci ve olumsuzlayıcı yaklaşımına karşın Ayça (1996) bu dönemi Türkiye'nin o yıllarda yaşadığı toplumsal, iktisadi değişimin bir sonucu olarak görmekte; Yeşilçam'ı, kırsal ve popüler kültür içinde değerlendirilmesi gereken, ticari bir sinema olarak tanımlamaktadır. Ayça'nın Yeşilçam yaklaşımını biraz daha derinlemesine kavramsallaştıran Arslan (2004) ise Yeşilçam sinemasını; Batı modeli, Doğu-Batı sentezini yakalayamamış ve halka ulaşmakta sorunlar yaşamış Türk modernleşmesinin sancılarını yansıtan “popüler kültür” alanı olarak kabul etmektedir.

Türk sineması ilk ortaya çıkmaya başladığı günlerden itibaren endüstriyel alt yapısını kuramamış ve kendi dilini oluşturma açısından sorunlar yaşamıştır. Dolayısıyla ülkede meydana gelen ekonomik, toplumsal ve siyasal değişimlerden çabuk etkilenen bir sinema olmuştur. Tiyatrocular Dönemi, iktidarının sanat politikası ve Cumhuriyet'in Batı temelli

modernleşme hedefi yönünde filmler üretmiştir. 1940'lı yıllardan sonraki süreci oluşturacak Geçiş ve Yeşilçam Dönemleri ise yine toplumsal ve siyasal değişimlerden etkilenecek popüler ve kitlesel bir eğlence türüne dönüşmüştür. Bu çerçevede Türk sinema tarihini toplumsal ve siyasal değişim ile ilişkilendirmek gerekirse Tiyatrocular Dönemi, Cumhuriyet ideolojisinin temellendiği kentli ve Batılı bir kültür anlayışını, Geçiş ve Yeşilçam Dönemleri ise köyden kentte göçün arttığı, geniş bir halk kitlesine seslenen, popüler ve ticari bir eğlence anlayışını yansıtmaktadır (Akbulut, 2008:97). Dolayısıyla Yeşilçam sineması ve bu sinemanın oluşturduğu kodlar Türkiye'nin toplumsal hayatında önemli değişim ve kırılma noktasına işaret etmektedir.

2.2.2.1 Yeşilçam Melodram Kodlarının Kaynakları

Popüler anlatı türleri oluşum aşamasında iki yönlü gelişmektedir: Birincisi o anlatının içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik koşullar, ikinci ise daha geniş alıcıya ulaşmak için hedef kitlenin göz önünde bulundurulmuş beğenileridir. Bu çerçevede popüler metinler hem içinde bulunduğu üretim koşullarının hem de hitap etmek istediği hedef kitlenin arzu /kaygılarını ve anlam kodlarını dile getirmektedir (Arslan,2004). Dolayısıyla popüler metin bağlamında ele alınacak Yeşilçam melodramlarının ve bu filmlerdeki temel kodların hangi kaynaklardan beslendiğine bakmanın tarihsel arka planı, toplumsal uyuşmaları ya da çatışmaları görmek, film yapma süreçlerindeki etki unsurlarını anlamak açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda Türk modernleşme süreci, Türkiye'de popüler kültür olgusunun yaygınlaşıp iletişim araçlarıyla kitlelere ulaşmaya başlaması, yerli üretimin yetersiz kalması nedeniyle Mısır ve Hollywood sinemalarından ithal edilip sinema salonların da büyük ilgi gören yabancı filmler, Türk toplumunda yaygın olan sözlü kültür geleneği, Yeşilçam film yapma süreci, yabancı melodramlardan yapılan uyarlamalar ve Türk toplumunda İslami ve örfi

(ataerkil) gelenek kapsamında ortaya çıkan “kadın” temsili Yeşilçam melodram kodlarının temel kaynakları varsayılmaktadır.

2.2.2.1.1.Türk Modernleşmesi

Çalışmanın birinci bölümde bahsedildiği gibi melodram ve modernizm arasında tarihsel ve işlevsel bir bağ bulunmaktadır. Melodram, Avrupa modernleşmesinin temel çatışması ve dinamizmi olan sınıf mücadelesinde bir tür olarak ortaya çıkmış, bu süreç sonunda hakim sınıf konumunu kazanan burjuvazinin kültürel formu olmuştur. Melodram yeni toplum ve dünya düzeninde modernizmin ahlaki kodlarını oluşturmuş, iyi ve kötünün tanımını yaparak *sekülerizmin* gelişi ile gündelik hayatta ortaya çıkan ruhsal ve duygusal boşluğu doldurmuştur. Bu bağlamda melodram ve modernizm arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır.

Diğer taraftan melodram, 20. ve 21. yüzyıllarda Batı’nın coğrafi sınırları dışına sıçrayarak küresel bir alana yayılmıştır. Bu süreçte melodram yayıldığı Batı-dışı toplumlarının kültürel, sosyal alışkanlıklarına uyum sağlayarak Batılı form ve içeriğinden farklılık kazanmıştır. Örneğin Yoshimoto’ya göre melodram Japonya’da “modernlik” ve “modernleşme” arasındaki uyumsuzluğu, çatışmayı merkeze almıştır (Akt. Suner, 2005:187). Çünkü Japonya modernleşmesinin dinamiklerini 2. Dünya Savaşı sonrası gerçekleştirilen büyük sanayi atılımları ve teknolojik ilerleme oluşturmuştur. Fakat Batı modernizmi, yine temelde sanayileşme, bilim ve teknoloji alanında elde edilen gelişmelerle sağlanmış olsa da aynı zamanda sınıf çatışmasını, hakim sınıf konumuna gelen burjuvazi ve onun kültürel, ahlaki, hukuksal v.s. değerlerini de beraberinde getiren topyekun bir değişimdir. Dolayısıyla Batı modernleşmesi içinde hem “modernleşme olgusunu” hem de “modernlik halini” barındırmaktadır. Diğer taraftan Japon modernleşmesi Batı’dan farklı olması nedeniyle içinde “modernleşmeyi” barındırmakta, onun kültürel ve toplumsal alandaki yansıması olan “modernliği” dışarıda bırakmaktadır.

Dolayısıyla teknoloji ve endüstri dinamiğinde ilerleyen Japon modernleşme süreci zamanla kültürel ve toplumsal yaşamda “kendilerine ait olan geleneksel değerler” ve “modernleşme sonucu ortaya çıkan yeni, Batılı değerler” arasındaki çatışmayı doğurmuştur. Bu noktada Yoshimoto’ya göre (Akt. Suner,2005:187) Japon sinemasında melodram, “modernlik olmaksızın modernleşmenin” yarattığı çatışma ve gerilimin dışa vurulduğu bir alandır.

Yukarıda bahsedilenler çerçevesinde Batı-dışı toplumlardaki modernizm ve melodram ilişkisine bakıldığında Batı tecrübesinden farklı bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Batı modernleşme sürecinde birbirini destekleyen modernizm-melodram ilişkisi, diğer toplumlarda tersine dönerek kendi içinde çatışan bir niteliği bürünmüştür. Bu bağlamda Batı’da modernizm ile işlevsel bir ilişki içerisinde olan melodram, Batı-dışı toplumlara geldiğinde sancılı bir alana dönüşmekte, ortaya modernizmi isteme ama aynı zamanda ondan korkma halini barındıran gelgitli bir ilişki çıkmaktadır. Bu gelgitli ilişki Batı-dışı melodramlarda iki paradoksu ortaya çıkarmıştır. Bunlardan birincisi; melodram Batı kökenli bir form olmasına rağmen diğer kültürlerle çok çabuk uyum sağlamak fakat yine de türün temel unsurları değişmemekte olup Batılı kimliğini ve düşünce biçimini korumaktadır. İkincisi ise; Batı-dışı melodramlar, sadece geleneksel- modern arasındaki çatışmayı değil aynı zamanda yaşanan modern hayat ve onun ahlaki değerlerini de görünür kılmaktadır. Bu çerçevede melodramlar hegemonik Batı modernleşme ideolojisini destekler görünürken diğer taraftan bu sürece eleştirel yaklaşımdan geri kalmamaktadır. Bu nedenle melodramlar Batı-dışı toplumların modernleşme süreçlerinde ortaya çıkan krizleri görme ve aynı zamanda Batı merkezli modernleşme sürecine nasıl yaklaşıldığını anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalar çerçevesinde ele alınacak Yeşilçam melodramları benzer yapıyı içinde barındırmaktadır. Yeşilçam melodramları da Batı-dışı toplumlarda olduğu gibi Türkiye’nin Batı kaynaklı modernleşme sürecinde yaşanan karmaşık ilişkilerden etkilenmiştir. Genel olarak Yeşilçam

melodramları Cumhuriyetin modernleşme projesi ve onun değerlerini son kertede kabul eder gözükmekte olup diğer taraftan bu projenin zayıf taraflarından yararlanarak Batılı değerlere eleştirel yaklaşmakta, çoğu zaman geleneksel değerleri yüceltir gözükmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam melodramlarının, diğer Batı-dışı toplumlarda olduğu gibi modernleşme ile sıkıntılı ve gelgitli bir ilişkisi bulunmaktadır. Bu argümanın alt yapısını oluşturmak için çalışmanın kapsamı dışında kalmasına rağmen özet olarak Türk modernleşmesinden bahsetmenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Modernizm Avrupa'da ilk ortaya çıkmaya başladığında evrensel bir ideal olarak belirmiş, tüm dünya ve toplumları kapsamıştı. Fakat 19. yüzyıl sonlarında Avrupa'nın kendi coğrafyasında yaşadığı ilerleme ve modernleşme hareketleri evrensellik idealini kaybederek Batı'nın kendi dışındakileri geri kalmış olarak nitelendirmesinin aracı olmuştur (Kasaba, 2005:22). Batı'nın bu kendi modernleşme güzergâhlarını tek doğru olarak diğer toplumlara dayatması beraberinde Batı dışı toplumlarda aradaki gelişmişlik mesafesini kapatmak için iktidar eliyle yapılan, üstten inme, kurumların ve dış çevrenin değiştirilmesi koşuluyla elde edilecek devrimci modernleşme projelerini tetiklemiştir. Bu çerçevede düşünülecek olan Türk modernleşmesinin ilk hareketleri, Osmanlı'nın 18. ve 19. yüzyıllarda Batı'dan esinlenerek devlet eliyle ve kurumlar bazında başlattığı süreçte görülmektedir. Temelde yatan varsayım, maddi çevrenin ve kurumların değişmesi yoluyla insanların biçimleneceği ve modernleşme yoluna girileceğiydi (Kasaba, 2005:22).

Osmanlı'nın zayıflaması ardından Batılı devletlere karşı mücadele edilerek fakat aynı zamanda Osmanlı'nın reddi ve Batılı değerlerini kabulü üzerine kurulan Cumhuriyet modernleşmesi de yine geçmişte olduğu gibi bürokratik elit eliyle tepeden inme bir biçimde yürütülmüştür. Bu modernleşme projesi çerçevesinde siyasal iktidar, sanat alanında da öncü bir rol benimseyerek Batı formu içinde ulusal değerlerin işlendiği Doğu- Batı sentezini yakalayacak bir sanat politikası hedeflemiştir. Bu amaçla tiyatro,

opera, resim ve heykel gibi Batı sanatlarının eğitimini verecek okullar devlet eliyle açılmıştır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Cumhuriyetin resmi sanat politikası kapsamına giremeyen sinema, Arslan'a göre (2004) tiyatro ve müzik gibi sanatlara verilen bu destekten yoksun kalmıştır. Türk sinemasının oluşmaya başladığı ilk yıllarda sinemanın gücünü ve işlevi dikkate alınmamış, bilinçli bir politika oluşturulmamış, gerekli eğitim ve teknik alt yapı sağlanmamıştır. Bu nedenle uzun yıllar Türkiye'de sinema dış etkenlere açık, yüzeysel ve popüler bir düzeyde kalmıştır. Kayalı'da (2006:23) bu argümanı destekleyici veriler öne sürerek Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin sinemaya ilgisiz kaldığını, yerli sinemanın uzun bir süre çok az sayıda bulunan özel yapım evlerinin performansına bırakıldığı ve izleyiciler için ithal edilen yabancı filmlerin gösterildiğini ifade etmektedir. Ayrıca devletin sinemayı desteklememesine rağmen bu dönemde üretilen filmlerin Cumhuriyetin temel değerleri ile uyum içinde olduğunu belirtmektedir. Tüm bu gelişmelere bakılarak bir sonuca varılmak istendiğinde şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır: Cumhuriyetçi modernleşme projesi ve sanat politikasının içinde olmayan sinema, özel yapımcıların ve piyasa koşullarının gidişatına göre şekillenmiş, "resmi ve elit" olanın dışında kaldığı için Yeşilçam sineması "halkın kendi pratikleri" sonucunda ortaya çıkan popüler kültür alanı olmuştur (Arslan, 2005:37). Yeşilçam sineması bu bakış açısından değerlendirildiğinde üstün inmece, elit ve Batı referanslı Cumhuriyet modernleşmesinin "eksikliklerinden", halk ve bürokrat elit arasındaki "boşluktan" çıkan, son kertede halkın kendi içinde "modernleşmeyi nasıl yaşadığının" ipuçlarını gösteren ve Batı referanslı modernleşme projesinin zayıflıklarının yüzeye çıktığı metinler olmuşlardır (Arslan, 2005:41). Fakat diğer taraftan Yeşilçam melodramları Cumhuriyet modernleşmesinin halk ve elit arasındaki boşluğundan ortaya çıkmış, halkın olarak atfedilen geleneksel ve taşralı değerlerin olumlandığı bir popüler kültür alanı olsa da son kertede modernleşme olgusunu da kabul ederek, Batılı değerlerin kısmen kabul edildiği ikili bir alana işaret etmektedir.

1950 sonrası Türkiye'sinde toplumsal yaşamın “popüler kültür alanını” oluşturmuş Yeşilçam sineması için yukarıda bahsedilenlere benzer bir yaklaşım oyuncular bazında Büker tarafından yapılmıştır. Büker'e göre (2005:164-165) *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934-5) ile sinema oyunculuğu kariyerine başlayan Cahide Sonku izleyiciler için ulaşılması zor, mesafeli, kibar ve üstelik sarışın şehirli bir yıldızdı. Sonku, ekrandaki bu görüntüsü ile Cumhuriyet modernleşmesinin modern ve Batılı ideal kadın figürü ile çok benzerlik taşıyordu. Bu nedenle seçkinci ve kentli sinema izleyicisinin yıldıztı olmuştu ve modernleşme projesinin kenarında duran Anadolu'nun şehir ve kasabalarındaki samimiyet arayan, Batılı değerlerle henüz tanışmamış ya da tanışsa bile henüz onu benimseyememiş halk ile temas kuramamıştı. Fakat 1960'lı yıllarda başrol olmasa da ilk oynadığı film olan *Aşk Rüzgarları*'nda (1960) seyirci tarafından çok sevilen ve bu nedenle ilerleyen filmlerde başroller ile  d llendirilen Türkan şoray ortaya çıkmaktadır. Büker'e göre (2005:170-171) Türkan şoray şefkatli, sıcak görünümü ve seyirciyle kendini eř tutan haliyle halkın gönlünü kazanmıştı. Çünkü o, Cumhuriyet'in modernleşme projesinin Batılı kadın ideali ile yerinden edilen Anadolu, taşralı, sıcakkanlı ve samimi kadının yeniden dönüşünün habercisi olmuştu. Dolayısıyla sinema yıldıztarı üzerinden Türkiye modernleşmesinin izlerinin sürüldüğü bu çalışma, bir önceki paragrafta değinildiği gibi Türkiye'de önemli bir anlayış değişikliğine işaret etmektedir. Cumhuriyet modernleşmesi kendi ideal modern kadınını yaratmaya çalışmış fakat bunu tüm halka benimsetmekte yetersiz kalmıştır. Bu nedenle 1950 sonrası Demokrat Parti ile gelen zihniyet bu boşluğu doldurarak Türkan şoray üzerinden kendi “pop ler yıldıztını” yaratmış ve seçkinci modernleşme projesine halkın kendi cevabını vermiştir.

Yeşilçam melodramları genel olarak çatışmasını Türkiye'nin Doğu-Batı ya da diğer açıdan modern-geleneksel gibi ikili kültürel yapısı üzerinden kurmaktadır. Yeşilçam melodramlarında çatışma unsurlarını oluşturan bu ikili kültürel yapı modern- geleneksel bağlamında ele alındığında şöyle bir resim ortaya çıkmaktadır; Erdoğan'a göre (1995:188) Yeşilçam sineması, zenginlik,

Batı tarzı yaşam biçimi, sarışın kadınlar, çılgın partiler, alkol, zenginliğe ait gösterişli nesneler, yoz ilişkiler ve sorumsuzluk gibi temsilleri Batı'yı anlatmak için kullanmıştır. Buna karşılık, kırsaldan gelmek, fakir olmak dürüstlüğü simgelemiştir. Diğer taraftan zıtlık içinde verilen bu modern-geleneksel çatışmasına rağmen Yeşilçam melodramları çözüm bölümlerinde taşradan geleni şehirliye, fakir olanı aniden zengin bir insana, köylü bir kadını şehirli/güzel bir kadına dönüştürmeyi bilmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramları her ne kadar Batı karşıtı görünse de aslında bir paradoksu içinde barındırarak hem Batılı değerleri eleştirmiş hem de onlarla özdeşleşmeyi arzu etmiştir (Erdoğan, 1995:188). Böylece görünürde Batı değerleri, modern yaşam eleştirel bir açıdan sunulsa da filmlerin sonuç bölümünde kaçınılmaz bir son olmaktadır. Son kerte modern hayat, Batı tarzı yaşam ve değerler çeşitli sapmalara uğrayarak Yeşilçam melodramlarının fantezi dünyası / arzu nesnesi olarak karşımıza çıkmakta ve hegemonik modernleşme projesi ile yan yana durmaktadır.

Sonuç olarak bu metinler bir eğlence aracı olmanın yanı sıra kendi dinamiği içerisindeki piyasa koşullarına göre gelişerek Cumhuriyet modernleşme projesinin “resmi alanın” dışında kalmış, halkın ve geleneksel değerlerin sineması olarak ortaya çıkmış fakat tüm bunlara rağmen modernlik ve Batı değerlerinden kendini soyutlayamamıştır. Dolayısıyla temelde zıtlıklara dayanan, çatışmasını bunlar üzerine kuran fakat bu çatışmalara kesin çözümler getiremeyen Yeşilçam melodramları, Türkiye'nin modernleşme sürecinin sancılarının görünür kılındığı metinler olmuşlardır. Fakat her ne kadar Yeşilçam melodramlarının modernleşme sorunsalına kesin çözümler getirmediği söylene de genel olarak “öz”ün, dini ve milli kimliğin korunduğu (Arslan,2006), fakat bilim ve teknik alanda Batı'nın örnek alınması gerektiğini vurgulayan bir yaklaşım olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca Bükür'in (2003), Halit Refiğ'in *Fatma Bacı* (1972) ve *Hanım* (1988) filmlerini incelediği makalesinden Batılı olma halini; aile büyüklerine saygılı olma, uygun evlilikler gerçekleştirme, dinine bağlı kalma, başkasının malına, parasına göz dikmeme, yaşamın her alanında dürüst olma, başkalarını küçük

görmeme, sabırlı olma gibi geleneksel ve ahlaki değerlerle birlikte olması koşuluyla olumlandığı sonucu çıkartılmaktadır.

2.2.2.1.2. Popüler Kültür Ve Duygusal Aşk Romanları

Yeşilçam sinemasının, dönemin popüler kültür alanını oluşturması sinema yazarları ve araştırmacılarının üzerinde anlaştığı temel argümanlardan birisidir. Bu argümanı ele almadan önce Türkiye’de popüler kültür kavramının neye karşılık geldiğine ve popüler kültürün tarihsel arka planına bakma gereği duyulmaktadır.

Kahraman’a göre (2007:189), popüler kültür Türkiye’de taşranın, kenarda olanın kültürüdür. Bunun en önemli nedenlerinden bir tanesi Türk modernleşme sürecinde görülmektedir. Bu modernleşme süreci Batı’daki gibi sınıf mücadelesine ve doğal olarak kapital mücadelesine değil, Cumhuriyeti kuran elit bürokrasinin devrimci ve halkı dönüştürücü kudretine dayanmaktaydı. Devlet eliyle bir burjuva sınıfı yaratılmak ve modernleşme çalışmalarıyla da Batı burjuva kültürü toplumsallaştırılmak istenmiştir (Kahraman, 2007:189). Bu noktada popüler kültür Türkiye’de, Cumhuriyetçi modernleşme projesinin Batı burjuva kültürünü toplumsallaştırma çabasının karşısında durmakta, devletin Batı referanslı toplum yaratma hayalinin dışında kalanı, “halktan” , “çevreye” ait olanı, “taşralılığı” ve “bize ait olanı” işaret etmektedir. Yine bu alanda önemli çalışmalar gerçekleştiren Özbek’te (2008) bu bakış açısından yaklaşarak Türkiye’de popüler kültürü, Cumhuriyetçi üstten modernleşme çabalarına halkın ve “kenarda olanların” verdiği bir cevap olarak değerlendirmektedir. Türkiye’nin modernleşme sürecinin öncülleri Tanzimat ile başlamıştır. Fakat Cumhuriyet modernleşmesi, Osmanlı’nın tümünden reddi üzerine kurulmuş ve ortaya geleneği, kökeni olmayan bir süreç çıkmıştır. Bu süreçte Batı referanslı modern değerler ve halkın geleneksel değerleri yan yana duran ikili bir yapı oluşturarak sürekli çatışma içinde olmuşlardır. Bu noktada 1950 sonrası hızla

genişlemeye başlayan popöler kültür, yeni ve eskiyi, modern ve gelenekseli bir arada bulunduran bu ikili yapıların birbirine dokunmaya başladığı alana karşılık gelmektedir. Özbek'e göre (2008:33,34,) geçmişin ve geleneğin reddine dayanan, Batı ihraç yollu, üstten inmecî Türkiye modernleşmesi halk ile buluştuğunda "çarpık" bir hale gelmiş, ne eski yeniyi ne de yeni eskiyi ortadan kaldırmıştır. Sonuçta bu ikili yapının birbirine temas etmesi ile yaşanan "etkileşim" kendini 1950 sonrası popöler kültür alanında göstermiştir.

Üretim araçları ve biçimlerdeki değişiklik bağlamında Türkiye'de popöler kültürün tarihsel arka planına bakıldığında ise yine Türk sinemasının gelişimine benzer bir yapı ortaya çıkmaktadır. Oktay'a göre (2002) Türkiye'de popöler kültür oluşumları Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren çeşitli basın-yayın organlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Fakat bu oluşum, 1950 sonrası hızla genişlemeye başlayan ve kitlelere ulaşan popöler kültürden farklılık göstermektedir. Oktay (2002:71-72) Cumhuriyet'in ilk dönemin yazılı basınına inceleyerek yaptığı çalışmasında şöyle bir tespit yapmaktadır: Dönemin dergilerinin popöler nitelik taşıdığı fakat edebiyat, sanat, bilim gibi üst kültüre ait unsurların toplumu eğitmek, aydınlatmak bağlamında popölerleştirildiğini savunmaktadır. Dolayısıyla Cumhuriyet'in ilk yıllarında oluşmaya başlayan popöler kültür olgusunun dönemin ilerlemeci, Batı yönlü modernleşmeci ve toplumsal kalkınmayı savunan değerleriyle uyduğu görülmektedir.

Ancak 1948- 1950 tarihleri itibarıyla yukarıda belirtilen popöler kültür kavramı çok farklı bir boyut kazanmaya başlayacaktır. Çünkü 1950'li yıllar Türkiye için büyük değişim ve kırılmaların yaşanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Cumhuriyet döneminin tek parti iktidarı gitmiş, ekonominin devletçi niteliği değişerek yerini ticaret ve sanayi burjuvazisine dayanan serbest ekonomiye bırakmaya başlamış ve belki de en önemlisi tüm bu değişimlerin aktörü olan Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Bu değişim Türkiye için basit anlamda sadece iktidarın el değiştirmesi değil siyasal, kültürel, dış politika ve

ekonomi gibi toplumsal dinamikleri oluşturan alanlarda köklü kırılmaların başlangıcı olmuştur. Toplumsal imgede “halkın partisi” olarak konumlandırılan ve kendini böyle tanımlayan Demokrat Parti, döneminin tepeden modernleşmeci, Batı referanslı devrimlerini ve ulusal ekonomiyi öngören anlayışı yerini dünyaya uyum sağlamayı, serbest ekonomiye geçişi savunan, kırsal alandan ve kentte büyümeye başlayan ticaret burjuvazisinden desteğini alan bir parti olmuştur. Tüm bunların yanı sıra Oskay’a göre (2004:243) 1950 -1960 arası Türkiye’de geleneksel toplum yapılarının ve ilişkilerinin değişmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte kırsal nüfus büyük kentlere taşınmaya başlamış, sanayileşme ile çalışan nüfus artarak ev-iş ayrımı ortaya çıkmış, kadınlar çalışma hayatına katılmaya başlamış, alt ve orta sınıf büyüyerek “eğlence”, “boş zaman” gündelik hayatta karşılığını bulan kavramlar olmuşlardır. Ayrıca Türkiye’nin dünyaya açılma politikası doğrultusunda Amerika Birleşik Devletleri’yle yaşanan yakınlaşma, alınan mali yardımlar ve Demokrat Parti döneminde Türkiye’nin “küçük Amerika” olma hayali kültürel hayatta bir takım değişimleri beraberinde getirmiştir. Maktav’a göre (2003:273) Demokrat Parti’nin “Amerika gibi olma” hayali karşılığını Yeşilçam’ın “Hollywood gibi olma” özleminde bulur.

Türkiye dış politikada, Demokrat Parti döneminde Amerika Birleşik Devletleri ile yakın ilişkiler kurmuş, askeri ve ekonomik alanda ikili anlaşmalar yapmıştır. Bu dönemde en dikkat çeken ve toplumsal etkisi büyük ölçekli olan 1948-1951 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri’nden alınan Marshall Yardımları olmuştur. Oktay’a göre (2002). Amerika Birleşik Devletleri – Türkiye arasında gelişen bu ekonomik ve askeri ilişkiler toplum üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Bu ekonomik yardımlar büyük kentlerde ve egemen kesimler arasında kapital bollaşmasına neden olmuş, bu da beraberinde harcama eğilimini, tüketim hırsını getirmiş ve Amerikanlaşma gündelik yaşamda her alana sızmaya başlamıştır (Oktay,2002:87). Mutlu’ya göre (2003:91) ise Amerikan yaşam tarzının Türkiye’ye ilk girmeye başlaması II. Dünya Savaşı sırasında Türkiye’ye ihraç edilen Hollywood filmleri ile

olmuştur. Dolayısıyla 1945’li yıllarda Hollywood filmleri ile Türkiye’ye girmeye başlayan Amerikan yaşam tarzı 1950’li yıllarda Marshall Yardımları ile daha bir etkinlik kazanmıştır. 1950’li yıllardaki yazılı basın ağırlıklı olarak Amerika ile ilgili haberler vermeye ve özellikle Amerikalı ünlü sanatçıların özel hayatları konu edinmeye başlamıştır (Oktay,2002). Bu değişim Türkiye’de popüler kültürün basın alanında yayılmaya başladığının işaretlerini vermektedir. Tek parti döneminin sanat, edebiyat ve bilim gibi üst kültürü popülerleştirerek halkı aydınlatma misyonlu yazılı basını değiştirmeye başlayarak yerine “eğlence” misyonlu basın anlayışı gelmiştir.1950 sonrası yazılı basında görülen magazinleşme / görselleşme olgusu eğlence vurgusunu öne çıkarmış, sanatla ilgili konuların magazin ölçeğinde hedef kitlenin merakını gıcıklayıcı bir şekilde verilmesini gündeme getirmiştir (Oktay,2002:107). 1950 sonrası yaşanan bu gelişme Yeşilçam sineması ile paralellik göstermektedir. Çünkü 1960’lı yıllara doğru Yeşilçam sineması çok film üretmeye, kitleler halinde izleyici çekmeye ve kendi “yıldız” oyuncularını yaratmaya başlamıştır. Bu noktada yazılı basının görselliğe ve ünlü kişilerin özel hayatlarına dayanan magazin söylemi, Yeşilçam’ın “yıldız” yaratma istemine yardımcı olmuştur. Yeşilçam’ın yarattığı bu yıldız oyuncular filmlerin taşıyıcıları olmuş, izleyicilerin kafasında her yıldız oyuncunun birer “imgesi” oluşmuş ve yıllarca bu imgeler değişmeden devam etmiştir (Kırel,2005;198). Böylece her yıldızın hangi rolde ve hangi filmlerde oynayacağı hakkında ortak kanılar oluşmuş, yıldız oyuncuların bu imgesine göre senaryolar yazılarak filmler çekilmiştir. Sonuç olarak Yeşilçam melodramları 1950 sonrası Türkiye’de hızlı bir şekilde gelişme gösteren popüler kültürün yayılmasına yardım etmiş ve aynı zamanda kendi yarattığı “yıldız oyuncular” ile bu popüler kültür ortamından beslenmiştir. 1960-1969 tarihleri arasında toplam sayısı 45’e yaklaşan sinema içerikli popüler dergi endüstrisi doğmuştur (Kırel, 2005: 44). Bu dergilerin bazılarının isimleri şöyledir; Artist, İstanbul Hollywood Sinemagazin, Artist Yıllığı, Sinema Postası, Yıldız, Film-Magazin, Ses, Yıldız Magazin, Görüntü, Artist Perde Yıllığı, Beyaz Perde Haberleri v.s... Yıldız oyuncuların haber ve görüntülerinden oluşan bu dergiler hem “yıldız siteminin” devam ettirilmesine hem de Türkiye’de

magazin içerikli popüler kültür oluşumlarının yaygınlık kazanmasına yardımcı olmuşlardır.

