

**YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO-TV-SİNEMA ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM
1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme**

**Pelin AGOCUK
20041671**

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ahmet Bülend GÖKSEL**

**LEFKOŞA
2012**

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı
Yüksek Lisans Tezi

TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM:
1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme

Hazırlayan: Pelin AGOCUK

Aşağıdaki jüri üyeleri tarafından Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalında
Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Ahmet Bülend GÖKSEL

Jüri Başkanı
Lefke Avrupa Üniversitesi
Rektörü

Prof. Dr. Faruk KALKAN

İletişim Fakültesi Dekanı
Lefke Avrupa Üniversitesi

Dr. Fevzi KASAP

İletişim Fakültesi
Radyo-TV Sinema
Bölüm Başkanı
Yakın Doğu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Onayı
Prof. Dr. Aykut POLATOĞLU
Direktör

Yakın Doğu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı
JÜRİ RAPORU
AKADEMİK YIL: 2011-2012

Öğrenci Bilgileri

Tam adı:	Pelin AGOCUK	Uyruğu:	TC
Enstitü:	Sosyal Bilimler	Bölüm:	Radyo-TV-Sinema

Tez

Başlık: Türk Sineması'nda Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme	
Tanım: Türk Sineması'nın 1960-1975 döneminde yeni bir ahlak anlayışı yapılandırması sürecinde 'melodram' türünü kullanımına dair dönemsel bir inceleme.	
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ahmet Bülend GÖKSEL	

Jüri Kararı

Jüri öğrencinin tezinin kabulüne karar vermiştir. Bu karar oy birliği ile alınmıştır.
--

Jüri Üyeleri

Katılımcı Sayısı: 3	Tarih: 13 / 06 / 2012
Ünvan Ad Soyad:	İmza:
Prof. Dr. Ahmet Bülend GÖKSEL	
Prof. Dr. Faruk KALKAN	
Dr. Fevzi KASAP	

Onay

Tarih:	Bölüm Başkanı: Dr. Fevzi KASAP
---------------	---

TÜRK SINEMASI'NDA MELODRAM:**1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme****ÖZ**

Pelin AGOCUK

Haziran, 2012

Sinema; toplumsal etkileşimi sağlayan ve içinde bulunduğu zamanı ve mekanı tarihsel, siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel yönden yansıtan en önemli kitle iletişim aracıdır. Sinema ve melodram, kültürel açıdan toplumu anlama ve yönlendirmede karşılıklı etkileşim içinde olup, tarih boyunca ideolojik işlevler üstlenmişlerdir. Çalışmanın amacı; Türk Sineması'nda 1960-1975 yılları arasındaki yoğunluğu ve yaygınlığı ile dikkat çeken 'melodram'ın, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan ele alınarak, anlatı yapısında sunduğu kodların çözümlenmesi ve incelenmesini içermektedir.

Bu bağlamda, melodram türünün ortaya çıktığı tarihten itibaren geçirdiği dönüşümün yanı sıra, türü etkileyen ve kaynaklık eden unsurların da araştırılarak, özellikle hangi ideolojik boyutuyla, kitleleri nasıl etkilediğinin ortaya konması hedeflenmiştir. Elde edilen bulgular sonucunda; melodramın ortaya çıktığı tarihten, günümüze popülerliğini yitirmeyen ve sanatın her alanına eklemlenebilme özelliğiyle, günümüzde bile en çok tercih edilen tür olduğunun nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada öncelikle, melodram türünün kökenleri ve buna kaynaklık eden unsurların ortaya konması amaçlanmıştır. Melodramın gelişiminde etkili olan, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel gelişmeler de ele alınarak, sinemada etkinliğini göstermeden önce, geçirdiği dönüşüm ve hangi ideolojik amaçlarla ortaya çıktığının irdelenmesi

hedeflenmiştir. Ortaya çıktığı dönem itibariyle; toplumsal dönüşümlerin tam merkezinde yer alan ‘melodram’, modernleşmeyle birlikte kültürel ve ahlaki kodları yeniden tanımlayarak, değişen dünyayı anlamlandırmada aracı bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle melodram, özellikle sinemanın yaygınlaşmasıyla birlikte, toplumu yönlendirme ve özellikle modernleşme olgusunun etkileriyle, değişen dünyaya ayak uydurmada güçlük çeken sıradan insanın çelişkilerini ve kaygılarını yansıtmada etkili bir tür olmuştur. Melodramın, sinema alanındaki gelişimi ve diğer ülke sinemalarındaki yaygınlığı da ele alınarak, Türk Sineması’na etkileri de ortaya konulmuştur. Amerikan Sineması’nda şekillenen melodramın, özellikle Hollywood Sineması’nın da tercih ettiği bir tür olduğu ve diğer ülke sinemalarını nasıl etkilediği araştırılarak, anlatı yapısındaki kültürel ve ahlaki kodları ne şekilde tanımladığı açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümlerinde ise; Melodramın, Türk Sineması’da yaygınlaşmasında etkili olan unsurlar ele alınarak, 1960-1975 yılları arasındaki hakimiyetinin sonuçları değerlendirilmiştir. Tür olarak yerleştiği ‘Yeşilçam Sineması’nda, “Seven Ne Yapmaz” filmi üzerinden, oluşturulan kültürel ve ahlaki kodların nasıl görüntülendiği, göstergebilimsel açıdan değerlendirilerek, melodram türünün öğeleri, teknik özellikleri ve anlatısal kodlarıyla birlikte, destekleyici unsurların birarada kullanılarak nasıl görüntülendiği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Sinema, Türk Sineması, Yeşilçam.

MELODRAMA IN THE TURKISH CINEMA :**A Study on the Period 1960-1975****ABSTRACT**

Pelin AGOCUK

Haziran, 2012

Cinema is the most important means of mass media which provides social interaction and reflects time and environment it is surrounded by in terms of historical, political, economical, social and cultural. Cinema and melodrama, throughout history, undertake ideological functions, understanding and directing society by being in a mutual interaction in cultural terms. The aim of this study is to examine and analyze codes that represent meaning by dealing with socio-economic and socio-cultural approaches of melodrama's prevalence and intensity during 1960-1975 years of Turkish Cinema.

In this context, the study aims to investigate the ideological extent that affect masses transformation, in other words, elements which influence and form a base, especially since the time of emergence of melodrama genre. As a result of obtained findings, popularity loss of melodrama from its emergence up to this date and characteristics of art articulation in all area, and the reasons of the most preferred genres in our days are attempted to be explained.

First of all, this study aims to present the origins of melodrama genres and element that form a base for it. This study also aims to examine ideological purposes of its emergence, transformation and socio-economic and socio-cultural development prior to the effects on the cinema in the development of melodrama. Since the time of its emergence, intermediary role has been undertaken to give meaning to the changing world by re-defining ethical and cultural coded together with modernization of

‘melodrama’ located in the center of the social transformation. For this reason, melodrama has become an effective genre in reflecting concerns and contradictions of ordinary people who have difficulties in stepping to the changing world especially in terms of effects of modernization and direction of society with the widespread of cinema.

The effects on Turkish Cinema are presented by approaching the widespread of cinema to other countries and the development of melodrama in the field of cinema. The formation of cinema in America Cinema especially being a preferred genre of Hollywood Cinema by investigating the effects on cinema of other countries, defining cultural and ethical codes in the narrative structure are explained. Last sections of the study present evaluation of the results of sovereignty limitation during the 1960-1975 years and the effective elements of the widespread of melodrama in the Turkish Cinema.

Settled as a genre in ‘Yeşilçam Cinema’, the movie “Seven Ne Yapmaz” was analyzed to see the presented cultural and ethical codes, factors of melodrama genres, technical characteristic and narrative codes of presentation by the use of supportive elements were examined.

Keywords: Melodrama, Cinema, Turkish Cinema, Yeşilçam.

ÖNSÖZ

“Türk Sineması’nda Melodram” başlıklı çalışmada, türün sinema ile paralelliği doğrultusunda geçirdiği dönüşümler ve sıradan insanın yaşam biçimini anlamlandıracak kodları nasıl aktardığına dair bir inceleme yer almıştır. Modern insanın “dışgerçekliği” anlamlandırmasında aracı bir işlevi olan melodram, ahlaki ve kültürel değerleri yeniden tanımlayarak, anlatısal kodlar oluşturmuştur. Kendi “dışgerçekliğini” sinema ile paralelliği doğrultusunda, melodram türünün oluşturduğu kodlarla anlamlandıran modern insanın, yeni dünyaya uyum sağlarken yaşadığı çelişkileri ve kaygıları yansıtan melodram; ortaya çıktığı tarihten, günümüze popülerliğini yitirmemiştir. Türk Sineması’nda özellikle 1960-1975 yılları arasındaki yaygınlığı ve hakimiyeti doğrultusunda incelenen melodramın, etkileri ve yarattığı olumlu ve olumsuz sonuçlar değerlendirilmiştir.

‘Yeşilçam’ın melodramları nasıl görüntülediğine ilişkin incelemeyi de içeren çalışmada; dönemin en belirgin melodram filmlerinden, Kerime Nadir’in romanından uyarlama olan, 1970 yapımı “Seven Ne Yapmaz” filmi üzerinden, melodramın anlatısal kodları, göstergebilimsel açıdan çözümlenmiştir. Melodramın araştırma konusu olarak seçilmesinde etkili olan nedenler arasında; Çocukluğumdan beri izlemiş olduğum ‘Yeşilçam’ filmlerindeki, “saflığın ve masumiyetin” ifade biçimidir. İkinci bir neden ise; melodramın günümüzde sadece bir anlatı türü olarak kalmayıp, toplumu anlamlandırma ve yönlendirme gücünün etkisiyle, gerçek hayata dahil olmasının doğurduğu sonuçlardır. Melodram, artık günümüzde sadece sinemada veya dizilerde kullanılan bir anlatı türü değil, kitle iletişim araçlarının etkileyici gücünü kullanan ve yer yer haber bültenlerine, hatta gazete haberlerine kadar sızabilen bir tarz, bir “yaşam biçimi” haline gelmiştir.

Öncelikle; akademik hayata adım atmam konusunda, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen, fikirlerine her zaman önem verdiğim, sevgili hocam, saygı duyduğum; Dr. Suat İ. GÜNSEL’e şükran borçluyum.

Çalışmamı hazırlarken, pek çok değerli insandan destek aldığımı belirtmek isterim.

Öncelikle, çalışmamın her aşamasında görüşleriyle beni aydınlatan ve tez danışmanlığımı üstlenerek, bana onur veren saygıdeğer hocam; Prof. Dr. Ahmet Bülend GÖKSEL'e çok teşekkür ederim.

Yazdığım metinleri, büyük bir sabırla okuyan ve motivasyonumu arttıran, “keşke daha önceden tanışmış olsaydım” dediğim saygıdeğer hocam; Prof. Dr. Faruk KALKAN'a, şükranlarımı arz ediyorum.

Gerek öğrencilik hayatımda, gerekse akademik yaşamımda, desteğini esirgemeyen ve çalışmamı büyük bir sabırla okuyarak, düzeltmeme yardımcı olan sevgili hocam, Timur CENGİZ'e teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, çalışmanın hazırlanması sırasında, desteği ile moral ve motivasyonumu arttıran sevgili hocam, saygıdeğer; Dr. Fevzi KASAP ile sevgili hocam; Mustafa Ufuk ÇELİK'e çok teşekkür ederim. Çalışmaya başlamadan önce, değerli fikirlerini benimle paylaşan, Prof. Dr. sayın Nilgün ABİSEL'e de içtenlikle teşekkür ediyorum.

Çalışmamı hazırlarken yanımda olamayan, ancak sağlığında; tez çalışmamın ana fikrini oluşturmamda ve öğrencilik hayatım boyunca bana gösterdiği her yolda, her zaman desteğini yanımda hissettiğim sevgili hocam, çok saygıdeğer, Prof. Dr. Ünsal OSKAY'a şükran duyguları ile minnettar olduğumu belirtmek isterim.

Bütün eğitim hayatım boyunca beni destekleyen, verdiğim her kararda yanımda olan Sevgili Aileme; Öncelikle yanımda olamayan, fakat hayatım boyunca her zaman yanımda hissederek, güç aldığım canım annem Nezahat AGOCUK'a, bana ve fikirlerime her zaman güvenen, her koşulda destekleyen canım babam Özcan AGOCUK'a, eğitim hayatım boyunca desteğini her zaman hissettiğim, sevgili amcam Mahmut AGOCUK'a, hayatta sahip olduğum en değerli hazinem; biricik kardeşlerim Tülin AGOCUK BARITOĞLU ile Atilla AGOCUK'a ve burada isimlerini yazamadığım, canım ailemin diğer fertlerine de çok teşekkür ediyorum. Manevi desteklerini esirgemeyen sevgili arkadaşlarım; Ece SARP, Hasret TANIK, Zeyde YALINER ÖREK, Zeynep TOMRUK, Rengin ÖLÇAL KASAP, Sinem Dursun KASIMOĞLU, Emrah ADAKLI ve isimlerini yazamadığım, ilgili kişilere teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAY SAYFASI

JÜRİ RAPORU

ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ.....	1

BÖLÜM 1

1. MELODRAM NEDİR?

1.1.Melodramın Tanımı ve Tarihçesi	6
1.2.Melodramın Kökenleri ve Ortaya Çıkış Nedenleri	12
1.3.Sosyo-ekonomik ve Sosyo-kültürel Nedenler.....	18
1.4.Sahne Sanatları ve Melodram.....	24
1.5.Melodramın Yapısı.....	30

BÖLÜM 2

2. SİNEMADA MELODRAM

2.1.Melodram Sinemasının Tarihsel Gelişimi.....	35
2.2.Melodramın Sinemasal Kökenleri.....	46
2.3.Melodramın Dünya Sinemasına Etkileri.....	55
2.4.Hollywood Filmlerinin Dünya Melodram Sinemasına Etkileri.....	61
2.5.Hollywood Filmlerinin Türk Melodram Sinemasına Etkileri.....	65
2.5.Douglas Sirk ve Melodram Sineması.....	68

BÖLÜM 3

3. TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM

3.1.Türk Sineması'nda 1950-1975 Döneminin Ayırıcı Özellikleri.....	72
3.2.Toplumsal, Ekonomik, Siyasi ve Kültürel Gelişmelere Bağlı Olarak Türk Sineması'nda Melodram.....	77
3.3.Mısır Sineması ve Melodram.....	85
3.4.Yeşilçam Melodramları.....	91
3.5.Türkiye'de Modernleşme ve Melodram.....	100
3.6.Türk Sineması'nda Romanlardan Uyarlanan Melodramlar.....	103
3.7.Türk Sineması'nda Aile Filmleri ve Melodram.....	105
3.8.Muharrem Gürses ve Melodram Sineması.....	109

BÖLÜM 4

4. FİLM ANALİZİ İLE YEŞİLÇAM MELODRAMLARININ ANLATI KODLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

4.1.“Seven Ne Yapmaz” Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodram Türünün Kodlarının Çözümlemesi.....	112
SONUÇ	174
KAYNAKÇA	179
ÖZGEÇMİŞ	183

GİRİŞ

Melodram; öncelikle tiyatro olmak üzere, sanatın bütün alanlarında yaygınlaşmış, sinemanın keşfi ile gelişimini bu alanda yoğun olarak sürdürmüştür. Sinemanın bir eğlence aracı olarak görüldüğü yıllarda, modernleşme olgusunun da mevcut olduğu dönem gözönüne alınarak, geleneksel ile modern arasında sıkışıp kalan, sıradan insanın yaşadığı çelişkileri yansıtmıştır. Önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde ortaya çıkan melodram, modernleşme olgusunun kendisini göstermesiyle muhafazakar bir tür olarak kalıcılığını korumuştur. Geleneksel ve modern çatışmasında; sıradan insanın yeni dünyaya duyduğu kaygı ve çelişkileri yansıtmada, aracı bir işlev de görmüştür.