Yukarıdaki paragraftan anlaşılacağı üzere popüler kültür ile iki taraflı bir ilişki içerisinde olan melodram, ondan beslenme noktasında en çok popüler aşk romanlarından faydalanmıştır. Kerime Nadir, Esat Mahmur Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant romanları en çok uyarlanan eserler arasında sayılabilir (Özön,1995:104). Uyarlama aşamasında bu romanlar Yeşilçam melodramlarının anlatı yapısı ve izleyicilerin beğenilerine göre yeniden düzenlenmekteydi. Kahraman'a göre (2007:224) popüler aşk romanları, kötünün ve iyinin sonsuza kadar öyle kaldığı, sonunda her zaman iyinin kazandığı, erdem ve dürüstlüğü yüceltilerek kısıtlı bir ahlak anlayışının kurulduğu anlatılardır. Kötü / iyi, zengin / fakir, kadın / erkek gibi keskin zıtlıklar, çatışma unsurunu oluşturmada çok sık başvurulan temalardır. Popüler aşk romanlarında kadın / erkek ilişkileri toplumsal çevreden kopartılarak, masalsı pembe bir dünyada geçmektedir. Zenginlik, kazanç, bolluk içinde yaşamak fazla erdemli değildir ve bu nedenle istemeye, özenmeye değmeyecek hedeflerdir. Dolayısıyla popüler aşk romanları, bu zenginlik tanımı ve temsilleriyle sınıflar arası çatışmayı öngörmemekte, alt ve orta sınıfın daha fazlasını talep etmesini istememekte, fakirliği erdem olarak sunmaktadır. Bu nedenlerle üst sınıf için meşruiyet ve güvenlik sağlayıcı anlatılar olarak işlev görmüşlerdir. Yine popüler aşk romanlarında kadınlar için dikkat çeken unsur ise, acı çekme, fedakârlık ve namusunu koruma temalarıdır. İtaat etmeyen kadın genelde kötü yola düşmekte ve başına felaketler gelmektedir. Yeşilçam senaristlerinin temel esin kaynağı ve çıkış noktası olan bu popüler aşk romanları sadece konu açısından değil aynı zamanda anlatı yapısını ve anlam kodları bakımından Yeşilçam melodramlarını etkilemişlerdir.

Sonuç olarak Yeşilçam sineması yukarıda bahsedilen siyaset, ekonomi ve kültürel alanda meydana gelen değişimler sonucu ortaya çıkan toplumsal koşulları içinde şekillenmeye başlamıştır. Demokrat Parti'nin siyasetteki

halkçı açılımı karşılığını popülist sinemada (Ayça,1996;135), serbest ekonomiye hızlı geçiş ve kapital güdüsü karşılığını tutan, kar getiren denenmiş kalıplara dayalı bir film yapısında, kültürel hayatta yaşanan magazinleşme “yıldız sisteminde” ve kırdan kente göç ile yaşanan kimlik çatışmaları Yeşilçam melodramlarının kent- taşra, zengin-fakir ve iyi-kötü gibi karşıtlıklarında kendisini göstermektedir. Bu bağlamda Yeşilçam sineması, dönemin ekonomik/ kültürel değişimlerinin popüler kültür alanına yansıdığı ve bu değişimlerin hakim kültürel kodlara göre yeniden tanımlandığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2.1.3. Mısır Filmleri Ve Uyarlama Geleneği

II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi neticesinde 1940'lı yılların başında Avrupa sinema pazarı Türkiye için kapanmış, Amerikan ve Mısır filmlerine yönelim başlamıştır. Gürata'ya göre (2000:187) Mısır ve Amerikan melodramlarının Türkiye'de ilgi görmesinin altında yatan nedenlerin en başında yerli sinemanın “gerekli altyapıyı kuramaması” ve “yeteri kadar film üretememesi” gelmektedir. Özellikle Mısır filmleri, sinemacı ve seyirciler üzerinde güçlü etkiler yaratmış ve 1938-1948 tarihleri arasında gösterilen Mısır melodramlarının sayısı yerli filmlerden çok olmuştur¹⁰. Bu dönemde Mısır melodramlarına gösterilen bu yoğun ilginin altında yerli üretimin yetersiz olması yanında bir takım toplumsal- sosyolojik unsurlar da bulunmaktadır. Gürata'ya göre (2000:174) bu unsurların başında Tiyatrocular Dönemi'nin Batı kaynaklı, halkı aydınlatma ve geliştirme misyonunu üstlenen Batı-Doğu sentezi anlayışının ürettiği filmlere halk tarafından fazla ilgi gösterilmemesi gelmektedir. İkinci olarak ise ilk dönemlerde gayrimüslim ve Batı'da eğitim görmüş orta ve üst sınıf şehirli Müslümanların eğlence aracı olan sinemanın, 1940'lı yılların başında göç olgusuyla şehirleşmeye başlayan kitlelerin de ilgisini çekmeye başlaması gelmektedir. Göç aracılığıyla hızla taşraların

¹⁰ Bir tahmine göre 1938- 1948 yılları arasında Türkiye'de 130 Mısır filmi gösterilirken, aynı dönemde 53 yerli yapım üretilmiştir (Akt. Gürata, 2000:178).

şehirlere taşınması, daha önce sinema deneyimi olmayan yeni bir izleyici kitlesinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece İstanbul'da dar ve elit bir kesime hitap eden Batılı sinema anlayışı değişerek göç yoluyla şehirlere gelmiş daha geniş halk kitlelerinin beğenilerini göz önüne almaya başlamıştır. Dolayısıyla yerli sinemanın, yeni oluşmaya başlayan bu izleyici profilinin ihtiyaçlarına cevap verememesi nedeniyle ortaya çıkan boşluğu birçoğu melodram ağırlıklı Mısır filmleri doldurmuştur.

Türkiye'de gösterildiği dönemlerde büyük ilgi gören Mısır filmlerinin en dikkat çekici özelliklerinden bir tanesi "şarkıcı oyuncu" ve "şarkı" kullanımıdır. Bu kullanım kendinden sonra ortaya çıkacak Yeşilçam melodramlarında da çok sık başvurulmuş bir tema ve ifade biçimi olacaktır. Dolayısıyla Mısır filmlerinin yerli melodramlara etkisi, sadece yoğun izleyici çekmesi değil aynı zamanda "şarkıcı oyuncu" ve bir ifade biçimi olarak "şarkı kullanımı"dır.

Yeşilçam sineması ortaya çıkmaya başladığı ilk günlerden itibaren Hollywood, Mısır ve Hint sineması başta olmak üzere başarı yakalamış filmlerden esinlenmiş ya da onları taklit etmiştir. Ayrıca çalışmanın daha önceki bölümlerinde bahsedildiği gibi Türk sinemasında yabancı filmlerin ya da edebi eserlerin uyarlanması geleneği ilk dönemlerde başlayan bir özelliktir. Bu uyarlama geleneği ilerleyen yıllarda da artarak devam etmiştir. Örneğin Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı* (1940) filmi yönetmen Victor Fleming'in *The Way of All Flesh* filminden (1927 yılı yapımı olan film Türkçe'ye *Tendeki Şeytan* olarak çevrilmiştir), Baha Gelenbevi'nin *Kaldırım Çiçeği* (1953) yönetmen Hugo Haas'ın *Pickup* filminden (1951) ve Orhan Elmas'ın *Dişi Yılan* (1956) filmi yönetmen Clemente Fracassi'nin *Sensualite* (1952) filminden uyarlanmıştır (Özön,1995; 135). Dolayısıyla gerek Türk sinemasının ilk yıllarını kapsayan Tiyatrocular Dönemi'nde ve gerekse film üretimi açısından en parlak dönem olan Yeşilçam Dönem'nde uyarlama geleneği devam etmiştir. Fakat Tiyatrocular Dönemi ile kıyaslandığında uyarlama tekniği bakımından bir farklılık dikkat çekmektedir; Özön'e (1995;136) göre 1950 sonrası yapılan uyarlamalar, Tiyatrocular

Dönemi'ndeki gibi birebir taklit değil Yeşilçam sinemasının yapısına ve kültürel ortamına göre yeniden düzenlenen filmlerdi. Ayça'da (1996;133) bu argümanı destekleyerek Yeşilçam uyarlamalarının taklitten çok öteye gittiğini ve farklı bir yapıya kavuştuğunu savunmaktadır. Çünkü dublaj sayesinde filmler Türkçeleştirmeye, seslendirme sanatçıları tarafından belirli karakter ve oyuncular hep aynı sesle seslendirilmeye ve yabancı filmlerin sahnelerinde değişiklikler yapılarak yerli üretim sahnelerin eklenmesi yöntemlerine başvurulmaya başlanmıştır. Böylece yabancı filmler hem dublaj, hem de sahne aralarına yerli görüntü atma yöntemi ile birebir bir taklitten ziyade kültürel ve toplumsal değerlerle uyumlaştırılarak yerleştirilmeye başlanmıştır.

Sonuç olarak tüm bu gelişmelere bakıldığında Yeşilçam Dönemi ve melodramları ilk dönem Türk sinemasından büyük farklıklar göstermektedir. En belirgin ve belki de temel fark ise Tiyatrocular Dönemi'nde Batı edebi eserleri ya da filmlerinden yapılan birebir uyarlamalar yerini daha ulusal değerleri işleyen filmlere bırakmış, yabancı filmleri yerel değerler içinde eritmeye çalışan melez bir sinema anlayışı ortaya çıkmış ve izleyiciler tarafından ilgi görmüştür. Dolayısıyla Yeşilçam sineması ve melodramları Türkiye'de bir anlayış değişikliğine işaret etmektedir. Bu değişiklik çalışmanın daha önceki bölümlerinde değinildiği gibi, Türk modernleşmesi ile halkın birbiri ile karşılaştığı, halkın modernleşmeyi kendine göre nasıl yorumladığının görüldüğü popüler alan olmasıdır.

2.2.2.1.4. Film Yapım Süreci, Finans Ve Sansür

Yeşilçam sinemasının 1960 -1970'li yıllarını kapsayan süreç, film üretimi açısından oldukça verimli geçmiştir. 1960 yılında 81 olan yerli film sayısı 1965'te 214'e ve 1970'te ise 225 filme yükselmiştir (Kırel,2005:41). Bu artışa paralel olarak seyirci ve salon sayılarında da önemli artışlar yaşanmış ve yerli filme olan talep artmıştır (Abisel, 2005:104). Seyirci ve salon sayısının

artması sinema sektörünü kârlı bir iş haline getirmiş ve sinemayla ilgisi olmayan kişiler bile yapımevi kurmaya başlamışlardır. Yapımevleri sahiplerinin sinema filmi yapmaktan çok maceralı bir işe kalkışma, meşhur olmak ya da meşhur sanatçılarla ilişki kurabilme gibi amaçları bulunmaktaydı (Abisel,2005:105). Böyle bir ortam içinde büyümeye başlayan Yeşilçam sineması, uzun vadeli politikalar oluşturamaması, kâr elde etme anlayışıyla günlük ve fırsatçı politikalara maruz kalması ve bu kârın sinema dışı alanlara kaçması nedeniyle sektörleşememe ve yeterli alt yapıyı oluşturamama sorunu ile karşı karşıya kalmıştır. Dolayısıyla maddi alt yapısının zayıf olması nedeniyle, kendi kendini finanse edemeyen ve kısa vadede gösterimlerden elde edilen kaynak ile yürütülmeye çalışılan film sektörü, çekilen filmlerin niteliğini de etkilemiştir. Bu noktada maliyeti düşük, ucuz teknik araçların kullanıldığı ve belki de en önemlisi “tutan”, belirli şablonlara dayanarak daha önce denenmesi sonucunda çok izleyici çektiği görülen ve dolayısıyla para kazandıracak tekrara dayalı “garanti filmler” çekilmeye başlanmıştır. Sonuç olarak böyle bir ortam, Yeşilçam sinemasının farklı alanlarda derinleşerek gelişmesini önlemiş, nerdeyse aynı filmlerin yapılmasını beraberinde getirerek bir kısırdöngü yaratmıştır. Dolayısıyla bu durum Yeşilçam melodramlarının anlatı yapısını ve konularını belirleyen temel bir unsur olmuştur.

1960’larda izleyici ve salon sayısının artmaya başlaması sinema işletmeciliğini de kârlı bir iş haline getirmiştir. Ayrıca Yeşilçam’ın finans konusunda yaşadığı sıkıntılar yeni bir sistemi beraberinde getirmiştir; yapımevleri sinema işletmecilerinden borç para almaya başlamışlardır. Abisel’e göre (2005:106) bu durum Türk sinemasında “işletmeci egemenliğine” neden olmuştur ve Anadolu; Adana bölgesi, İzmir bölgesi, Ankara bölgesi, Samsun ve Marmara bölgesi gibi alt işletmelere ayrılmıştır. Kâr elde etmek isteyen işletmeciler, o bölge seyircilerinin ilgi göstereceği filmleri verdikleri avans karşılığında yapımcılara çektirmeye başlamışlardır. Örneğin; Samsun bölgesinde dinsel unsurların ağırlıklı olduğu filmler ve Adana bölgesinde macera nitelikli kavga sahnelerinin olduğu filmler gibi

(Abisel,2005:107). Böylece Yeşilçam sineması çeşitli formüllere dayandırılarak, daha çok izleyici çekme çabası ve bölge işletmecilerin daha çok kar elde etme isteğine göre şekillenmeye başlamıştır. Sonuç olarak böylesi bir ticari yapı, Yeşilçam sinemasını işlenecek konulardan, filmde oynayacak oyunculara ve anlatı kodlarına kadar işletmecilerin egemenliğine bırakmıştır.

Yeşilçam sinemasının anlatı yapısı ve konularını etkileyen bir diğer somut unsur ise sansürdür. 1934 tarihli Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine göre uygulanan bu sansür, film üretim sürecinde sanatçılar üzerinde görünmez bir baskı oluşturarak "oto-sansür" görevi yapmıştır (Kirel, 2005;216). Sansüre takılma korkusu filmin isminden, karakter isimleri, eylem ve diyaloglara ve hatta müzik seçimine kadar tüm alanları etkilemekteydi. Örneğin, Sırrı Gültekin'in *Halime'yi Samanlıkta Vurdular* (1966) adlı filminin müziği müstehcen bulunup sansüre takılmış, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) filmi dönemin cumhurbaşkanının ikna edilmesi sonucunda sansürden kurtulabilmişti (Kirel,2005:218).

Sonuç olarak Yeşilçam melodramları toplumsal ve kültürel bir takım soyut unsurların dışında finans sıkıntısı, işletmeci egemenliği ve sansür gibi bir takım somut dış unsurlardan da etkilenmiştir.

2.2.2.1.5. Sözlü Kültür Geleneği, Masallar, Karagöz, Meddah Ve Ortaoyunu

Türkiye'nin kültürel ve toplumsal tarihi içinde seyirlik oyunlar ve sözlü kültür geleneği önemli bir yer tutmaktadır. Masal, destan ve halk hikâyeleri gibi sözlü anlatıma ve kuşaklar arası aktarım açısından anlatıcıya ihtiyaç duyan bu türler toplumun kültürel yaşamının belirleyicileri olmuşlardır. Turan'a göre (1994:288) karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi sözlü anlatım geleneği güçlü olan seyirlik oyunlar, Osmanlı'dan bu yana sadece büyük

şehirler değil en küçük kasabalara kadar uzanarak kültürel anlamda insanların “eğlence” ihtiyacını karşılamış ve gittikleri yerlerde büyük ilgi görmüşlerdir. Osmanlı’da başlayıp Türkiye’nin kültür yaşamına kadar varlığını sürdüren bu seyirlik oyunlar güçlü bir gelenek haline gelmişlerdir. Bu süreçte karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi kökeni sahne sanatlarına dayanan bu seyirlik oyunlar bir takım genel özellikler kazanmışlardır. Turan’a göre (1994:290) bu özellikler; “sahneye gerek duyulmaksızın oyunların icra edilebilmesi, yazılı metne değil doğaçlama imkanını da içeren ezbere dayanması, taklit ve güldürü unsurlarının yanı sıra ‘şarkılı ve danslı’ anlatıma da yer vermesi, gerçeği yansıtmaya gibi bir amaçlarının olmaması, dramatik nitelik taşıyarak karşıtlıklardan / çelişkilerden yararlanması ve belirli tiplerin (Karagöz –doğruluğun, sağduyunun simgesi ve Hacivat-kışilikten yoksun, karşısındakine göre şekillenen bir tip olması gibi) diğer karakterler arasından daha çok öne çıkmasıdır.”

Bu noktada geleneksel seyirlik oyunlar ve Yeşilçam melodramları arasında bir karşılaştırma yapma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Ayça’ya göre (1996:136-137) Yeşilçam sineması halkın beklenti ve kültürel özelliklerinden etkilendiği için Osmanlı’dan bu yana insanların temel eğlence aracı olmuş ortaoyunu, meddah gibi seyirlik oyunların özelliklerinden faydalanmıştır. Bu benzerliklerin başında her ikisinde de diyalog, iç ses ve şarkı gibi sözlü anlatım geleneğinin baskın olması gelmektedir. Başka bir benzerlik ise her ikisinde de önceden tanımlanmış, fazla derinliği olmayan yüzeysel karakterlere yer verilmesidir. Yeşilçam melodramları bu özelliği “yıldız sistemi” aracılığıyla sürdürerek, her yıldıza bir anlam ve rol yüklemiştir. Yıldızlar genellikle kendilerine yüklenen bu rolün ve anlamın dışına çıkmamışlardır. Bunu tamamlayan bir diğer benzerlik ise karakterler arasında hiyerarşi bulunması, temel iki karakterin anlatının merkezinde olması ve diğer karakterlerin fazla bir etkinliğe / öneme sahip olmamasıdır. Yeşilçam sinemasında bu hiyerarşi dublaj yoluyla sürdürülmüş, iyi karakterler ve kötü karakterler belirli ses tonlarıyla ve hep aynı kişiler tarafından seslendirilmişlerdir. Fakat tüm bu benzerliklere rağmen Yeşilçam sinemasının

tamamen seyirlik oyunlardan etkilendiğini iddia etmek yanlış gibi görülmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam bilinçli üretim süreçlerinden çok “deneme-yanılma” yoluyla daha çok izleyiciye hitap etme kaygısı güttüğü için bu geleneksel sözlü kültürün yanında ticari kaygıların ağır bastığı bir sinema olmuştur.

Yeşilçam sineması ve sözlü kültür geleneği bağlamında irdelenmesi gereken diğer bir tür ise masaldır. Yeşilçam sineması ve masal arasındaki etkileşim üç ortak alanda görünür hale gelmektedir. Bu üç alandan birincisi “klasik anlatı” yapısıdır. Yeşilçam sineması da masallarda olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç olarak ilerlemekte; çatışma unsuru ve dengeyi bozan şey ise genelde tesadüf sonucu dışarıdan gelen bir etken olmaktadır (Güngör, 2006:131). “Tesadüf” her iki türün anlatısında çatışmayı kuran ve dengeyi bozan unsur olarak işlev görmektedir. Fakat sonuç bölümünde çatışma çözülüp mutlu sona ulaşmakta, kötüler cezalarını bulmakta ve iyiler ise hak ettiklerine kavuşup ödüllendirilmektedir. Bir diğer benzerlik ise “zaman” kullanımında görülmektedir. Masallar neredeyse gerçek olmayan “zamansız bir zamanda”, “bir varmış bir yokmuş evreninde” geçmektedir. Çünkü masallarda zaman önemli değildir, belirsizdir ve tarih ötesidir, bir anda kahramanlar kendilerini Kaf Dağı’nın başında ya da başka dünya da bulabilmektedirler (Güngör, 2006:132). Aynı keskinlikte olmasa da benzer bir zaman kullanımı Yeşilçam melodramlarında da görülmektedir. Bir anda karakterler yaşlanmakta ya da yıllar çok çabuk geçmektedir. Gerçekçi zaman kullanımı yerine masalsı bir zamana başvurulmuştur. Üçüncü benzerlik ise “mekân” kullanımında görülmektedir. Zaman kullanımında olduğu gibi mekân kavramı da masallarda çok önemli değildir. Dinleyicinin hayal gücüne bırakılan, Kaf Dağı gibi gerçekte olmayan mekânlar iyi tasvir edilmeden, basit bir unsur gibi kullanılmaktadır (Güngör, 2006:132). Mekân ve karakterler arasındaki ilişki soyuttur ve önemli değildir. Benzer durum Yeşilçam melodramları içinde geçerlidir. Mekân ve karakter arasında gerçekçi ve birbirleriyle çok ilintili olmayan bir ilişki bulunmaktadır. Karakterler bir

mekânda zorunlu olarak bulunurlar. Fakat bu mekânlar daha çok yüzeysel ve perspektifi olmayan birer fon niteliğindedir.

Yeşilçam melodramlarının zaman ve mekân ikilisini kullanımındaki bu masala benzerliği, ona bir takım özellikler katmıştır. Masallarda olduğu gibi Yeşilçam melodramlarının da zaman ve mekânı düşsel bir şekilde kullanması, gerçeklik ile bağları zayıflatmıştır. Temelini aşk anlatılarının oluşturduğu, düşsel yönü ağır basan ve izleyicilere gerçeklerden kaçış imkânı sunan bir Yeşilçam sineması ortaya çıkmıştır¹¹. Bu noktada “zaman” ve “mekân” unsurlarının masalsı bir biçimde kullanılması bu özelliği gerçekleştiren ve pekiştiren bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca dönemin sansür uygulaması karşısında Yeşilçam filmlerinin böylesine masalsı bir yapıyı tercih etme ve otoriteden kaçış imkânı sağlama durumları da göz önünde bulundurulması gereken bir diğer gerçekliktir. Dolayısıyla masal, karagöz ve ortaoyunu gibi sözlü kültür geleneğinin Yeşilçam melodramlarının sinema diline etkileri yanında sansürden kurtulmak için yapılan girişimlerde böylesi bir yapıya zemin hazırlamıştır.

2.2.2.1.6. Türk Modernleşmesinde Kadın Ve İslami Gelenek

1960-1975 yılları arasındaki Yeşilçam melodramlarının temel konuları aşk, aile, kadın ve erkekliğe dair öyküler olmuştur. Dolayısıyla asıl büyük hedef kitesini kadınların oluşturduğu bu melodramlar kadın olmaya dair neler anlatmış, modern ve geleneksel arasında yaşanan gerilim kadın temsillerinde nasıl ortaya çıkmıştır? Arslan’a göre (2005:46) Yeşilçam melodramları genel olarak iki kadın stereotipi üretmiştir; ilki fedakar, müşfik, acı çekmeyi bilen, cefakar ve gururlu iyi kadın, diğeri ise içki içen, sigara kullanan, zengin ya da sınıf atlama arzusu olan ve cinsel arzularını açığa vuran ultra modern kötü kadındır. Bu noktada melodramın bu iki temel kadın tanımının tarihsel arka

¹¹ Brooks’un belirttiği gibi (1995) melodramın gerçeklikle ilişki her zaman “yamuk” ve “sorunlu” olmuştur. Çünkü gündelik olanı işleyerek gerçeğe yaklaşmış fakat onu abartarak, gerçeklikten, sosyal bağlamından kopartarak anlattığı için ise gerçek olandan bir o kadar uzaklaşmıştır.

planını anlamak için Türk modernleşmesine ve İslamiyet'in etkilerine bakma gereği duyulmaktadır.