Modernleşme ile birlikte; yeni dünyanın ahlaki ve toplumsal değerlerini yeniden tanımlayan melodram, sıradan insanın gündelik yaşamını da etkileyecek denli, güçlü bir anlatı türü haline gelmiştir. Bu nedenle, araştırılmaya değer ve son derece önemli bir tür olan melodram, Türk Sineması'nda özellikle 1960-1975 yılları arasındaki hakimiyeti gözönüne alınarak, bu dönemdeki yaygınlığı ve yoğunluğu tartışılmıştır. Melodram, yapısı itibarıyla, her dönemin koşullarında güncel kalabilmeyi başarmış, bir tür olarak günümüze kadar varlığını da sürdürmüştür.

Tül Akbal Süalp; 50' li yıllardan, yetmişli yıllara kadar süren popüler sinema geleneğinde, melodramın üstlendiği rolü geniş anlamıyla şöyle değerlendirmiştir; Ulus devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinde bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında, asgari müştereklerin ne olduğunun hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerinin ve benzerliklerinin yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamıştır (Akt. Kırel, 2005:275). Türkiye'de sinemanın yaygınlaşması ve sinema salonlarına gitme alışkanlığının yoğunlaştığı bir dönem olan 60'lı yıllarda, hızlı kentleşme ve göç olgusunun da belirmesiyle; Melodram, popüler bir anlatı türü olarak yerini almıştır.

Toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelerle paralel olarak yaygınlaşmaya başlayan melodram, Türk Sineması'nda belli bir dönem hakimiyetini sürdürmüş ve günümüze kadar da etkilerini ve kalıcılığını korumuştur.

Melodram, Batı'da ortaya çıkmasına karşın; Yeşilçam Sineması, Hollywood'un anlatı kalıplarını benimsemiş ve melodram türünün yaygınlaşması, İkinci Dünya Savaşı sırasında, dolaylı yoldan Türkiye'ye giren Mısır melodram sinemasının etkileriyle belirmiştir. Yerleşmiş bir sinema endüstrisine sahip olamayan Yeşilçam Sineması, endüstriyel ve anlatısal olarak, Hollywood'a öykünme ve taklitler ile oluşturulan bir sinema anlayışını benimsemiş, ticari açıdan kazanç getiren bir tür olan melodramın yoğunluğu ve yaygınlaşması kaçınılmaz olmuştur. Hollywood ve Mısır Sineması'nın etkileri ile yerleşmeye başlayan melodram türü, Türk Sineması'nda 60'lı yıllardan 70'li yılların sonlarına kadar yoğunluğunu sürdürmüştür.

Melodramın, günümüze kadar dönüştürülerek varlığını sürdürmesi ve modernizmle birlikte 'muhafazakar' bir tür olarak, her koşulda popülerliğini yitirmeyip, kalıcı bir tür olması bakımından önemi, diğer ülke sinemalarında da, hafife alınamayacak kadar büyüktür.

Çalışmanın temel amacı; melodramın 1960-1975 yılları arasında, Türk Sineması'nda kurduğu hakimiyetin bir sonucu olarak, ulusal sinemamızda özgün ve yenilikçi bir bakış açısı oluşması konusundaki sorunları dile getirmektir. Bu bağlamda; melodram türünün, ortaya çıktığı tarihten itibaren, her yönüyle ele alınması ve özellikle Türk Sineması'ndaki gelişiminin, ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel açıdan açıklanması gerektiği düşünülmüştür.

Tarih boyunca ideolojik bir amaca hizmet eden melodramın; Türk Sineması'ndaki yeri ile, özellikle 1960'lı yıllarda çıkış yapan bu türe yönelik araştırmalar açısından, sadece kadın odaklı açıklanmaya çalışıldığı belirlenmiş ve bu alandaki çalışmaların eksikliği dikkate alınarak, türün gelişimini sürdürdüğü dönem içinde toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan da değerlendirilip, üretim koşulları ve seyircinin de tepkilerinin belirlenmesiyle, açıklanabileceği sonucuna varılmıştır.

Yukarıda öne sürülen nedenlerle oluşturulan çalışma, dört bölüme ayrılmıştır.

Birinci bölümde; melodram kavram olarak tanımlanmaya çalışılarak, diğer anlatı türleri ile karşılaştırılmıştır. Melodramın, diğer anlatı türlerine bir alternatif olarak ortaya çıktığı ve değişen dünyayı yeniden tanımlayabilecek kodları oluşturarak, kadın ve erkek rollerini belirlediği ortaya çıkmıştır.

Toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde ortaya çıkan melodram, Fransız Devrimi ile burjuvazinin aristokrasiye karşı mücadelesinde, işlevsel bir rol üstlenmiştir. Devrimin haklılığını ispatlamada ve değişen dünyaya ayak uydurmada bir araç olarak görülen melodram, ideolojik bir işlev üstlenmiştir.

Değişen dünyaya ayak uydurmada, sıradan insanın yaşadığı çelişki ve kaygıları yansıtan melodram, kutsal olanın sorgulanmasının bir sonucu olarak; dünyevi olana yönelme arzusu ile burjuvazinin de amacına hizmet etmiştir. Melodram, ahlaki ve kültürel kodlar oluşturarak; yoğun duygusallığı ve ifade biçimi ile her dönem için etkileyici ve yönlendirici bir tür olmuştur. Ortaçağ ahlaki oyunları ve İsa'nın acısını anlatan 1200'lü yılların 'dini dram'larının kaynaklık ettiği melodram, eğitici ve öğretici işlevi ile de ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda; Batılı ahlak anlayışı içinde gelişimini sürdüren melodramın, diğer anlatı türleriyle karşılaştırılarak, diğer ülkelerde sanatın hangi alanlarında ve ne şekillerde ortaya çıktığı bulgulanacaktır.

Romantik tiyatrodan ortaya çıkan türün gelişimi ile; diğer sanat dallarındaki ve özellikle, sahne sanatlarındaki yaygınlığı ve yoğunluğu da değerlendirilecektir. Melodramın kökenleri ve gelişimi, tarihsel olarak açıklandıktan sonra, gelişimini destekleyen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel nedenler de tartışılacaktır. Melodramın bir anlatı türü olarak yapısı, özellikleri ve öğeleri açıklanarak, oluşturduğu kodların etkileri ortaya konulacaktır.

İkinci bölümde; melodramın sinema alanındaki tarihsel gelişimi, tüm ülke sinemaları ile karşılaştırılacaktır. Melodram, toplumu yönlendirme ve etkileme konusundaki özellikleri ile, sinema alanında yaygınlaşmış ve daha geniş kitleleri etkileyebilmiştir. Tiyatral melodramların sinemaya uyarlanmasıyla, bu alanda yaygınlaşmaya başlayan melodram, romanlardan uyarılma ve hikayelerden oluşturulan olay örgüsüyle, sinemadaki gelişimini hızlandırarak sürdürmüştür.

Hızlı sanayileşme ve modernleşme ile birlikte, özellikle yoğun olduğu 1950’li yılların hemen öncesi ve sırasında; Dünya’da yaşanan toplumsal ve ekonomik sorunlar da ele alınarak, bu dönemdeki etkileri açıklanacaktır. Melodramın sinemadaki gelişim süreci ele alındıktan sonra, diğer eleştirmenlerce nasıl yorumlandığı ve tanımlandığı da araştırılacaktır.

Dünya sinemasında melodramın yeri araştırılarak, Amerikan Sineması’nın şekillenmesindeki işlevi açısından değerlendirilecektir. Batı modernleşmesiyle paralel olarak gelişimini devam ettiren melodramın, Amerikan Sineması’nın şekillenmesi konusundaki etkileri açıklanarak, özellikle; Batı-dışı toplumlarda nasıl bir yoğunluk gösterdiği bulgulanacaktır. Hollywood stüdyo sisteminin geliştirilmesiyle, türleri ortaya çıkaran Amerikan Sineması’nın, diğer ülke sinemalarındaki etkileri tartışılacaktır. Hollywood Sineması’nın, Türk Sineması’na yönelik etkileri tartışılarak, endüstriyel ve kültürel olarak da melodram sinemamızdaki sonuçları ele alınacaktır. Bu bölümde son olarak; Amerikan Sineması’nda 1950’li yıllarda özellikle, ‘aile melodramları’nın en iyi örneklerini veren yönetmen, ‘Douglas Sirk’ün filmleri ve yarattığı etkiler tartışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise; ana sorunsalımızın temelini oluşturan Türk Sineması’nda melodramın gelişimi, yoğun olduğu 1960-1975 yılları arasında yaşanan ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel gelişmeler ile birlikte değerlendirilerek açıklanacaktır. Türk Sineması’nda, 1960-1975 yıllarının ayırıcı özelliklerine değinilerek, melodram sinemasının bu dönemdeki yoğunluğundan bahsedilecektir. Bu dönemin önemli filmleri ve önemli yönetmenleri, kronolojik bir sıraya göre açıklanarak, araştırılan dönemde yaşanan toplumsal ve siyasi gelişmeler, ara dönemlere ayrılarak incelenecektir.

İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında yaşanan koşulların sonucu olarak, Türk Sineması’nda melodramın yaygınlaşmasında etkin bir rolü olan, Mısır melodramlarının etkileri tartışılacaktır. Yeşilçam döneminde tür olarak şekillenen melodram, bu dönemdeki yoğunluğu açısından değerlendirilerek, ‘Yeşilçam Melodramları’ başlığı altında ortaya konulacaktır.

Türkiye’de modernleşme olgusu gözönünde bulundurularak; buna paralel olarak gelişen melodramın, gündelik hayat ile ilişkisi ve ekonomik etkenler de ele alınacaktır.

Belli bir dönem özellikle, melodram filmlerine kaynaklık eden popüler romanlardan uyarlama geleneğinin, bu alandaki yoğunluğu ve uyarlanan filmlerin özellikleri incelenecektir. Özellikle 70’li yıllarda kendini gösteren aile filmlerinin, melodramla ilişkisi açıklanarak, ‘Aile Melodramları’ kavramının ortaya çıkış nedenleri araştırılacaktır.

Bu bölümün sonunda da; Türk Sineması’nda, melodram türünün gelişmesinde önemli bir rolü olan ‘Muharrem Gürses’ melodramlarına değinilerek, onun oluşturduğu kalıplarla devam eden süreç ele alınacaktır.

Dördüncü ve son bölümde; “Seven Ne Yapmaz” filmi üzerinden, Yeşilçam melodramlarının oluşturduğu ahlaki ve kültürel kodlar; anlatısal ve göstergebilimsel açıdan kavranmaya çalışılacaktır.

Çalışmada uygulanan yöntemde; film sahneler ve çekimlere ayrılarak, melodramın özellikleri ve oluşturduğu kodlar açıklanacaktır.

Yapılan film analizinde ise; Yeşilçam Sineması’nın, melodram filmlerini nasıl görüntülediği, teknik ve içerik olarak nasıl bir sinematografik yöntem kullandığının belirlenmesine çalışılmıştır.

Bu çalışmada aynı zamanda; melodram türünü destekleyici unsurların bir arada kullanılma yöntemi ile duygusal yoğunluğu arttıran özelliklerin, nerede ve nasıl kullanıldığı konusunda bir bilinç oluşturmak da hedeflenmiştir.

BÖLÜM 1

MELODRAM NEDİR?

1.1. Melodramın Tanımı ve Tarihçesi

Türk Dil Kurumu (TDK) Güncel Türkçe Sözlük'e göre; Melodram, ilk ortaya çıktığı yıllarda, Yunan trajedilerinde, koro başı ile bir oyuncu arasında geçen şarkılı diyalog; Oyuncuların müzik eşliğinde, sahneye girip çıktıkları bir oyun türü;

Çağdaş tiyatrodan, duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü;

TDK'nın 1948 tarihli Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü (BSTS) / Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü'ne göre; Eski anlamıyla, bazı yerlerinde müzik çalınan fakat sözleri ezgili olmayan sahne eseri. Şimdiki anlamıyla, pek acıklı raslantılar üzerine kurulmuş halk dramı;

TDK'nın, 1966 tarihli BSTS / Tiyatro Terimleri Sözlüğü'ne göre; Eski anlamıyla, kimi yerlerinde müzik çalınan ama, sözleri ezgili olmayan sahne yapıtı. Bugünkü anlamıyla, pek acıklı rastlantılar üzerine kurulmuş, kolay etki olanaklarına başvuran aşırı duygulu acıklı oyun;

Yine TDK'nın 1981 tarihli, BSTS / Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü'ne göre ise; Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür. Melodram da, ağlatı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı alt üst eden derin duyguları ele alır, ancak bunu yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler.

Melodram; Her şeyi kalıplar içinde ele alır; İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya, iyiler ile kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötüler arasındaki uğraşının sonu, daha başlangıcından bellidir.

İyilerin başına gelmedik şey kalmaz; Ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp, her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini, çizemsel bir yoldan nöbetleşe izler.

Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür adı olmaktan çok, kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır. İzleyiciyi en kolayından etkilemek amacıyla; en ucuz yollara başvuran, olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen, yalın, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan, kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği olarak geçmektedir.

Melodram, Antik Yunanca’da şarkı anlamına gelen “melos” sözcüğü ile hareket anlamına gelen “drama” sözcüğünün birleşiminden oluşmuş, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılın başlarında da müzikli oyunları ifade etmek için kullanılmıştır.

Fransa’daki devrim ile birlikte, Avrupa’daki gelişmelere bağlı olarak değişime uğrayan melodram, 18. yüzyılda ilk kez bir kavram olarak, Jean Jacquez Rousseau tarafından kullanılmıştır. Rousseau, **Pygmalion* (1770) adlı tiyatro oyununu sıradan bir operadan ayırmak ve tiyatronun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için, *melo- drame* sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Romantik tiyatroyu etkileyen Jean Jacquez Rousseau, insanın özünde bulunan iyi / kötü, güzel / çirkin, namuslu/ namussuz kategorilerini ortaya çıkarmıştır (Akbulut,2008:37). Melodramın anlatı yapısına baktığımızda; Karakterler, “ iyi-kötü, fakir- zengin, köylü-şehirli...” gibi keskin hatlarla belirlenmiştir. Melodramda, karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, izleyiciyi fazla düşündürmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır.

Brooks’ a (1995:14-15) göre; Melodramın ortaya çıkmaya başladığı dönemde, “iyi”nin ve “kötü” nün tanımı yeniden yapılarak, ahlaki değerler yaratılmaya çalışılmıştır. Dinsel ve gelenekselin sorgulandığı bu dönemde, ahlaki değerlerin yeniden oluşturulabilmesi için melodramlarda iyiliğin ve erdemin kazandığı, kötülüğün de kaybettiği mesajı verilmiştir.

*Pygmalion adlı oyun, Kıbrıslı (Kyproslu) bir heykeltıraş olarak bilinen Pygmalion’un kendi yaptığı heykelin hayat bulmasının ardından, ona olan aşkını anlatır. Pygmalion’un melodram türünde Türk Sinemasında da çok sayıda örneği vardır. (Arslan Yarusu, H.Saner,1960; Sürtük, E. Eğilmez, 1965-1970; Çamaşırıcı Güzeli, H. Saner, 1962).(Akbulut, 2008:37).

Melodram ilk olarak; 18. yüzyılda romantik tiyatrodan ortaya çıkmış ve anlatı yapısının oluşturulmasında diğer türlerin etkisi olmuştur. Tragedya, mutluluğun içine doğan ve uzun zaman böyle yaşayan kralların ve prenslerin düşüşünü anlatan, kusurları güçlü bir biçimde eleştiren ve erdemleri öven bir çalışmadır. Melodramda ise; karakterler sıradan insanlardır, basit ve kolay anlaşılır bir dile sahiptir.

Tragedyada, hiç kimsenin güçsüz duruma düşmeyecek kadar yüce olmadığı anlatılarak, krallara ve prenslere dünyanın belirsizliği hatırlatılmıştır. Tragedyada hikaye mutlu başlayıp, mutsuz biterken, melodramda ise yaratılan karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, mutlu sonla çözüme ulaşmıştır.