Birçok alanda olduğu gibi kadın kavramında da meydana gelen değişimler büyük çaplı toplumsal hareketlerde ve kırılma anlarında ortaya çıkmıştır. Bu noktada Türk toplumunda kadına ait tanımların değişmeye başlaması asıl olarak Cumhuriyet'in modernleşme projesi ile ortaya çıksa da bunun ilk izleri Osmanlı'nın son döneminde gerçekleşen Batılılaşma hareketinde görülmektedir. Osmanlı modernleşmesinin yeni kadın tanımı, üstün ahlaka ve vicdana sahip, Avrupalı kadınlar gibi süse ve dış görünüşe önem vermeyen, vatana iyi evlat yetiştirme sorumluluğunun bilincinde olan kadınlardı (Durakbaşı,1988:40). Bu tanım kadının ahlaklı, bilgili, fedakâr olmasının yanında topluma iyi evlat yetiştirmesini de vurgulayarak vatansever bir nitelik kazanmıştır. Karşımıza ahlaklı olmayı vurgulama bakımından İslami ve vatana iyi evlat yetiştirme noktasında ise milliyetçi misyon yüklenmiş bir kadın tanımı çıkmaktadır. Bu tanımda dikkat çeken iki önemli özellik ; kadının cinsel tarafının yansıtıcısı olan dış görünüş ve süsün hoş karşılanmaması ve kadına vatanın devamı için iyi evlat yetiştirmesi aracılığıyla atfedilen milliyetçi taraftır. Bu noktadan yola çıkarak Cumhuriyet modernleşmesine gelindiğinde bazı açıdan değişime uğramış fakat diğer taraftan da benzerler barındıran bir kadın tanımı dikkat çekmektedir. Cumhuriyet modernleşmesi, geri kalmışlığın en büyük nedenlerinden biri olarak düşünülen kadınlara ve kadın haklarına büyük bir önem vermiştir. Batı'nın gelişmişliğini yakalamak isteyen Türkiye Batı'dan da önce kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanımış, Medeni Kanun ile tek eşlilik, resmi nikâh gibi önemli gelişmeler elde etmiştir. Fakat Cumhuriyet modernleşmesinin kadın hakları ile ilgili getirdiği bu gelişmeler sadece Batı gelişmişliğini yakalamak değil aynı zamanda Osmanlı'dan devralınan İslami devlet niteliği ve değerlerini yıkma amacı taşımaktaydı. Laik, demokrat ve liberal nitelik taşıyan modernleşme projesi için İslami kurum ve değerlerin yıkılması gerekiyordu. Bunu sağlamanın en etkin yollarından biri bu değerler arasında şekillenmiş geleneksel kadın kimliğini değiştirerek Batılı anlamda kadın ve yurttaşlık haklarına kavuşmuş modern

bir kadın kimliği yaratmaktı (Arat 2005:87). Bu amaçla hukuki alanda önemli değişiklikler yapılmış ve aynı zamanda kadınlar toplumun ilerlemesi için yeni misyonlarla yüklenerek modernleşme projesinin taşıyıcıları haline gelmişlerdir. Bu noktada Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi kadınlara vatan için misyonlar yükleyerek milliyetçi bir kimliğe sahip olması bakımından birbiri ile benzerlik taşımaktadır. Fakat ayrıldıkları nokta, Cumhuriyet modernleşmesi kadına hem kamusal alandaki iş yaşamında hem de özel alandaki evde olmak üzere ikili bir rol yüklemiştir. Kamusal alanda kadın iş hayatına atılacak, erkekler ile aynı haklara sahip olacak, modern değerlerin taşıyıcısı olarak ülkesini geliştirecek ve aynı zamanda özel alanda eşine bağlı kalarak çocuklarını iyi bir şekilde büyütmesi gereken, namusunu koruyarak cinselliğinin törpülediği bir kimliği benimseyecektir (Kandiyoti, 2005:113). Dolayısıyla kamusal alanda kadına verilen haklar özel alanda elinden alınıyor ve bu alan ataerkil düzen içerisinde reisliği erkeğe bırakıyordu. Maktav'a göre (2003:275) 1950'li yıllar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de muhafazakar-liberal ideolojinin yükseldiği ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kadınlara verilen siyasi haklar ile artık kadınların bütün haklarını almış oldukları ve artık feminist mücadeleye gerek kalmadığı düşüncesinin hakim olduğu bir dönem olmuştur. Dolayısıyla Türkiye'nin girdiği bu yeni dönemle birlikte eğitimi, giyim ve yaşam tarzı ve güzelliği ile modern fakat namusu, sadakati, aile ilişkileri ile geleneksel, evcil bir kadın tanımı dolaşıma sokulmuştur. Bu bağlamda kitleler halinde kadın seyirci çekemeye başlayan Yeşilçam melodramları devreye girmiştir. Bu melodramlar bir yandan eğitilmiş, modern görünümlü kadın kimliğini pekiştirirken diğer taraftan onları kamusal alandan ve ilişkilerden soyutlayarak sadece giyim kuşamları, aşkları, aile ilişkileri ve yaşadıkları ev / yalı ile tasvir etmiştir (Maktav, 2003: 276). Böylece Yeşilçam melodramları 1950 sonrasının hakim kadın tanımını pekiştiren en güçlü araç olmuştur. Cumhuriyet modernleşmesi ile şekillenen ve 1950 sonrasında pekiştirilen bu kimlik Süreyya Duru'nun *Şoför Nebahat* (1970) filminde karşımıza çıkmaktadır. Taksicilik yapan Şoför Nebahat namuslu, erkeklerin saygısızlık yapamayacağı kadar erkeksi, fakat gerçek aşkı bulduğunda kendini sevdiği erkeğe teslim edecek kadar kadınsı olarak

sunulmaktadır (Kandiyoti, 2005:114). Son kertede her ne kadar Cumhuriyet modernleşmesi kamusal alanda kadınlara eşitlik getirmiş, kadınların eğitilmesine önem vermiş olsa da kadın ataerkil düzen içinde şekillenen özel alanda tekrar geleneksel rollerine dönmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla kadınlar hem modern değerlerin sembolü hem de iffetli anneler olarak ailenin devamı için geleneksel değerler içinde tanımlanmışlardır.

Türk modernleşmesinin bu ikili ve kendi içinde paradoks taşıyan kadın tanımı, Yeşilçam melodramlarında da karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam sineması, belli bir sınıra kadar modern kadın olmayı (şehirli, görgülü, iyi giyimli), diğer tarafta yine belli bir sınıra kadar da geleneksel kadın (namusunu koruyan¹², sevdiği erkek için her türlü acıya katlanan, kendini sevdiği erkeğe adayan) temsillerini içinde barındırmaktadır. Yoksul, taşralı, alaturka kadın bir anda güzel, modern, şehirli ve arzulanan bir figüre dönüşmekte fakat diğer taraftan her halükarda namuslu, fedakâr, kendini sevdiği erkeğe adayan Türk kadını olarak kalmaktadır. Arslan'a göre (2005:47) bu aynı zamanda hem erkeğin hem de Türk modernleşmesinin arzu ettiği kadın figürüdür.

2.2.2.2. Yeşilçam Melodram Kodları

İkinci bölümün devamı olan bu kısımda aşk, aile, özel alan /ev, kadın, erkek, mekan kullanımı, zaman kullanımı, görsel anlatım, sözel anlatım, ahlak dünyası, anlatı yapısı, karakterler ve modernlik bağlamında Yeşilçam melodramlarının kodları incelenecektir. Dana önceki bölümlerde genel olarak melodramın özelliklerine, Türk sinemasında nasıl ortaya çıktığına değinilmiş olunması nedeniyle ve tekrara düşmekten kaçınmak amacıyla bu aşamada maddeleştirme yöntemi takip edilecektir.

¹² Pamuk “Masumiyet Müzesi” kitabında Yeşilçam melodramlarına atıfta bulunarak “ister iyi ruhlu ister kötü niyetli olsun bakire olmayan” bütün kadın karakterlerin mutlu bir aile hayatına kavuşmadan öldüklerini söylemektedir (2008:454).

Aşk: Nilgün Abisel (2005), Hasan Akbulut (2008) ve Arus Yumul'dan (2001) esinlenerek Yeşilçam melodramlarında “aşk” temasına ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- İdealize edilmiş, cinsellik taşımayan ilahi ve sonsuz aşk,
- Rastlantı sonucu tanışma ve kavuşma,
- İlk görüşte aşk,
- Birbirine seven kadın ve erkek karakterlerin ayrılmasına neden olan unsurlar; iftira, yalan, yanlış anlama, kendini farklı tanıtmak, sınıfsal ayrım, ihanet, gurur ve ölüm,
- Evlenerek mutlu sona ulaşılması ya da karakterlerden birisinin ölümü sonucu ebedi ayrılık,
- Aşk için her türlü maddi imkanın terk edilmesi,
- Sevenlerin ayrılmasına neden olan kötülerin ceza çekmesidir.

Aile: Nilgün Abisel'den (2005) esinlenerek Yeşilçam melodramlarında “aile” kavramına ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- Aile birliğinin ve devamının çok önemli olması,
- Ailenin evlilik yoluyla kurulması,
- Anlatı sonunda aile birliğinin tekrar sağlanması,
- Aile kavramının “kutsallık” atfedilerek yüceltilmesi,
- Zengin burjuva ailelerin kötü, yozlaşmış ve aile içi dayanışmadan yoksun olarak sunulması,
- Yoksul ailelerin sevecen, sıcak ve dayanışma içinde sunulması,
- Bireysel mutluktan çok aile mutluluğunun önemsenmesi,
- Aile içerisinde otoritenin baba, o yoksa anne olması,

- Boşanma olgusunun ancak kötü kadınlardan ayrılmak isteyen ve gerçek aşkı bulan erkeklerde görülmesi,
- Kardeşlik dayanışmasının yüceltilmesi,
- Küçük çocukların ailenin parçalanmasını önlemesi,
- Kan bağı ve akrabalığın yüceltilmesi,
- Ailenin namusu ve şerefine çok önemli olması,
- Aile birliğini tehdit eden unsurlar; hastalık ve ölüm tehlikesi, mahkûmiyet ve hapse düşme, yozlaşmış çevre ve arkadaşlıklar, geçim zorlukları, değişen çevre ve ilişkiler, iftira, yanlış anlamadır.

Kadın: Nilgün Abisel (2005) ve Hasan Akbulut'tan (2008) esinlenerek Yeşilçam melodramlarında "kadına" ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- Özveri ve fedakârlık,
- Kaderine razı olma, katlanma ve edilgenlik,
- Baba ve çocuklar arasında tampon görevi görmek,
- Namuslu olmak,
- Anneliğin yüceltilmesi,
- Sevdiği erkeğe ömrü boyunca sadık kalmak,
- Birincil arzularının evlenip aile kurmak olması,
- Kendi yaşamlarına ilişkin plan yapmamaları,
- Erkeğin istediği yönde değişmek,
- İyi kadın profili; genelde esmer, halktan, namuslu, dürüst ve erdem sahibi olma, gerçekten sevmek ve sadakati simgeleme,
- Kötü kadın profili; genelde sarışın olma, sigara ve alkol kullanma, özgür cinsellik yaşama, çalışmama, paraya önem verme ve namus kavramları olmama,
- Kadının mutsuzluğunun temel nedeni sevdiği erkeğe kavuşamaması,
- Kadının ulusal kimlik ve vatan kavramıyla özdeşleştirilmesidir.

Erkek: Nilgün Abisel (2005)'den esinlenerek Yeşilçam melodramlarında “erkeğe” ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- Ailenin ve kadının namusunu korumakla görevli olma,
- Anlatıda etkin karakter,
- Alın teriyle, dürüst ve namuslu bir şekilde para kazanmak,
- İntikam alma görevini yerine getirmesi,
- Zorunluluk nedeniyle suç işleyebilmesi,
- Sevdiği kadını hata sonucu aldatabilmesi ve sonunda affedilmesidir.

Mekan Kullanımı: Nilgün Abisel (2005) ve Hasan Akbulut'tan (2008) esinlenerek Yeşilçam melodramlarında “mekan kullanımına” ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- Dış mekânın genellikle İstanbul olması,
- Olayların genellikle ev, gazino, pavyon, bar, deniz kenarı ve çiftlik gibi sınırlı mekânlarda geçmesi,
- Zenginlerin büyük yalı ve konaklarda, yoksulların ise gecekondular mahallerinde oturmaları,
- Stüdyo yerine gerçek mekân kullanımının tercih edilmesi,
- Mekânın anlatıda önemli olmaması,
- Mekânın belirsiz ve masalsi olmasıdır.

Zaman Kullanımı: Nilgün Abisel (2005) ve Hasan Akbulut'tan (2008) esinlenerek Yeşilçam melodramlarında “zaman kullanımına” ait kodlar aşağıda sunulmuştur:

- Eksiltili zaman kullanımı¹³,

¹³ Örneğin film içerisinde birdenbire yıllar ya da aylar geçmekte, çocuk karakterler bir anda büyümekte, olgun karakterler yaşlanmaktadır. Geçişler arasındaki zaman bir anda atlanmakta ve başka bir zaman dilimine geçilmektedir.

- Zamanın belirsiz ve masalsı kullanımını,
- Karakterlerin gerçek zamanla ilişkilerinin zayıf olmasıdır.

Anlatı Yapısı: Nilgün Abisel (2005), Hasan Akbulut (2008) ve Dilek Kayalı Mutlu'dan (2001) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının “anlatı yapısı” aşağıda sunulmuştur:

- Klasik anlatı,
- Anlatının tesadüf, şans ve mucizeler üzerinden ilerlemesi,
- İzleyicilere karakterlerle özdeşleşme ve katharsis imkanı vermesi,
- Anlatı sonunun hakim ideoloji ve toplumsal beklentilere uygun olarak çözülmesi,
- Metinlerarasılık ve melezlik,
- Anlatının zıtlıklardan üzerinden kurulması (köylü- kentli, zengin-yoksul, iyi-kötü ...v.b.),
- İki yönlü bir anlatı yapısı ve kendi içinde paradoks taşımasıdır.

Görsel Anlatım: Nilgün Abisel (2005) ve Hasan Akbulut'tan (2008) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının “görsel anlatım” kodları aşağıda sunulmuştur:

- Panoramik görüntü kullanımı,
- Abartılı oyunculuk ve davranış,
- Yakın plan çekim açısı,
- Sabit kamera fakat optik kaydırma,
- Işık kullanımı ve estetik kaygının zayıf olması,
- Göstermecî oyunculuk,
- Cephe çekimleri,
- Ulaşıma varılmış ve izleyici tarafından önceden tahmin edilen görsel kod kullanımıdır.

Sözel Anlatım: Nilgün Abisel (2005), Hasan Akbulut (2008) ve Dilek Kayalı Mutlu'dan (2001) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının sözel anlatım kodları aşağıda sunulmuştur.:

- Uzun, ağdalı ve duygusal diyalog kullanımı,
- Duyguların söz ya da şarkı ile anlatılması,
- Dilsel ve sözel aşırılık,
- Şarkı ve müziğin anlatımcı işlevi,
- Duyguların doruğu ulaştığı anda “sessizlik” ,
- Sözel anlatımın görsel anlatımdan daha önemli olmasıdır.

Ahlak Dünyası (İyi-Kötü Çatışması): Nilgün Abisel (2005) ve Hasan Akbulut'tan (2008) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının oluşturduğu iyi-kötü savaşına dayanan ahlak dünyasının kodları aşağıda sunulmuştur.

- İntikam yoluyla kötülerin cezalandırılması,
- Namus ya da sürülen lekenin mutlaka temizlenmesi,
- Ahlaki karşıtlıklar; mertlik- hainlik, şeref- şerefsizlik, cesaret-korkaklık,
- İyi tanımı; saf, dürüst, namuslu,
- Kötü tanımı; zengin, entrikacı, iftiracı, yalancı ve sevenleri ayıran,
- İyiler hep iyi, kötüler her zaman kötü,
- İyi ve kötüye ait görsel ve sözel kodların, uylaşımların kullanılmasıdır.

Özel Alan / Ev: Nilgün Abisel (2005)'den esinlenerek Yeşilçam melodramlarının özel alana/eve ait kodları aşağıda sunulmuştur.

- Kadına ait olması,
- Melodramlarda en çok kullanılan mekân olması,
- Ev içi atmosferin anlatılmasıdır.

Karakterler: Nilgün Abisel (2005) ve Dilek Kayalı Mutlu'dan (2001) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının karakterlere ait kodları aşağıda sunulmuştur:

- Karakterlerin yüzeysel olması,
- Karakterlerin iyi-kötü, zengin-yoksul gibi zıtlıklar üzerinden kurulması,
- Karakterlerin toplumsal, sosyal ve kültürel bağlamdan yoksun olması,
- Karakterlerin günlük yaşamdaki reel rollerinden kopartılarak tamamen duygusallık içinde sunulması,
- Ana karakterlerin ayrılık nedeniyle büyük acı çekmesi,
- Ana karakterlerin haksızlığa uğraması; mazlum ve kurban olarak konumlandırılmaları,
- Hangi yıldızın hangi rolü oynayacağını filmi başında belli olmasıdır.

Modernlik: Hasan Akbulut (2008), Umut Tümay Arslan (2005) ve Nezih Erdoğan'dan (1995) esinlenerek Yeşilçam melodramlarının modernlik kodları aşağıda sunulmuştur:

- Modern değerlere ikili yaklaşım,
- Modern değerlerin eleştirilmesi ve aynı zamanda onlara öykünülmesi,
- Batılı değerlerin ulusal kültür içinde dönüştürülmesidir.

Yukarıdaki çıkarımlara genel olarak bakıldığında Yeşilçam melodramlarının toplumdaki ana değer ve beklentiler yönünde bir anlatım yapısı ve kodları oluşturduğu; kadınlar açısından ataerkil düzenin beklentilerine cevap verdiği; modernleşme ve Batıcılık bakımından ise ulusal değerler içinde modern değerlerin dönüştürülerek kabul edilmesini savladığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ailenin çok önemsenmesi ve namus kavramının tüm kadın karakterler için hayati bir önem taşıması bakımından geleneksel değerlere yakın durduğu tespit edilmektedir. Melodramın ilk ortaya çıkmaya başladığı 18. yüzyıldan bu yana toplumsal ahlaki kodları oluşturduğu

Çalışmanın birinci bölümünde tartışılmıştı. Yeşilçam melodramlarının da aynı işlevi yerine getirerek 1950'li yıllarda itibaren hızlı bir değişim sürecine giren Türkiye için iyinin, kötünün, erkekliğin, kadınlığın, namuslu olmanın tanımını yeniden yaparak toplumsal ahlak / kültürel değerlerin oluşturulmasına yardım ettiği gözlemlenmiştir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde 1990'lı yıllara gelindiğinde melodramlardaki bu kodların ne durumda olduğuna, değişim gösterip göstermediğine, göstermişse bunun hangi yönlerden olduğuna bakılacaktır.

BÖLÜM III

3.1. 1990 SONRASINDA TÜRK SINEMASINDA MELODRAM VE FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

1980’li yıllardan itibaren melodram, diğer türler içine girerek, onları etkileyerek ve onlardan etkilenererek melodramatik unsur olarak var olmaya devam etmiştir. Fakat bu dönemden itibaren hem ekonomik, hem toplumsal değişimlerin etkisiyle hem de izleyici- yönetmen- yapımcı üçgeni arasındaki ilişkinin (ya da bağımlılığın) kopması nedeniyle Türk sineması, “arayış” olarak adlandırabileceğimiz kadın, aile, varoluş gibi konulara eleştirel yaklaşımların getirildiği bir döneme girmiştir. Bu bağlamda melodram kodlarının da dönüşüm geçirmeye başladığı gözlemlenmiştir. 1990'lara gelindiğinde ise; sinema sektöründe bir takım finansal destekleme mekanizmalarının kurulması, Yeşilçam sinemasından farklı olarak sinema eğitimi almış yönetmenlerin sinemayı bir sanat olarak ele almaya başlamaları, daha bilinçli bir izleyici kitlesinin ortaya çıkması, teknik olanakların gelişmesi1980’lerde başlayan bu sinemasal değişimi, doğal olarak melodram kodlarının değişimi, hızlandırmıştır (Onaran;1996,82-83). 1990 sonrası Türk toplumunda 1945’lerde ortaya çıkan ve 1960 sonrasında daha hızlı devam eden modernleşme sürecinden farklı değişimler yaşanmaya başlamıştır. 1990’lı yıllar Türkiye için sadece önemli toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişmelerin hızla yaşandığı bir süreç olmanın yanı sıra geçmişe ait sorgulamaların başladığı bir dönem olmuştur. Keyder’e göre (1998:29) 20. yüzyılın son on yılında, başka bir deyişle 1990’larda, Türkiye derin huzursuzlukların yaşandığı, geçmişin sorgulanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Dolayısıyla 1920’li yıllardan itibaren uygulanan birçok ekonomik ve kültürel politikalar, toplumsal karışıklık sonucunda yaşanan askeri darbeler, ülke yönetimi, anayasal ve hukuki düzenlemeler, bir yerlerinde eksiklik hissedilen Türkiye modernleşmesi, kadınlık, erkeklik, aile gibi toplumsal yapıyı oluşturan birçok unsur sorgulanmaya başlamıştır. 1960

ve 70 yılların heyecanlı ve coşkulu dönemlerinden sonra Türkiye 1990'lı yıllar ile akılcılığın ve sorgulamaların başladığı başka bir evreye girmiştir. Dolayısıyla bu sorgulama döneminden sinemanın ve melodram kodlarının nasibini aldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda 1990 sonrası çekilmiş *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Suna* ve *Hayatımın Kadınısın* filmleri Yeşilçam melodram kodları çerçevesinde incelenecektir.

3.1.1. GÖNDERİLMEMİŞ MEKTUPLAR

3.1.1.1. Film Kimliği

Filmin Adı: Gönderilmemiş Mektuplar

Yapım Yılı: 2003

Yönetmen: Yusuf Kurçenli

3.1.1.2. Film Özeti

Cem (Kadir İnanır) ve Gülfem (Türkan Şoray) yirmi yıl önce birbirlerini çok seven fakat Cem'in öldüğü söylentisi ile ayrılmak zorunda kalan iki sevgilidir. Cem gençliğinde sol bir partiye üye, aktif, coşkulu, ülkesini seven, insanlık için güzel şeyler isteyen, idealist ve eylemci bir gençtir. 12 Eylül döneminde Sinop'taki Amerikan üssüne yapılan bir soyguna karıştığı için jandarma tarafından aranmaktadır. Hakkında vur emri çıkartılmıştır. Arandığını bilen ve bu yüzden saklanan Cem, sevgilisi Gülfem'i de yanına alıp kaçmak için son kez Amasra'ya gelir. Daha önce haberleştiği Gülfem'i sözleştikleri yerde beklerken kimliği bilinmeyen birisi tarafından ihbar edilir. Jandarmanın, ağabeyi Cem'in yerini tespit ederek peşine düştüğünü öğrenen Cemal, Cem'e ulaşarak kaçmasını söyler. Cem'e çok benzeyen Cemal, jandarmayı şaşırtarak kendi peşine düşmelerini sağlar. Böylece Cem'e kaçma fırsatı yaratmış olur. Askerler kovaladıkları kişinin Cem (aslında

Cemal) olduğunu düşünerek onu takip ederler. Cem (aslında Cemal) bu kovalama sonucu ölür. Cem sanılan Cemal'in ölmesi ile Cem kardeşinin kimliğinin yerine geçer ve böylece yakalanıp hapse girmekten kurtulur. Kardeşi Cemal'in yerine geçen Cem, annesi Elmas Hanım'ın (Suna Selen) zorlaması ile Amasra ve Türkiye'yi terk eder. Yirmi yıl gemici olarak tüm dünyayı dolaşır ve bu süreçte Amasra'ya hiç dönmez. En sonunda babasının rahatsızlandığı haberini alarak Amasra'ya döndüğünde onun cenazesi ile karşılaşır. Bu arada tüm Amasra halkı onu Cemal olarak bilmektedir. Annesi Elmas Hanım, kardeşinin ölüme sebep olduğunu düşündüğü için Cem'i suçlamaktadır ve ona küstür. Diğer taraftan yirmi yıl önce Cem'in sevgilisi olan Gülfem, ölen kişinin Cem olduğunu düşündüğü ve o sırada Cem'den bir bebek beklediği için kendisine âşık olan Ali'nin (Aytaç Arman) evlilik teklifini hemen kabul etmiştir. Çünkü Gülfem, Cem (aslında Cemal) öldüğünde bir aylık hamiledir ve Ali onu "bu haliyle" kabul etmiştir. Ali ile evlenen Gülfem'in Ceren adında bir kızı olur. Ceren'in gerçek babasının Cem olduğunu Ali, Gülfem ve Cem'in annesi Elmas Hanım dışında kimse bilmemektedir. Cem'in yirmi yıl sonra tekrar dönmesine kadar bu evlilik sakın bir şekilde devam eder.

Yirmi yıl sonra babasının ölümü üzerine Amasra'ya dönen Cem (sahte kimliği ile Cemal) her şeyin ortaya çıkmasına, saklanan gerçeklerin ifşa olmasına ve kurulu düzenin bozulmasına neden olur. Yakın arkadaşlarına kendisinin Cemal değil Cem olduğunu söyler, bu gerçeği Gülfem de öğrenir. Ama kızı Ceren'in dünyasını altüst etmemek, eşi Ali'ye minnet borcu olduğunu düşünerek onu üzmemek ve ailesini parçalamamak için Cem'in tekrar birlikte olma ısrarlarını reddeder. Cem'den Amasra'dan gitmesini rica eder. Bu arada Cem'in annesi onu artık affetmiştir ve gitmesini istemez. Fakat annesinin bu isteği Cem'in kararını değiştirmez. Mutsuzluğun ve acı çekmenin kaderi olduğunu söyleyerek gitme hazırlıkları yapan Cem, Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrenmesi ile bu kararından vazgeçer. Gülfem'in tüm saklama ısrarlarına rağmen Cem, Ceren'e gerçek babasının kendisi olduğunu söyler. Tüm olanlara rağmen Gülfem hala ailesini bırakmamaya,

Cem'in birlikte olma teklifini reddetmeye devam eder. Fakat yirmi yıl önce beraber kaçmak için Gülfem'i beklerken Cem'i jandarmaya ihbar eden kişinin Ali olduğu ortaya çıkınca Gülfem değişir. Eşi Ali tarafından tuzağa düşürüldüklerini anlayarak yeni kararlar alır. Gülfem Ali'yi bırakarak Cem'e döner, onu hala çok sevdiğini ve onla birlikte olmak istediğini söyler. Bu sırada Cem gerçek kimliğini açıklayarak polise teslim olur. Yıllar sonra sevgililer tekrar kavuşmuş olsalar da Cem'in polise teslim olması nedeniyle tekrar ayrılmak zorunda kalırlar.

3.1.1.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme

Aşk: *Gönderilmemiş Mektuplar* filmine melodramatik özellik kazandıran unsur, anlatının temelde iki sevgilinin ayrılmak zorunda kalması, acı çekmesi ve sonunda kavuşmaları üzerine kurulmuş olmasıdır. Dolayısıyla tüm melodramlarda olduğu gibi bu filmde de ana konu aşk, ayrılma ve kavuşmadır.

Filmde Gülfem ve Cem arasında yaşanan aşk, Yeşilçam melodram kodları ile karşılaştırıldığında bazı temel farklılıklar ortaya koymaktadır. Bu farklılıkların en dikkat çeken, cinselliğin de aşkın bir parçası sayılmasıdır. Filmde ilahi değil de gerçekçi bir aşk temsili sunulmaktadır. Kahramanlar arasındaki aşkın nasıl başladığı filmde anlatılmamaktadır. Ama iki karakterin kendi tercihleriyle başlayan, evlilik öncesi cinsel birliktelik sonucunda Gülfem'in hamile kalması ile devam eden ve Cem'in öldüğünün duyulması ile zorunlu ayrılık ile sonuçlanan bir aşk ilişkisidir.

Yeşilçam melodramlarının aşk kodları ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklıların yanı sıra bazı benzerliklerde bulunmaktadır. Bu benzerliklerden birincisi; kadın ve erkek kahramanın "iftira, yanlış anlama, ölüm, yalan ve sınıfsal farklılar" gibi bir takım nedenlerden dolayı ayrılmak zorunda kalmalarıdır. Filmde de iki sevgiliyi ayırmak için "yalan ve entrika" kodu

kullanılmıştır. Ali'nin Gülfem'le evlenebilmek için Cem'i askerlere ihbar etmesi ve bunu yıllarca Gülfem'den saklaması melodram kodları ile benzerlik taşımaktadır. Diğer bir ifadeyle sevgilileri ayıran “kötü karakter” ve “yalan” kodu hala devam eden bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde Gülfem ve Cem karakterlerinin ayrılmasına sebep olan neden bir değil birden çok sayıdadır. Ali'nin ihbarı dışındaki diğer neden ise Cem'in, Türkiye'nin çalkantılı dönemi olan 1978-1980 'li yıllarda sol ideolojili siyasi bir parti içinde bazı faaliyetler yürütmesi ve Sinop'taki Amerikan üssünü soyan bir eyleme karışması sonucunda hakkında vur emri çıkartılarak aranmasıdır. Bu ayrılık nedeni; iftira, yanlış anlama gibi melodramın kişisel nitelik taşıyan kodları ile karşılaştırıldığında daha gerçekçi, toplumsal ve politik bir vurgu taşımaktadır. Dolayısıyla Gülfem ve Cem'in ayrılmasına neden olan şeyler Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi sadece kişisel, duygusal toplumsal bağlamdan soyutlanmış nedenler değil aynı zamanda Cem'i bu duruma sokan toplumsal ve politik ortamdır. Yeşilçam melodramları ile benzerlik taşıyan diğer bir kod ise o dönemim melodram filmlerinin iki önemli kadın ve erkek yıldızları olan Kadir İnanır ve Türkan Şoray'ın tercih edilmesidir. Bu seçim, Yeşilçam melodramlarında ortaya çıkan uyulaşım özelliğini devam ettirerek izleyiciye iki oyuncu arasında geçecek bir aşk hikâyesinin haberini önceden vermektedir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının uyulaşım kodu bu filmde de karşımıza çıkmaktadır.

Aile: Melodram kodları ile benzerlik taşıyan kodlar şunlardır; ailenin Gülfem ve Ali'nin evlenmesi sonucunda kurulması, Gülfem'in Cem'in tekrar birlikte olma ısrarlarına rağmen Ali'nin hainliğini öğrenene kadar ailesinin devamı yönünde karar vermesi ve evin kızı Ceren'in ailenin birlikteliği yönünde tavır almasıdır. Dolayısıyla ailenin evlilik yoluyla kurulması, ailenin devamının çok önemli olması ve çocukların aile birliğini sağlama misyonunu üstlenmesi kodları bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Fakat son kertede aile birliği bozulmaktadır.

Yukarıda bahsedilen benzerlikler yanında aile temsili açısından Yeşilçam melodramlarından farklı kodlara da rastlanmaktadır. Bunlar arasında belki de en önemlisi Ali'nin yalanının ortaya çıkması ile Gülfem'in onu terk ederek aile birliğine son vermesi ve yıllardır Ali yüzünden ayrı kaldığı Cem'e gitmesidir. Böylece evlilik yoluyla kurulan aile, film sonunda gerçeklerin ortaya çıkması ile dağılmaktadır.

Kadın: Yeşilçam melodram kodlarıyla karşılaştırıldığında *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde kadın temsili konusunda üç temel benzerlik dikkat çekmektedir. Bunlar; özveri ve fedakarlık, kaderine razı olma ve sevdiğine kavuşamamadır. Kadının mutsuzluğunun nedeni kuşkusuz sevdiğine kavuşamamadır. Cem yirmi yılın ardından Amasra'ya döndüğünde ve Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrendiğinde Gülfem'e tekrar birlikte olmayı teklif eder. Gülfem, ailesinin devamı ve Ali'nin bu aileye verdiği emek karşısında Cem'i hala çok sevmesine rağmen bu teklifi reddeder. Kendi istek ve duygularını yok sayarak kızı Ceren ve eşi Ali'yle birlikte yaşamak ister. Ailesi için kendi duygularını, sevdiği kişinin birlikte olma teklifini geri çevirerek büyük özveride bulunur. Ama gerçekte mutsuzdur, çünkü sevdiği erkekten ayrıdır.

Fakat diğer taraftan bu fedakar, kaderine razı kadın figürü neredeyse filmin sonuna kadar temsil edilse de Ali'nin "yalanının" ve "hainliğinin" ortaya çıkması ile son bulur. Gülfem kendi isteği doğrultusunda Ali'yi terk ederek cezalandırır ve Cem'e gider. Dolayısıyla film temelde aile devamlığı yerine dürüstlük ve ahlak üzerine kapanarak sonuçlanmaktadır. Yeşilçam melodram kodları ile diğer bir farklılık ise Gülfem'in Cem'in öldüğünü düşünmesi nedeniyle başka bir erkek olan Ali'yle evlenmesidir. Böylece melodramların kadının sevdiği erkeğe ömür boyu bağlı kalma kodu kırılmış olmaktadır.

Erkek: Yeşilçam melodram kodlarına bakıldığında erkek karakterler kadının namusunu korumak, intikam almak, ailenin geçimini sağlamak, âşık olduğu kadını elde etmek gibi etkinliklerle ilgili kodlarla temsil edilirler.

Erkekler bu etkinlik koduna ek olarak aynı zamanda dürüstlük ve mertliği vurgulayan ahlak kodunun temsilcileri olmuşlardır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmini bu iki temel koda göre değerlendirdiğimizde anlatının erkek karakteri Cem üzerinde iki farklı temsil ortaya çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, Yeşilçam melodram kodları ile benzerlik taşıyan erkeğin mert ve dürüst olmasıdır. Filmde Cem karakterinin gençliği ve olgunluğu olmak üzere iki farklı dönemi anlatılmaktadır. Genç Cem, vatan sevgisini, tüm insanlık için güzel şeyler isteyen toplumcu ülküyü, Amerikan karşıtlığını, mertliği ve dürüstlüğü temsil etmektedir.

Fakat anlatının asıl bölümü oluşturan Cem'in olgunluk dönemi ise onun için hem edilgenliği hem de etkinliği temsil etmektedir. Yirmi yıllık bir süreçte ülkesinden ve ailesinden ayrı kalmış, sevdiği kadını bırakmış ve dönüşünde onun bir aile kurduğunu görmesi ile kendi isteklerine dair her şeyi baskılamıştır. Bu noktada erkek karakter edilgenliği, kaderine razı olmayı temsil etmektedir. Fakat diğer taraftan Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrenmesi ile her şey değişir. Cem yeniden Gülfem'i ve aynı zamanda kızını elde etmeye çalışarak etkinlik konumuna geçmekte ve kötü kaderini değiştirmeye çalışmaktadır. Bu noktada Cem edilgenlik konumundan etkinlik konumuna geçmektedir.

Sonuçta film, erkek karakter açısından etkinlik ve edilgenlik konumları arasında geçişli bir yol takip etse dahi son kerte Gülfem'i kendine geri dönmeye ikna etmeye çalışması, Ceren'e gerçek babasının kendi olduğunu söylemesi, gerçek kimliğini açıklayarak polise teslim olmasıyla yine etkinliği temsil etmektedir.

Mekân Kullanımı: Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında önemli değişimlerin yaşandığı diğer bir kod "mekân kullanımı" olmuştur. Yeşilçam melodramlarının birçoğunda İstanbul ana mekân olarak kullanılmıştır. Bu filmlerin genelinde mekân; zengin ya da fakirliği gösteren gecekondu / köşk, namuslu ya da düşmüş kadını anlatan ev / pavyon gibi karşıtlıkların

kurulmasına yardımcı bir şekilde kullanılmıştır. Mekân; karşıtlıkların kurulmasına katkı sağlayan, sadece öykünün geçtiği, belirsiz ve gerçekçiliği zayıf bir unsur olarak kalmıştır. Mekânın bu şekilde kullanılmasının haricinde Yeşilçam melodramlarında önemli bir işlevi olmamıştır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde ise mekân kullanımı melodramlardaki gibi basit karşıtlıklara dayanmamaktadır. Ayrıca Amasra gibi küçük Anadolu şehrinde geçmesi ile İstanbul dışına çıkmakta ve bu açıdan melodramlarla farklılık göstermektedir. Filmde kullanılan mekânlar, betimleyici, öykünün içinde geçtiği, şehrin sosyo-kültürel yapısı hakkında izleyiciye bilgi veren ve gerçekliği kuvvetli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Cem'in annesi Elmas Hanım'ın yirmi yıl geçerek yaşlanması ve iki çocuğunu da - birini ölmesi sonucunda diğerini de Türkiye dışında gurbet hayatı yaşamak zorunda kalması nedeniyle- kaybetmesi ve bunun verdiği acı evin bakımsızlığı, boşluğu, kasveti ve eşyaların eskimişliğiyle anlatılmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının birbirini teğet geçen, birbiri içine girmeyen insan – mekân kullanımı yerini insanla birlikte yaşayan, değişen, ruhu olan mekâna bırakmıştır.

Zaman Kullanımı: Mekân kullanımında olduğu gibi “zaman” kodunda da önemli değişimler gözlemlenmiştir. Yeşilçam'ın karakterlerin aniden yaşlandığı ya da küçük çocukların birden bire büyüdüğü “eksiltili zaman” yerine dramatik zamanın daha gerçekçi ilerlediği zaman kullanımı tercih edilmiştir. Bu anlatım aynı zamanda karakterlerin gerçek zamanla olan ilişkilerini de güçlendirmiştir. Filmde “gerçekmişgibiliği” sağlayan önemli unsurlardan birisi zamanın bu gerçekçi kullanımı olmuştur.

Anlatı Yapısı: Melodramatik nitelik taşıyan *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi klasik anlatı türünde kurulmuştur. Bu yönüyle Yeşilçam melodram kodları ile benzerlik taşımaktadır. Cem ve Gülfem yirmi yıl önce birbirlerini çok seven iki sevgili iken Cem'in öldüğünün zannedilmesi ile (aslında ölen Cem'in kendisine çok benzeyen kardeşi Cemal'dir) bu ilişki bitmiştir. Ölen kişinin aslında Cem'in kardeşi Cemal olması ve ikisinin birbirlerine çok benzemesi

sonucunda Cem kaçak konumundan kurtulmak için Cemal'in kimliğine bürünerek Türkiye'yi terk etmesi ile filmin giriş bölümü oluşturulmuştur. Cem'in yirmi yıl sonra geri dönmesi, sevgilisi Gülfem'i başka bir erkekle evlenmiş olmasına rağmen hala unutamaması ve Ceren'in gerçek babasının kendi olduğunu öğrenmesi ile film gelişme kısmına gelmiştir. İlerleyen süreçte Cem'i askere ihbar eden kişinin Ali olduğunun ortaya çıkması ile Gülfem'in Cem'e dönmesi film sonuç kısmına ulaşmaktadır.

Yeşilçam melodram kodları ile farklılıklar ise *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin öykü ve işleniş biçiminde ortaya çıkmaktadır. Filimin konusunun, erkek karakterin öyküsünün sosyal- politik bir bağlam içerisinde geçmesi ve Türkiye'nin kargaşalı bir döneminin insanların hayatına ne gibi etkileri olduğunu anlatması bakımından Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında daha gerçekçi ve toplumsal bir nitelik taşıdığı gözlemlenmektedir. Örneğin film, gençliğinde siyaset içerisinde olan, ülkesi ve insanlar için güzel şeyler isteyen, dürüstlüğü önem veren, eylemci ve vatansever erkek karakteri Cem ile toplumsal, sosyal gerçekçi bir çizgiye yaklaşmaktadır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının masalsı, inandırıcılıktan ve toplumsaldan uzak gerçek-dışı yapısının değişerek daha gerçekçi bir anlatı yapısına dönüştüğü söylenebilir.

Değişime uğrayan bir diğer kod ise melodramın karşıtlıklara dayalı yapısıdır. Bu filmde anlatı zengin-fakir, köylü- şehirli gibi zıtlıklardan ziyade, neden- sonuç ilişkisi içerisinde geçmişin gizli kalmış olaylarının gün yüzüne çıkması, pişmanlıkların ortadan kaldırılması için karakterlerin sarf ettiği çabalar üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi, Yeşilçam melodramlarının dünyayı ve insanları kabaca karşıtlıklar üzerinden masalsı bir şekilde anlatması yerine toplumsal, politik ve bireysel boyutları olan daha karmaşık bir yapıyı tercih etmiştir.

Görsel Anlatım: Yeşilçam melodram kodları ile karşılaştırıldığında görsel anlatım bakımından önemli değişimler dikkat çekmektedir. Bu önemli

değişimlerden bir tanesi, melodram türünün evrensel kodlarından olan “abartılı oyunculuk” alanında meydana gelmiştir. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi oyunculuk bakımından daha sade bir özelliğe sahiptir. Bu abartılı oyunculuk yerine daha küçük mimik ve jestlerden oluşan, duyguların şiirsel bir biçimde mekân ile birleştirilerek anlatıldığı oyunculuk tercih edilmiştir. Kamera hareketleri Yeşilçam melodramlarına göre daha yumuşak ve belirsizdir. Yeşilçam melodramlarında kullanılan yakın plan çekimler yerine orta ölçekli omuz plan çekimler kullanılmıştır. Yine Yeşilçam melodramlarda çok sık başvurulan cephe çekimler yerine açı-karşı açı çekimleri kullanılmıştır.

Sözel Anlatım: Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında sözel anlatım konusunda filmde bir takım farklılıklar gözlemlenmiştir. Bunlar; uzun ve ağırlı diyalogların yerine daha kısa ve gerçekçi diyalogların kullanılması, melodramlarda duyguların doruğa ulaştığı ve artık kelimelerin yetersiz kaldığı düşüncesiyle kullanılan sessizlik anları yerine *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde diyalog ve sesin tercih edilmiş olmasıdır. Ayrıca melodramlarda sözel anlatım daha önemli olurken bu filmde sözel ve görsel anlatım birbirini gölgelemeden denge içinde verilmeye çalışılmıştır.

Melodram kodları ile benzerlik taşıyan özelliklere gelindiğinde ise en başta duyguların müzik ve şarkı yoluyla anlatılması gelmektedir. Filmin kadın karakteri Gülfem, Türk Sanat Müziği Korosu’ndadır. Cem’in yirmi yıl sonra Amasra’ya döndüğü zamana denk gelen konserde Gülfem solo şarkı söyler. Şarkının sözlerinde aslında Gülfem’in gerçekten hissettiği fakat evlenmiş olması nedeniyle ailesinin birliği için dillendirmemek zorunda olduğu duyguları ifade edilir. Gülfem’in söylediği şarkının sözleri şöyledir;

Bir kader mi?

Bir tuzak mı?

Bizi bizden kim ayırdı?

Bu diyardan çok uzaklar

*Seni benden koparır mı?
Sürgünlerde tutsak ömrüm,
Yapayalnız yorgun gönlüm.
Yağmurlarla, rüzgarlarla
Uzaklardan gel apansız
Dön gel, dön gel.*

Gülfem'in sahnede söylediği bu şarkı onun gerçek ruh halini, arzu ve isteklerini yansıtmaktadır. Gülfem her ne kadar Ali ile evlenmiş olsa da hala Cem'i düşünmekte ve sevmektedir. Ama ailesi için, kızı için Cem'den uzak durması ve ona karşı olan duygularından kurtulması gerekmektedir. Bu şarkının işlevi Gülfem'in gerçek duygularını ifade etmesinin yanında aynı zamanda filmin ana konusu olan Cem ve Gülfem aşkının öyküsünü anlatmasıdır. "*Bir kader mi, bir tuzak mı, bizi bizden kim ayırdı ?*" sorularıyla Gülfem aslında Cem ile ayrılık nedenlerini sorgulamakta ve filmin sonunda bu soruların cevaplarına ulaşmaktadır. Onları ayıran aslında Ali'nin Cem'e kurduğu tuzaktır. "*Bu diyardan çok uzaklar, seni benden koparır mı ?*" sözleri ise yine bu aşkı anlatmaya devam ederek Cem'in yirmi yıl boyunca Türkiye dışında yabancı ülkelerde olmasına gönderme yapmakta ve tüm bu mesafelerin iki sevgili arasındaki aşkı bitirip bitirmeyeceği sorgulanmaktadır. "*Sürgünlerde tutsak gönlüm, yapayalnız yorgun gönlüm*" sözleri ayrılığın sevgiliyi nasıl üzdüğünü vurgulamaktadır. "*Yağmurlara rüzgarla, uzaklardan gel apansız*" sözleri ise Gülfem'in sevgilisine kavuşma arzusunu dile getirmenin yanında Cem'in babasının hastalık haberini alması ile Amasra'ya ani bir şekilde ve yağmurlu bir akşamda gelişini anlatmaktadır. Dolayısıyla "şarkı" unsuru bu filmde Gülfem'in yaşayamadığı duygularını ve sevgilisinden ayrı kalma halini ifade etmesinin yanında Cem – Gülfem aşkının öyküsünü anlatmaktadır. Sonuç olarak melodramın önemli özelliklerinden biri olan "duyguların şarkı ile anlatılması" kodunun *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde de kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Ahlak Dünyası: Yeşilçam melodramları ve *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin ahlak kodları karşılaştırıldığında karşımıza hem benzerlik hem de farklılık arz eden bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Farklılık açısından bakıldığında; Yeşilçam melodramlarının iyi- kötü, mert – hain gibi ahlaki karşıtlıklar üzerinden kurulan, kötülerin hep kötü olduğu, iyilerin hep iyi kaldığı kodlarının ortadan kalktığı görülmektedir. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde karakterler, anlatının başından sonuna kadar hep aynı kalmamakta, dönüşerek, bazen iyi bazen kötü olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Örneğin; Ali, Gülfem'i tek taraflı olarak sevmektedir ve Gülfem'in bundan haberi yoktur. Ali Gülfem'i elde etmek amacıyla Cem'i askerlere ihbar ederek onun sözde ölmesine sebep olmuştur. Böylece hainlik yaparak ve bunu diğer insanlardan saklayarak Gülfem'i elde etmiştir. Fakat Ali'nin bu hainliğinin dışında anlatıda başka bir kötülüğüne rastlanmamaktadır. Yirmi yıl boyunca eşi Gülfem'i ve kızı Ceren'i çok severek ve onları mutlu etmeye çalışarak yaşamıştır. Dolayısıyla bu örnekten anlaşılabileceği üzere, Yeşilçam melodramlarının prototip iyi- kötü tanımlarına değişerek daha birbiri içine geçen ve derinleşen bir hal almıştır.

Diğer taraftan Yeşilçam melodramları ve *Gönderilmemiş Mektuplar* arasındaki benzerlik; "iyilerin, dürüstlerin" her zaman kazanarak hak ettiklerine ulaşması, kötülerin sonunda kaybederek yaptıklarının cezasını bir gün mutlaka çekmeleridir. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde Gülfem Cem'i çok sevmesine rağmen, eşi Ali'yi ve ailesini bırakmayı düşünmez, ta ki yirmi yıl önce Ali'nin Cem'e yaptığı hainlik ortaya çıkana kadar. Bu aşamadan sonra Gülfem Ali'yi terk ederek Cem'e koşmakta ve film dürüstlüğü, erdemin galibiyeti ile sonlanmaktadır.

Özel Alan / Ev: *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde ev / özel alan sadece kadına ait olan bir mekân değildir. Gülfem hem ev kadını olarak özel alanda hem de Türk Sanat Müziği Korosu'nda görev almakla kamusal alanda yer almaktadır. Ayrıca yine Gülfem'in kızı Ceren, yaptığı radyo programıyla kamusal alanın önemli aktörlerindendir. Dolayısıyla filmde özel alanın kadına,

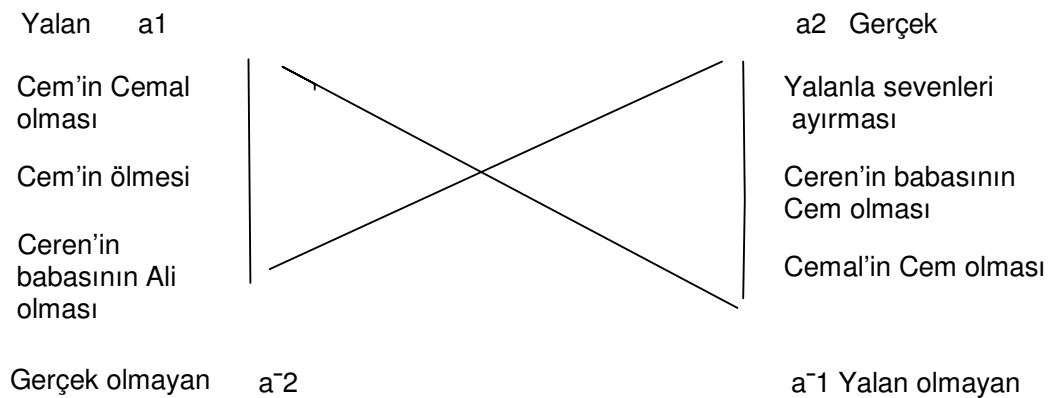
kamusal alanın erkeğe atfedildiği bir durum söz konusu değildir. Sonuç olarak Yeşilçam melodramlarının özel alanın kadına ait olması kodunun bu filmde değişime uğradığı gözlemlenmektedir.

Karakterler: Diğer kodlarda olduğu gibi karakterler açısından da Yeşilçam melodramları ve *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi arasında hem benzerlik hem de farklılıklar bulunmaktadır. İlk önce farklılıklardan başlamak gerekirse, önemli değişimlerden bir tanesi karakterlerin iyi- kötü gibi keskin karşıtlıklar üzerinden, yüzeysel ve prototip bir şekilde kurulmamasında gözlenmektedir. Filmde karakterler günlük yaşamlarıyla sosyal ve toplumsal bağlam içerisinde daha gerçekçi bir şekilde kurulmuştur. Karakterler sadece iyi- kötü, yalancı dürüst gibi karşıtlıklardan çok anlatı süresince dönüşüm geçirerek verilmiştir. Örneğin Cem karakteri, gençliğinde politik bir oluşum içinde, kendi fikirleri ve ülküleri doğrultusunda hareket eden bir karakter olarak toplumsa, sosyal ve politik bir çevreye oturtulmuştur. Cem askerler tarafından vur emriyle aranması sonucunda kendi yerine kardeşinin ölmesiyle değişmeye başlamıştır. Ölen kişinin Cem olduğunun düşünülmesi ile Cem, kardeşi Cemal'in kimliğine geçerek ülkeyi terk etmiştir. Cemal olan Cem, artık sevdiği insanlardan ve ülkesinden uzaklaşmış, mutsuz, siyasi ve toplumcu tarafını kaybederek kendi içine kapalı çileci bir yaşama başlamıştır. Yirmi yıl sonra geri dönmesi ve Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrenmesi ile Cem, tekrar hayata dönmeye, kadersizliğini kırarak yıllar önce kaçırdığı mutluluğu ve kaybettiği sevgilisini kazanmak için çaba sarf etmeye başlar. Her ne kadar Cem karakteri anlatı sonunda sevdiği kadına ve kızına kavuşsa da, artık yirmi yıl önceki Cem değildir. Kendisi yüzünden kardeşi ölmüş, yıllarca bu vicdan azabını çekerek yaşamış ve hayatının yirmi yılını bilmediği ülkelerde sürgünde geçirmiştir. Sonuç olarak film geneline bakıldığında karakterler, Yeşilçam melodramlarındaki gibi katı karşıtlıklardan çok kendi yaşamlarında karşılaştıkları üzüntü ve mutluluklarıyla birlikte dönüşerek kurulmuşlardır.

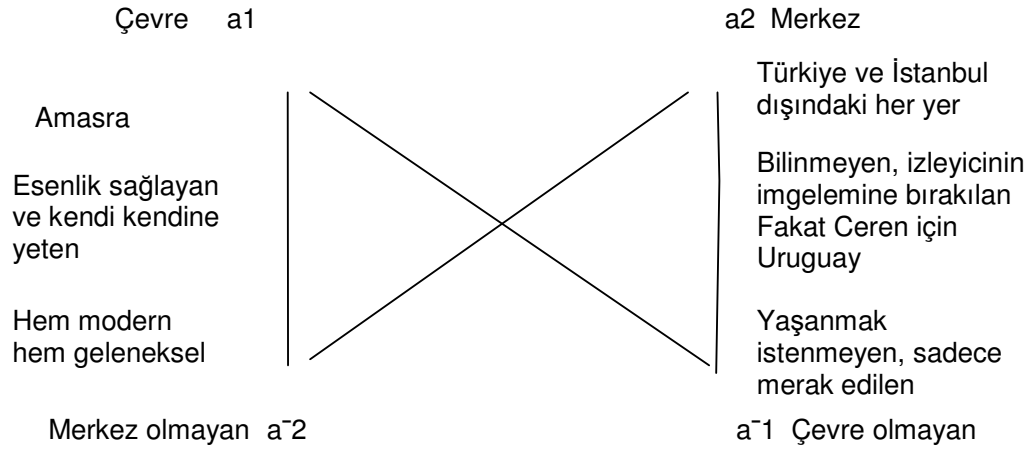
Yeşilçam melodramlarıyla benzerlik taşıyan kodlar ise karakterlerin ayrılık nedeniyle büyük acı çekmeleri ve haksızlığa uğramaları sonucunda -ya da diğer bir deyişle kötü kişinin tuzağına düşerek- kurban olarak konumlandırılmalarıdır. Birbirlerini çok seven Cem ve Gülfem, Ali'nin onu askerlere ihbar etmesiyle ayrılmak zorunda kalmışlardır. Her iki karakter de bu ayrılık sonucunda büyük acı çekmiştir. Sonuç olarak her iki karakterde başkasının tuzağına düşerek mutsuz olmuş ve acı çekmiştir.

3.1.1.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” Her Zaman Gerçek Aşk ve Dürüstlük Kazanır “

Filmin anlatısı Cem ve Gülfem'in Cem'in öldü sanılmasıyla ayrılmaları, yirmi yıl sonra bazı saklanmış gerçeklerin ortaya çıkarak iki sevgilinin yeniden kavuşması üzerine kurulmuştur. Filmdeki olayların akışının temelinde çok önemli üç yalan bulunmaktadır. Bu yalanlardan birincisi Cemal'in aslında Cem olması, ikincisi Gülfem'le birlikte olabilmek için Cem'i askerlere ihbar eden kişinin Ali olması ve bunu herkesten saklaması, üçüncü yalan ise Ceren'in aslında Cem'in kızı olmasıdır. Yirmi yıl sonra tüm bu saklı gerçeklerin ortaya çıkması ile anlatı düğüm noktasına gelir, yalanlar üzerine kurulan düzenler yıkılır ve yıllar önce ayrılmak zorunda kalan sevgililer yeniden kavuşabilmenin mücadelesi içine girerek kaderlerini değiştirmeye çalışırlar. Dolayısıyla filmin temel karşıtlıklarından bir tanesi “yalan / gerçek”, diğeri ise “merkez/taşıra”dır.



En temel karşıtlık olan yalan / gerçek öykünün düğüm noktasını oluşturmaktadır. Cem ölen kardeşi Cemal'in yerine geçerek askerler tarafından yakalanmaktan ve hapse girmekten kurtulmuştur. Bu yalandan sonra annesinin baskısı ile Amasra ve Türkiye'yi terk etmiş, yirmi yıl gemilerde çalışarak kardeşinin ölümüne sebep olmanın verdiği vicdan azabı ve sevgilisi Gülfem'den ayrılmanın verdiği mutsuzluk ile uzun bir sürgün hayatı yaşamıştır. Bu yalan onun hayatını, özgürlüğünü kurtarıırken öte yandan sevgilisini ve ülkesini terk etmesine neden olmuştur. Cem yirmi yıl sonra Amasra'ya döndüğünde gerçek kimliğini açıklayarak polisler teslim olur ve yalanlardan birincisi ortaya çıkar. İkinci yalan olan Ali'nin Cem'i askerlere ihbar etmesi ve bunu herkesten saklaması onun Gülfem'le evlenebilmesinin yolunu açmıştır. Fakat filmin sonunda bu yalanın ortaya çıkması ile Gülfem gerçeği öğrenir ve Ali'yi terk eder. Böylece yirmi yıldır Gülfem'i ve kızını mutlu etmeye çalışarak onlara emek harcayan Ali, bir defasına da olsa yaptığı kötülüğün cezasını almış olur. Dolayısıyla dürüstlük emeğin önüne geçen bir ahlaki değer olarak vurgulanır. Üçüncü yalan ise Gülfem'in Ceren'in gerçek babasının Cem olduğunu saklamasıdır. Bu yalan aracılığıyla Ceren'in Gülfem ve Ali'nin kızı olduğu düşünülerek hem Gülfem insanların gözünde meşru bir çocuk dünyaya getirmiş hem de ailenin devamı / birliği sağlanmıştır. Fakat yirmi yıl sonra Cem'in geri dönmesinin ardından Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrenmesi ile bu yalan da ortaya çıkmış olur. Sonuç olarak filmin geneline bakıldığında tüm saklanan gerçekler gün gelip ortaya çıkmış, yalan üzerine kurulan geçici mutluluklar yıkılmış, üstü örtülü acılar gün yüzüne çıkmış, gerçekliğin kalıcılığı vurgulanmış, ahlak ve dürüstlük yeğlemesi gereken yol olarak sunulmuştur.