Komedyada da, karakterler orta halli insanlardır. Sıkıntılı başlayıp mutlu biten komedyanın ahlaki işlevi ise, babalara ve oğullara nasıl bir arada yaşanacağını göstermektir (Carlson, 2000:96). Melodramda ise; İyiliğe ve erdeme yapılan vurgu ile, kötülerin mutlaka cezalandırıldığı bir dünya tanımı yapılmıştır. Tragedya ve komedyaya geleneksel kurallara bağlılığı ile dikkat çekerken, melodram ise; modernleşme yolunda gelenekselin sorgulandığı dönemde, ahlaki değerleri yeniden tanımlamıştır. Melodramın modernleşme ile ilişkilendirilmesi, tam da bu noktada yer bulmuştur. Melodramlar, modernleşme sürecine giren ve kapitalizme adım adım yaklaşan sıradan insanın hikayesi olmuştur.

Melodramın, burjuva sınıfıyla ve modernizmle ilişkisi öylesine belirgindir ki; Bu belirleme, tragedyadan farklı olarak saptanmıştır. Tragedya, 19. yüzyıla kadar aristokrat sınıfın yaşantı tarzını işlemiştir. Ancak, bir karmaşa ortamında doğan melodram, Simon Shephard'a göre (Brattan vd.,1994:2), tragedyayı yerinden etmiştir. Çünkü, modernliğin karmaşıklığını yansıtmada daha başarılı olmuştur.

Ayrıca, ortaya çıkışından itibaren bir tiyatro olarak gelişen melodram (Cunnigham, 2000:191), Gledhill'in vurguladığına göre (Akt. Byars, 1991:9); Aristokratik tiyatroya karşı halkın alternatif eğlencesi haline gelmiştir. Burjuvayla ilişkisi nedeniyle eleştirilen melodram, bu kez de halkın yanında olan bir tür olarak anılmıştır (Akt. Akbulut, 2008:42).

Melodramın avantajı, her kesimden insana hitap etmesinin yanında, herkes tarafından anlaşılabilir bir tür olmasıdır. Burjuvazinin de etkisiyle halkın yanında yer alan melodram, modern ve geleneksel çelişkisi içinde, yeniliklere alışmaya çalışan sıradan insanın hayatını yansıtmada son derece başarılı olmuştur.

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

Melodram, tragedyanın tamamen ortadan kalkmasıyla değil, dönüştürülmesi ile ortaya çıkmıştır. Toplumsal, ekonomik, kültürel ve sosyal gelişmelere bağlı olarak; tarihsel süreç içinde, farklı bakış açıları ve ideolojik işlevleri ile günümüze kadar gelmiştir.

Tragedyada, toplumsal kurallara uyun mesajı verilirken; Ünsal Oskay'ın (14.03.09 ders notları) *Barış Komedyası* olarak adlandırdığı dramda da, felaketlerin Tanrı'dan değil, insanların günah işlemesi ve yanlış yapmasından kaynaklandığı mesajı verilmiştir.¹ 19. Yüzyıl kapitalizmi sonucunda, toplumun sınıflara ayrılmasıyla, aristokrasiye karşı burjuvazinin yanında yer alan melodram, bu kez kapitalizmin etkisi ile ortaya çıkan yeni sınıfın yani, prolateryanın yanında yer almıştır.

David Grimstead (Akt. Gledhill, 1992:14), melodramın tarihsel olarak sessizlerin sesi olduğunu belirtmiştir. Kapitalizmin etkisiyle, işçi sınıfının yanında yer alan melodram, bir eğlence aracı olarak görülmüştür. Gledhill (2000: 240) melodramın eğlencenin sınıfsal olarak farklılaşmış biçimlerini birleştirdiğini ve resmi ideolojinin 'ötekileri'ni görünür kıldığını ifade etmiştir (Akt. Akbulut, 2008: 42-43).

Avrupa'da, hızlı sanayileşmenin getirdiği modernizme ayak uydurmaya çalışan insanın değerinin azaldığı, kutsal olanın dünyevileştiği bu dönemde; önceleri burjuvazinin yanında yer alan melodram bu kez de, kapitalizmin acımasızlaştırdığı burjuvaziye karşı, işçi sınıfının yanında yer almıştır.

¹YDÜ İletişim Fakültesi 14. 03. 09 tarihinde Ünsal Oskay'ın '**Modern Dönemde Sanatta İnsan İmgesi**' adlı dersindeki görüşmeler.

Sınıfsal farklılıkları gözardı ederek değil, farklı biçimleri biraraya getirerek, her kesimden izleyiciye hitap etmiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi; melodramda yaratılan zıtlıklarla oluşturulan ahlaki çatışmalar, yitirilmiş olan değerlerin yerini alarak, ‘Dünya’yı yaşanabilir kılmayı hedeflemiştir.

18. Yüzyıl’da Fransa’da, güçlü bir dramatik geleneğin hakim olduğu dönemde, dramın ahlaki olarak yetersiz olduğunun düşünülmesi üzerine, romantik tiyatro yazarlarının yeni arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan melodram, tarihsel süreç içerisinde değişik şekillerde ideolojik işlevini devam ettirmiştir. Brooks’a göre (1976:20) melodramatik biçim, ahlaki hayatın altında yatan drama ulaşmaya çabalamak ve bunu ifade edebilecek terimleri ya da sözcükleri bulabilmekle ilgilidir (Akt. Arslan, 2005:42). Kutsal ve geleneksel değerleri yeniden tanımlayarak, ahlaki değerler bütünü oluşturmaya çalışan melodram, duyguları dramatize ederek, ideolojik amacına ulaşmıştır.

Brooks’a göre melodram (1995:11); Yoğun duygusallığı, ahlaki olarak kutuplaşarak şematize edilmiş karakterleri ile aşırı ifade ve eylem biçimlerini kullanarak, kötünün iyiye karşı mücadelesinde, iyinin kazandığı “dışavurumcu” bir türdür. Melodramatik etkiyi arttırabilmek için kullanılan teknikler olan; Dekor, kostüm ve oyunculuk gibi unsurların abartılı bir biçimde kullanılması, melodramın aşağı bir tür olarak görülmesine neden olmuştur.

Melodramlarda “iyi” ve “kötü” seyirci tarafından ilk anda anlaşılmaktadır. Duygusal bir ana geçişte önceden izleyicinin hazırlanması, kolay anlaşılır olay örgüsü, önceden denenmiş biçimlerin çok az değiştirilerek tekrar sunulması, melodramın, özellikle sinema alanında en fazla tercih edilen ve kar getiren bir tür olmasına neden olmuştur.

Ünsal Oskay (2000: 333), melodram formundaki anlatıda; Sıradan insanların kendilerini, çevrelerini, ekranda izledikleri ailenin yaşadığı evin kapısını bile, kendi evlerine, yaşantılarına benzettiklerini, filmde veya dizide herşeyin onlara ‘gerçekmiş’ gibi görünmesi nedeniyle, melodramın cazibesine vurgu yapmıştır.

Melodramda, “gerçeklik” geleneğinin tam tersi olarak, gerçek hayatta karşılaşılamayacak olaylar, kötülükler, çatışmalar ve çözümlerle başa dönen yinelenen tekrarlar ile gerçekmiş duygusu yaratılmıştır.

Modern hayatın bir uzantısı olarak görülen melodram; geride kalan kutsal değerlerin yerini, ahlaki kodlar oluşturarak doldurmuştur. Modern insanın çaresizliğini simgeleyen melodramlar, fazla düşünmeyi gerektirmeyen, gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaştıran, başı ve sonu belli, kolay anlaşılır bir anlatı yapısına sahip olduğundan, bir yansıtma aracı olarak da tarif edilebilmiştir.

Melodramların bu kadar ilgi görmesinin bir nedeni de; Sıradan insanın bir yandan modernleşme sürecine girmeye çalışırken, diğer yandan da masumiyetin ve saflığın yitirilen değerler olarak melodramlarda aranması ile ilgili olduğudur.

19. Yüzyıl'da melodramlar ideolojik olarak; Kapitalizmin getirdiği sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çelişkileri gizlemek için, sıradan insanı modernleşme ile birlikte yaşadığı yabancılaşma ve yalnızlaşma duygusundan uzaklaştırmıştır.

Brooks'a (1995: 200) göre; modernizmin bu yeni toplumsal düzen idealinin, eski değer ve yapıları yıkması, kutsalı *sekülerizm* ile dünyevileştirmesi, sınıf mücadelesine ve korkulara dayanan bir toplumsal yapı oluşturması melodramı bir "yaşam tarzı", bir "bilinç" haline dönüştürmüştür. Melodramatik yapı; bu kaybolan aşkın değerlerin, kutsallığın ve modernizmin yarattığı korkuların yerine "ahlaki", "erdemli" yerleştiren bir bilinç, bir ortak ahlaki zemin yaratma arayışıdır.

Melodram, Fransız Devrimi'nin etkisiyle kutsal olanın dünyevi olanla yer değiştirmesi, Batı modernleşme sürecinde, geleneksel ve modern çatışması sonucu eski ve yeni yaşamı dramatize eden popüler bir tür olmuştur. Modernleşmenin yarattığı çelişkileri gizleyebilmek için gündelik hayatı konu alan melodram, izleyicide gerçekmiş duygusu uyandırıp, ahlaki ve geleneksel "kod"lar oluşturarak yeni bir yaşam tarzı sunmaya çalışmıştır. Sekülerizm kavramının ortaya çıkmasıyla, dini kurumlar sadece din alanı ile sınırlandırılmıştır.

Modern toplum idealinin ön plana çıktığı toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde melodram, geçmişten gelen değerleri yeniden işleyerek, yeni bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Bu nedenle, melodram sadece bir tür olarak değil, bir "yaşam tarzı" bir "bilinç" olarak ta tanımlanabilmiştir.

Melodram, ne yeni bir toplumun yaratılmasında, ne de eskinin olduğu gibi bırakılmasında etkin bir rol oynamıştır. Ortaya çıktığı ilk dönemde, toplumsal değişimi savunarak burjuvazinin yanında yer alan melodram, bir anlatı formu olarak hem modern öncesini yansıtan, hem de modernleşmeye ayak uyduran bir tür olmuştur. Bu nedenle melodram, bir yandan değişimi savunurken, diğer yandan da eskiye olan bağlılığını kaybetmeden, eskiyi yeniden tanımlayarak, modern toplum anlayışında yeni bir bilinç oluşturmıştır.

Brooks (1995:20-21-22) melodramı, hem geçmişi özleyen, hem de geleceğe öykünen modern bilincin esas gerçeği olarak tanımlamıştır. Büyük toplumsal, sosyal, siyasal ve kültürel değişimlerin yaşandığı dönemde etkin bir rol üstlenen melodram, modernleşme sürecinde evrensel ahlaki kodlar oluşturmıştır.

Melodrama bir yaşam bilinci olarak baktığımızda, her dönemin koşullarına göre kendini değiştirerek, bir tür olarak varlığını sürdürmeye devam etmiş, sanatın diğer alanlarına da eklenerek, en çok tercih edilen bir anlatı formu olmuştur.

1.2. Melodramın Ortaya Çıkışı ve Kökenleri

Melodramın ortaya çıkışının 18. Yüzyıl'da, ortaçağda romantik tiyatrodan başladığı bilinmektedir. Fakat; kaynaklarına baktığımızda, 1200'lü yılların öncesine kadar uzanan bir süreç karşımıza çıkmıştır. Hristiyan öğretilerinde kilise, insanları tiyatro yoluyla eğitmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle; ahlaka aykırı din dışı, yasak tiyatroların yerine, din adamlarının kontrolünde, kiliseye yardımcı dinsel konuların işlendiği tiyatrolar sergilenmiştir.

İncil'de anlatılanların ve İsa'nın hayatının oyunlaştırıldığı gösteriler, Hristiyan ülkelerinde benzer biçimlerde gösterilmiştir. Önceleri yalnız kilisede gösterilen ve oyuncularını papazların oluşturduğu oyunlarda, din dışı gösterimlerin başlamasıyla da, yeni oyuncular bu kez, esnaflar ve burjuva oluşturmıştır.

12. Yüzyıl'da metinli dinsel oyunlar içinde, İncil'deki hikayeleri ve İsa'nın yaşamını ele alan **“mysterium”*ların ilki ** *Adem Oyunu*'dur. Cennet ve Cehennem olarak tasarlanan bu sahnelemede, Tanrı rolü bir oyuncuya verilmiştir (Tunalı, 2006: 31). Adem'i oynayanlar 12. Yüzyıl'da papazlardı. Kadına dair en önemli imgenin 'Meryem' olduğu bu dönemde, “Meryem Ana'nın Mucizesi”nin anlatıldığı “*miraculum*” (mucize oyunları), melodramlarda, tiyatrodan filmlere kadar uzanan dinsel tema ve arketiplerin çeşitli aşamalardan geçerek, karakter stereotiplerini de yaratmıştır (Tunalı, 2006:31).

Melodramın ortaya çıktığı dönem olarak kaydedilen 18. Yüzyıl'a kadar geçen süreç içerisinde, ortaçağ kilisesinde dinsel ve ahlaki öğretiler içeren oyunlarda 'acı çekme', İsa'nın anlatıldığı hikayelerde çektiği acıları ve 'acıdan haz alma' öğelerinin işlendiği oyunlar, melodramın da yapısının belirlenmesinde etkili olmuştur. Bu ilk dinsel öyküler arasında, kendini şeytana satan ermişin Meryem Ana tarafından kurtarılması, İncil'le ilgili vaazların tablolaştırılması gibi anlatılar yer almıştır. 'Acı' düşüncesine ilişkin biçimler, dişil ve eril dinamikleri belirleyerek, çeşitli akımlar, dönüşümler ve aşamalar geçirse de, özündeki düşünceyi aydınlanma ve modernleşmeye rağmen değiştirememiştir (Tunalı, 2006:31). 'Acı çekme', 'boyun eğme', 'kötülerin mutlaka ilahi adaletle cezalandırılması', 'başına gelen kötülüklerin Tanrı'dan olduğu inancı ve bunu kabullenmek' gibi konuların işlendiği Peygamber Dramı'da denilen bu oyunlar, melodramın da içeriğinde bulunan özellikleri barındırmıştır.

*Fransa'da İncil'den, Tevrat'tan alınan oyunlara *mysteres* (*mystery* oyunları) denilirdi. Günümüzün eleştirmenleri loncalarda azizlerin yaşamlarını anlatan oyunlar da oynandığını öğrenince, bu oyunlara *miracle* oyunları diyerek bir ayırma yaptılar. Oysa Fransa'da Kutsal Kitap'tan alınan oyunlarla birlikte azizlerin yaşamlarını anlatan oyunlara da *mysteres* denmekteydi. İngiltere'deyse, bu iki çeşit oyuna da *miracles* adı veriliyordu. Gene bu oyunlar İtalya'da *sacre rappresentazioni*, İspanya'da *autos sacramentales*, Almanya'da *Geistliche Spiele* diye anılırdı(Dilek, Türk, http://www.tiyatro.net/sayfa/29/ortacagda_tiyatro.html).

** En eski yazılı kilise oyunu. On ikinci yüzyıl Normandiya Fransızcası ile yazılmış. “Adem” adlı oyunun yazarı; dekorları, eşyaları anlattığı gibi oyun tarzını da anlatır. Bir papaz ise, tiyatroyla ilgili bir yazısında , Hamlet'in oyunculara öğütlerini hatırlatan şeyler söyler. “ Adem ne zaman karşılık vereceğini iyi bilmeli, sözleri ne çok çabuk, ne de çok yavaş olmalı. Yalnız o değil, bütün oyuncular acelesiz konuşmaya alıştırılmalı, sözlerine uygun hareketler yapmayı öğrenmeliler. Cennetin adını anan kimseler cennete doğru bakmalı, göstermeli cenneti.” Hani cennet de gösterilecek gibi. “Güzel kokulu çiçekler,yapraklar serilmeli, çevresine, içine sallanan meyveleriyle ağaçlar yerleştirilmeli; öyle ki bakar bakmaz çok tatlı bir yer olduğu anlaşılsın.” “Adem” kilise dışında oynandığını bildiğimiz ilk kilise oyunudur (**agk**).