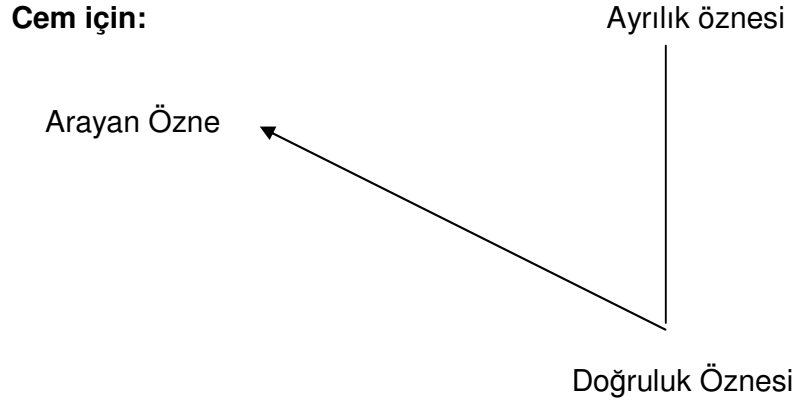


Film Bartın'ın küçük bir ilçesi olan Amasra'da geçmektedir. Filmde kurulan taşra temsiline bakıldığında hem alışagelinenden farklı hem de ona benzer kullanımların olduğu dikkat çekmektedir. Bu temsile geçmeden önce "alışagelinen taşra" kavramının ne olduğuna bakma ihtiyacı duyulmaktadır. Argın ve Türkeş 'e göre (2005;160, 164,274.) Cumhuriyet'le birlikte Türkiye'nin taşra tanımında, diğer bir deyişle çevre, önemli bir değişiklik olmuştur. Cumhuriyet öncesinde kendi içine kapalı fakat kendinden memnun taşra kavramı Cumhuriyet'le birlikte az gelişmişliği, merkezin imkânlarından yoksunluğu, yoksulluğu, sıklığı, merkezin ötekisi olanı ve burada yaşayanların bir gün mutlaka gitmek istedikleri yeri ifade etmeye başlamıştır. Bunlara ek olarak aynı zamanda taşra ve taşralılık, muhafazakâr değerlerin ve geleneksel ilişkilerin hüküm sürdüğü bir yer olarak tanımlanmıştır. Cumhuriyetin sonrasının bu taşra imgesiyle *Gönderilmemiş Mektuplar* filmde örtüşen nokta şunlardır: Amasra; hala ve diğer aile fertlerinin büyük bir konakta yaşadığı geniş aile, bu ailenin sürekliliğini sağlayacağı düşünülen erkek çocuğun olmamasının yarattığı üzüntü, Amasralılar arasındaki dayanışma, herkesin birbirini tanıması gibi geleneksel değerlerin sürdürüldüğü bir taşradır. Fakat diğer taraftan aynı taşra; filmde insanların yaşamaktan mutlu olduğu, merkez gibi kendine göre daha cazibeli yerlerin arzulanmadığı, ekonomi, teknoloji, kültür gibi alanlarda geri kalmışlığın yerine kendi kendine yetebilmenin temsillendirildiği bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Cumhuriyet sonrasının o yoksul, yoksun, sıkıcı,

kaçmak istenen taşra imgesi bu filmde tam tersi istikamette değişerek karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Türkeş' e göre (2005;202-203) 1980 sonrasında taşra; serbest piyasa ekonomisinin yarattığı değişimden etkilenmiş, içine kapalı olmak yerine merkezle iletişime geçerek ona benzemeye başlamıştır. Bu değişim filmde de gözlemlenmektedir. Yirmi yıl önce sevgilisi Gülfem ile buluşmak için Cem'in kullandığı ayna şimdiki zamana gelindiğinde cep telefonuna dönüşmüş, Cem'in Gülfem'e yazdığı mektupların yerini artık bilgisayar, internet ve elektronik postalar almıştır. Değişen bu taşra imgesiyle birlikte merkezde dönüşmüştür. Filmde taşradan çıkmak isteyen tek kişi Gülfem'in kızı Ceren'dir. Onun da amacı taşradan kurtulmak değil sadece farklı dünyaları, kültürleri ve insanları tanımak, görmektir. Sonuç olarak Cumhuriyet sonrasında taşrayı ötekileştiren taşra-merkez ilişkisinin dönüşüm geçirdiği yerine kendinden memnun ve dışa açık bir taşra imgesinin geçtiği gözlemlenmiştir.

3.1. 1.5.Özne Dönüşümleri

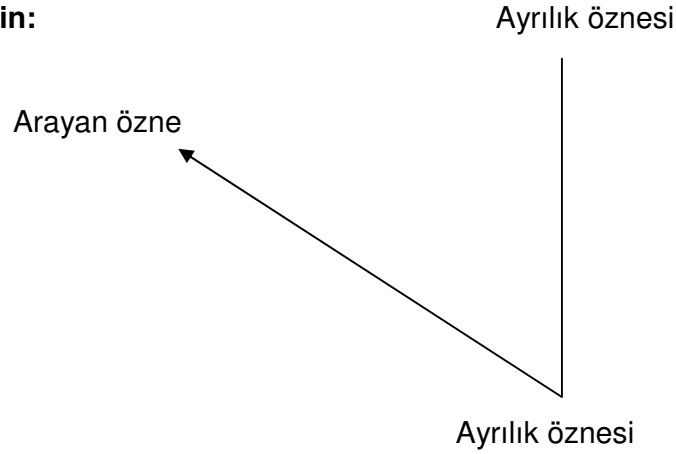
Filmin başından nerdeyse sonuna kadar Gülfem ve Cem, kaderlerine razı olarak kendi istek ve arzularından vazgeçmek zorunda kalmış karakterlerdir. Cem sevdiği kişilerden ayrılarak yirmi yıl sürgün hayatı yaşamış, Gülfem arzuladığı kişiyi kaybederek hamile olduğu için evlenmek zorunda kalmıştır. Fakat filmin sonunda yalanların ortaya çıkması ve Ali'nin kurduğu düzenin anlaşılması ile her iki karakterde arzularına kavuşmuşlardır. Sonuç olarak ana karakterler olan Cem ve Gülfem için özne dönüşümleri yaşanmıştır. Karakterlerin bu dönüşümleri aşağıda verilmiştir.



Cem kardeşi Cemal'in ölmesine neden olmuş, fakat ölen kişinin kendi olduğu düşünüldüğü için suçlu konumundan kurtulmak amacıyla kardeşi Cemal'in kimliğine geçmiştir. Ayrıca gerçekte kardeşi Cemal'in ölmesine neden olduğu için annesi Elmas Hanım'ın nefretini kazanmıştır. Annesinin zorlaması ve kendi esenliği için ülkeyi terk etmek zorunda kalmıştır. Böylece hem annesini, hem sevgilisini hem de vatanını kaybetmiştir. Dolayısıyla Cem; kimliği, hayatı, annesi, sevgilisi ve vatani olmak üzere kendine ait birçok değerden vazgeçmiştir. Tüm bu olumsuzlukları ve yaşadığı acıları kader olarak değerlendirip hepsine razı olmuştur. Yirmi yıl sonra Amasra'ya geri dönmesi babasının ölümü nedeniyle gerçekleşmiştir. Babasının cenazesinden sonra tekrar sürgün hayatına dönerek, istemediği kaderini yaşayacaktır. Bu aşamaya kadar Cem olumsuz kimliği temsil eden, hayatındaki şanslılıkları kabul ederek kaderine boyun eğen, sorunları düzeltmek için gücünün sınırlı olduğunu düşünen ayrılık öznesidir (Kıran, 1999;158). Fakat yıllar önce kendinin karıştığı Sinop'taki soygunla ilgili gerçek bilgiye ulaşmak istemesi, kardeşinin adını temize çıkartmaya çalışması ve Ceren'in kendi kızı olup olmadığını öğrenmek istemesi ile doğruluk öznesi konumuna geçmektedir. Yani Cem kendine belli amaçlar, nesneler belirleyerek ve bunları yapmak için eyleme geçerek gerçek bilgi peşinde koşmaya başlamıştır (Kıran, 1999;162). Artık kısmen olumlu kimliğe bürünmüştür. Ceren'in kendi kızı olduğunu Gülfem'in doğrulaması üzerine hem kızına hem de Gülfem'e kavuşmak için çaba göstermeye başlar. Böylece Cem "istemek kipliğine" geçerek (Kıran, 1999;161) arayan özne

olmuştur. Filimin sonunda Gülfem ve kızı Ceren'e ulaşarak izlencesini gerçekleştirmiştir.

Gülfem için:



Gülfem, Cem'in öldüğünü zannederek hamile olması nedeniyle Ali'nin evlilik teklifini kabul eder ve böylece ayrılık öznesi konumuna gelir. Çünkü Ali'yle sevdiği için değil mecbur olduğu için evlenmiştir. Aslında her ne kadar öldüğünü zannetse de hala Cem'i sevmektedir ve onu unutamamıştır. Hamile olduğu için ölmek istemiş fakat bebeği nedeniyle bunu yapamamıştır. Dolayısıyla Gülfem'de Cem gibi ilk bölümde ayrılık öznesidir. Aradan yıllar geçip bebeğini büyütmüştür ve mutlu görünmektedir. Cem'in geri dönmesi, gerçek kimliğini açıklaması ve kızı Ceren'i öğrenmesiyle her şey değişmeye başlar. Cem Gülfem'e tekrar birlikte olmayı teklif eder. Fakat Gülfem ailesi için bu teklifi reddeder. Dolayısıyla Gülfem ailesi için kendi arzularından vazgeçmesi sonucunda yine ayrılık öznesi olma konumunu sürdürür. Fakat yirmi yıl önce Cem'i ihbar eden kişinin eşi Ali olduğu ortaya çıktığında yaptığı kötülükten dolayı onu terk eder. Böylece Gülfem, gerçekten sevdiği Cem'e dönerek nesnesine/ aşkına kavuşmuş ve arayan özne konumuna geçmiştir.

3.1.2. SUNA

3.1.2.1. Film Kimliği

Filmin Adı: Suna

Yapım Yılı: 2007

Yönetmen: Engin Ayça

3.1.2.2. Film Özeti

Film Balıkesir'in Akçay ilçesinde geçmektedir. Suna (Türkan Şoray), Selim (Erol Mütercimler), Erhan (Demir Karahan) ve Sevgi (Gülşen Tuncer) üniversite yıllarında sol hareket içinde bulunmuş, coşkulu, insanlık için güzel şeyler gerçekleştirmeyi amaçlayan, kendi tarihlerini yazabileceklerine inanan ve kendilerini 68 kuşağı olarak tanımlayan bir arkadaş grubudur. Fakat 12 Mart muhtırası ve toplumsal karışıklıklar onların hem bu ideallerini hem de hayatlarını altüst etmiştir. Her biri farklı yerlere ve hayatlara savrulmuştur. Üniversite öğrencisi iken Suna'nın hayali akademisyen olmak, Avrupa'ya gidip orada öğrenim görmektir. Fakat üniversiteden sonra babasının ani ölümü ile Akçay'a döner. Aynı zamanda 12 Mart muhtırasının getirdiği yeni koşullar ve arkasından 12 Eylül askeri darbesi Suna'yı planlarını değiştirmek zorunda bırakır. Tüm bu siyasi / toplumsal karışıklar ve babasının ölmüş olması nedeniyle eczanenin başına geçmek zorunda kalır ve Akçay'a yerleşir. Bu arada Suna ve Selim birbirlerini çok seven, evlenmek üzere olan iki sevgilidir. Fakat 12 Mart muhtırası nedeniyle Selim, yıllarca kaçak yaşamak zorunda kalmış sonra da tutuklanarak hapse düşmüştür. Suna'yı tüm bu olaylardan korumak için onunla bağıını koparmıştır. Buna rağmen ona kendisi beklemesi için haber göndermiştir. Fakat tüm bu olaylardan haberi olmayan ve Selim'in mesajlarını alamayan Suna ona çok kırılır. Uzun bir süre Selim'den haber bekler, hiçbir bilgi alamayınca Erhan ile evlenir. Yıllar sonra bir gün ansızın Suna'nın üniversiteden arkadaşı olan ve Almanya'da yaşayan

Sevgi Akçay'a gelir. Aslında Akçay'a ailesinden kalan miras işlerini çözmek için gelmiştir. Aynı miras konusu için İstanbul'da yaşayan Selim'de Akçay'a gelir. Buradaki hayatından memnun olmayan Suna, Selim'in gelmesi ile daha da kötüleşmeye, sinir krizleri geçirmeye başlar. Arkadaşı Sevgi ile dertleşen Suna, aslında bu kasabanın onu sıktığından, İstanbul'da yaşamak istediğinden ve Selim'e çok kırgın olduğundan bahseder. Erhan'ın eşi olmaktan, küçük bir kasabada eczacılık yapmaktan bıktığını, hayallerini gerçekleştiremeden terk etmek zorunda kaldığını anlatır. Diğer taraftan Selim'de yıllar önce haber göndermesine rağmen kendisini beklemeyip Erhan ile evlendiği için Suna'ya kırgındır. Dolayısıyla bilgi eksikliğinden kaynaklanan “yanlış anlama” iki sevgilinin ayrılmasına neden olmuştur. Selim'in Akçay'a gelmesi ile bu gerçekler su yüzüne çıkar, çok üzülmüşler ama artık çok geçtir. Yıllar geçmiş her ikisi de farklı yerlere savrularak kendi hayatlarını kurmuşlardır. Filmin sonunda Sevgi tekrar Almanya'ya, Selim İstanbul'a döner, Suna ise Akçay'da mutsuz hayatını sürdürmeye devam eder.

3.1.2.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme

Aşk: *Suna* filmine melodramatik nitelik kazandıran unsurlar, yıllarca önce birbirini çok seven Suna ve Selim'in evlenme aşamasında bir takım nedenlerle ayrılmak zorunda kalıp bir daha kavuşamamaları nedeniyle yaşadıkları pişmanlığı ve mutsuzluğu konu edinmesidir. Filmdeki aşk, Yeşilçam melodram kodları ile karşılaştırıldığında şu benzerlikler dikkat çekmektedir: Yeşilçam melodramlarında bilgi eksikliği sonucu ortaya çıkan yanlış anlama kodu *Suna*'da da kullanılmıştır. Yıllar önce üniversiteden mezun olduktan sonra evlenmeye karar veren Selim ve Suna bilgi eksikliğinden kaynaklanan yanlış anlama sonucu ayrılırlar. Suna babasının ölümü üzerine Akçay'a dönmüş, o sırada yaşanan 12 Mart muhtırası sonucu Selim'de gözaltına alınarak hapse girmiştir. Selim'in hapiste olduğu ve onu beklemesini söylediği haberleri Suna'ya hiç ulaşmaz. Selim'in başına gelenlerden haberi ve bilgisi olmayan Suna terk edildiğini düşünerek ona

küser ve Erhan'la evlenir. Dolayısıyla bilgi eksikliği sonucu doğan yanlış anlama sevgililerin ayrılmasına neden olmuştur. Fakat Yeşilçam melodramları ile farklılık gösteren nokta ise iki sevgilinin ayrılmasına neden olan yanlış anlamanın kaynağı ne kötü bir karakterdir ne de kişisel bir unsurdur. Onları ayıran, Selim'i Suna'dan uzaklaştıran şey iktidar ya da diğer bir değişle devlettir. Dolayısıyla iki sevgiliyi ayıran güç kişisel ya da psikolojik değil toplumsaldır.

Aile: *Suna* filmindeki aile temsiline bakıldığında Yeşilçam melodramlarındakinden çok farklı bir görünüm ortaya çıkmaktadır. Filmde aile kavramına ne büyük bir kutsallık atfedilmiş ne de aile birliğini tehdit eden bir dış güç oluşturulmuştur. Suna ve Erhan 1975 yılında evlenmiş, bir çocukları olmuş fakat hastalığa yakalanıp ölmüştür. Bu ölümden dolayı Suna, eşi Erhan'ı suçlamış ve bir daha çocuk sahibi olmak istememiştir. Ayrıca Suna Edremit'in Akçay kasabasında yaşamaktan ve üniversite öğrencisi iken kurduğu hayalleri gerçekleştirememiş olmaktan dolayı çok mutsuzdur. Dolayısıyla aile birliğini ve mutluluğunu tehdit eden güç aslında içerdedir. Çünkü Suna yaşadığı hayattan sıkılmaktadır, mutsuzdur ve bir kez intihara kalkışmıştır. Yeşilçam melodramlarının aile dayanışması, aile içi mutluluk ve ailenin yüceltilmesi gibi kodları değişerek yerine içinde bulunduğu durumu, karı- koca, anne-kız ilişkisini, rollerini sorgulayan bir yapı gelmiştir.

Kadın: Aile kodlarında gözlemlenen farklılıklar kadın temsili içinde geçerlidir. Öncelikle Suna karakteri hayallerini gerçekleştiremeyip evlenerek küçük bir kasabada eczacılık yapmayı, istemediği bir hayata katlanmayı ve kaderine razı olmayı tercih etmiştir. Bu kod tüm melodramlarda olduğu gibi *Suna* filminde de gözlemlenmiştir. Diğer bir ortak kod ise Suna'nın sevdiği erkeğe kavuşamaması nedeniyle mutsuz olmasıdır. Bu noktaya kadar melodram kodları ile benzerlik taşıyan kadın temsili Suna'nın kendi varoluşunu, hayatta sahip oldukları ve olamadıklarını sorgulamaya başlaması ile değişmektedir. Suna sadece yıllar önce sevgilisinden ayrı kaldığı, başka bir erkekle evlendiği için mutsuz değildir. Aynı zamanda gençliğinde

planladığı fakat babasının ölümü ve 12 Mart muhtırası nedeniyle gerçekleştiremediği Avrupa'da eğitim görme, üniversitede öğretim görevlisi olma ve büyük şehir olan İstanbul'da yaşamak gibi yarım kalmış hayalleri nedeniyle mutsuzdur. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının aksine kadının mutsuzluğunun temelinde sadece sevdiği erkeğe kavuşamama yatmamaktadır. Aynı zamanda kadının hayata ve kendi varoluşuna dair sorunları, sorgulamaları yatmaktadır. Sonuç olarak filmin geneline bakıldığında her ne kadar kadın temsili açısından yine edilgenlik, kaderine razı olma ve katlanma gibi kodlarla karşılaşmış olsa da kadının mutsuzluğuna melodram kodlarından farklı bir bakış getirilmiştir. Kadının varoluşu ve tanımı erkek arzusundan değil kendi bakışından sunulmuştur.

Erkek: Filmde iki önemli erkek karakter vardır. Bunlardan birincisi Suna'nın kocası Erhan'dır. Erhan gençliğinde Suna'yı sevmektedir, hatta onu elde etmek için sürekli peşinde gezmektedir. Diğer taraftan Suna Selim'i sevdiği için Erhan'a karşılık vermemektedir. Fakat Suna'nın babasının ölümü üzerine Akçay'a dönmesi, arkasından 12 Mart muhtırası sonucu Selim'in hapse girmesi Erhan'ın Suna'yı elde etmesinin yollarını açmıştır. Suna uzun bir süre Selim'den haber bekler. Onun hakkında hiçbir bilgiye ulaşamayınca Erhan'ın evlilik teklifini kabul eder. Yıllar süren evliliklerinde Erhan sürekli Suna'yı mutlu etmeye çalışır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarından farklı olarak fedakârlık, başkasının mutluluğu için çabalama *Suna* filminde erkek temsiliinde karşımıza çıkmaktadır. Erhan her ne kadar etkinlik kodunu temsil ederek sevdiği kişi olan Suna'yı elde etmiş olsa da aslında mutsuzdur. Suna'nın sıkıntıları, mutsuzlukları, oğullarının ölümünden dolayı onu suçlaması Erhan için katlanması gereken bir hayattır.

Diğer bir önemli erkek karakter Selim ise sevdiği kişi Suna'yı yıllar önce kaybetmiştir. Çünkü 12 Mart muhtırası ile ülke dışına kaçmak zorunda kalmıştır. Ülkeye döndükten sonra ise tutuklanarak hapse girmiştir. Bu süreçte başına gelenler hakkında Suna'ya yeterli bilgi göndermemiş ve onunla bağını aniden kesmiştir. Selim'in bu şekilde davranmasının nedeni ise

Suna'yı tüm bu olanlardan korumaktır. Yıllar sonra Akçay'a geldiğinde Suna'yla karşılaşması ve onu hala seviyor olmasına rağmen hiçbir şey yapmaz. Sadece Suna ve kendi arasındaki kırılganlığı, yanlış anlamayı çözmeye çalışır. Çünkü onun için her şey geçmişte kalmıştır. Dolayısıyla Selim karakteri, yıllar önce yaşanan 12 Mart muhtırası nedeniyle hem sevgilisi Suna'yı hem de geleceği ait hayallerini terk etmek zorunda kalmıştır. Ayrıca kendi başına gelen tüm sorunlardan Suna'yı korumak için onun kaybetme tehlikesini göze almıştır. Dolayısıyla Erhan karakterindeki fedakârlık temsili Selim'de de gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak her iki erkek karakter içinde etkinlik konumundan ziyade sevdiği kadın için fedakârlık yapma, özveride bulunma ve birtakım zorluklara katlanma temsili gözlemlenmektedir. Sonuç olarak erkek temsili açısından melodram kodlarından farklı bir görünüm ortaya çıkmaktadır.

Mekân Kullanımı: *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde olduğu gibi *Suna*'da İstanbul dışında bir mekânda Balıkesir'in Akçay kasabasında geçmektedir. Yeşilçam melodramlarının aksine film içerisinde mekân kullanımı önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Yeşilçam melodram kodlarında olduğu gibi panoramik çekimler önemli bir yer kaplamaktadır. Film süresince Akçay kasabasının doğal güzelliklerine çok sık yer verilmiştir. Fakat filmde Akçay kasabasının iki farklı algılanışı vardır. Söyle ki; kasabada yaşayanlar özellikle Suna için burası güzelliklerinden ziyade insana sıkıntı veren bir yerdir. Akçay ve taşra Suna'nın mutsuzluğuna neden olmaktadır. Çünkü Suna, İstanbul ve onun gibi büyük kentlerde yaşamak istemektedir. Fakat Suna'nın tam aksine Almanya'dan gelen arkadaşı Sevgi içinse Akçay herkesin birbirini tanıdığı, sakinliğin, huzurun ve samimiyetin olduğu güzel bir yerdir. Dolayısıyla bu kullanım ile mekânın kendisi öykünün, karakterlerin bir parçası olarak hem onları etkilemekte hem de onların algılarına göre anlamlandırılmaktadır. Yeşilçam melodramlarındaki mekân kodları ile karışlaştırıldığında *Suna*'daki mekânın belirgin, öykü

içerisinde önemli ve gerçekçi bir rolü olduğu; İstanbul dışında bir Anadolu kasabasının terci edildiği dikkat çekmektedir.

Zaman Kullanımı: Mekân kullanımında olduğu gibi “zaman” kodunda da Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında önemli değişimler gözlemlenmiştir. Yeşilçam’ın karakterlerin aniden yaşlandığı ya da küçük çocukların birden bire büyüdüğü “eksiltili zaman” yerine dramatik zamanın daha gerçekçi ilerlediği zaman kullanımı tercih edilmiştir. *Suna* filminde “gerçekmişgibiliği” sağlayan önemli unsurlardan birisi zamanın bu şekilde gerçekçi kullanımı olmuştur.

Anlatı Yapısı: *Suna* filmine melodramatik nitelik kazandıran unsurlar, yıllar önce iki sevgili arasındaki büyük aşkın çeşitli nedenlerle kesintiye uğraması ve bir daha asla kavuşamamalarının karakterler üzerinde yarattığı mutsuzluktur. Melodramatik nitelik taşıyan *Suna* klasik anlatı türünde kurulmuştur. Bu yönüyle Yeşilçam melodram kodları ile benzerlik taşımaktadır. *Suna* ve Erhan evlenerek Akçay kasabasına yerleşmiş ve çok mutlu olmasalar da sürdürdükleri bir aile hayatları vardır. Karakterler hakkında bilgi verilen bu kısım filmin giriş bölümünü oluşturmaktadır. Bir gün sürpriz bir şekilde *Suna*’nın üniversiteden arkadaşı olan ve Almanya’da yaşayan Sevgi, Akçay’a gelir. Sevgi’nin ailesinden kalan bir miras işi vardır. Sevgi’nin akrabası olan ve İstanbul’da yaşayan Selim’de aynı konu için Akçay’a gelmek zorunda kalır. Selim’in bu gelişi *Suna*’nın duygularını tekrar harekete geçirerek eski günleri hatırlamasına, Selim’le yıllar önce yaşadıkları kırgınlığın ve ayrılma sebeplerin gün yüzüne çıkmasına neden olur. Filmin bu kısmı ise gelişme bölümünü oluşturmaktadır. Sonuç bölümünde ise; Selim ve *Suna*’nın yıllar önce ayrılmasına neden olan iki şeyin eksik bilgi ve yanlış anlama olduğu ortaya çıkmaktadır. Selim ve *Suna* kaçırdıkları mutluluğa çok üzülseler de tekrar kavuşma isteği göstermezler. Çünkü aradan yıllar geçmiş hem Selim hem de *Suna* kendi düzenlerini kurmuşlardır. *Suna*’nın Erhan’la kurduğu ve yıllardan beri devam eden bir aile hayatı vardır. Dolayısıyla film sonuç bölümünde her ne kadar mutsuz olursa da kurulu aile hayatını devam

ettirme üzerine kapanarak toplumsal beklentilere uygun olarak sonuçlanmış olmaktadır.

Yeşilçam melodram kodları ile farklılıklar ise *Suna* filminin öykü ve işleniş biçiminde ortaya çıkmaktadır. Filmin konusunun, ana karakterlerinin öykülerinin sosyo- politik bir bağlam içerisinde geçmesi ve Türkiye'nin karışık bir döneminin insanların hayatına ne gibi etkileri olduğunu anlatması bakımından Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında daha gerçekçi ve toplumsal bir nitelik taşıdığı gözlemlenmektedir. Örneğin film, üniversite yıllarında dünyayı değiştirebileceklerini, kendi hayallerini gerçekleştirerek kendi tarihlerini yazabileceklerin düşünen ve aynı dünya görüşünü paylaşan bir grup arkadaşın günümüzdeki pişmanlıklarla dolu hayatlarını anlatmaktadır. Kendilerini 68 kuşağı olarak tanımlayan bu grup şu anki hayatlarından memnun değildirler, pişmanlıklar yaşamaktadırlar. Çünkü hepsi 1977'li yıllarda yaşanan siyasi karışıklıktan ve 12 Mart muhtırasından nasibini almıştır. Sevgi üniversiteyi bırakarak Almanya'ya kaçmak, Selim hapse girmek ve Suna'da sevgilisini kaybederek istemediği bir hayatı yaşamak zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının masalsı, inandırıcılıktan ve toplumsaldan uzak gerçek-dışı yapısının, öykülerinin değişerek daha gerçekçi bir anlatı yapısına dönüştüğü söylenebilir.

Değişime uğrayan bir diğer kod ise melodramın karşıtlıklara dayalı yapısıdır. Bu filmde anlatı zengin-fakir, köylü- şehirli gibi zıtlıklardan ziyade, neden- sonuç ilişkisi içerisinde geçmişin gizli kalmış ayrılık nedeninin gün yüzüne çıkması fakat pişmanlıklara rağmen kavuşamama üzerine kurulmuştur. Filmde iki sevgilinin ayrılmasına ve hayallerini gerçekleştirememelerine neden olan güç odağı ne kötü bir karakter ne de kaderdir. Onları ayıran ve istemedikleri bir hayat yaşamaya iten şey Türkiye'nin 1977 yıllarında yaşadığı toplumsal karışıklıktır. Dolayısıyla *Suna* filmi, Yeşilçam melodramlarının dünyayı ve insanları kabaca karşıtlıklar üzerinden masalsı bir şekilde anlatması yerine toplumsal, politik ve bireysel boyutları olan daha karmaşık bir yapıyı tercih etmiştir.

Görsel Anlatım: Görsel anlatım açısından melodram kodları ile benzerlik taşıyan kodlardan bir tanesi panoramik görüntü kullanımının çok olmasıdır. Filmde Akçay'ın doğal güzelliklerinin gösterildiği deniz, orman gibi doğa içerikli panoramik görüntüler kullanılmıştır.

Diğer taraftan görsel anlatım bakımından önemli değişimlerin olduğu dikkat çekmektedir. Bunlar değişimler; abartılı oyunculuğun yerini daha sade oyunculuğun alması, yakın plan çekimler yerine orta ve geniş ölçekli çekimlerin tercih edilmesi, sessizlik anlarında optik kaydırmaların az kullanılması ve cephe çekim yerine aç-karşı aç çekimlerinin tercih edilmesidir.

Sözel Anlatım: Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında sözel anlatım konusunda benzer kodlar bulunmaktadır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminden farklı olarak Suna'daki diyaloglar daha uzun, tekrara dayalı ve ağırdalıdır. Örneğin filmin sonlarına doğru Selim ve Suna arasında kelime tekrarlarının çok olduğu uzun ve ağırdalı şu diyalog yaşanmaktadır:

Suna: *Böyle mi konuşmuştuk? Sen bana ihanet ettin. Nasıl yapabildin bunu, nasıl? Bana haber gönderebilirdin.*

Selim: *Gönderdim, kaç defa.*

Suna: *Beklerdim. Kaç defa haber gelmedi.*

Selim: *Hep haber gönderdim.*

Suna: *Gene bekledim. Bekledim haber gelmedi. Nereye gideceğim, napacağımı bilmedim.*

Selim: *Hep gönderdim*

Suna: *Hiç gelmedi.*

Selim: *Hep gönderdim.*

Suna: *Gelmedi*

Selim: *Gönderdim.*

Suna: *Sen neden gelmedin.*

Selim: *Gelemedim, gelemездim, kaçmam gerekiyordu. Saklandım aylarca, yıllarca....*

Melodram kodları ile benzerlik taşıyan diğер bir özellik ise duyguların söz ya da şarkı yoluyla anlatılmasıdır. Suna yeğeni Elif'e bir şiir kitap almıştır. Elif okumak için kitaptan bir şiir seçer. Okumadan önce Suna'ya, seçtiğı şiirin tam ona göre olduğun söyler. Adından Behçet Necatigil'in *Sevgileri Yarınlara Bıraktınız* şiirini okumaya başlar:

*Sevgileri yarınlara bıraktınız
Çekingen, tutuk, saygılı.
Bütün yakınlarınız
Sizi yanlış tanıdı.
Bitmeyen işler yüzünden
Siz böyle olsun istemezsiniz
Bir bakış bile yeterken anlatmaya her şeyi
Kalbinizi dolduran duygular
Kalbinizde kaldı*

Böylece bu şiir aracılığıyla Suna'nın yaşayamadığı ve kalbine gömmek zorunda kaldığı gerçek duygularına gönderme yapılmaktadır. Suna yıllar önce çok sevdiği ve evlenmek üzere olduğu Selim'i 12 Mart muhtırası nedeniyle kaybetmiş ve Erhan ile evlenmiştir. Yıllar sonra karşılaşmalarına ve birbirleri için hala geçerli olan duygularını dile getirmelerine rağmen kavuşma iradesi göstermezler. Böylece duyguları kendi içlerinde, kalplerinde kalmıştır.

Filmde kullanılan Selim ve Suna'nın birlikte okuduğı bir diğер şiir ise Orhan Veli'nin *Birdenbire* şiiridir:

*Her şey birdenbire oldu.
Birdenbire vurdu gün ışığı yere;
Gökyüzü birdenbire oldu;*

*Mavi birdenbire.
Her şey birdenbire oldu;
Birdenbire tütmeye başladı duman topraktan;
Filiz birdenbire oldu, tomurcuk birdenbire.
Yemiş birdenbire oldu.*

*Birdenbire,
Birdenbire;
Her şey birdenbire oldu.
Kız birdenbire, oğlan birdenbire;
Yollar, kırlar, kediler, insanlar...
Aşk birdenbire oldu,
Sevinç birdenbire.*

Filmde karakterlerin ağzından okunan bu şiirlerin yanı sıra açılış ve kapanış müziği olarak kullanılan şarkı da ana temayı güçlendirecek bir işlev görmüştür. Yılların geçmesine rağmen gerçek aşk unutulmamış, ayrılık karakterleri üzen bir acı olmaya devam etmiştir. Suna'nın hayallerinden, Akçay'dan kurtularak İstanbul'da yaşamak istediğinden bahsetmektedir. Kısaca gerçek aşk yaşanamasa da kalplerde gömülü olarak hala durmakta, gençlikte kurulan düşler/hayaller varlığını sürdürmektedir. Şarkının sözleri şunlardır:

*Düşlerin sonbaharı
Her şey biter tükenir
Düşler kalır
Aşk kalır
İnsanlar doğar, ölür
Düşler kalır
Aşk kalır
Devran döner
Düşler döner*

*Aşk döner
Şimdi sonbahar*

Sonuç olarak hem okunan şiirlere hem de şarkıya bakıldığında duyguların söz ve şarkıyla ifade edilmesi kodunun *Suna* filminde de kullanıldığı tespit edilmektedir.

Ahlak Dünyası: *Suna* filminin ve Yeşilçam melodramlarının ahlak kodları karşılaştırıldığında çok farklı bir tablo karşımıza çıkmaktadır. Filmde Yeşilçam melodramlarının ne karşıtlıklara dayalı ahlaki dünyası, ne saf, dürüst, namuslu iyi tanımı ne de zengin, entrikacı, sevenleri ayıran kötü tanımı vardır. Filme genel olarak bakıldığında tüm karakterlerin hepsi iyi olarak karşımıza çıkmaktadır. Suna iyi bir karakterdir, yardım derneklerinde destek vermektedir. Yine benzer biçimde Sevgi arkadaş canlısı iyi bir insandır. Suna'nın eşi Erhan insanlar tarafından sevilen, karısını mutlu etmeye çalışan fedakâr bir erkektir. Selim 12 Mart döneminde polisler tarafından aranırken ve hapse girdiğinde Suna'yı korumak için aşkından vazgeçmiş, onu kendi başına gelenlerden uzak tutmaya çalışmıştır. Dolayısıyla filmdeki karakterlerin hepsi iyi değerleri temsil etmektedir. Fakat filmde kötü olan, görünür bir biçimde aslında 12 Mart muhtırası daha somut bir ifadeyle “askeri- siyasi iktidar”dır. 12 Mart döneminde siyasi düşüncelerinden dolayı Selim'i hapse atan, sevgilileri ayıran ve kurulan hayalleri öldüren bu “baskıcı iktidar”dır. Yine film içerisinde şimdiki zamanda geçen bir olayda “polis” kötü olarak karşımıza çıkmaktadır. Suna'nın yeğeni Elif'in bir arkadaşı polisler tarafından ağabeyi terörist olduğu ve kendisi de örgüt üyesi olduğu gerekçesiyle gözaltına alınmıştır. Polis tarafından sorguya çekilen bu genç elektrik verilerek işkence görmüştür. Tüm bu süreç filmde doğrudan gösterilmeyip Elif tarafından dile getirilmektedir. Sonuç olarak bakıldığında filmdeki kötü tanımı, insan dışında bir güce yani “baskıcı devlet iktidarına” atfedilmiştir.

Özel Alan / Ev: Özel alan kodları Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında şu farklılıklar dikkat çekmektedir: *Suna* filmi melodramlarının aksine daha çok ev dışı alanı tercih etmiştir. Kadın karakter Suna ev içi rollerinden çok kendi işi olan eczanesinde ve dış mekânlarda görüntülenmiştir. Filmde eve ait olan, ev içi işleri yaparak geleneksel rolleri yerine getiren kadın karakter Suna'nın annesi İfakat Hanım'dır. Suna ise bu rolleri sorgulayan ve bunlardan sıkılan bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla melodram kodlarından farklı olarak kadının ev içi görevlerine ve tanımına Suna'nın sorgulamaları ve mutsuzluğu aracılığıyla eleştiri getirilmektedir.

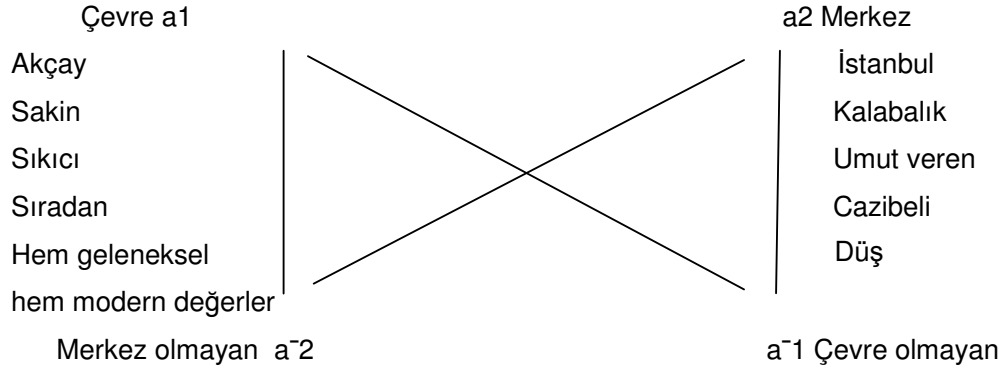
Karakterler: Yeşilçam melodram karakterleri ve kodları ile karşılaştırıldığında önemli farklılıklar dikkat çekmektedir. Bu değişime uğrayan kodlar sırasıyla karakterlerin yüzeysel olması; iyi-kötü, zengin-yoksul gibi karşıtlıklar üzerinden kurulması; toplumsal, sosyal ve kültürel bağlamdan yoksun olması; günlük yaşamdaki rollerinden kopartılarak tamamen duygusallık içinde sunulmasıdır. *Suna* filminin karakterlerine bakıldığında yukarıda sayılan özellikleri taşımadığı gözlemlenmektedir. Örneğin Suna karakteri sadece yıllar öce ayrılmak zorunda kaldığı ve bir daha kavuşamadığı sevgilisinin mutsuzluğunu yaşamamaktadır. Aynı zamanda Suna'yı mutsuz eden nedenler arasında gençliğinde hayalini kurduğu Avrupa'ya gitme, orada öğrenim görme, Türkiye'ye dönüp üniversitede çalışma ve İstanbul'da yaşama gibi hayallerini gerçekleştirememesi bulunmaktadır. Dolayısıyla şu an içinde bulunduğu hayatı beğenmemekte ve istememektedir. Sonuç olarak filmdeki karakterler sadece sevdiğine kavuşamama değil aynı zamanda kendi yaşam koşulları nedeniyle de mutsuzdurlar. Bu değişime ek olarak yine örneğin Suna eczanesinde çalışırken, hapishanede mahkûmlara ilaç yardımı yaparken, Erhan avukatlık bürosunda günlük hayatları içinde verilmiştir. Kısacası karakterler sadece duygusallık içinde değil aynı zamanda günlük hayatları içerisinde de sunulmuştur. Diğer ve belki de en önemli değişim ise filmdeki ana karakterlerin çoğunun toplumsal, sosyal ve kültürel bir bağlamı olmasıdır.

Gerek Selim, gerek Suna ve gerekse Sevgi Türkiye'nin 68 kuşağı olarak adlandırılan sol gelenekten gelmektedirler. Üniversite dönemlerinde dünyanın daha iyi olacağına, bazı şeylerin değiştirebilmesi için insanların mücadele etmesi gerektiğine ve buna güçleri olduğuna inanan, 12 Mart muhtırası ile hayatları olumsuz etkilenmiş bir kuşağı temsil etmektedirler. Dolayısıyla Yeşilçam melodram karakterlerinden farklı olarak *Suna* filmindeki karakterlerin toplumsal, sosyal ve kültürel bağlam bulunan bir değerler topluluğunu temsil ettikleri gözlemlenmiştir.

Yeşilçam melodramlarıyla benzerlik taşıyan kod ise karakterlerin haksızlığa uğrayarak kurban konumunda olmalarıdır. 1970'li yıllarda Selim'in hapse girerek Suna'dan ayrı düşmesine ve bir daha kavuşamamasına, Sevgi'nin üniversiteyi bırakarak yurt dışına kaçmak zorunda olmasına ve Suna'nın Akçay'da sıkışıp kalmasına neden olan şey 12 Mart muhtırasıdır. Dolayısıyla bu karakterler Türkiye'nin 1970'lerde yaşadığı toplumsal sorunların ve siyasal iktidarın kurbanı olmuşlar, düşlerini, sevgililerini kaybederek acı çekmişler ve çekmektedirler. Bu açıdan melodram kodlarına benzerlik göstermektedir. Fakat melodram kodlarından farklı olan yön karakterlere bu acıyı yaşatanın kötü birisi değil büyük bir güç, siyasi-askeri iktidar olmasıdır.

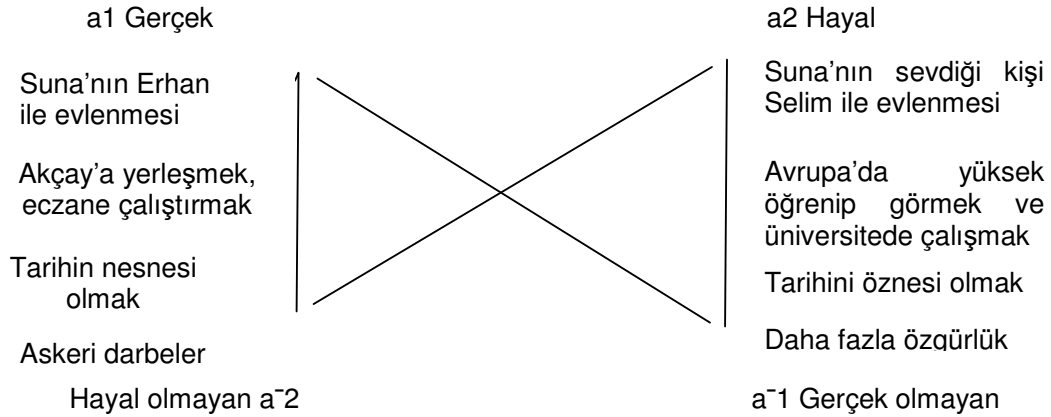
3.1.2.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” Hayaller Birer Kırık Ayna”

Film, Suna ve 68 kuşağını temsil eden bir arkadaş grubunun pişmanlıkları, aşkları, kavuşamamalarını, hayallerini gerçekleştirememeleri, mutsuzlukları, taşraya sıkışıp kalmaları gibi temaları işlemiştir. Filmin anlatısındaki temel karşıtlıklar çevre / merkez ve düş / gerçek olarak tespit edilmiştir.



Suna filmdeki taşra (başka bir deyişle çevre) tanımı ve temsili *Gönderilmemiş Mektuplar* filminden farklı bir şekilde sunulmuştur. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmindeki kendi kendine yeten, insanların orada yaşamaktan memnun oldukları taşra temsili bu filmde değişime uğramıştır. *Suna* karakteri için taşra sıkıcı, insanı boğan, sıradan, gelecek için umut vaat etmeyen bir yerdir. Bu nedenle arzu edilmemektedir. *Suna* için esas arzu nesnesi, yaşamak istediği yer aslında İstanbul'dur, başka bir deyişle merkezdir. Çünkü ona göre İstanbul kalabalık, sıkıcı olmayan, yoksunluk değil de imkânlar sunan bir yerdir. Fakat diğer taraftan filmdeki bu taşra temsili karşısında tam tersi bir taşra da bulunmaktadır. Bu *Suna*'nın Almanya'dan gelen arkadaşı Sevgi'nin özlemini çektiği sessiz, sakın, insana esenlik ve mutluluk sunan, herkesin birbirini tanıdığı sevimli taşradır. Bu ikili yaklaşıma rağmen *Suna*'nın temsil ettiği sıkıcı, tek düze, yaşanmak istenmeyen taşra film genelinde daha yoğun olarak gözlemlenmektedir. Dolayısıyla Göle'nin *Yer Değiştiren Gölge* kitabında (2005; 55,56) ele aldığı taşra kavramına göre değerlendirildiğinde filminin öyküsü temelde, ana karakter *Suna*'nın dışta kalma, daralma, kendini eksik ve kısıtlanmış hissetme ve merkezin imkânlarından yoksun kalma halini barındıran taşra sıkıntısını anlatmaktadır. Bu sıkıntı *Suna*'yı mutsuz etmekte ve sinir krizlerine kadar götürmektedir. Tüm değerlendirmelere ek olarak taşra aynı zamanda geleneksel ve modern değerlerin bir arada olduğu bir yer olarak sunulmaktadır. *Suna* ve ailesinin katıldığı bir Akçay düğününde dans ve folklorik (harman dalı, halay) oyunları, modern ve yöresel giysiler, davul gibi

geleneksel ve klavye gibi Batı'lı müzik aletleri hepsi bir arada bulunmuştur. Dolayısıyla taşralılık; hem geleneksel hem de modern değerleri bir arada bulundurmayı, ne tamamen modern ne de tamamen geleneksel olamayıp arada kalmışlık olarak tanımlanmıştır.

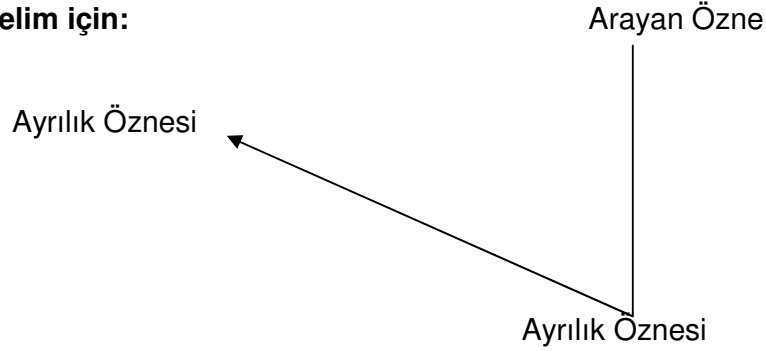


Film temelde hayal edilen ve gerçekleşen olmak üzere iki farklı evren üzerine kurulmuştur. Hayal edilen evren karakterlerin üniversite ve gençlik dönemleri olan 1970'li yıllara denk düşmektedir. Kendilerini 68 kuşağı olarak tanımlayan film karakterlerinin gençlik dönemlerinde kendi yaşamlarına ve insanlığa dair güzel hayalleri bulunmaktaydı. Fakat 1971'de gerçekleşen 12 Mart muhtırası ve 1980'deki 12 Eylül darbesi ile filmdeki karakterlerin hayatları alt üst olarak hayaller unutulmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla film aslında siyasi görüşleri nedeniyle askeri darbeler sırasında cezalandırılmış, kendi hayatları üzerindeki söz söyleme gücünü kaybeden bir kuşağın öyküsünü anlatmaktadır. Sonuç olarak tüm melodram filmlerinde kötü kişilerin kurbanı olan karakterler *Suna* filminde de siyasi ve askeri iktidarın kurbanı olmuşlardır.

3.1.2.5. Özne Dönüşümleri

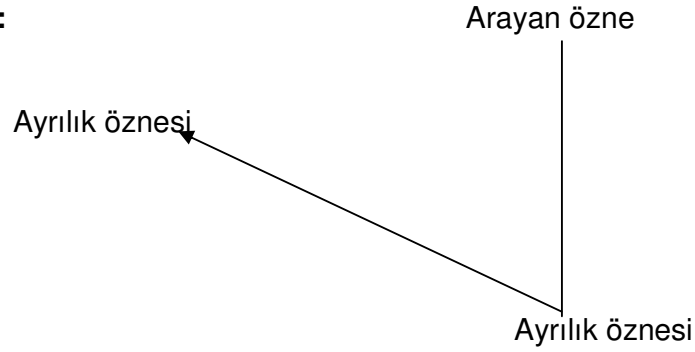
Filmin geneline bakıldığında ana karakterler belli bir dönemin siyasi ve askeri olaylarının kurbanı oldukları için “negatif özne” olarak kurulmuşlardır. Karakterlerin bu edilgen, olumsuz kimlikleri filmin sonuna kadar devam etmiştir. Dolayısıyla filmdeki ana karakterler neredeyse yok denebilecek kadar özne dönüşüm çizgisi izlemektedirler.

Selim için:



Selim yıllar önce insanların kendi tarihini yazabileceğine, dünyadaki olumsuzlukları değiştirilebileceğine inanan, gerçekleştirmek istediği hayalleri olan ve Suna'yı çok seven bir karakterdir. Dolayısıyla Selim'in gençliğindeki bu özellikleri onun bilgi, güç ve istek üçlüsüne sahip olduğunu ve bu nedenle arayan özne konumunda olduğunu göstermektedir. Fakat 12 Mart muhtırası sonucu suçlu konumuna düşmesi, yakalanarak hapse girmesi ve sevgilisi Suna'yı tüm bu olumsuzluklardan korumak için onunla olan tüm bağını kesmesi Selim'i ayrılık öznesi konumuna getirmiştir. Hapis hayatı süresince bilgi ve gücü sınırlıdır. Dolayısıyla kendinden haber alamayan Suna'nın Erhan'la evlenmesini önleyememiştir. Yıllar sonra miras işi için Akçay'a gelerek Suna'ya karşılaştığında hala birbirlerini çok sevmelerine rağmen yeniden birlikte olma çabası göstermemiştir. Selim bu tercihi ile yine ayrılık öznesi olmaya devam etmektedir. Suna'yı kaybedişine razı olarak kendi hayatına devam etmek için İstanbul'a geri dönmüştür.

Suna için:



Selim için gerçekleşen özne değişim çizgisinin bir benzeri Suna içinde geçerlidir. Yine Suna'da Selim gibi gençliğinde idealleri, hayalleri olan ve bunları gerçekleştirecek gücü, bilgiyi ve isteği kendisinde gören bir karakterdir. Dolayısıyla Suna'nın da özne değişim çizgisi arayan özne konumundan başlamaktadır. Daha sonra babasının ölümü nedeniyle Akçay'a gelmesi, ondan kalan eczaneyi çalıştırmaya başlaması, 12 Mart muhtırasından sonra Selim'den hiç haber alamaması sonucunda Erhan'la evlenmesi ile ayrılık öznesi konumuna geçmiştir. Çünkü hem Erhan ile evlenerek Selim'i kaybetmek durumunda kalmış hem de Akçay'a yerleşerek Avrupa'da öğrenip görüp üniversitede çalışma ve büyük şehirde yaşama isteklerinden vazgeçmiştir. Suna'nın Akçay'da mutsuz geçen bir hayatı vardır ve üstelik bir defa da intihara kalkışmıştır. Yıllar sonra Selim'in Akçay'a gelişi ile Suna'nın geçmiş anıları canlanır, mutsuzluğu artar. Çünkü Selim'e kendine haber göndermediği için kırgındır ve ayrılımlarının nedeni bu olmuştur. Sonuç olarak Suna'da Selim gibi yaparak yıllar sonra karşılaşmış olsalar bile tekrar birlikte olma isteği, iradesi göstermez. Selim'in İstanbul'a dönmesine karşı çıkmaz, ailesini terk etmez, Akçay'daki mutsuz hayatına devam ederek kaderine razı olur.

3.1.3. HAYATIMIN KADINISIN

3.1.3.1. Film Kimliği

Filmin Adı: Hayatımın Kadınısın

Yapım Yılı: 2006

Yönetmen: Uğur YÜCEL

3.1.3.2. Film Özeti

Asuman (Türkan Şoray) yıllar önce güzelliğiyle dillere destan ünlü bir şarkıcıdır. Bu sırada bir iş adamıyla evlenmiştir. Fakat henüz bebekleri olmuşken kocası Asuman'ı terk ederek Amerika'ya gitmiştir. Bunun üzerine Asuman da onu çok seven Necdet (Yıldırım Memişoğlu) ile evlenir. İlk zamanlar bu evlilik iyi gitmektedir. Fakat daha sonraları Necdet'in işlerinin bozulması sonucu kendini içkiye, kumara vermesiyle bu ilişki güzelliğini kaybeder. Necdet, Asuman'ı dövmeye, 14 yaşına gelen üvey kızı Ahu'yu (Ezgi Mola) taciz etmeye başlar. Tüm bunlar Asuman'ı Necdet'ten soğutur, hatta nefret etmeye başlar. Asuman'ın tüm ayrılma çabalarına rağmen Necdet buna izin vermez. Asuman'ın ilk kaçma girişiminde onu bacağından vurur. Dolayısıyla Asuman isteği dışında, mutsuz ve acı bir hayat yaşamaktadır. Üvey babasının tacizlerine dayanamayan Ahu, 14 yaşında evi terk ederek erkek arkadaşıyla bir hayat kurar. Erkek arkadaşının uyuşturucudan ölmesinden sonra, Barkun (Kadir Kandemir) isimli biriyle birlikte olmaya başlar. Şarkıcı olup kaset çıkartmak isteyen Ahu, Barkun'un da zorlamasıyla para biriktirmek amacıyla hayat kadınlığı yapmaya başlar. Diğer taraftan tüm bunlar yaşanırken yıllar önce Asuman'a aşık olan ve evlendiğini duyunca bu sevdayı kalbine gömen Tophaneli Tayfur tesadüfen Asuman'a rastlar. Onu takip ederek evini öğrenir. Bir gün bu takibi sırasında Asuman'ın evinin üst katının kiralık olduğunu görür. Asuman'a yakın olmak amacıyla daireyi kiralar ve oraya yerleşir. Tophaneli Tayfur'un bu gelişi ile

hayata küsmüş Asuman'ın yaşamına renk gelmeye başlar. T. Tayfur, yıllar önce Asuman assolistken ona aşık olmuş, onunla tanışabilmek için her gece sahneye çıktığı gazinolara gitmiş hatta bir kez de olsa onunla tanışma fırsatını bulmuştur. Fakat aradan yıllar geçtiği ve o zamanlar Asuman genellikle sarhoş olduğu için T. Tayfur'u hatırlamamaktadır. T.Tayfur ve Asuman arasında güzel bir arkadaşlık başlar. Daha sonra bu arkadaşlık Asuman'ın da onu sevmeye başlaması ile karşılıklı aşka dönüşür. Fakat Asuman, kocası Necdet'in yapacağı kötülükleri tahmin ettiği için T. Tayfur'a gitmesini söyler. Bunun üzerine T. Tayfur evden taşınır. Bu arada Ahu intihara kalkışmış ve bileklerini kesmiştir. Asuman kızına bakmak için onu yanına alır. Fakat kocası Necdet yine Ahu'yu rahatsız etmeye başlar. Bunun üzerine Asuman kızıyla birlikte evi terk ederek, Necdet'e boşanma davası açar. T. Tayfur'dan iş bulma konusunda yardım ister. Anne ve kız T. Tayfur'un bir arkadaşının yanında çalışmaya başlarlar. Bu hayatı istemeyen Ahu, annesi terk ederek Barkun'a geri döner. Bu esnada Asuman'ın kocası olanları öğrenir. Asuman ve T. Tayfur'un ilişkisinin yıllar önce başladığını ve karısının kendini aldattığını düşünerek çok sinirlenir. T. Tayfur'un iş yerini yakar, Barkun ile anlaşarak üvey kızıyla birlikte olmak için randevu ayarlar. Ahu'nun yaşadığı hayatı öğrenen Tophaneli, çok sinirlenerek Barkun'u çok fena döver, Necdet'i ise öldürür. Filmin sonunda T.Tayfur, Asuman ve Ahu'yu yaşadıkları kötü hayattan kurtarmıştır. Anlatı mutlu sonla biter.

3.1.3.3. Melodram Kodları Açısından Değerlendirme

Aşk: *Hayatımın Kadınının* filminin temel konusunu aşktır. Gençliğinde assolist Asuman Ceylan'a âşık olan T. Tayfur, yıllar geçmesine rağmen onu unutamamış, bu aşk zamanla karasevdaya dönüşmüştür. Fakat Asuman'ın bu aşktan asla haberi olmamıştır. Şarkıcılık yaparken bir gün T. Tayfur ile tanışıp akşam yemeğine gitmesine karşın Asuman genellikle sarhoş olduğu için onu hatırlamaz. Dolayısıyla filmdeki aşk, giriş bölümünden gelişme bölümüne kadar tek taraflı olarak ilerlemektedir. T. Tayfur'un Asuman'a

duyduğu aşk öylesine derindir ki yıllar geçmesine rağmen onu unutamamış, evlendiği karısını dahi ona benzediği için tercih etmiştir. Bu yoğun, karasevda boyutundaki aşk konusunun işlenmesi, Yeşilçam melodramları ile benzerlik göstermektedir. Yeşilçam melodramlarıyla ilgili ikinci benzerlik ise, Asuman'ın eşi olan fakat kumar, içki, karısını dövme, üvey kızına taciz ve gece hayatı gibi niteliklerinden dolayı filmdeki kötü karakter olan Necdet'in iki sevgilinin kavuşmasına izin vermemesidir. Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi kötü karakter Necdet'in ortadan kalkması ile iki sevgili birbirine kavuşur. Film mutlu sonla biter.