Acının yüceltilmesi ya da acıdan haz alınması, melodramın içeriğini belirlemiştir. Batılı tarih anlayışı, uzun bir süre tarihi İsa'dan başlatmıştır. Bu bir anlamda, 'İsa'nın acısının' evrenselleşmesiyle ilgili tarihin başlangıcını oluşturmuştur (Tunalı, 2006: 32).

Böylelikle Hristiyan ve Batı kültürünün motiflerini taşıyan melodram, kökenleri dinsel öğretilerden oluşan fakat, bir tür olarak ortaya çıktığı tarihten bu yana, batı modernleşme sürecinde dönemsel gelişmelere bağlı olarak bir taraftan kendini yenileyen, diğer yandan da eskiye olan bağlılığını da yitirmeyen bir anlatı formu olmuştur.

Dinsel oyunların sayıları arttıkça, dekor ve sahne zenginliği de artmıştır. Dramın türüne göre, sahne ve dekorun değiştiği oyunlarda gerçekliğe son derece önem verilmiştir. Dinsel dramların bu kadar ilgi görmesinin bir sonucu olarak, oyunlar yerini kilise dışına, din dışı gösterilere bırakmıştır. Önceleri oyuncularını papazların ve din adamlarının oluşturduğu dinsel dramların çok fazla ilgi görmesi ve işin çapı ve boyutunun büyümesi nedeniyle, oyuncularını esnaf ve burjuvanın oluşturduğu 'din dışı' gösteriler ile devam edilmiştir.

Feodal dönemden aydınlanmaya kadar, 'din dışı' eğilim Hristiyanlığa rağmen devam edip, melodramın bünyesine çeşitlilik katan bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Soytarılık, pandomim, hayvan gösterileri, hokkabazlık, karnavallar, cambazlık gibi aksiyona ve mimusa dayalı tüm gösteri biçimleri, Hristiyanlığın ciddiyetinin yanında komedi, müstehcenlik ve esriklik özellikleriyle, devrim öncesi Fransa'sında 'bulvar' gösterilerine kadar varlığını sürdürmüştür (Tunalı, 2006:33).

Melodramın dinsel kökenleri ilk çıktığı yıllardaki amacına uygun olarak varlığını sürdürse de, 18. Yüzyıl'da yaşanan toplumsal dönüşümlerle birlikte, sekülerizm kavramının ortaya çıkmasının bir sonucu olarak, "kutsal olanın dünyevileşmesi" ve dini kurumların sadece din alanıyla sınırlandırılması, melodramın da sınırlarını genişleterek, yeni bir bakış açısına hizmet etmesi zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır. Melodramın yapısının belirlenmesinde önemli bir rolü olan bu dinsel oyunların kilise dışına çıkmasıyla birlikte, tiyatro ve gösteri sanatlarına verilen önemi de arttırmıştır.

Kökleri 18. Yüzyıl öncesi dramalara ve dinsel oyunlara kadar uzanan melodram, daha önce de belirtildiği üzere; Antik Yunan'da korobaşı ile oyun kişisi arasında geçen şarkılı diyalog olarak tanımlanmıştır.

Yine belirtildiği üzere; İlk kez bir kavram olarak, Jean Jacquez Rousseau tarafından *Pygmallion* adlı tiyatro oyununu sıradan bir operadan ayırmak için kullanılmış, Ortaçağ'da romantizm akımının hakim olduğu dönemde, romantik tiyatrodan ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, feodal yapının yavaş yavaş çökmeye başlaması ve aristokrasinin eski hakimiyetini kaybetmesiyle, burjuvazinin öngördüğü bir dünya görüşünü kabul ettirmede önemli bir rolü olan melodram, devrimin haklılığını ispatlamada bir aracı olarak kullanılmıştır.

Elsaesser (1985:166), yazarların, her ülkenin farklı medya ve edebiyat biçimlerinin, bu formu farklı biçimlerde işlediğini belirterek, buna farklı ülkelerden örnekler vermiştir: Melodramatik biçimler, İngiltere'de gotik edebiyat ve roman tarzında, Fransa'da kostüme tiyatro ve tarihsel romanda, Almanya'da yüksek tiyatro ve Mariat gibi sokak şarkılarının popüler formları olan baladlarda, İtalya'da ise romandan çok operada görülmüştür (Akt. Akbulut, 2008:36-37).

Melodram formu, daha çok yeni bir dünya anlayışı ile kutsal olanın sorgulandığı ve geleneksel değerlerin temsil edildiği kurumların gücünün zayıflamasıyla ortaya çıkmıştır. 18. Yüzyıl'da tiyatronun en popüler olduğu dönemde ortaya çıkan melodram, Avrupa'da tiyatro, opera, roman gibi farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. 19. Yüzyıl'da eğlence aracı olarak görülmüş, bütün anlatı türlerinde sık kullanılan bir tür olarak yerleşmiştir.

Tiyatral melodramlar, daha geniş bir kitleye hitap etmek için haberin yanında roman, müzik, resim gibi sanatın tüm türlerinden yararlanmıştır. Aslında melodram, sanatın tüm türlerinden yararlandığı gibi, sanatın bütün türleri de melodramdan yararlanmıştır. Simon Shephard'e göre (1994: 25) melodram, ilk ortaya çıktığında (Devrim sonrası Fransa'sında) ahlaklı ve adil bir toplumun fantezisini açığa vurmuştur.

Tiyatrodan, sinemaya melodramın tarz olarak evrimini inceleyen Bratton, Cook ve Gledhill (1994:43) 19. Yüzyıl ilk sahne melodramlarının, değişik siyasal ve sınıf bilinçlerine karşılık verdiğini belirtmiştir (Akt. Akbulut, 2008:39).

Ortaçağ'da tiyatro; eğlence yönünden çok, eğitici ve öğretici işlevleri yerine getirmiştir. Bu açıdan baktığımızda, kilisenin gücünü kaybetmesi ve geleneksel değerlerin eski geçerliliğini yitirmesinin ardından, bütün bunların yerini alabilecek bir anlatı formu olarak melodram, ahlaki ve öğretici bir işlev üstlenmiştir.

İlk çıktığı yıllarda eğlence aracı olarak görülen melodram, aydınlanma sonrasında belirleyici bir tür olarak tiyatrodan sinemaya, romandan operaya, müzikten resime kadar bütün kültürel biçimlerde yaygınlaşmıştır. Popüler kültürel bir form olarak melodram, yeni dünyada belirleyici bir tür olarak ideolojik işlevlerini yerine getirmiştir.

Dilek Tunalı (2006:34), *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* adlı kitabında, Restorasyon Tiyatrosu'nu oluşturan İngilizler'in, aslında Rönesans ile başlayan Neoklasizm Akımı'ndan etkilendiklerini ve İngiltere'de uzun bir dönem kapalı kalan tiyatrolara farklı bir oyun mantığı ile girerek, halkın ilgisini çekmeye başladıklarını, İngilizler'in neoklasik tarzdan etkilenmelerine karşın, bu tarzı kendi koşullarına göre değerlendirip biçimlendirdiklerini söylemiştir.

Melodram, İngiltere'de daha çok romanın ve gazetenin gelişim gösterdiği döneme denk düşen, "düzyazı çağı" olarak da bilinen bu dönemde, İngiliz tiyatrosu Fransız neoklasizminden etkilenmiş fakat, Fransa'da olduğu gibi her kesimden insanı ve halkı değil, daha çok soylu çevreyi yansıtan bir azınlık tiyatrosu çerçevesinde kalmıştır. Melodramın Fransa'da, tiyatronun en popüler olduğu dönemde, romantik tiyatroda ortaya çıkmasının nedeni, gösteri geleneğine olan ilginin artmasıdır. Melodram gösteri sanatlarında ortaya çıkmış, Aydınlanma ve Fransız Devrimi gibi çok önemli toplumsal değişimlerin yaşanmasıyla tarihsel gelişimini sürdürmüştür.

İtalya'da operada görülen melodram, opera dahil olmak üzere bütün müzikli oyunları tanımlamak için kullanılmıştır.

Almanya’da ise, ‘Romantisch’ terimi önceleri, gotik üslubu ve ortaçağa özgü olanı betimlemiş, kısa sürede edebiyat alanında kendini göstermiştir (Tunalı, 2006:34).

Brooks’a göre (1976:20), melodramla Gotik romanlar, her ikisinin de bu karanlık dünyanın kabusları, sıkışmışlık hissi ve bundan kaçışı ile masumiyetin mutlak ve kudretli kötülerin elinde yok oluşunu anlatmaları bağlamında benzeşmektedir (Akt. Arslan, 2005: 30).

Melodram her ülkede farklı biçimlerde işlenmiş olsa da, karmaşık yapısı itibariyle sinemadan tiyatroya, romandan şiire, resimden operaya birçok alanla etkileşim içinde olmuştur.

İtalya ve İspanya, Rönesans döneminde hem politik hem de kültürel olarak birbirleriyle yakından ilişki içinde olmuşlardır; Aslında daha önceki dönemde, İspanya’da, İtalya’daki edebiyat eleştirmenlerinininki ile paralel kaygıları olan eleştirmenler bulmak mümkündür. Bunlar, bir süreliğine, Fransa’dan daha derinlemesine bir gelişim de sergilemişlerdir. 15. Yüzyıl’ın başları, lirik şiir üzerine pek çok kitaba ve Juan del Encina’nın kitabında da, din dışı drama yönelik ilk adımlara tanıklık etmiştir, ama bu dönemde dramatik teori adına pek bir şey görülmemiştir (Carlson, 2008:59). Melodramın yapısının belirlenmesinde önemli bir rolü olan din dışı (kilise dışı) dramlar, çeşitli ülkelerde benzer biçimlerde gösterilmiştir. Bu oyunlarda ‘acı çekme’, sahne gösterileri; Abartılı dekorlar ile süslenerek anlatılan hikayeler, melodramında vazgeçilmez unsurlarından biri olan abartı geleneğiyle ve birçok yönüyle birbiriyle örtüşmüştür.

Georges Duby, dönemin entellektüellerinin “labor ve dolor” sözcüklerini, fiziksel acıya endeksli olarak kullandıklarını ve iki kelime arasında bir eş anlamlılık ya da eş değerlilik kurduklarını belirtmiştir. Çünkü hristiyan / yahudi geleneğinde; kötülük eğilimine düşen kadın ve erkek yalnızca ölümle değil, aynı zamanda acıyla terbiye edilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden, “kadın için dolor: acı içinde doğuracaksın, erkek için labor: ekmeğini alınının teriyle kazanacaksın.” denilmiştir (Akt. Tunalı, 2006:31). Din ve din dışı dramlarda da görüldüğü gibi yine, kadın acı çekmesi gereken kişi olarak belirlenmiştir.

Sanayi devriminin ardından, ailenin yüceltilmesine yönelik konuları işleyen melodramlar, kadını evinde çocuklarıyla ve evin işleriyle ilgilenen, erkeği ise çalışıp evine bakmakla yükümlü olan kişi olarak göstermiştir. Kadının çalışma hayatına girmesi, burjuvazinin temellendiği aile kavramını sarsıntıya uğratmış, bu nedenle melodramlar kadına yönelik konulara ağırlık vermiştir. İşlenen konularda, aileyi ayakta tutanın kadın olduğu ve kadının evinden uzaklaşırsa, başına kötü şeyler gelebileceği vurgulanarak, sadece evle ilgili işlerle ilgilenmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Kökenleri ortaçağ din ve din dışı dramalara kadar uzanan melodram, karmaşık yapısıyla hem geniş kitlelere, hem de her türden seyirciye hitap ederek popülerliğini koruyabilmiş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Melodram, 18. Yüzyıl Fransa'sında burjuvazinin etkisiyle tiyatrodaki bir tür olarak şekillenmiş ve 20. Yüzyıl'da sinemanın keşfi ile, tüm film türlerine eklenen bir anlatı formu olarak varlığını sürdürmüştür. Hiçbir bir ayrım gözetmeden, daha geniş kitlelere hitap etmeyi hedefleyen tiyatral melodramlar, 20. Yüzyıl'da kadın izleyiciyi hedef alan bir tür olarak şekillenmiştir.

Melodram, kadın izleyiciyi hedef alarak, 'kadın' merkezli aileye odaklanmış, özellikle Hollywood filmlerinde sık kullanılan bir tür haline gelmiştir.

1.3. Sosyo Ekonomik ve Sosyo Kültürel Nedenler

Ortaçağda romantik tiyatrodaki ortaya çıkan melodram, 18. Yüzyıl Avrupa'sında bütün dünyayı ve gelecek yüzyılları şekillendirecek çok önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde, ideolojik olarak işlevsel bir rol üstlenmiştir. Fransız Devrimi'nin etkisiyle, burjuvazinin aristokrasiye karşı savaşında halk adına bir söylev oluşturması, devrimin dramatik yönlerini, geleneksel tiyatronun çok dışında bir yöntemle, aksiyon ve heyecan dolu oyunlarla yeniden canlandırılması ve alt sınıflar arasında popüler olması, melodramın gelişiminde önemli etkenlerdir.

Devrimi izleyen süreçte toplumsal yapının değişmesiyle birlikte, toplumun alt katmanları ilk defa kamusal alanda kendine yer bulmuştur. Brooks, melodramın önceki değerlere bağlılığı nedeniyle, bir çeşit yeniden-kutsallaştırma- rolü oynadığını söylemiştir. Fransız Devrimi sonrasında, dinsel kurumların gücünün zayıflaması, laik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal-sonrası bir döneme geçiş) oluşan bir kırılma üzerinde, kendi güç alanını inşa ettiğini vurgulamıştır. Bu kırılma; Özel alan - kamusal alan arasındaki ayrıma işaret etmiştir (Akt. Akbulut, 2008:40). Cunnigham’a göre (2000: 191-193) melodram, bu kırılmanın her iki yanında işler gözükmektedir. Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirmiştir, hem de gelenekselleştirilmiş, belli ahlak ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarda yansıtmıştır (Akt. Akbulut, 2008:40).

Devrimin haklılığını ispatlamak için, kitlelerin kamusal alana farklı katılımını sağlayabilmek amacıyla, kamusal törenler ve yürüşler düzenlenmiştir. Melodramlar, burjuvazinin korkularını, arzularını ve beklentilerini yansıtarak, devrimin farklı yönlerini ele almış ve böylece devrimi gerçekleştirenlerin meşruiyet kazanmasında etkili olmuştur.

Burada önemli bir nokta da; İlk çıktığı yıllarda, kitlelerin hoşuna gidebilecek müzikli oyun olarak da tanımlanan melodramın, hikayelerini burjuvazinin oluşturması ve karakterlerin de sıradan insanlardan oluşmasıdır.

Peter Brooks (1976:22), melodramın bir anlatı formu olarak ortaya çıkış koşullarının, 18. Yüzyıl Avrupa’sında, burjuvazinin halk adına aristokrasinin hükümlerini yıktığı dönemde olduğunu ifade etmiştir (Akt. Suner, 2006:185).

Melodram tarihsel olarak, Fransız Devrimi’nin etkisiyle, burjuvazinin aristokrasiye karşı kazandığı zaferin bir sonucu olarak, dini kurumların gücünün zayıfladığı, kutsal olanın sorgulanmaya başlamasıyla sekülerizm kavramının ortaya çıktığı, dünyevi olana yönelme ve en önemlisi; eşitlik temelinde hukuk ve demokrasi kavramlarının ortaya atılarak, hiyerarşik düzenin yıkıldığı, sanayi devriminin etkisiyle de, modern toplum idealinin ön plana çıktığı dönemde şekillenmeye başlamıştır.