Aile: Yeşilçam melodramlarının aile kodları ile karşılaştırıldığında çok farklı bir yapı ortaya çıkmaktadır. Yeşilçam melodramlarının temel kodlarından olan aile birliğinin önemi, aile içi dayanışma, ailenin yüceltilmesi ve aile namusu gibi temsillere *Hayatımın Kadınısın* filminde rastlanılmamıştır. Tam tersi bir şekilde Asuman, Necdet ve kızları Ahu, kötü bir aile ve karı-koca ilişkisi içerisinde verilmiştir. Asuman kocası Necdet'ten nefret eder, tehditlerinden korktuğu için onu terk edemez. Aynı zamanda Necdet karısını hayat kadınlarıyla aldatmakta, parasını kumarda harcamakta, aşırı düzeyde içki tüketmekte ve Asuman'a şiddet uygulamaktadır. Necdet tüm bu kötü karakter temsilinin yanı sıra üvey kızı Ahu'yu tacizleriyle rahatsız ettiği için ahlak dışı değerleri de taşımaktadır. Bu nedenle Necdet, Ahu'nun küçük yaşta evi terk etmesine ve başka bir kötü karakter olan Barkun'la evlilik dışı mutsuz bir ilişki yaşamasına neden olmuştur. Çünkü Barkun Ahu'ya hayat kadınlığı yaptırtarak para kazanmaktadır. Filmdeki bir diğer önemli karakter olan T. Tayfur'un da bir ailesi yoktur. Karısı yıllar önce öldürüldüğü için yalnız yaşamaktadır. Dolayısıyla anlatı süresince sağlıklı, mutlu, birbirleriyle dayanışma içinde olan bir aile temsili gözlemlenmemiştir. Aslında tüm mutsuzlukların ve sorunların altında bu kötü aile içi ilişkileri yatmaktadır. Sonuç olarak Yeşilçam melodramlarındaki aileye ait birlik, mutluluk, dayanışma, fedakârlık kodları bu filmde tam tersi yönde ortaya çıkmaktadır.

Kadın: Aile kodlarında olduğu gibi kadın temsiliinde de Yeşilçam melodramlarından farklı bir yapı ortaya çıkmaktadır. Yeşilçam melodramlarının namuslu, özverili, erkeğin istediği yönde değişen kadın temsili *Hayatımın Kadınısın* filminde farklı bir şekilde gözlemlenmiştir. Filmin ikinci önemli kadın karakteri Ahu, şarkıcı olmak istemektedir ama bunun için yeterli parası yoktur. Kaset çıkarmak için yeterli parayı biriktirmek amacıyla erkeklerle birlikte olur. Fakat erkek arkadaşı onu kandırarak parasına el koyar ve sürekli bu işi yapmasına neden olur. Filmin sonunda ise T. Tayfur'un Necdet'i öldürmesi ve Barkun'u etkisiz hale getirmesi ile Ahu bu hayattan kurtulur. Tüm bu yaşananlara rağmen anlatı içerisinde farklı bir yaklaşım izlenerek Ahu namussuz, ahlaksız ve kötü kadın olarak sunulmaz. O aslında üvey babasının tacizlerinin, sevgilisi Barkun'un onun sırtından geçinmesinin ve şarkıcı olma hayallerinin kurbanı olmuştur. Yeşilçam melodramlarından farklı olarak "kötü hayata düşmüş" kadın olan Ahu, anlatı sonunda ölmez tam tersi bu hayattan kurtulur. Ahu gibi Asuman'da kocası Necdet'in kurbanı olmuştur. Kocasından nefret etmesine rağmen ondan ayrılamamakta, kurtulamamaktadır. Çünkü Necdet buna izin vermemektedir. Fakat film süresince Asuman, kocasının onu dövmesine ve sözlü şiddet uygulamasına rağmen erkeğin isteği yönde değişmemektedir. Kocasının tüm yakınmalarına rağmen ona ilgi göstermemekte, Necdet ve kendi arasına ördüğü duvarı yıkmamakta ısrar etmektedir. Dolayısıyla Ahu'nun hayat kadınlığı yapmasına farklı bir yaklaşım getirmesi ve Asuman'ın kocasına karşı bu direnişi kadın temsili açısından Yeşilçam melodramlarından farklılık taşımaktadır. Fakat diğer taraftan her iki kadınında aslında hayatlarından mutsuz olmaları, Ahu'nun sevgilisinin zoru ile istemediği bir işi yapması ve Asuman'ın nefret etmesine rağmen kocasıyla yaşamak zorunda kalması aslında onları erkeğin kurbanı, kaderine razı olan karakterler haline getirmektedir. Bu iki kadını mutsuz hayatlarından ve kötü erkeklerin elinden kurtaran ise yine bir erkektir. Sonuç olarak bakıldığında her ne kadar Yeşilçam melodramlarından farklılık taşısa da temelde bu iki kadın karakter hem kötü erkeklerin kurbanları olmuş hem de iyi, dürüst, mert bir erkek tarafından kurtarılmışlardır.

Erkek : Film erkek temsili bakımından Yeşilçam melodram kodlarıyla önemli benzerlikler taşımaktadır. Örneğin filmin erkek karakteri T. Tayfur yıllar önce hamile karısına tecavüz edilerek öldürüldüğünde intikam alma görevini üstlenerek karısının katillerini öldürmüştür. Dolayısıyla karısına yapılan kötülüğü intikam yoluyla cezalandırarak suç işleyip hapse düşmüştür. Fakat aslında iyi, dürüst ve yardımsever bir insandır. Küçük teknesinde kahvehane işleterek ve balık ekmek satarak alın teriyle para kazanmaktadır. Filmin sonuç bölümünde T.Tayfur yine bir cinayet işler. Üvey kızıyla birlikte olmak isteyen, Asuman'a kötü davranan, onunla kavuşmalarına engel olarak kötülüğü ve ahlaksızlığı temsil eden Necdet'i öldürür. Ayrıca Asuman'ın kızı Ahu'yu hayat kadını olarak çalıştıran Barkun'u da etkisiz hale getirir. Böylece sevdiği kadın ve kızının kurtulması için cinayet işlemiş olur. Fakat tüm bu cinayetlerine rağmen T. Tayfur filmde ahlakı, iyiliği, dürüstlüğü temsil etmektedir. Çünkü onun öldürmek zorunda kaldığı kişiler ahlaksız ve kötü olanlar, kadınlara zarar verenlerdir. Sonuç olarak T. Tayfur karakterine bakıldığında, Yeşilçam melodramlarının erkek kodları ile şu benzerliklerin bulunduğu tespit edilmiştir; erkeğin alın teriyle dürüst bir şekilde para kazanması, intikam alma görevini yerine getirmesi, zorunluluk nedeniyle suç işleyebilmesi ve sevdiği kadını kötü hayattan kurtararak onun kahramanı olmasıdır. Sonuç olarak Yeşilçam melodramlarının erkek temsiliinde olduğu gibi erkek karakter etkinlik kodunu temsil etmektedir.

Mekân Kullanımı: Film İstanbul'un arka semtlerinden Balat ve Karaköy'de geçmektedir. *Gönderilmemiş Mektuplar* ve *Suna* filmlerinde olduğu gibi mekân önemli bir unsur olarak kaşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi sadece öykünün geçtiği bir arka dekor değildir. Anlatı içerisinde anlamın kurulmasında önemli bir işleve sahiptir. Asuman ve kocası, Balat'ta Necdet'in ailesinden kalan eski bir evde yaşamaktadırlar. Evin iç ve dış cepheleri kırmızı renge boyanmıştır. Bu renk; Asuman ve eşi Necdet'in sorunlu, gerilimli ev içi ilişkilerini yansıtmaktadır. Necdet zaman zaman şiddete başvurabilen, eşini döven sinirli ve gerilimli bir karakterdir. Ev küçük ve sıkıcı bir mekândır. Evin bu sıkıcılığı ve darlığı Asuman'ın

mutsuzluğunu, nefret ettiği bir kişiyle karı- koca ilişkisi yaşamak zorunda olmasının yarattığı ruh halini anlatmaktadır. Benzer anlatım Asuman'ın kızı Ahu ve sevgilisi arasındaki ilişkide de görülmektedir. Ahu, Barkun'un zorlaması ve kendi kaset hayali için hayat kadınlığı yapmaktadır. Ahu'nun bu kötü, mutsuz ve sömürüye dayalı hayatı, bakımsız, kötü bir otel odası ile anlatılmaktadır. Ahu işini İstanbul'un arka sokaklarında, kötü, pis otel odalarında yürütmektedir. Sonuç olarak film geneline bakıldığında karakterlerin öykülerini anlatan ve onların ruh hallerini yansıtan bir mekân kullanımı gözlemlenmiştir. Diğer iki filmde olduğu gibi *Hayatımın Kadınısın*'da da mekân kodu Yeşilçam melodramlarından büyük farklılık göstererek artık öykü içerisine girmiş, anlatının bir parçası olmuştur. Bunun yanı sıra filmde kullanılan mekânlar, karakterlerin öykülerine uygun olarak gerçekçi bir şekilde kullanılmıştır. Sonuç olarak filmde gerçekçi ve anlatımı tamamlayan, zenginleştiren bir mekân kullanımı tercih edilmiştir.

Zaman Kullanımı: *Gönderilmemiş Mektuplar* ve *Suna* filminde olduğu gibi daha gerçekçi ve gündelik hayat içerisinde ilerleyen bir zaman kullanımı tercih edilmiştir.

Anlatı Yapısı: *Hayatımın Kadınısın* önemli melodramatik unsurlar taşıyan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki bu melodramatik unsurların başında T. Tayfur'un şarkıcı Asuman Ceylan'a duyduğu derin aşk gelmektedir. Fakat bu tek taraflı bir aşktır. T. Tayfur yıllar önce assolistlik yaparken Asuman'a âşık olmuş, bir defa tanışma fırsatı yakalamasına rağmen onu bir daha hiç görmemiştir. Ta ki yıllar sonra İstanbul'da tesadüfen Asuman'ı görene kadar. Dolayısıyla T. Tayfur'un Asuman'a olan bu aşkı yıllarca tek taraflı sürüp gitmiştir, zaman geçtikçe karasevdaya dönüşmüştür. Filmin ilerleyen süreçlerinde Asuman'ın da T. Tayfur'a âşık olması ile ilişki karşılıklı bir hal almıştır. Fakat bu aşk ilişkisini daha da melodramatik hale getiren unsur, Asuman'ın kocası Necdet'in onların birlikteliğine izin vermemesidir. Filmdeki diğer bir melodramatik unsur iyi, dürüst ana karakterlerin kötülerin kurbanı olması ve acılarla dolu bir hayat yaşamalarıdır.

T. Tayfur'un karısı hamileyken tecavüze uğrayıp öldürülmüştür. T. Tayfur'da karısının katillerini öldürerek yıllarca hapis yatmıştır. Asuman eski ünlü bir şarkıcıdır ama artık gözden düşmüştür. Sinirli, kumarbaz ve onu döven kocası ile mutsuz bir hayat yaşamaktadır. Asuman'ın kızı Ahu küçük yaşta üvey babası Necdet'in tacizlerine maruz kalarak 14 yaşında evi terk etmiş, şarkıcı olma hayalleriyle yaşarken sevgilisi tarafından hayat kadınlığı yaptırılmaya başlamıştır. Dolayısıyla filmin ana karakterleri kötü kaderlerinin ve insanların kurbanı olarak büyük acılar çekmektedirler. Üçüncü melodramatik unsur, kötülerin sonuç bölümünde cezalarını çekerek, iyi karakterlerin ise mutlu sona ulaşarak filmin toplumsal ahlak değerlerine uygun olarak sonuçlanmasıdır.

Diğer iki filmde ve Yeşilçam melodram kodlarında olduğu gibi anlatı yapısı giriş, gelişme ve sonuç olarak üç bölümden oluşmaktadır. T. Tayfur'un yıllar sonra Asuman'ı görüp onların kiralık dairesine taşınması ve Asuman ile tekrar tanışması giriş bölümünü, Asuman'ın da T.Tayfur'a âşık olmaya başlaması ve arkadaşlıklarının ilerlemesi gelişme bölümünü ve nihayetinde T.Tayfur'un hem Asuman'ı hem de kızını yaşadıkları kötü hayattan kurtararak bir aile olmaları filmin sonuç bölümünü oluşturmaktadır.

Gönderilmemiş Mektuplar ve *Suna* filminde olduğu gibi Yeşilçam melodram kodları ile karşılaştırıldığında anlatı yapısında önemli farklılıklar dikkat çekmektedir. Diğer iki filmin anlatı yapısında da benzer farklılıklar tespit edildiği için bu kısımda tekrara düşmemek adına fazla ayrıntıya girilmeyecektir. Genel olarak bakıldığında; Yeşilçam melodramlarının yüzeysel karşıtıllara dayanan anlatı yapısı yine iyi-kötü ayrımı olmasına rağmen filmde daha karmaşık ve dönüşümlü süreçlerden geçilerek anlatılmıştır. Örneğin Asuman'ın kocası Necdet ilk evlendiklerini onu çok seven, varlıklı ve kötü alışkanlıkları olmayan bir karakterdir. Fakat yıllar geçtikçe Asuman'la ilişkisi bozulmaya, heyecanını kaybetmeye başladıkça Necdet kötülük evrenine doğru ilerlemeye, içki-kumar gibi kötü alışkanlıklar kazanmaya, mal varlığını kaybetmeye başlar. Son zamanlarda ise kötü bir

karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Asuman yıllar önce çok ünlü bir şarkıcıdır, ama günümüzde Balat'taki evinde yemek ve alışveriş yapan, kocasının içki ve mezelerini hazırlayan, sıradan bir ev kadınıdır. Dolayısıyla film, zıtlıklar üzerinden ilerlemekten ziyade zaman içinde yaşam koşulları değişikçe dönüşüm geçiren karakterlerin öykülerinin neden – sonuç ilişkisi içerisinde ilerlediği bir anlatıya sahiptir.

Son olarak anlatıya ve işleniş biçimine bakıldığında Yeşilçam melodramlarından farklı olarak günlük hayat içerisinde geçen, masalsi olmaktan uzak daha gerçekçi bir anlatı yapısı bulunmaktadır.

Görsel Anlatım: Görsel anlatım bakımından daha önce ele alınan diğer iki filmde olduğu gibi Yeşilçam melodramları ile önemli farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Abartılı oyunculuk yerini daha sade ve gerçekçi bir oyunculuğa, yakın plan çekimler orta ve geniş ölçekli çekimlere, cephe çekimler aç-karşı aç çekimlere bırakmıştır. Yeşilçam melodramlarında çok sık başvurulan optik kaydırma yerini sabit ve çevirmeli kamera açılarına bırakmıştır. Tüm bu teknik değişimlerin yanı sıra kareye giren tüm nesnelerin anlatıma katkı sağlamaya çalıştığı, karakterlerin ruh hallerini ve kendi aralarındaki çatışmaları anlatan bir görsel anlatım tercih edilmiştir. Örneğin karakterlerin kaybedişlerini, hem maddi hem manevi yoksulluklarını, kötülerin kurbanı oluşlarını ve mutsuzluklarını anlatmak için İstanbul'un arka semtleri, dar ve karanlık evler, kötü, pis otel odaları kullanılmıştır. Sonuç olarak Yeşilçam melodramlarının sözel anlatıma önem veren, derinliksiz görsel anlatımı yerine öykünün ve karakterlerin ruh halini yansıtmaya çalışan bir anlatım kullanılmıştır.

Sözel Anlatım: Yeşilçam melodramları ile benzerlik taşıyan sözel anlatım kodları duyguların şarkı yoluyla anlatılması ve müziğin anlatımcı işlevidir. Film içerisinde Orhan Gencebay şarkılarına ve arabesk müziğe yer verilmiştir. Çünkü öncelikle filmin karakterleri Asuman ve T. Tayfur olmak üzere birçoğu acıklı, hüzünlü ve mutsuz hayatlar sümektedirler. Asuman

Ceylan bir zamanların ünlü assolistidir, fakat zaman değişmiş artık assolistlik geçerliliğini kaybetmiştir. Asuman'ın kızı Ahu da şarkıcı olmak istemektedir ama annesi gibi geleneksel gazino assolisti değil. Ahu pop şarkıları söylemek istemektedir. Dolayısıyla Asuman Ceylan artık geçmişte kalmış, 1990 sonrasında geçerliliği olmayan assolistler dönemini temsil etmektedir. Yine T. Tayfur âşık olduğu zaman karasevdaya düşecek kadar derinden seven, mecbur kaldığında intikamı için gözünü karartıp suç işleyebilecek kadar mert fakat bir o kadar duygusal ve hüznü geleneksel erkeği temsil etmektedir. Dolayısıyla filimin bu ne tamamen geleneksel kalmış ne de tamamen “modern zamanlara” ayak uydurabilmiş karakterlerin duygularını anlatan müzik olarak Orhan Gencebay şarkıları tercih edilmiştir. Çünkü Özbek'e göre (2008;174,175,176) Orhan Gencebay arabeski “melez” ve “ortada” bir müziktir. Ne tamamen Doğulu, ne tamamen Batılı, ne tamamen taşralı, ne tamamen şehirli, ne tamamen modern ne tamamen gelenekseldir. Dolayısıyla dönem değerlerinin değişmesi ile şehir hayatı içinde tutunamamış, eski yaşam şeklini ve değerlerin temsil eden fakat günümüz İstanbul'unda yaşayan Asuman ve T. Tayfur için Orhan Gencebay ve eski gazino şarkıları birer anlatım aracı olmuştur. T. Tayfur Asuman'ların üst katından taşınmak zorunda kaldığında arkasında bir teyp ve Orhan Gencebay'ın *Hatasız Kul Olmaz* şarkısını bırakmıştır. Asuman teybi açtığında T.Tayfur'un kendine bıraktığı ve duygularını anlatan şu şarkı çalmaya başlamaktadır:

*Hatasız kul olmaz, hatamla sev beni
Dermansız dert olmaz, dermana sal beni
Kaybettim kendimi, ne olur bul beni
Yoruldum halim yok, sen gel de al beni.*

*Feryada gücüm yok, feryatsız duy beni
Sevenlerin aşkına, ne olur sev beni
Sev beni...*

Dolayısıyla şarkı sözlerine bakıldığında artık yaşamaktan bıkmış, sevdiği kadını tam bulmuşken tekrar kaybetmek zorunda kalmış bir erkeğin hüznü halinin ve duygularının yansıtıldığı gözlemlenmiştir.

Ahlak Dünyası: *Hayatımın Kadınısın* filminin ahlak dünyası Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında hem benzerlik hem de farklılıklar taşımaktadır. Öncelikle benzerlikten bahsetmek gerekirse filmin ahlak dünyası temelde iyi ve kötünün savaşı üzerine kurulmuştur. Çaresiz ve iyi karakterler kötüler tarafından mutsuz edilmekte ya da acımasız muameleye maruz kalmaktadırlar. Örneğin Asuman'ın eşi Necdet içki içmekte, kumar oynamakta ve zaman zaman karısını dövmektedir. Asuman'ın ayrılma talebine ya da çabalarına karşın onu tehdit ederek izin vermemektedir. Dolayısıyla iyi ve kötü savaşlardan birincisi karı-koca olan ve aynı evi paylaşan Asuman ve Necdet arasında yaşanmaktadır. İkinci iyi ve kötü savaşı yine bir kadın ve erkek arasında, Asuman'ın kızı Ahu ve sevgilisi Barkun, yaşanmaktadır. Barkun, Ahu'nun şarkıcı olma hayallerinden faydalanarak kaset için para biriktirme bahanesiyle ona hayat kadınlığı yaptırmaktadır. Fakat zaman geçmesine rağmen ne Ahu şarkıcı olabilmekte ne de kaset çıkartabilmektedir. Tüm bunları ve hayallerini Barkun'a hatırlattığında ise ondan dayak yemektedir. Zaman zaman annesine sığındığında ise üvey babası Necdet'in tacizlerine maruz kalmaktadır. Ayrıca Ahu'nun on dört yaşında evden kaçıp kötü bir hayat yaşamasının temel nedeni de yine Necdet'in bu tacizleridir. Dolayısıyla ikinci iyi ve kötü savaşı kader kurbanı Ahu ile üvey babası Necdet ve Barkun arasında yaşanmaktadır. Üçüncü ve önemli bir diğer iyi- kötü savaşı filmin sonuç kısmında T. Tayfur, Necdet ve Barkun arasında gözlemlenmiştir. Asuman ve kızı evden ayrılarak T. Tayfur'a sığınmıştır. T.Tayfur'da onlara sahip çıkarak arkadaşı aracılığıyla küçük bir iş ve kalacak bir yer bulmuştur. Fakat bu hayatı istemeyen Ahu, tekrar Barkun'a dönerek eski işine devam etmektedir. Tüm bunlar yaşanırken T. Tayfur, arkadaşları aracılığıyla Barkun'un Ahu'yu nasıl kullandığını öğrenir. Asuman'ı ve kızı Ahu'yu içinde oldukları kötü

yaşamdan kurtarmak için Barkun'u etkisiz hale getirirken Necdet'i ise öldürür. Bu esnada T. Tayfur ve Necdet arasında şöyle bir diyalog geçmiştir;

T. Tayfur: *Bu hayat senin gibi kansızlarla dolu Necdet. Ben onlardan iki tanesini öldürdüm daha önce. Ben masum değilim ama siz günahkârsınız.*

Necdet: ...

T. Tayfur: *Bu kız benim kızım Necdet. Ben onun anasına vurulmuşum. Anası karım olacak. Bu çocukta benim kızım. (Yatakta uyuşturucu aldığı için baygın yatan Ahu'yu kasteder.) Senin gibiler hayatta oldukça benim gibiler de olacak Necdet. Sen bir kadının hayatını kuruttun pislettin. Şimdi de bu kızı pisletmeye çalışıyorsun. Ulan bu senin kızın. Ama ben buna izin vermeyeceğim* (T. Tayfur onu öldürmek isteyen Necdet'ten hızlı davranarak silahını çeker, Necdet'i alnından vurarak öldürür).

Dolayısıyla filimin temel ahlak dünyası iyi, mert, cesur (karısının katillerini öldüren, yine Asuman ve Ahu'yu maruz kaldıkları kötü yaşamdan kurtarmak için kötü Necdet'i öldüren T. Tayfur'dur) aşık olduğu kadına saygı duyan, sevdiği insanları koruyan, acılı ve hüznü karakter T. Tayfur ve karısını döven, içki içen, kumar oynayan, başka kadınlara giden, üvey kızıyla birlikte olmak isteyecek kadar vicdandan yoksun, küfürbaz Necdet üzerinden kurulmaktadır. Sonuç olarak T. Tayfur; günahkâr, kanı bozuk Necdet'i yani filimin kötü karakterini öldürerek onu cezalandırmakta kendisi de Asuman ve kızını yanına alarak hem sevdiği kadına, hem de yeni bir aileye kavuşarak en büyük ödülü almaktadır.

Yeşilçam melodramlarından farklılık ise kadın için kurulan ahlak kodlarında gözlemlenmiştir. Yeşilçam melodramlarında "kötü yola düşmüş", "namusunu koruyamamış" kadınlar çoğunlukla bunun cezasını çekmekte ya çok mutsuz olmakta ya da film sonunda ölmektedir. Fakat bu filmde ise "kötü yola düşmüş" kadını temsil eden Ahu, erkek karakter T.Tayfur tarafından o hayattan kurtarılmaktadır. Ayrıca Ahu film sonunda bir aileye ve iyi yürekli bir babaya kavuşmaktadır.

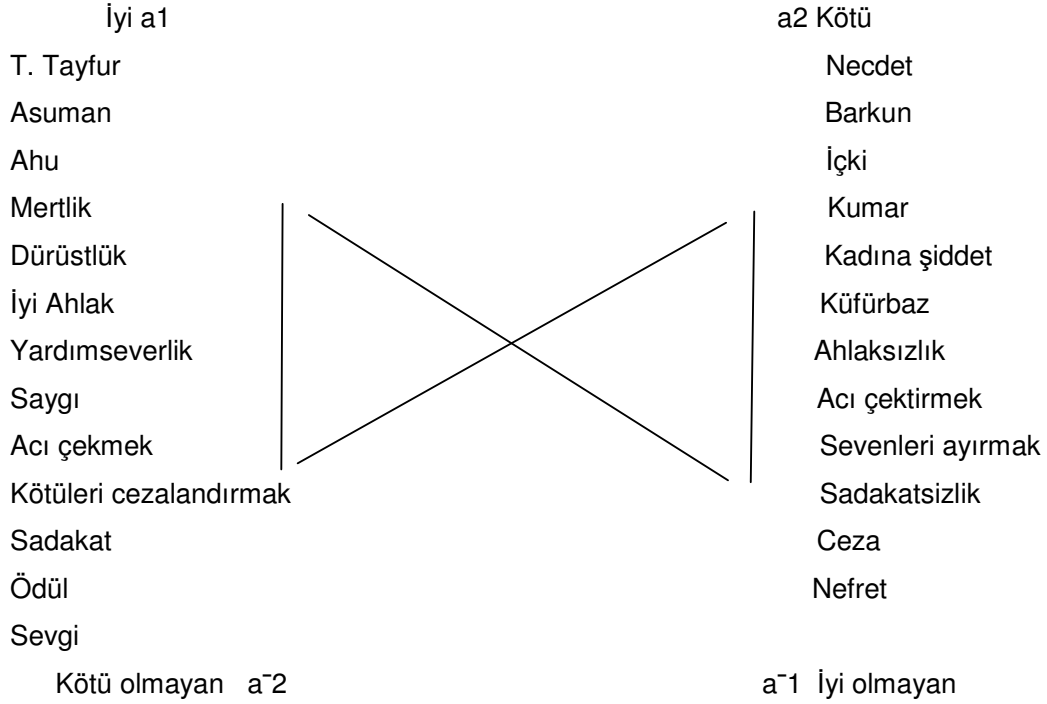
Özel Alan / Ev: Özel alan temsili Yeşilçam melodram kodları ile benzerlik göstermektedir. Filmin kadın karakteri genellikle ev içi rollerinde ve ilişkilerinde görüntülenmiştir. Örneğin pazara giderken, kocasına yemek hazırlarken, evde Necdet ile kavga ederken, kocasından dayak yerken, çamaşır asarken v.b... Dolayısıyla özel alan, melodram kodlarında olduğu gibi kadına ait bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Karakterler: Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında karakterler bakımından benzerlik taşıyan kodlar şunlardır; ana karakterlerin ayrılık nedeniyle büyük acı çekmeleri ve kötü karakterlerin kurbanı olmalarıdır. Filmde T. Tayfur Asuman Ceylan'ı yıllardan beri sevmesine rağmen ona ulaşamamış, onun bu aşkı yıllar sonra karasevdaya dönüşerek mutsuzluk vermeye başlamıştır. Yine kadın karakter Asuman, filmin gelişme bölümünde T. Tayfur'a âşık olmaya başlamış fakat kocası Necdet'in tehditlerinden korktuğu için bu birliktelik gerçekleşememiştir. Necdet ölmesi ile Asuman ve T. Tayfur birbirlerine kavuşabilmişlerdir. Dolayısıyla anlatı içerisinde Asuman kötü karakter kocası Necdet'in, kızı Ahu'da onu hayat kadınlığı yapmaya zorlayan sevgilisi Barkun'un kurbanı olmuştur. Erkek karakter T. Tayfur karısına hamileyken tecavüz edip öldürenleri öldürdüğü için yıllarca hapis yatmıştır. Böylece hem karısını, hem doğacak çocuğunu hem de hapis hayatı boyunca özgürlüğünü kaybetmiştir. Dolayısıyla T. Tayfur'da diğer iki kadın karakter gibi kötü insanların kurbanı olmuştur.