İlk çıktığı yıllarda eşitlik, özgürlük, demokrasi gibi kavramları kullanarak, kendi düzenini kurmaya çalışan burjuvazinin ilerlemesinde etkin bir rol üstlenen melodram; 19. Yüzyıl'da Avrupa'da başlayan Sanayi Devrimi'nin etkisiyle, Batı modernleşme sürecinde bakış açısını değiştirerek, geleneksel ve modern çatışması içinde yaşanan gerilimlerin ve ahlaki kutuplaşmaların tam ortasında yer almıştır.

Brooks (1976:42), melodramların burjuvazinin laik dünyasında işlendiğini, fakat 19. Yüzyıl melodramlarında yerinden edilmiş bir gerçekliği önerdiğini söylemiştir.

Melodramın yükselişinde, şimdiye kadar bu işlevi yerine getirmiş olan kültürel biçimlerin, inandırıcılığının kaybına yönelik bir tepki olduğunu savunmuştur (Akt. Akbulut, 2008:39). Melodram devrim sonrasında, kutsal olanın yitirilmesinin ardından, ahlaki değerleri yeniden tanımlayarak, evrensel bir ahlak oluşturmuştur.

Melodram bir yandan, kaybedilmiş olan kültürel ve geleneksel değerlerin yerine, yeni düzenin gerektirdiği evrensel bir ahlak oluşturmaya çalışırken, diğer yandan da modern yaşamın gerektirdiği gerçekliğe bir tepki olarak, eski düzene olan özlemi sürekli olarak canlı tutmuştur. Bu nedenle melodram, her dönemin koşullarına göre bakış açısını değiştirmiş olsa da, değişime ve yeniliğe kapalı bir tür olmuştur.

Hayward (2000:208), melodramın 'nostaljik' olduğunu savunmuştur. Bu yönüyle baktığımızda melodram, sıradan insanın yeni toplumsal düzene uyum sağlamaya çalışırken yaşadığı korku ve endişeleri dile getirmiş, bunu yaparken de geleneksel değerlere bağlı kalarak, yeni ahlak ve inanç tipleri geliştirmiş, böylece dünyayı yaşanabilir kılmayı hedeflemiştir.

Gledhill, modernleşme ve toplumsal değişime bağlı olarak melodramın, kapitalizm ve teknolojik gelişmenin bir sonucu olarak yabancılaşmış ve merkezini yitirmiş bireyin, gerçekliğini dışa vurduğunu söylemiştir (Akt. Abulut, 2008: 42). Modern dönemde aileye odaklanan melodram, popüler ve kültürel bir anlatı formu olarak kendine, ailesine ve kendi ürettiği ürüne yabancılaşan bireyin, gerçek hayatta yaşayamadığı hayatı yansıtarak, ev içinde aracı rolü üstlenmiştir.

Brooks (1995: 82), burjuvazinin hakim sınıf konumuna gelmesi, kişisel ve özel olanın anlatılmaya başlanması arasında bir bağ kurarak, bu gelişimi sanatın *desosyalizasyonu* olarak görmüştür.

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 sürmüştür (Akt. Erdoğan, 2009:10). Burjuvazinin, eşitlik özgürlük gibi kavramlarla kendi dünya görüşünü yansıtmada etkin bir rolü olan melodram, sınıfsal farklılıkları gözardı ederek, siyasal ve toplumsal olanı kişiselleştirerek, kapitalizmin getirdiği sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel çelişkileri gizlemiştir.

Sosyal düzeni sağlamak için kişisel olana atıfta bulunan melodram, aslında burjuvazinin inanç ve arzularına hizmet etmiştir. Devrim öncesi melodramlar, burjuvazinin hakim sınıf olan aristokrasiye karşı bayrak açtığı mücadelesini dillendirirken, devrim sonrasındaki melodramlar, proleteryanın burjuvaziye karşı direnişinden çok, burjuvazinin hakim olduğu bir sisteme daha çok hizmet etmeye başlamıştır(Arslan, 2005:70). Toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir karmaşa ortamında ortaya çıkan melodram, modern dönemde burjuvazinin öngördüğü toplumsal düzeni oluşturabilmek için, siyasal ve toplumsal olanı kişiselleştirmiştir.

Modern toplum idealiyle bireyin gündelik hayatını kişisel duygulara ağırlık vererek, gerçekmiş hissi yaratan melodram, yeni bir toplumsal düzene uyum sağlama konusunda aracı olmuştur. Melodram, modern toplum idealine hizmet ederken aynı zamanda da, burjuvazinin öngördüğü bir toplumsal düzen sistemi öngörmüştür.

Hayward (2000:216), melodramın kentsel değişimin sonucu oluşan bir kaygıyı aktardığını savunmuştur. Bu kaygının, burjuva değerlerinin tehdit ve korku altında olmasından kaynaklandığını söylemiştir. Çünkü burjuvazi, feodalizm kadar yerleşmiş, konumunu sağlamlaştırmış değildir. Melodram bu kaygı nedeniyle 'paranoid bir tarz' olarak adlandırılmıştır (Akt. Akbulut, 2008:42). Burjuvazi, 18. Yüzyıl'da, kendi dünya görüşünü ve yaratmak istediği toplumsal düzeni, melodramlar aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışan ve eşitlik, özgürlük, demokrasi gibi kavramları kullanarak kitleleri peşinden sürüklemiştir.

Sanayi devriminin ardından melodramlar, insanın birer birey olarak ele alındığı, modern topluma geçiş kaygılarını anlatmış ve bu toplumsal değişimle birlikte daha çok burjuvazinin korku ve endişelerini dile getirmiştir. Çünkü burjuvazi, ticari amaçları için önceleri sınıfsal farklılıkları gözardı ederek, her kesimden insana seslenmiş ve kendi dünya görüşünü melodramlar aracılığıyla da kitlelere kabul ettirmiştir. Modernleşmeyle birlikte melodram, kapitalizmin acımasızlaştırdığı burjuvazinin öngördüğü sisteme uygun bir bakış açısı geliştirmiş, bu kez de orta sınıfın yaratılmasında etkili olmuştur.

19. Yüzyıl'da Sanayi Devrimi'nin ardından tüketim kültürünün doğuşuyla birlikte, tiyatrodaki gelişimini tamamlayan melodram, sinemanın doğuşuyla birlikte bu alanda popüler ve yaygın bir anlatı formu olmuştur.

Sinema, Avrupa'da keşfedilmesine rağmen, melodram 20. Yüzyıl itibariyle Amerika'da yaygınlaşmıştır. 19. Yüzyıl tiyatral melodramları, her kesimden izleyici kitlesine hitap ederken, sinemanın doğuşuyla birlikte melodramlar, aile ve kadın izleyiciye odaklanmıştır.

Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hızla kapitalistleşen modern toplumda, kadının çalışma hayatına adım atması ve bunun bir sonucu olarak da aile kavramının önemini yitirmesi, melodramı farklı bir amaca hizmet etmeye sürüklemiştir. Tarih boyunca toplumsal dönüşümlere ayak uyduran melodram, modern dönemin getirdiği kaygılara karşı, ataerkil düzenin yanında yer alan bir anlayışla kadın seyirciye yönelmiştir.

Burjuvazinin öngördüğü toplumsal düzenin devamlılığını sağlamak için korunması gereken bir unsur olan aile kavramının önemini yitirmesi, melodramların kadın seyirciye yönelmesine yol açmış ve kadının geleneksel değerlere bağlı, evle ilgili konuların başında olması gerektiği vurgulanmıştır.

Jeffrey Weeks (Akt. Landy, 1991 : 286), 19. Yüzyıl sahne melodramlarından sinemaya aktarılan figürlerin (düşmüş, fahişe, iffetini koruyamamış kadın peşinde koşan koca ve baba gibi tipler, çocuklara kötü davranmak gibi konular), orta sınıfın gelişiminde ve farklılaşmamış, ayrışmamış bir sınıf kimliği yaratılmasında doğal bir örgütleyici etken olmaya başladığını savunmuştur (Akt. Akbulut, 2008: 41).

Kadının çalışma hayatına girmesiyle, burjuvazinin temellendiği aile ve geleneksel değerlerin dışına çıkılması sonucu, melodramlar aile kavramının önemine vurgu yaparak, kadın seyirciye yönelmiş ve aile kavramını sarsıntıya uğratan konuları, yani kadını merkez alan konuları işlemiştir. Burjuvazinin kendi kültürel değerlerini kabul ettirmede güç aldığı ataerkil düzen ve erkek egemen toplum, kadının çalışma hayatına girmesiyle tehlikeye uğramış, kendi devamlılığını sağlaması içinde, melodramlar aracılığıyla aile birliğini yücelten konulara ağırlık verilmiştir.

Melodram ilk çıktığı yıllardan itibaren, hep ideolojik bir amaca hizmet etmiş ve dönemseller koşullara göre bakış açısını değiştirerek kalıcılığını korumuştur. İlk çıktığı yıllarda, burjuvazinin dünya görüşünü yansıtmada işlevsel bir rol üstlenen melodram, sanayileşme ve kentleşme sonucu modern toplum idealinin öne çıktığı dönemde, kapitalizmin acımasızlaştırdığı burjuvazinin korkularını ve endişelerini yansıtmıştır.

Modernleşmeyle birlikte eleştirilmeye başlanan burjuvazi, kendi devamlılığını ve yarattığı dünya görüşünü koruyabilmek için melodramın bakış açısını, aile kavramının yüceltilmesi için kadın seyirciye çevirmiştir.

Melodram sinemasının, hızlı sanayileşme ve iş / ev ayrımının belirginleşmesiyle birlikte kadın seyirciye yönelmesinin nedeni, başından beri burjuvazinin temellendiği aile kavramının önemini yitirmeye başlamasıdır. Sinemanın doğuşuyla birlikte, tiyatral melodramlar sinemaya uyarlanmaya başlamış ve orta sınıfın temellendiği aileye odaklanmıştır. Aile kavramının sarsıntıya uğraması, burjuvazinin kendi devamlılığı için öngördüğü kültürel değerleri de tehlikeye atmıştır.

Modernleşme sürecinde kadının geleneksel değerlerin dışına çıkarak iş hayatına girmesi, melodram sinemasına farklı işlevler yüklemiştir. Kadınları konu alan melodramlar, ‘kadını’ evle ilgili işlerin tam merkezinde tutmuştur. Aileyi birarada tutmanın yolunun, kadının iş hayatında değil, evle ilgili konularda etkin olmasından geçtiği vurgulanmıştır. Bu nedenle, işlenen konularda kadının başına gelen kötü şeylerin evden uzaklaşmasından kaynaklandığı belirtilerek, başından beri burjuvazinin kendi devamlılığını garanti altına almak için kutsallaştırdığı aile kavramına da vurgu yapılmıştır.

Melodram özellikle, burjuva ailesinin temsillerini biçimlendirmeye yardım eden bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Melodramın kökenlerine baktığımızda, ortaçağda dinsel dramlara kadar uzandığını gördük, ortaya çıktığı dönemden itibaren hep toplumsal dönüşümlerin merkezinde yer melodram, sinemanın keşfi ile birlikte film türlerinde de sık kullanılan bir anlatı formu olarak yerleşmiştir.

1.4. Sahne Sanatları ve Melodram

Melodram ilk olarak sahne sanatlarında yani tiyatrodaki ortaya çıkan bir anlatı formudur. Ortaçağ'da, romantizm akımının hakim olduğu dönemde romantik tiyatrodaki başlamış ve sanatın diğer alanlarında da yaygın olarak görülmüştür. Antik Yunan'da korobaşı ile oyun kişisi arasında geçen şarkılı diyalog olarak tanımlanan melodram, ilk kez bir kavram olarak, Jean Jacques Rousseau tarafından *Pygmalion* adlı tiyatro oyununu sıradan bir operadan ayırmak için kullanılmıştır.

Ortaçağ ahlaki oyunları (o dönemde toplumsal ve sosyal bir görevi yerine getiren tiyatro, ahlak kürsüsü olarak görülmüyordu), çağdaş bir yaşama ilk adımların atıldığı Rönesans döneminde melodramın ortaya çıkışında etkili olmuştur.

Ortaçağ ahlaki oyunlarında, dramatik türler, sonlarına ve karakter çeşitlerine göre (tragedyada büyük adamlar; komedyada tacirler ve sıradan halk; satirik drama bayağı, kaba ve gülünç halk) ayrılmışlardır. İtalyan Rönesansı döneminde, Minturno, *Arte Poetica*'da Ortaçağ ve Rönesans fikirlerini oluşturan üç noktayı geliştirmiştir.

Ortaçağ'da tragedyada, kaderci bir bakış açısıyla kimsenin ölümsüz olabilecek kadar yüce ve, aciz duruma düşmeyecek kadar güçlü olmadığını anlatan örnekler sergiliyor, böylece izleyenlerin başkasına karşı duyduğu korku ve acıma duygusu, dünyevi tutku ve hırsların mutsuzluğa neden olabileceği, izleyicinin kafasında ruhların bu tür duygulardan arındırılması gerektiği düşüncesi oluşturulmuştur (Carlson, 2008: 47).

Karakterlerini, kralların ve prenslerin oluşturduğu tragedyada; Sefahat ve mutluluk içinde doğanların bile birgün, acınacak duruma düşebilecekleri, bu yüzden dünyevi olana güvenmemek gerektiğinin mesajı verilmiştir. Seyircinin ahlaki eğitime ağırlık veren tragedyada, ruhları kötü duygulardan arındırmayı hedeflemiştir.

İngiltere ve Hollanda Rönesansı döneminde, komedya ve tragedyada ahlaki bir bakış açısıyla karşımıza çıkmıştır. Komedya, sıradan, gülünç ve küçümsenen türdeki hataları taklit ederken, tragedyada da ise krallara, güçlü olanların da bir gün güçsüz duruma düşebileceklerini ve herkese dünyevi olana güvenmemesi gerektiği anlatılmıştır (Carlson, 2008: 87). Ortaçağ sonrasında, değişik fikirlerin yeni yeni filizlenmeye başladığı dönemde aydınlanma düşüncesiyle romantik oyun yazarlarının yeni fikir arayışları sonucunda, Victor Hugo'nun *Hernani* (1830) isimli oyunu Comédie'de kazandığı başarıyla, Fransa'da yeni dramın kurucusu olmuştur. Ortaçağda güçlü bir dramatik geleneğin ortaya çıkmasıyla birlikte dram, diğer anlatı türlerinden farklı olarak yeni bir bakış açısıyla karşımıza çıkmıştır.

Ancak dram da, bir eğitim aracı olarak görülmüş ve ortak bir amaca hizmet etmeye başlamıştır. Hugo; birkaç yıl, *Le roi s'amuse* (Kral Eğleniyor 1831), *Ruy Blas*'ya (1838) ile kendi romantik tarihsel programını sürdürmeye devam etmiş, fakat diğer romantik oyun yazarları da kendi tarzlarını oluşturmaya başlamıştır. 1831'de sansürün ortadan kalkmasının ardından, Dumas *Antony* isimli oyunuyla önceki yüzyıl yazarlarının ahlaki bir araç olarak kullandıkları dram, ahlaki bir belirsizlik kazanmıştır (Carlson, 2008: 220-221-222-).

Dinsel içeriği ağır basan dram, o döneme kadar iyiliğin ve merhametin önemine vurgu yaparak, kötü şeylere iyilikle yaklaşabilmenin, bozulmuş olanın ise dinsel bir fikirle yeniden düzelebileceğinin mesajını vermiştir. Seyircinin ahlaki eğitimiyle ilgilenen dram, *Antony* isimli oyunla birlikte çağdaş yaşamın yansıtıldığı fakat, o güne kadar hep dinsel öğretiler içeren dramın ahlaki bir belirsizlik niteliği kazanmasına da yol açmıştır.

Antony'de yalnızca günlük yaşamın değil, duygusal krizlerin dramatize edilmesini de sahneleyen Dumas'ın, Hugo'ya göre dramda, kaderin nasıl işlediğine dair kanıtlar, insan ahlakını hatırlatan anlamlı mesajlar ve en kötü eylemlerde bile insanlığın ve

iyiliğin bulunabileceği mesajını işlemesi gerekmektedir (Carlson:2008, 222). O güne kadar hep eğitici işlevi ile ön plana çıkan dram, olması gerekenleri yansıtan bir araç olarak görülmüştür.

Antony isimli oyun, sadece günlük yaşamda olanları ya da nasıl olması gerektiğini değil, insanın kalbindekileri modern bir dekorla, şimdiye kadar uygulanan kuralları ve adetleri değiştirerek sunması, halkın alışkın olmadığı bir yöntem olarak reddedilmiştir. Çünkü; Ortaçağ'da ahlak kürsüsü olarak görülen tiyatro, iyiliğin, insanlığın ve ahlakın önemine vurgu yaparak, toplumsal ve sosyal görevini yerine getirmekle yükümlü olmuştur.

Bu yüzden Hugo, ahlaki olarak yetersiz görülen dramın yerini alabilecek, komedyaya ve tragedyanın en iyi özelliklerini birleştiremeyen üçüncü bir türü “melodram”ı önermiştir. Hugo'ya göre melodram; Her tür seyirciye seslenen, tutkular ve duygularla ilgilenir. Tragedyada, kadınlar, kalbin zevklerinin peşindedir, komedyada insanlarla ve onların dürtüleriyle ilgilenen düşünürlerde zihnin zevklerinin peşindedir.

Melodramda yine , aksiyonla dolu bir olay örgüsüyle ve duygusal etkilerle ilgilenen genel kalabalıkta göz zevkinin peşindedir. Hugo, her bir türün meşru bir ihtiyacı karşıladığını düşünmesine karşın, melodramı avam ve aşağı olarak görmüştür(Carlson, 2008: 223-224).

Çok az çağdaş kuramcının ilgisini çeken melodram, eleştirmenler tarafından saygın olarak kabul görmemesine rağmen, popüler ve kalıcı bir tür olarak günümüze kadar sanatın bütün alanlarında yaygın bir tür olmuştur. Melodram, dramın ahlaki olarak yetersiz görülmesi sonucu, ahlakın ve erdemin önemine vurgu yaparak, ideolojik bir işlev üstlenmiştir.

Melodram birçok oyun yazarı tarafından küçümsenmiştir ancak, melodramın kurucu babası olarak kabul edilen Guilbert Pixérecourt da, romantik dramın, birlik kurallarını gözardı ettiğini, ahlaktan yoksun ve en aşağılık kötülüklere bile ilgisiz kaldığını savunarak, melodramın ahlaki işlevine, adalete ve insanlığa yaptığı vurguya dikkat çekmiştir.

Pixérecourt, sihirbazlar, akrobatlar, pantomim, kuklacılar, sözlü halk hikayeleri gibi alt sınıf gösterilerinden yararlanarak, melodramın karakteristik özelliklerini birleştirmiştir (Carlson, 2008: 226).

Gösteri sanatlarının, oyunculuğun ve müziğin biraraya getirilerek güçlü bir biçimde kullanılmasıyla, ahlaki işlevinin yanında popüler bir eğlence aracı olarak görülen melodram, her kesimden seyirciye hitap etmeyi başarmıştır.

Komedy ve tragedyadan beslenen fakat, bu hikayelerin dışında kalan melodram ilk çıktığı yıllarda, üst sınıfa hitap eden tiyatro ve opera salonlarında değil, alt sınıfların eğlenmek için gittiği sahnelerde yer bulmuştur.

Charles Nodier, Guilbert de Pixérecourt'un, *Théâtre Choisi*'sine (Seçilen Tiyatro, 1841) yazdığı sunuş yazısında (1780-1844), bu türün en kapsamlı savunusunu getirmiştir. Melodramın ahlaki işlevinin adalet ve insanlığa yaptığı vurgunun hepsinden öte, “burada, aşağılarda bile, erdemin her zaman ödüllendirildiğini ve suçun asla cezasız kalmadığını” göstermiş olan “devrim ahlakını”nın, ete kemiğe bürünmesinin üzerinde durmuştur. Melodram tiyatrosu böylece, ahlaki eğitimin kaynağı olarak ölü kilisenin yerini almıştır (Carlson,2008:224).

Melodram, ilk ortaya çıktığı yıllarda, kilisenin yerini alarak, ahlaki bir amaca hizmet etmiş, Fransız Devrimi'nin ardından aristokrasiye karşı burjuvazinin haklarını savunmuş, sanayi devriminin ardından da, burjuvaziye karşı proloteriyanın yanında yer almıştır. Melodram her dönemde ideolojik bir araç olarak kullanılmış, hep aşağı bir tür olarak görülmüş fakat, küçümsenmeyecek kadar etkili bir tür olarak kalıcılığını kanıtlamıştır.

Fransız Devrimi'nin etkisiyle melodramda; İyi- kötü çatışması, ahlaki değerler, ailenin kutsallığı ve dünyevi olana ağırlık verme gibi işlenecek temalar da belli olmuştur. 19. Yüzyıl'da, eğlence aracı olarak görülen melodram, bütün anlatı türlerinden yararlanmaya başlayan ve onları sık kullanılan bir tür olarak yerleşmiştir.

Tiyatral melodramlar, daha geniş bir kitleye hitap etmek için haberle birlikte roman, müzik, resim gibi sanatın tüm türlerinden de yararlanmıştır.

Aslında melodram, sanatın tüm türlerinden yararlandığı gibi, sanatın bütün türleride melodramdan yararlanmıştır. Wickham’a göre melodramın arka plan üzerinde ortaya çıkmasıyla bağlantılı olarak dört noktanın daha altı çizilmelidir: Ahlaki değerlerin ibret vericiliği, Aydınlanma düşüncesi ve devrimin olanaklılığı, Romantizmin ötekiliği ve getirdiği tepkiler ve sirklerden gelen görsel etkiler ya da gösteriler (Akt. Arslan, 2005: 27-28).

Ortaçağ’da tiyatro, ahlaki olarak öğretici işlevini yerine getirmek için, komedya, tragedya ve dramda iyiliğin ve erdemin önemine vurgu yaparak, kötülüğün karşısında mutlaka iyilik ve erdemin kazandığı, kötülerin ise ibret verici bir sonla, ilahi adaletle birgün mutlaka cezalandırılacağı gibi konuları işlemiştir.

Romantik tiyatrodan ortaya çıkan melodram, dramın asıl amacına hizmet etmediği gerekçesiyle, kilisenin eski gücünü yitirmesinin ardından ahlaki bir boyut kazanmıştır. Aydınlanma düşüncesiyle yeni toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde melodram, dini kurumların sadece din alanıyla sınırlandırılması sonucu, ahlaki ve geleneksel değerleri yeniden tanımlayarak, yeni ahlaki kodlar oluşturmuştur. Gledhill’e göre (1990:16); Burjuvazinin demokrasi ideali, aristokrasi tragedyasının anlattığı yazgıya karşı “asil direnişin” yerine “şiişsel adaleti” yerleştirmişti.

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 konular olmuştur. Ortaçağ’da tiyatro oyunlarının, karakterlere ve hitap edeceği kitleye göre ayrılmasına rağmen, ahlaki açıdan hep öğretici işlevine ağırlık verilmiştir.

Tiyatronun eğitici bir araç olarak görülmesinin yanında “etkileme, ikna etme, dehşet uyandırma, acıma” gibi unsurlar kullanılarak seyircinin etkilenmesi amaçlanmıştır. Aydınlanma düşüncesiyle, çağdaş yaşamı yansıtan bir tür olarak ortaya çıkan melodram, hem modern yaşamı yansıtan, hem de geleneksel değerleri vurgulayan bir tür olmuştur. Melodramın sahne sanatlarında ortaya çıkması, onun eğitici ve öğretici bir işlev kazanmasını da beraberinde getirmiştir.

Tiyatronun eğitici bir araç olarak görülmesi, melodramlarda işlenecek ana temaların da belirlenmesinde etkili olmuştur. Melodram, iyi-kötü, kadın-erkek, zengin-fakir, köylü-şehirli gibi zıtlıkları oluşturarak yaratılan çatışmalarla, seyirciyi duygusal olarak etkilemiştir.

Gledhill'e göre (1990:30); Melodramatik olay örgüsü, karakteristik olarak, baş karakterin masumiyetinin yanlış olarak tanıtılmasıyla başlar. Tanımı gereği masum olan, kötü karakterin ulaşabildiği güçleri kullanmaktan mahrumdur. Doğaları gereği masum karakterlerin kurban olmaları gerekmektedir. Açık bir şekilde yetersizliklerini ortaya koyan bu durumda da, türlü araçlarla rasyonalize edilir.

Olay örgüsü, bütün baş karakterlerin ahlaki olarak net bir şekilde tanımlandığı bir süreci izler ve sonuç olarakta, suç ve masumiyet genel kanıya göre tanımlanır. Modern yaşamın getirdiği korkuları ve çelişkileri gizleyebilmek için aracı rolü de üstlenen melodramlar, olay örgüsünde mutlaka masumiyetin ve saflığın önemine vurgu yapmıştır.

Sekülerizmin ön plana çıkmasıyla, manevi değerleri yeniden tanımlayan melodram, temel ailevi ilişkiler, mutsuz aşk ve zorla yapılan evlilikler gibi konularla ahlak ve vicdan kodları oluşturmuştur. Melodram, ne yeni bir toplumun yaratılmasında, ne de eskinin olduğu gibi bırakılmasında etkin bir rol oynamıştır.

Ortaya çıktığı ilk dönemde, toplumsal değişimi savunarak burjuvazinin yanında yer alan melodram bir anlatı formu olarak, hem modern öncesini yansıtan hem de modernleşmeye ayak uyduran bir tür olmuştur.

Büyük toplumsal, sosyal, siyasal ve kültürel değişimlerin yaşandığı dönemde etkin bir rol üstlenen melodram, modernleşme sürecinde evrensel ahlaki kodlar oluşturmuştur.

Ünsal Oskay'a göre (1994:60); Çağdaş insanın, kendi dış gerçekliği ile etkileşimi dolaysız yolla olmamaktadır. Yaşam biçimini anlamlandıracak kadar geniş kapsamlı olan iletişimlerinde çağdaş insan, dış gerçekliğini kendisi adına anlatan kitle iletişimi türlerinin aracılığıyla algılanmakta, değerlendirilmekte ve anlamlandırılmaktadır.

19. Yüzyıl'da sanayileşme ve kentleşme sonucunda; insanların kültürel ve toplumsal değişimlere bağlı olarak yaşamı algılama biçimleri de değişmiştir. Melodramlar, sıradan insanı modernleşmenin yarattığı çatışma ve gerilimlerini de yansıtacak, aynı zamanda da yaşamı anlamlandıracak bir bilinç üretme görevinde üstlenmiştir.

1.5. Melodramın Yapısı

Geleneksel anlatımda olduğu gibi melodramda da olaylar tek bir çizgi üzerinde gelişmiştir ve karakterler kesin hatlarla belirlenmiştir. İyi olarak belirlenmiş olan karakterler iyi, kötü olarak belirlenmiş olan karakterler kötü olarak keskin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır.

Brooks'a göre (1995: 93); melodram karşıtlıklara dayanmaktadır. 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 sunulan ahlaki kutuplaşmalar, melodramda kullanılan en önemli özelliklerden birisidir. Yaratılan zıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, melodrama ahlaki bir işlev yüklemiştir.

'Kötü'ye karşı iyi'nin kazanması, 'iyi' nin başına gelenler karşısında kaderine razı bir rol üstlenmesi, ama en sonunda 'iyi'nin kazanması gibi konular işlenerek, ahlaki değerler yeniden tanımlanmıştır.

Steve Neal'e göre (1986:13); melodramın anlatı yapısının zeminini oluşturan en temel zıtlık, kadın ile erkek arasında oluşturulan karşıtlıktır. Bu karşıtlık, melodramdaki heteroseksüel fantaziyi harekete geçirmektedir. Melodramdaki arzu formunu karakterize eden, yetişkin, heteroseksüel arzu olmuştur. Melodramın anlatı yapısı, bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engellemiştir, ertelemiş ya da bloke etmiştir (Akt. Abisel ve diğ., 2001:60).

Melodramın kadınsı bir tür olarak şekillenmesi, kadının ahlaki değerlerin temsilcisi olarak nitelenmesine neden olmuştur. Melodramın içeriğindeki zıtlıklar; Kadını ülküleştirilmiş bir varlık olarak, hem toplumsal, hemde bireysel anlamda ‘domestik feminizm’ çerçevesinde; vatanına, topraklarına, eşine ailesine ve çocuklarına sahip çıkan bir imge olarak belirlemiştir (Tunalı, 2006: 19-20).

Bu özellik, burjuvazinin dünya anlayışı için ve başından beri temellendiği aile birliğinin yüceltilmesi bakımından önemli bir unsur olmuştur. Avrupa’da yaşanan toplumsal dönüşümlerin etkisiyle, kutsal olanın dünyevileşmesinin ardından, dünyayı yeniden anlamlandırmak ve ahlaki olarak yaşanabilir kılmak görevi melodrama düşmüştür.

Bu nedenle melodram; Burjuvazinin öngördüğü kültürel değerler ve dünya anlayışını kitlelere kabul ettirmede bir araç olarak kullanılmıştır. Sanayi Devrimi’nin ardından da, modernizmin gerektirdiği koşullara uyum sağlayabilmek ve yine, ortaya çıkan sınıfsal farklılıklara karşı aile birliğinin de korunması için, burjuvazinin kaygılarını yansıtan bir tür olarak şekillenmiştir.

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. Geleneksel anlatımın da özelliklerinden biri olan “kolay anlaşılabilirlik”, melodramın eğlence aracı olarak görülmesine yol açmıştır.

Modern toplumda, insanların gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaşmak için tercih ettikleri bir eğlence aracı olarak da görülen melodramlar, aynı zamanda popüler bir anlatı formu olmasının tüm avantajını kullanmıştır.

Melodramın diğer önemli özelliklerinden biri de “aşırılık ögesi”dir. Geoffrey-Nowell Smith(1987: 73-74), melodramın yapısının bu anlamda histeriye benzediğini söylemiştir. Histeride, bastırılmış duygularla birleştirilmiş enerji, bedensel semptom şeklinde geri dönmekte ve ‘bastırılmışın geri dönüşü’ de bilinçli bir söylem düzleminde değil, hastanın bedeninde bir şeyle yer değiştirerek ortaya çıkmıştır (Akt. Suner, 2005:185).

Melodramın bu özelliğini, sözsel açıdan aktarılamayan duyguların histerik bir dışavurumu olarak tanımlayan Suner (2005:185), öyküdeki aşırılığın görsel olarak genellikle abartılı oyunculuk, gösterişli dekor ve kostümler, yakın yüz çekimlerinin yoğun kullanımı gibi teknikler aracılığıyla dışavurulduğunu savunmuştur.

Melodramda bulunan aşırılık ögesi; duyguları harekete geçirmek için müzik, mizansen, dekor, abartı oyunculuk ve film teknikleri ile melodramatik etkiyi arttırıp izleyicinin duygularını ele geçirmek amacıyla kullanılmıştır.

Gledhill (1990: 30), melodramdaki bu duygunun yoğun doruk sahnelerin hazırlayıcı unsurunun anlatında yaşanan “ifade blokajı” olduğunu belirtmiştir. Karakterlerin daha çok söylemek istediklerini söyleyememesi ve olay örgüsüne bağlı olarak genellikle, erkek ve kadın arasında geçen melodramlarda birbirlerini yanlış anlama ve duygularını sözle ifade edememe gibi konuları müzik eşliğinde, abartı unsurlarla süsleyerek sunulmuştur. Melodramın en önemli öğeleri “aşırılık” ögesiyle bağlantılı, ayırt edici bir unsur olarak görülen “tekrar” dır.