Yeşilçam melodramları ile karşılaştırıldığında farklılık gösteren kodlar ise; incelenen diğer iki filmde olduğu gibi karakterlerin yüzeysel karşıtlıklar üzerinden kurulması, toplumsal, sosyal ve kültürel bağlamdan yoksun olması, günlük yaşamdaki reel rollerinden kopartılarak tamamen duygusallık içinde verilmesidir. *Hayatımın Kadınısın* filminde karakterler iyi- kötü ya da dürüst-yalancı gibi duygusal karşıtlıklardan ziyade yaşam koşulları içinde değişerek kurulmuştur. Filmde karakterlerin değişimini etkileyen en önemli unsurlar kendi iç sorunları ve toplumsal koşullardır. Örneğin T. Tayfur aslında bir

zamanlar çok zengin, beyefendi, dürüst ve merhametli bir karakterdir. Fakat karısının başına gelen vahşet karşısında dayanamayıp katillerini öldürmesi onu suçlu yapmıştır. Fakat aslında cani ve katil ruhlu bir kişi değildir. Yine Asuman'ın eşi Necdet ilk evlendiklerinde iyi bir insandır. Asuman'ı çok sevmektedir, ailesini düşkündür. Fakat zamanla Asuman'la olan ilişkisi bozulmuş, bunu kendine kabullendiremeyip ne Asuman'ın gitmesine izin vermiş ne de onu mutlu edebilmiştir. Asuman'la ilişkisinin bozulması ve zamanla fakirleşmeleri Necdet'i iyice asabi, içki ve kumar düşkününü bir karakter haline getirmiştir. Filmde karakterlerin toplumsal bir bağlamı vardır. Aslında bir zamanların ünlü assolisti Asuman artık çağını doldurmuş assolistler dönemini temsil etmektedir. Türkiye artık yeni bir döneme girmiş, İstanbul'un arka semtleri acılarla dolu hayatların yaşandığı bir mücadele alanına dönüşmüş, bir zamanların dürüst, kibar, mert delikanlısı T. Tayfur yeni dönemin saygısız, güce ve paraya önem veren, şehir kabadayılarını yanında önemini kaybetmiştir. Zamanında ünlü gazinolarda assolistlik yapan Asuman artık evinin kadını olurken kızı Ahu, pop sanatçısı olmak istemektedir. Dolayısıyla Asuman 1960-1975'li yıllar arasındaki popüler hayatı, kızı Ahu ise 1980- 1990 sonrasının popüler değerlerini temsil etmektedir. Bir diğer farklılık karakterin günlük rolleri içinde verilmesidir. Asuman günlük işleri içerisinde pazara gitmekte, çamaşır asmakta, kocasına yemek hazırlamakta, T.Tayfur çay ocağını işletmekte v.b. gibi... Sonuç olarak Yeşilçam karakterlerinden farklı olarak toplumsal bağamları olan ve günlük rolleri içinde değişim geçirerek sunulan daha karmaşık, derinlikli ve gerçekçi karakter temsilleri tespit edilmiştir.

3.1.3.4. Temel Anlam – Derin Yapı:” En Sonunda İyiler Kazanır, Kötüler Kaybeder”



Filmin anlatı yapısı temelde iyi ve kötü mücadelesi üzerine kurulmuştur. Yukarıdaki dörtgenden anlaşılacağı üzere filmdeki iyi evreninin karakterlerini Asuman, kızı Ahu ve T. Tayfur oluşturmaktadır. Ahu saf bir şekilde kendine hayat kadınlığı yaptırarak para kazanan Barkun'un peşinden gitmektedir. Çünkü her şeye rağmen Barkun'u çok sevmektedir. Asuman iyi bir kadındır ve kocasının eziyetlerine katlanmaktadır. T. Tayfur da iyilik evrenindeki niteliklerin çoğunu taşımaktadır. Asuman ve kızını yaşadıkları kötü hayattan kurtarmış, onlara şefkatle yaklaşmış ve kötüleri cezalandırmış bir karakterdir. Film sonunda ise yıllardan beri sevdiği kadına ve arzu ettiği aileye kavuşarak ödüllendirilmiştir. Diğer taraftan iyilik evreninin tam karşısında kötülük evreni bulunmaktadır. Yine yukarıdaki dörtgene bakmak gerekirse kötülük evreninin karakterlerini Necdet ve Barkun oluşturmaktadır. Necdet karısını döven, üvey kızına tacizde bulunan hatta onunla birlikte olmak isteyecek kadar ahlak dışı alana çıkan, alkolik, kumarbaz ve küfürbaz bir karakterdir. Aynı şekilde

Barkun da Ahu'ya hayat kadınlılığı yaptırarak, onun şarkıcı olma hayallerinden faydalanan ve nihayetinde kadına şiddet uygulayan bir karakterdir. Dolayısıyla film bu iki evrenin mücadelesi üzerine kurulmakta, acı çeken karakterler iyi erkek karakter tarafından kurtarılarak mutlu sona ulaşmaktadır. Necdet T. Tayfur tarafından öldürülerek, Barkun yine T.Tayfur tarafından dövülerek cezalandırılmıştır. Sonuç olarak anlatı, iyilik evreni ve değerlerinin kötülerini yenmesi ve cezalandırması üzerine kapanarak bitmiştir. İyiler çektikleri acının karşılığında ödülleri kavuşarak mutluluğa ulaşmışlardır.

3.1.3.5.Özne Dönüşümleri

Filmin geneline bakıldığında erkek ve kadın karakter olan T. Tayfur ve Asuman Ceylan benzer özne dönüşüm çizgileri izlediği gözlemlenmiştir. Her iki karakterde giriş bölümünde ayrılık öznesi, gelişme ve sonuç bölümlerinde ise arayan özne olarak konumlanmaktadır.

Tophaneli Tayfur için:

Arayan Özne

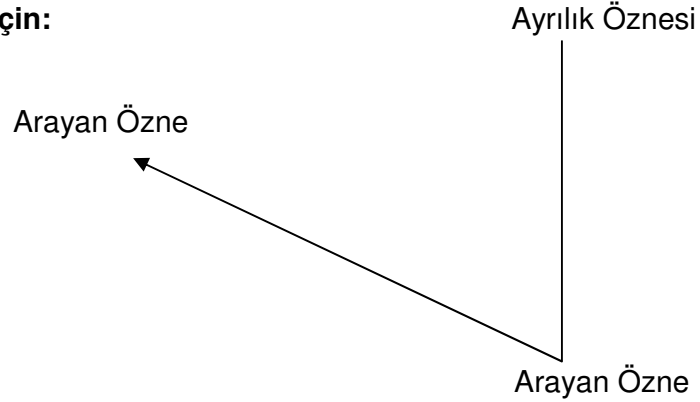
Ayrılık Öznesi

Arayan Özne

T. Tayfur yıllar önce şarkıcı Asuman Ceylan'a âşık olmuş fakat onu bir türlü elde edememiştir. Bu aşk yıllarca Asuman'ın haberi olmadan tek taraflı sürmüştür. Asuman'ın başka biriyle evlenmesi ile T. Tayfur şahsında bu aşk karasevdaya dönüşmüştür. Bu karasevdayı yenemeyen T. Tayfur Asuman'a çok benzeyen bir kadınla evlenmiştir. Fakat evliliklerinin erken bir döneminde

T. Tayfur'un karısı cinayete kurban gitmiştir. T. Tayfur'da karısının katillerini öldürür, hapse düşer ve mutsuz, melankolik bir hayat yaşamaya başlar. Bu noktada T. Tayfur hayatını değiştirecek ne gücü, ne isteği ne de bilgisi olduğu için ayrılık öznesidir. Yıllar sonra bir gün tesadüfen Asuman Ceylan'a rastlar, onu takip eder ve evini öğrenir. Bir gün Asuman'ların üst katının kiralık olduğunu öğrenmesi ile oraya taşınır. Yıllardan beri aradığı fırsat karşısına çıkmış, hala çok sevdiği kadınla komşu ve arkadaş olmuştur. Sonunda Asuman'a yıllardan beri onu sevdiğini ve unutamadığını söyler. Böylece bu süreçte sevdiği kadına ulaşmak için bilgi, güç ve isteğe sahip olması nedeniyle arayan özne konuma geçmektedir. Film sonunda onların birlikteliğine izin vermeyen, Asuman ve kızı Ahu'ya acı çektiren kötü karakter Necdet'i öldürür. Böylece hem Asuman'a hem de bir aileye kavuşmuş olur. Bu süreçte kendi göndereni ile harekete geçerek izlencesine ulaşmıştır. Dolayısıyla arayan özne konumu devam etmektedir.

Asuman için:



T.Tayfur karakterinin gösterdiği özne dönüşüm çizgisi Asuman içinde geçerlidir. Asuman, ilk kocasının onu terk etmesi sonucunda Necdet'le ikinci evliliğini yapmıştır. İlk zamanlar iyi giden bu evlilik Necdet'in varlığını kaybetmesi, içki, kumar ve hayat kadınlarına ilgi göstermeye başlaması ile kötüleşmiştir. Asuman çok mutsuzdur, kocasından nefret etmektedir fakat tüm ayrılma girişimlerine karşın Necdet'in engeli ve tehditleri ile karşı karşıya kalmıştır. Kendi izlencesini gerçekleştirmek için ne gücü, ne isteği ne de

bilgisi vardır. Necdet'in eziyetlerine mecburen katlanmaktadır. T.Tayfur'un Asuman'ın hayatına girmesi ile bazı şeyler değişmeye başlar. Asuman'da T. Tayfur'a âşık olur ve ancak kocasından ayrılabilirdiği takdirde onunla birlikte olabileceği söyler. Bir gün kocasının eziyetine ve kızına yaptığı tacizlere dayanamayarak evi terk eder. Kızıyla birlikte T. Tayfur'dan yardım ister, iş ve kalacak yer bulurlar. Bu arada Asuman avukata giderek Necdet'ten boşanmak için talepte bulunur. Dolayısıyla artık Asuman'ın yaşadığı kötü hayatı değiştirmek için bilgisi, gücü ve isteği vardır. Bu süreçte Asuman ayrılık öznesinden arayan özneye geçmektedir. Film sonuç bölümünde kocası Necdet ve kızını kurtarmak için Barkun'a karşı mücadele eder. Sonuçta arayan özne konumu devam ederek T. Tayfur'a ve kızına kavuşarak izlencesine ulaşır.

SONUÇ

Bu çalışma 1960-1975 tarihleri arasında Türk sinemasında başat bir tür olmuş melodramın ve kodlarının nasıl dönüşüm geçirdiğini ve 1990 sonrasının popüler sinemasına nasıl bir etki yaptığını incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmada, melodramın kökenlerinin Batı'nın Ortaçağ ahlaki oyunlarına, halk şarkıları ve masallar gibi sözlü anlatım geleneğine kadar gittiği fakat bir tür olarak ortaya çıkışının 18. yüzyılda Fransız Devrimi ile tiyatrodan başladığı, oradan edebiyat, opera gibi diğer alanlara sıçradığı; dönemin popüler eğlence aracı olurken aynı zamanda aristokrasi- burjuvazi mücadelesi, modernite- modern öncesi değerlerin çatışması gibi dönemin toplumsal kırılmalarını gün yüzüne çıkardığı; önemli toplumsal değişim süreçlerinde hakim güç-değerler yönünde bir takım ahlaki ve anlam kodlarını oluşturmada işlevsel bir rol oynadığı; 20 yüzyılda sinemanın keşfi ile bu alanda yaygınlaşarak Amerika'da kadınsı bir türe dönüştüğü gözlemlenmiştir.

Yine çalışma esnasında benzer sürecin yerli melodramlar ile Türk sinema tarihinde yaşandığı tespit edilmiştir. Batı'dan farklı olarak melodram, Türk sinemasında toplumsal dinamizm içindeki çatışmalardan değil Türkiye modernleşmesi kapsamında Batılı tiyatro eserlerinden esinlenerek ortaya çıkmaya başlamıştır. Türk sinemasında melodram; Batı'da olduğu gibi ilk olarak tiyatrodan esinlenerek ortaya çıkmış, 1945'li yıllara gelindiğinde Mısır ve Hollywood melodramlarından etkilenmiş, 1960-1970 yılları arasında popüler aşk anlatıları, sözlü aşk hikâyeleri, sansür, sinema sektörünün ekonomik sıkıntıları gibi unsurların etkisiyle yaygın ve kadınsı bir türe dönüşmüştür. Ayrıca Yeşilçam melodramlarının ortaya çıkışı Batı'daki kadar büyük ve köklü olmasa da Türkiye için önemli sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerin yaşandığı bir sürece denk gelmiştir. Dolayısıyla melodram Türkiye'nin toplumsal yapılarının, kültürel ve ahlaki kodlarının değişmeye başladığı bu süreçte hakim toplumsal değerler yönünde tanımlar oluşturmada benzer işlevleri yerine getirmiştir

Çalışmada 1990 sonrasının melodram niteliği yoğun olan üç filmini incelenmiştir. Bunlar; *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Suna* ve *Hayatımın Kadınısın* filmleridir. Bu üç filmin incelenmesi sonucunda 1960-1975 yılları arasındaki Yeşilçam melodramlarına ait kodların birçoğunun ortadan kalktığı, türe ait bazı kodların varlığını sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Yeşilçam melodramları ile benzerlik gösteren kodlar şunlardır:

Aşk: Yeşilçam melodramlarının ve türünün temel kodu olan aşk, her üç filmde de anlatının temelini oluşturmuştur. Bu “bitmeyen” ve “sonsuz” bir aşktır. Film sonunda sevgililer birbirine kavuşsa ya da ayrı düşmek zorunda kalsalar dahi “aşkları” her halükarda devam etmektedir. Dolayısıyla “bitmeyen aşk” her iki dönemde de kullanılan temel bir kod olarak tespit edilmiştir.

Erkek: Çalışmada ele alınan üç filmde de ana erkek karakterler dürüstlüğü, mertliği, iyi ahlakı temsil etmekte ve kötü karakter karşısında durmaktadır. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi “ahlak dünyası” kadın karakterin yanı sıra erkek karakter üzerinde de kurulmaktadır. İyi erkek; mertlik, dürüstlük, yalan söylememek ve kötülere cezasını vermek gibi “ahlaki kodları” temsil etmektedir.

Sözel Anlatım: Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi değişmeyen diğer kodlardan bir tanesi de “duyguların şarkı yoluyla” anlatılmasıdır. Çalışmadaki üç filmde de anlatılamamış duyguları ortaya çıkartan ya da ifade eden araç bir “şarkı” ya da “şiir” olmuştur.

İyi- Kötü Çatışması: Çalışmada ele alınan üç filmde de kötü ve iyi olma halleri gözlemlenmiş anlatı sonunda genel olarak iyiler ve dürüstler kazanmıştır. İyi karakterler kader kurbanı olmuş, bilgi eksikliğinden kaynaklanan yanlış anlamının ya da kötü karakterin söylediği bir yalanın sonucunda sevdiklerini kaybetmişlerdir. *Hayatımın Kadınısın* ve *Gönderilmemiş Mektuplar* filmlerinde sevgililer kötülüğün kurbanı olma

sonucunda ayrılmak zorunda kaldıkları için anlatı sonunda birbirlerine kavuşmuşlardır. Fakat *Suna* filminde iki sevgiliyi ayıran “yalan” değil “bilgi eksikliği” olduğu için tekrar kavuşmamışlardır. Dolayısıyla melodramatik nitelik sağlayan önemli kodlardan birisi iyi- kötü çatışması olarak tespit edilmiştir.

Yukarıda bahsedilen benzerliklerin yanı sıra değişim geçirerek Türk sinemasında saf melodram türünün ortadan kalkmasına neden olan kodlar bulunmaktadır. Bu farklılaşmış kodlar şunlardır:

Aile: Yeşilçam melodramlarının “yücelttiği aile” 1990 sonrasında sorgulanan bir kavram haline gelmiştir.

Kadın: Yeşilçam melodramlarının edilgen, erkeğin istediği yönde değişen ve sevdiği erkeğe kavuşamadığı için derin mutsuzluk çeken kadın temsili yerini kadınlığa dair rolleri sorgulayan, kendi hayatlarına ilişkin planları olan, sadece sevdiği erkeğe kavuşmak değil de gelecekte başka türlü beklentileri de olan ve olumsuz kaderlerini değiştirmek isteyen kadına bırakmıştır.

Mekân: Mekân kullanımı ve alt kodları tamamen değişen bir unsur olmuştur. Yeşilçam’ın mekânı önemsemeyen, sadece oyuncuların bulunduğu bir arka dekor olarak kaba zıtlıkları anlatmak için kullandığı mekân kavramı tamamen değişmiştir. Mekân artık öykünün ve karakterlerin bir parçası olarak daha da önem kazanmıştır. Sonuç olarak Yeşilçam melodramlarında çok sık kullanılan masalsi ve arka dekor niteliğindeki mekân kullanımından bahsetmek artık imkânsız hale gelmiştir.

Zaman: Mekân kullanımında olduğu gibi zaman kodlarında da büyük bir değişim gözlemlenmiştir. Yeşilçam melodramlarının masalsi, bir anda değişen “eksiltili zaman “ kullanımı yerini gerçekçi bir zamana bırakmıştır.

Anlatı Yapısı: Çalışmada ele alınan üç filmin saf melodram değil de içinde bir takım melodramatik kodları bulunduran melez türler olmasında en çok

etkisi olan unsurların başında anlatı yapısı gelmektedir. Çünkü Yeşilçam melodramlarının dünyayı keskin karşıtlıklara ayırarak derinliği olmadan bu karşıtlıklar üzerinden anlamlandıran masalsı dünyası ve toplumsal bağlamdan yoksun kişisel, aşırı duygusal anlatı yapısı tamamen ortadan kalmıştır. Melodramatik nitelik taşıyan bu üç filmde; anlatı yapısı daha derinlikli, daha gerçekçi ve toplumsal bir zemine oturtularak, zıtlıklar üzerinden değil de neden-sonuç ilişkisi üzerinden kurulmuştur. Dolayısıyla günümüzde melodram niteliği taşıyan filmler her ne kadar bitmeyen aşk, yanlış anlama, hastalık, âşıkların kavuşamaması gibi bazı melodram kodlarını kullansalar da Yeşilçam melodramlarının “*izleyicide bıraktığı aşırı duygusal ve masalsı tadı*” vermemektedir.

Görsel Anlatım: Çalışmada ele alınan üç filmde de daha abartısız, gerçekçi ve işlevsel bir görsel anlatım gözlemlenmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarının çok duygusal, duygu patlamalı “aşırı oyunculuğu ortadan kalkan bir alt kod olmuştur.

Karakter: Anlatı yapısı ve alt kodlarında olduğu gibi benzer bir değişim karakter konusunda da gözlemlenmiştir. Karakterler keskin iyi- kötü, yalancı- dürüst, zengin- fakir gibi karşıtlıklar üzerinden prototip olarak değil de daha derinlikli, zaman içinde dönüşüm geçirerek değişen daha gerçekçi ve toplumsal bir bağlamda kurulmuşlardır.

Sonuç olarak 1990'lara gelindiğinde artık 1960'lı yılların o masalsı aşkların yaşandığı, gereğinden fazla duygusal, naif Yeşilçam melodramlarından bahsetmek imkânsız hale gelmiştir. Yeşilçam melodramlarının türe ait kodlarının birçoğu da farklılaşmıştır. Fakat bu değişime rağmen kodlarıyla diğer türlerin içine işleyerek melodramatik unsur olarak varlığını sürdürmektedir. Sonuç olarak melodram saf bir tür olarak ortadan kalkmış olsa bile “hiç bitmeyen aşk, iyi-kötü çatışması üzerinden kurulan ahlak dünyası” gibi kodlarıyla diğer türlerle melezleşerek varlığını devam ettirmektedir.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınları, 2005.

ABİSEL, Nilgün, ARSLAN, Umut Tümay, BEHÇETOĞULLARI Pembe, KARADOĞAN, Ali, ÖZTÜRK, Ruken Semire, ULUSAY, Nejat; **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

AKBULUT, Hasan; **Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2008.

ALKAN, Turan Ahmet, "Memleketin Taşra Hali", **Taşraya Bakmak**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2005.

ARAT, Yeşim, "Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

AYÇA, Engin," Yeşilçam'a Bakış", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** Ed. Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1999.

ARSLAN, Savaş, "Yeşilçam'ın Yeşil Yüzü: Memleketim", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006.

ARSLAN, Savaş, "Kara Sevda: Melodram ve Modernleşme", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004

ARSLAN, Tümay Umut; **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

BEHÇETOĞULLARI, Pembe, "Melodram: Kadınsı Bir Film Türü", **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık**, 1999.

BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess**. New Haven, CN: Yale University Press, 1995
- BÜKER, Seçil, "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor" **Kültür Fragmanları, Türkiye'de Gündelik Hayat**, Ed. Deniz Kandiyoti, Ayşe, Saktanber, İstanbul, Metis Yayınları, , 2005.
- BÜKER, Seçil, "Düşman İzmir'de Denize Dökülür", **Halit Refiğ**, Ed. Ali Karadoğan, Ankara, Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı, 2003.
- BÜKER, Seçil, " Önce Melodramın Sonra Tayyarenin Yıldızı" **İletişim Dergisi**, Sayı 10, 2001.
- ÇELİKCAN, P. – GÜZEL, C., "Sinematografik Türler Açısından Türk Sineması" **İletişim Dergisi**, Sayı 1, 1996.
- ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury. Observations of the Family Melodrama." **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: British Film Institute, 1987.
- ERDOĞAN, Nezh, "Yeşilçam Hayaletleri", **İletişim Dergisi**, Sayı10, 2001.
- ERDOĞAN, Nezh, "Yeşilçam Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramları", **Toplum ve Bilim Dergisi**, Güz, Sayı 67, 1995.
- ERDOĞAN, Nezh, "Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003.
- GLEDHILL, Christine, "The Melodramatic Field: An Investigation", **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: British Film Institute, 1987.
- GÖLE, Nilüfer, "Batı-dışı Modernlik: Kavram Üzerine", **Toplum ve Bilim**, Bahar, Sayı 80, 1999.
- GÜNGÖR, Can Arif, "Masal Formunun Türk Sinemasının Oluşumuna Etkisi", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006.
- GÜRATA, Ahmet, "Türkiye'de Mısır Sineması", **İletişim Dergisi**, Sayı 7, 2000.
- GÜRBİLERK, Nurdan; **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

IŞIĞAN, Altuğ, “Türk Sineması Çalışmalarında 1950 Öncésinin Dışlanması”, **İletişim Dergisi**, Sayı 7, 2000.

KAHRAMAN, Bülent Hasan; **Kitle Kültürü, Kitlelerin Afyonu**, İstanbul, Agora Yayınları, 2007.

KANDİYOTİ, Deniz; **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

KANDİYOTİ, Deniz, “Modernin Cinsiyeti: Türk Modernleşmesi Araştırmalarında Eksik Boyutlar”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

KASABA, Reşat, “Eski ve Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

KAPLAN, Ann E., “Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama in American Film, 1910-40” **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: British Film Institute, 1987.

KAYALI, Kurtuluş; **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Deniz Yayınları, 2006.

KEYDER, Çağlar, “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

KIRAN, Ayşe, KIRAN Zeynel; **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınevi, 2000.

KIREL, Serpil; **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil Yayınları, 2005.

MAKTAV, Hilmi, “Melodram Kadınları”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı 96, Bahar, 2003.

MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

MUTLU KAYA, Dilek, “Puro Lüks’e; Yeşilçam Hollywood’a Karşı”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2003.

- MUTLU KAYA, Dilek, "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.
- ONARAN, Şerif Alim, "Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Ed. Murat Dinçer, Ankara, Doruk Yayınları, 1999.
- OKTAY, Ahmet; **Türkiye'de Popüler Kültür**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002.
- OSKAY, Ünsal; **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- ÖZONUR, Defne, "Türk Sinemasının Evlatlık Kızları Türk Modernleşmesini Sorguluyor", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006.
- ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları**, Cilt 1, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- PAMUK, Orhan; **Masumiyet Müzesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- SARIKARTAL, Çetin, "Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri ve Kerime Nadir Romanları", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2006.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- SMITH-NOWELL, Geoffrey, "Minnelli and Melodrama " **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film**. London: British Film Institute, 1987.
- SOMAY, Bülent; **Şarkı Okuma Kitabı, Ses ve Sözle Denemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
- SUNER, Asuman; **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- TUNALI, Dilek; **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Ankara, Arjantin Felsefe Grubu Yayınları, 2006.

TURAN, Şerafettin; **Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1994.

TÜRKEŞ, Ömer A., "Orda Bir Taşra Var Uzakta..." **Taşraya Bakmak**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2005.

YUMUL Yunus, "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.

ÖZET

Tez çalışmasının amacı melodram türünün kavramsal niteliklerinden yola çıkarak Yeşilçam melodramlarının hangi ekonomi-politik ve kültürel süreçlerde ortaya çıktığını, hangi anlatı kodlarını nasıl sunduğu ve 1990'lı yıllarda bu kodların nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemektir.

Bu amaçtan hareketle birinci bölümde melodram tanımı, nasıl ortaya çıktığı ve türün özelliklerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise Türk sinemasında melodramın ortaya çıkışı, bunu hazırlayan ekonomi-politik ve kültürel süreçler ve Yeşilçam melodramlarının kodları anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Suna ve Hayatımın Kadınısın* filmleri melodram kodları bağlamında incelenmiştir.

Çalışma sonunda 1990'lı yıllardan sonra Türk sinemasında saf bir melodram türünden bahsedilemeyeceği fakat türe ait bazı temel kodların hala devam ettiği gözlemlenmiştir. Örneğin masalsı zaman ve mekan kullanımı, karşılıklara dayalı yüzeysel anlatım, prototip karakterler, ailenin yüceltilmesi gibi Yeşilçam melodramlarına ait bir çok kod dönüşüm geçirmiştir. Fakat aynı zamanda “hiç bitmeyen aşk, yanlış anlama, iyi- kötü üzerinden kurulan ahlak dünyası, duyguların şarkı yoluyla anlatılması ve erkeğin dürüstlüğü, mertliği temsil etmesi” gibi bazı temel kodların ise varlığını korudu gözlemlenmiştir. Sonuç olarak melodram, 1990 sonrasında saf bir tür olarak değil de diğer türler içerisine girerek ve bazı temel kodlarını devam ettirerek karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda bir zamanlar Türk sinemasında başat bir tür olan melodramın günümüzdeki etkilerini görmek açısından çalışmanın önemli bir fırsat sunduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Melodram, melodram kodları, 1990 sonrası melodramatik unsurlar.

ABSTRACT

The purpose of this study is to examine the economic–political and cultural process in which Yeşilçam melodramas occur, types of narrative codes and the way that are presented and transformation process that these codes go through in 1990's by taking into account the conceptual attribution of the melodrama as a genre.

To this end, in the first part of this study, the definition and the arise of the melodrama, and the properties of this genre are discussed. Whereas, in the second part, the appearance of melodrama in Turkish cinema and economic–political and cultural processes that give rise to this genre and narrative codes of Yeşilçam melodramas are explained. In the third part, the films *Unsent Letters*, *Suna*, and *Woman of my Life* are examined through codes of melodrama.

At the end of the study, it is observed that after 1990's in Turkish cinema melodrama has not been considered as one genre alone although some of the main codes related to this genre are stil identified. Many Yeşilçam melodrama codes such as fictious use of time and place, superficial narration based on contrasts, prototype characters, glorification of the family have gone through certain transformation. However, it has been seen that some of the main codes like “endless love, misunderstandings, moral world set on good and bad, reflection of feelings through songs, man as the symbol of honesty and bravery” protect its entity. To conclude, as of 1990 melodrama does not appear as single genre alone, but integrates into other genres conserving some of its main codes. Within this context, this study can be considered as an important opportunity to evaluate the present day influence of melodrama which was once a successful genre in Turkish cinema.

Key words: Melodrama, codes of melodrama, melodramatic elements after 1990