Modleski (1987:328) , “başlangıçtan belirgin biçimde farklı olan bir sona doğru ilerleme ve hareket duygusu yaratan Hollywood filmlerinin büyük kısmının aksine, melodram çoğunlukla, daha önceki duruma sonu gelmez biçimde geri dönme duygusu yaratır” demiştir (Akt. Suner, 2005:185). Melodram, eleştirmenler tarafından değişime kapalı bir tür olarak görülmüş ve modern insanın çaresizliğini yansıtmada bir araç olarak da görülmüştür. Anlatı yapısı sürekli yinelenen ve yaratılan çatışmalarla tam çözüme ulaşacakken, tekrar başa dönen bir yol izlemiştir. Melodramda, herşey gerçekte olandan daha abartılı sunulmuştur. Kahramanlar, gerçekte olamayacak kadar saf ve duygu yoğunluğu yaşayan kişilerdir. Karakterlerin başına gelen olaylar ve rastlantılar, gerçekte olamayacak kadar fazladır.

Steve Neal’e göre (1986:8), melodramatik hazzın kaynağı, dokunaklı olmasında yatar; bunu en önemli unsurlarından biri, zamanın geri döndürülemezliği ile ilgilidir. Melodram, daima bu geri döndürülemezlik duygusuna, “çok geç” duygusuna oynar.

“Çok geç” duygusu, birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlenmesinden kaynaklanır.

“Şimdi varolan durum bal gibi de değiştirilebilirdi” ve “hayır, bu değişim imkansızdır”(Akt. Abisel ve diğ., 39: 2001).

Melodramlarda daima olaylar tam çözülecekken, tekrar en başa dönme ve bir türlü çözüme ulaşamama gibi konularla, birbirini takip eden olay örgüsüyle, izleyicinin heyecanını canlı tutmak hedeflenerek “çok geç” duygusu yaratılmıştır.

“Çok geç” duygusu, melodramların kökeninde varolan eskiye özlem duyma duygusu da yaratarak, hem modern insanın içinde yaşadığı toplumsal bunalımları yansıtmış, hem de modernizmin getirdiği baskıları azaltmada yardımcı bir rol üstlenmiştir. Bu yüzden melodramlar, değişime ve ilerlemeye kapalı bir tür olarak görülmüş, kapitalizmin acımasızlığı içinde kaybolan insanın duygularını ön planda tutarak, geçmişe duyulan özlemi yansıtmış ve nostaljik bir ortam yaratmıştır.

Elsaesser’e göre (1987: 55) melodram, kahramanlarına acı çeken, kendilerini kurban ederek isteklerinden feragat ettikleri bir “negatif kimlik” sunmaktadır. İyi olarak belirlenmiş baş karakterlere, başına gelenler karşısında boyun eğen, acı çeken, kötülöklere karşı tepkisiz kalan, kaderine razı olan bir profil çizilmiştir.

Brooks’un “negatif kimlik” tanımına göre, geleneksel modern çatışmasından doğan gerilimleri yansıtarak dramatize eden bir tür olarak melodram, karakterleri pasifize ederek, başına gelenler karşısında boyun eğmeyi öngörmüştür. Melodram tarihsel olarak 18. Yüzyıl Avrupa’sında, Batı modernleşmesi sürecinde ortaya çıkmış, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir ortamda yaşanan gerilimleri, “pasif karakter” üzerinden “pasif izleyici” yaratarak dramatize etmiştir. Melodram, Batı modernleşme sürecinde ortaya çıkmış bir tür olmasına rağmen, Asya sinemalarında da yaygın bir türdür. Elsaesser’in “negatif kimlik” kavramı Asya melodramlarında da karşılık bulmuştur. Suner’e göre (2006:187), Mitsuhiro Yoshimoto, Brooks’un “negatif kimlik” kavramına karşılık, “negatif olarak kurulmuş özne” olarak tanımlamıştır.

Batı-dışı toplumlarda melodramlar; modernliğin yaşanmamasına rağmen, modernlik ve modernleşme arasındaki gerilimi, “negatif olarak kurulmuş özne” kavramı üzerinden dramatize edilerek sunulmuştur.

Modernleşme ile birlikte yaşanan toplumsal koşullar tarafından ezilen bireyi yansıtan melodramlar, pasif ve güçsüz karakterleri konu almıştır.

Melodram (Brooks,1976:56-80; Neale,1986:19), bir yandan birleşmenin, karşılıklı iletişim ve anlayışın mümkün olduğu vaadini canlı tutan, diğer yandan da bu hayalin gerçekleşme ihtimalini sürekli kesintiye uğratan bir yapıdadır. Vaadin kesintiye uğradığı anlar, melodram metninin en dokunaklı yanı, melodramatik anlarıdır ve bu anlarda ağlamalar, jestler, mimikler duyguların açığa vurulması için en uygun araçlar haline gelmiştir. Ağlama, jestler ya da mimikler, *kod*'daki bir tür hatayı ya da aralığı göstermekte / içermektedir. Bu aralık; dopdolu bir duygusal anlamı taşımanın uyumsuzluğuna, bu duygunun yerine tam oturmaya, yani dopdolu bir duygusal anlamın bir tür imkansızlığına işaret etmiştir. Gözyaşları sıklıkla bu aralıkta dökülmektedir. Bu nitelik; Peter Brooks'un, melodram metnini "sessizlik metni"(the text of muteness) olarak tanımlamasına yol açmıştır (Akt. Abisel ve diğ. 2001:65).

Bu çelişkili anlatı yapısıyla melodram, modern hayatın çelişkileriyle paralel olarak, eskiye duyulan özlemi ve umudu da canlı tutan, fakat bir yandan da değişimi savunur gibi görünen bir tarz olmuştur. Melodram, aslında ne eskiye dönük olmuştur, ne de değişimin içinde yer almıştır. Aslında arada kalarak, daha fazla kitlelere ulaşmayı başarmıştır.

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 işlemiştir. Seyirci, gelişen olay örgüsünü, kurbanın gözünden izlediği için karakterlerle özdeşleşerek, yaşanan olayları "gerçekmiş" duygusuna kapılarak algılamıştır. Bu özelliklerle melodram, daha fazla izleyiciye hitap ederek, sinema alanında en çok tercih edilen ve vazgeçilmez bir anlatı formu olmuştur.

BÖLÜM 2

2. SİNEMADA MELODRAM

2.1. Melodram Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Melodram, Avrupa'yı ve gelecek yüzyıllarda dünyayı derinden etkileyecek gelişmelerin yaşandığı dönemde ortaya çıkmış ve her dönemin koşullarına göre de kalıcılığını korumuştur. Melodramın sinemada nasıl yaygınlaştığını anlayabilmemiz için öncelikle, sinemanın tarihsel gelişiminden bahsetmemizde yarar var. Kapitalizmin etkisi, kısa bir zamanda Avrupa'da yeni buluşlar ve yeni fikirlerin filizlenmesine neden olmuştu. Bilimin ve sanatın her alanında yaşanan bu gelişmeler arasında, 20. Yüzyıl'a damgasını vuracak bir buluş olan sinematograf da yer alıyordu. 28 Aralık 1895'te ilk sinema gösterisinin, Paris Grand Cafe'de gerçekleştirilmesinin ardından sinema, tarih sahnesine ilk adımını atmış oldu. Sinematografi icad eden 'Lumierre Kardeşler', kısa sürede Dünya pazarında yerini almıştı. Fakat sinemayı bilimsel bir buluş olarak görmeleri, bir süre sonra ilgilerinin azalmasına yol açtı. Lumierre Kardeşler, sinemanın seyirlik yönünü keşfedemeseler de, dünyaya damgasını vuracak, yeni çağın özelliklerini yansıtan bu buluşla, tarihteki yerlerini almışlardır.

Daha sonra Fransız illizyonist ve tiyatro yazarı George Melliés, sinemayı bambaşka bir boyuta taşıyarak, kendi yazdığı hikayeleri ekrana taşımış ve ilk kurmaca film yönetmeni olarak yerini almıştır. Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter'in dramatik unsurları kullanarak, duygusal çözüme ulaşan sade bir anlatımla, Amerikan sinema anlayışının ilk örneğini vermiştir. Porter, gerçeğe yakın bir anlatımla, seyircinin kendini oyuncunun yerine koymasına neden olmuş ve özdeşleşme kavramını ortaya çıkarmıştır.

Sonraki yıllarda geleneksel sinemanın babası olarak bilinen, yine Amerikalı yönetmen David Griffith, sinema tekniklerini büyüleyici bir şekilde uygulayarak, o güne kadar hareketli resimden ibaret olan sinemayı, sanatsal açıdan kullanan ilk yönetmen olmuştur. Sinema tarihine yaptığımız bu kısa girişin ardından, melodramın sinema alanına nasıl dahil olduğu konusuna geçiş yapabiliriz.

Sinemanın görsel gücünün keşfedilmesinin ardından melodram, sinemada daha yaygın bir tür olmuştur. Griffith'in sinema tarihinde, geleneksel sinemanın babası olarak bilinmesinin yanında, 1919 yılında çektiği, 'Broken Blossom' (Örselenmiş Tomurcuklar) ve 'Way Down East' (Doğu Yolu, 1920) filmleri melodram sinemasının en belirgin örneklerindendir. Örselenmiş Tomurcuklar'da (Broken Blossom, 1919) Çinli delikanlı ile Amerikalı genç kızın, Londra'da Çin mahallesinde geçen acıklı bir aşk hikayesini anlatan Griffith, bu filmde oyunculuğunda ön plana çıkarmıştır. 'Griffith Filmleri'nin vazgeçilmez başrol oyuncusu Lilian Gish'in oynadığı Doğu Yolu'nda (Way Down East, 1920) da doğa, bir film kahramanı olarak başarılı bir şekilde kullanılmıştır (Teksoy, 2005:73).

David W. Griffith, *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1916) filminde, farklı tarihsel dönemlere ait olaylardan oluşan dört farklı hikayeyi anlatmıştır. İncil'den yaptığı alıntılarla, 1200'lü yılların 'dini dram'larını andıran, fakat kendi ağdalı cümleleriyle İsa'nın çarmıha gerilişini, 1572 Aziz Bartelmi yortusunda Protestanların Fransa'da uğradığı kıyımı, Persler'in Babil'i ele geçirişi ile filmi kurmaca bir öykü ile mutlu sona bağlamış, geleneksel anlatı yapısına uydurmuştur. Griffith, melodram ve Amerikan geleneksel sinemasını şekillendirmesinin yanında, sinemayı sanatsal açıdan kullanan ilk yönetmen olarak da tarihe geçmiştir. Savaş Arslan'ın (2005:98) '*Melodram*' adlı kitabında da belirttiği gibi, sinemada melodramın yaygınlaşmasında Griffith'in çok büyük etkisi vardır.

Elsaesser (1985: 169-170), Griffith'in 19. Yüzyıl tiyatral melodramları gibi dönemin siyasal çatışmalarını, duygusal, kişisel bir düzlemde ve aile açısından ele aldığını, bu yüzden melodramlarında kişisel olanın siyasal ve toplumsal olanı ifade ettiğini söylemiştir (Akt. Akbulut, 2008:44).

Melodramların bu ideolojik yapısı, sinemanın gelişmiyle birlikte daha da yaygınlaşmış ve daha geniş kitleleri etkileyebilmiştir. Özellikle modernleşme ile birlikte yaşanan çelişkileri ve kaygıları aile açısından ele almış, modern hayata uyum sağlamaya çalışan bireyin sıkıntılarını kişisel olana indirgeyerek, aslında toplumsal bir sıkıntıyı dile getirmiştir. Elsaesser’e göre, her ne kadar melodramlar, özellikle sinemadaki melodramlar daha uyumlu ve biat etmeye dayalı metinlere sahipmiş gibi görünseler de, devrim öncesi temalarının getirdiği özellikleri nedeniyle aslında, “radikal bir muğlaklık” taşımaktadırlar (Akt. Arslan, 2005:71). Burada Savaş Arslan’ında belirttiği gibi (2005:71), melodram içinde bulunduğu tarihsel ve toplumsal duruma bağlı olarak, ya sistemi bozan ya da kaçısa hizmet eden işlev görmüştür.

Melodramın ortaya çıkış koşullarının toplumsal dönüşümlerin yaşandığı döneme denk gelmesi, devrime hizmet eden yapısı nedeniyle, sisteme karşı bir tavır oluşturmasını gerektirmiştir. Sanayi Devrimi’nin ardından, modernleşmenin gerektirdiği değişime ayak uydurmakta zorlanan bireyin çelişkilerini dile getirerek, yine sistemi eleştirmiş, bir yandan değişimi savunurken, diğer yandan da eskiyle olan bağı güçlendirmiştir. Aslında melodramlar, ne yeni sistemin yanında yer almış ne de eski sisteme bağlı kalmıştır.

Elsaesser’in belirttiği “radikal muğlaklık” melodramın en önemli özelliklerinden biri olan, yaşanan olayları çok gerçekmiş gibi göstererek, aslında gerçeklerden kaçısa bir anlamda kopuşa neden olmuştur. Savaş Arslan (2005: 105) ; Melodramın bir tür olmaktan çok, kendi içinde barındırdığı bir dizi ortak özellik ve niteliğinin uygulanabilirlik ve uyumluluğundan ötürü, çeşitli türlere türlü türlü yollarla bulaşabilen bir modalite olarak ta düşünülebileceğini savunmuştur.

Melodramda popülaritesini yitirmeyen ve sürekli kendisini yenileyen bir anlatı formu olarak, bu gücünü yeni çağın en önemli buluşu olan sinema ile birleştirerek, sadece bir tür olarak değil, sinemanın bütün türlerinde yaygınlaşmıştır. İlk olarak, tiyatral melodramların sinemaya uyarlanması ve romandan uyarlanan hikayelerle geliştirilen melodram sineması, tekniğin ve duygusal sunumların güçlü bir şekilde biraraya getirilmesi ile sinemada daha çok yaygınlaşmış ve gelişimini devam ettirmiştir.

Sinemanın keşfi ile tiyatrodan gerileyen melodram, Griffith'in sinemada melodramın ilk örneklerini vermesinin ardından, Frank Borzage ve John Stahl da, Griffith'in mirasçısı olarak başarılı melodram filmleri çekmişlerdir. Farklı izleyici grupları için, farklı tür filmler üretmede uzmanlaşmış ve stüdyo dönemine girmiş olan Hollywood için artık melodram, vazgeçilmez bir tür haline gelmiştir (Akbulut, 2008:45). Hollywood Sineması, zamanla diğer ülkelerde de popülaritesini arttırmaya devam etmiştir.

Avrupa'da daha çok sanatsal yönüne ağırlık verilen sinema, Hollywood'da ticari olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1920'li yıllarda Hollywood'da bir yılda üretilen filmler 50 bin sinema salonunu besliyordu (Teksoy, 2005: 84).

Griffith'le birlikte oyunculuğunda ön plana çıkarılmasının ardından, Hollywood'da yıldızcılık sistemine geçiş yapılmıştır. Oyuncuların yanısıra, yönetmenlerin de yavaş yavaş önem kazanması, değişik türlerde filmlerin ortaya çıkmasına ve çeşitliliğin artmasına yol açmıştır.

Melodramın Hollywood filmlerinin vazgeçilmez bir türü olmuş çeşitliliğin artmasının ardından da, diğer türlerde de sıkça tercih edilmiştir. Schatz'ın belirttiği gibi, 'her Hollywood yapımının, kesinlikle melodram kavramının içeriğinde yerleşik olan duygu ve aksiyon birliğinin, Amerikan sinemasında ortaya çıkan tüm tür ve alt türlere uyumlanması anlamına gelmiştir' (Akt. Tunalı, 2006: 68). Hollywood, ticari bir bakış açısıyla, daha önceden denenmiş olanın garantisinden faydalanmasının yanında değişik türleri de denemiştir.

Burada melodramın ve melodramatik tarzın, Amerikan Sineması'nda vazgeçilmez bir tür olmasının nedeni de, her döneme göre kolayca şekillenebilen ve diğer türlere de uyumlanabilen kodlar içermesidir. 1930'da artık sesli melodramlara geçiş yapılmıştır.

Ancak, Amerikan Sineması'nın şekillenmesini büyük ölçüde etkileyecek çok önemli bir gelişme daha yaşanmıştır. 1930 yılında, "Hays Yasası" olarak bilinen Motion Picture Production Code (Film Üretim Yasası) hazırlanmıştır. Yasaya göre, oluşturulan kuralları tüm Hollywood stüdyoları kabul etmek zorunda kalmıştır.

31 Mart 1930 yılında yürürlüğe giren bu yasa, hem Amerikan geleneksel sinemasının gelişiminde, hem de melodram filmlerinin içeriğinin oluşturulmasında önemli etkileri olmuştur. “Hays Yasası”nın melodram filmlerine etkilerini yasanın ana ilkeleriyle, melodramın özelliklerini karşılaştırarak daha iyi anlayabiliriz.

Yasaya göre ; **1. Madde)** Seyircinin ahlak düzeyini alçaltacak filmler yapılamaz, bu nedenle suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemez (Teksoy, 2005:87).

İlk çıktığı yıllardan itibaren melodram, ideolojik bir amaca hizmet etmiştir. Bu yüzden izleyiciyi dönemin koşullarına göre yönlendirebilmiş ve değişen toplumsal koşullarda geleneksel ve ahlaki değerleri yeniden tanımlayarak, gizli ahlak işlevini sürdürmüştür. İyiliğin ve erdemin yüceltilmesi, kötülere karşı iyinin kazanması gibi konuların işlenmesi bu maddeye göre, belkide Amerikan Sineması’nda melodramın neden en fazla tercih edilen bir tür olduğunu açıklayacaktır.

2. Madde) Seyirciye dürüst yaşam ölçütleri sunulur (Teksoy, 2005:87).

İkinci maddede ise, seyirciye dürüst yaşam ölçütleri sunmak, özellikle kadın melodramlarında son derece belirgin olan, Schatz’ın da belirttiği gibi (1981:222), merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın), ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyi, evliliği, bununla ilişkili olarak, aşkı melodramın kodları arasında saymayı gerektirmiştir. Filmsel anlatıda temelde baskı altında olan, kadındır. Toplumun uyumlu bir şekilde devamı için, kadının, kendisine atfedilen rollerini benimsemesi gerekmektedir. Egemen olarak ahlak düzeni, küçük kasaba ahlakıdır (Akt. Akbulut, 2008:49).

Melodramlarda işlenen konular Hollywood filmlerinde de hakim olan bir anlatı tarzını içermektedir. Yasanın öngördüğü bu anlatı yapısı, melodramların da içeriğinde belirgin olan konuları barındırmaktadır. Amerikan geleneksel sinemasının gelişmesinde etkili olan bu yasa, Hollywood filmlerinde melodramın yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır. Kadın melodramlarında hızlı sanayileşmenin getirdiği kadının çalışma hayatına girmesini desteklemeyen bir içerik oluşturularak,

aile kavramı yüceltilmiş, böylece seyirciye ‘kadın’ üzerinden daha dürüst bir yaşam ölçütü sunmak hedeflenmiştir.

3. Madde) Kutsal buyruklar ya da insanların koyduğu yasalar gülünç düşürülemez, bunlara karşı çıkmak övülemez (Teksoy, 2005:87).

“Bu genel ilkeler doğrultusunda yasa, birçok yasaklama getiriyordu. Yasaklamalar değişik alanları kapsıyordu. Cinsellik konusunda çıplaklık, sevişme sahneleri, eşcinsellik, ayrı ırktan insanlar arasında ilişki, zina, ensest, orospuluk, striptiz, kürtaj, tahrik edici dans ve uygunsuz giyim kuşam başlıca yasaklardı. Yasadışı eylemler konusunda şiddete yer veren cinayetler, uyuşturucu kaçakçılığı, öç alma, nasıl suç işlenebileceğini göstermek yasaktı. Dinsel inançları ya da din adamlarını küçük düşürmek yasaktı. Ulusal bayrağa saygısızlık, tarihi çarpıtmak, kurumları ve halkın temsilcilerini kötülemek yasaktı. Çocuklara ve hayvanlara karşı şiddet kullanmak, korku ve ürkü veren sahneler çekmek, ameliyatları göstermekte yasaklar arasındaydı. Ayrıca bir filmin adının da düzgün olması gerekiyordu. Hays Yasası, hem dinsel hem de siyasal çevrelerin baskılarını önleyerek, püriten bir toplumun ilkeleriyle çelişmeyen filmler üretilmesini amaçlıyordu.

Yasanın öngördüğü somut bir yaptırım yoktu. Ama yasanın ilkelerine uymamak, hem eyaletlerin sansür uygulamasıyla, hem de dağıtımçıların boykotuyla karşı karşıya bırakıyordu. Üstelik, böyle bir film Oscar adayı da olamıyordu. Dikkat edilirse yasa, Amerikan sinemasının çok kullandığı cinsellik ve şiddeti tümüyle yasaklamıyor, sınırlar içine sokuyordu. Yasanın “kötü gözle” gördüğü bu öğeler, filmin “iyi” öğeleri tarafından dengelenince, ahlak ilkeleri korunmuş oluyordu. Filmin sonunda kötülerin cezalandırılması ya da pişman olması dengeyi sağlıyordu.” [Teksoy, 2005:87].

Yasanın öngördüğü ilkeler doğrultusunda, Amerikan geleneksel sineması şekillenmiş, melodramın Hollywood filmlerinin bütün türlerinde sık kullanılan bir anlatı tarzı olmasını sağlamıştır. Melodramın içeriğinde zaten varolan, kötülerin mutlaka cezalandırılması, kötüye karşı iyinin kazanması, filmin sonunda ahlaki değerlerin yüceltilerek mutlu sona ulaşılması gibi konular, bu yasa ile daha da pekişerek, Hollywood Sineması’nda hakim olan bir anlatı tarzını oluşturmuştur.

Amerika’da film sansürüne ilişkin ilk sansür, 1896 yılında May Irwin ve John C. Rice’nin *The Kiss* filmindeki, uzun öpüşme sahnesi karşısında dehşete düşen din adamlarının şikayeti üzerine gerçekleşmiştir. Başlangıçta daha çok din adamlarınca denetlenen filmler, zamanla bazı eyaletlerde sansür kurullarının oluşturulması (aslında devlet sansürüne direnerek) sektörü içeriden denetlemek gayesini taşımaktadır. Bu nedenle, belki de dünyada başka bir örneği olmayan ‘otosansür’ Hollywood Sineması için geçerli olmuştur.

Bu tutum ise; ‘filmlerimiz o kadar kaliteli olmalıdır ki, aklı başında hiç kimse sansür uygulama ihtiyacı duymasın’ söylemini oluşturmuştur (Tunalı, 2006:70).

Her kesimden izleyiciye hitap etmeyi amaçlayan, Hollywood filmlerinin yasanın öngördüğü kurallar çerçevesinde, stüdyo sisteminin de gelişmesiyle birlikte aileye yönelmiş olmasının nedeni, sansür yasasının öngördüğü gibi ahlaki ve geleneksel değerler ya da muhafazakarlık değil, tamamen ticari kaygıyla paraleldir.

Melodram sinemasının ilk yıllarına dönecek olursak, sessiz sinema döneminde aslında melodram bir tür olarak değil, film türlerinin içinde varolan bir tarz olarak gelişmeye başlamıştır.

Savaş Arslan, *Melodram* isimli kitabında (2005:102), Hollywood erken sesli sinema döneminde, melodramın tek başına bir tür olarak görülmediğini, özellikle sinema endüstrisi içinde, endüstri patronları ve çalışanlarının dilinde ve endüstrinin yayınlarında, melodramın başka türlerin isimlerini de niteleyen bir şekilde kullanıldığını ifade etmiştir.

Daha çok sinemanın ticari yönüyle ilgilenen Hollywood’un amacına uygun bir yapıya sahip olan melodram ve melodramatik öğeler, kısa sürede bütün türlere eklemlenmiştir. Abisel’e göre (1999:45) Hollywood, uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melodram geleneğini ve bu kalıba uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini harmanlamıştır.

Böylece ortak insani duyguları gıcıklayan ve sinemanın getirdiği olanaklara çok uygun düşen bir malzeme ortaya çıkmış, homojen bir seyirci kitlesi yaratma konusunda yardımcı olmuştur. Her türlü değişime uyarlanabilen melodramatik gelenekten, bütün türler yararlanmış ve toplumsal gerilimlerin duygusal düzeye aktarılmasında sahip oldukları güç sayesinde melodramlar, tüm ülke sinemaları için vazgeçilmez bir tür olmuştur. Hollywood tür filmlerinin, dünya seyircisi tarafından seyredilmesinde melodramın ve melodramatik öğelerin çok büyük etkisi olmuştur.

Melodramın ilk örneklerini veren Griffith’ten sonra 1930’lu yıllarda; John Stahl, sinemanın sesli döneme geçmesinin ardından, melodram filmlerinde başarılı örnekler vermiştir.

1940'lı yıllardan itibaren Hollywood, melodramatik anlatısını, toplumda tanınmış yıldızlar ekseninde kurmuştur. Melodramın bir tür olarak tanınmasında etkili olan Alman yönetmen Max Ophuls, 1950'li yılların en parlak melodram örneklerini vermiştir (Akbulut, 2008:47).

Danimarkalı yönetmen Douglas Sirk melodramın kalıplaşmış özelliklerinden sıyrılmasına imkan vererek, daha çok sanatsal yönünü ortaya çıkarmış ve *'Imitation of Life'* (Sahte Mutluluk, 1959) filmiyle de Amerikan ırkçılığına karşı eleştirel bir bakış açısıyla, keskin zıtlıkları ön plana çıkarmıştır.

Görüntü ve müziğin senkronizasyonunu sağlamadaki ustalığıyla tanınan Amerikan müzikal filmlerinin önemli yönetmeni Vincente Minelli ve Nicholas Ray gibi 'auteur yönetmenler', İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, melodramın bir tür olarak temellerinin atılmasında rol oynamış, melodram türünün popülerleşmesinde büyük etkileri olmuştur. Savaş Arslan (2005:90), melodramın sinemada özellikle Hollywood'daki varoluşunun, Anglo-Amerikan dünyasının melodrama kattığı sınır, bu sınırların ötesinde yer alan keşfedilecek yeni dünyalarında varolması ümit edilen sınıf değiştirme çabasıyla ilgili olduğunu söylemiştir.

Hollywood melodramlarında keskin bir şekilde sınıf karşıtlıklarına rastlanmamasının nedeni, Amerika'nın özgürlükler ve vaatler ülkesi olduğu düşüncesiyle, Batı'ya doğru ilerleyen alt sınıfların melodramatik geleneği de etkilemiş olmalarıdır. Hollywood melodramları sınıfsal çatışmaları değil, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi basit kalıpları oturtarak, sınıfsal farklılıkları yok etme amacını taşımıştır.

Nilgün Abisel (2007:109), melodramın özelliklerini şöyle sıralamıştır: Gerçek yaşamdakinden daha abartılı karakterler (korkunç haydutlar, yalnızca kötülük yapan insanlar, kendilerini feda etmekten haz duyan kadınlar); çok güçlü duygular (korku, intikam, saplantı ve tutku); aşırı ve zaman zaman şiddete yönelik eylemler (ele verme, dövme, intihar, cinayet); ahlaki düzlemde büyük zıtlıklar (iyi-kötü, masum-cani); çarpıcı görkemli dekorlar (saraylar, kentler, sütunlar) ; bunları destekleyen aydınlatma, kostüm ve sahne düzleminde yer alan zıtlıklar.

Melodramın belirleyici ögesi olan müziğe verilen önem; duygusal etkisi yüksek, akılda kalacak melodiler. Bu özellikler, Griffith'in filmlerinde de belirgin olan klasik anlatı yapısının hakim olduğu Holywood filmlerinin hepsinde kullanılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası, kadının iş hayatında yer alması ve cinsiyet rollerinin sorgulanmaya başlamasıyla, artık popülerleşen sinemada, 1950'lerde cinsiyet-kimlik ve aile ilişkilerini ele alan filmler yapılmıştır.

Melodramların aileye odaklanmaları, onların bir tür olarak ortaya çıktıkları tarihsel süreçle bağlantılı olarak açıklanmıştır. Schatz'a göre (1981:126); 2. Dünya Savaşı ve Kore Savaşı, erkekleri askere göndererek, kadınların ev dışında çalışmasına yol açmıştır. Savaş sonrası erkeklerin dönüşü ile büyüyen toplumsal hareketlilik, banliyöleşme ve iyileşen eğitim olanakları, aileleri parçalayarak kuşak çatışmasını başlatmıştır (Akt. Akbulut, 2008: 48).

Ailenin yüceltilmesi Amerikan ahlaki ve geleneksel yapısını güçlendirmede çok önemli bir etken olarak görülmüş ve melodramatik biçim, Hollywood filmlerinde vazgeçilmez bir tarz haline gelmiştir. Melodramın sinemada yaygınlaşmasında önemli bir rolü olan Hollywood filmleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde ailenin önemini, ev içinde kadının önemine vurgu yaparak ataerkil bir düzeni desteklemiştir. Amerikan geleneksel ve ahlaki değerlerinin aile kavramı ele alınarak güçlendirilmesi melodramlara olan ilgiyi de arttırmıştır.

Schatz'a göre (1981: 227,233) aile iki temel açıdan türün temel karakteri için ideal bir yer sağlar: İlki, büyük toplumsal önem taşıyan bireysel rollerin (anne, baba, çocuk gibi...) ilk dizisi olmasıyla; ikinci olarak da, babanın mesleği, geliri, aile evinin yer, tipi gibi toplumsal sınıfları belirleyen sınırlamaları içermesiyle.

Aile, ideal olarak toplumsal birliktelik olduğu kadar, 'doğal' bir birliktelik olarak da sunulmuştur. Bunu sağlayan şey tabiki evliliktir. Ancak ilginç olan, 1950'lerin melodramlarında evliliğin özgürleşmeden, bir kaçıştan çok, toplum içinde çiftin konumunu kuvvetlendirici bir toplumsal ritüel olarak çizilmesidir (Akt. Akbulut, 2008:62). Amerikan toplumun oluşturulmasında gerekli olan unsurlar, Hollywood filmlerinde melodramlar aracılığıyla sunulmuştur.

Bu filmler, hem toplumsal sınıfları belirlemede hem de sınıfsal farklılıkları yok ederek, bir yapı oluşturmada etkin rol oynamıştır.

2. Dünya Savaşı'nın son zamanları, ABD'de toplumsal kurumlaşmaların dönüm noktasıdır. Bu anlamda, kadına yüklenen çift yükümlülük gereği, savaş sırasında erkeklerin yokluğunda 'ev dışında' ekonomik sürece katkıda bulunmaya başlayan kadınlardan, savaştan dönen erkeklerine yeniden 'annelik ve iyi eş' vasıflarını yüklenmeleri beklenmiştir (Tunalı, 2006: 72).

Bu nedenle filmler, kadınların hem ev içinde, hemde ev dışında etkin olmaları gerektiği yönünde bir düşünce üzerinden şekillenmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ve Amerikan sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel sebeplerin de etkisiyle, kadınsı bir türe dönüşen melodram, 1950'ler boyunca aileyi konu alan ve cinsiyet rollerini sorgulayan filmlerde hem bir tür olarak, hem de diğer türlerin içine sızabilen bir tarz olarak popülerleşmiştir.

Elsaesser'e göre; "gerçek pathosu çarpıcı hale getiren şey, insanoğlunu kuşatan sıradanlığın içine, onları ilgilendiren bazı yüksek talepler koyarak, hedeflerini yukarıya çekip, bu arzunun dışında kalan olanaksız tezatlıklar içinde yaşaması yerine herkesçe bilinen kabuslarını bir Amerikan rüyasına dahil etmekten ibarettir." Sadece toplumsal-eleştirel malzemedan değil, aynı zamanda gerçek tragedyalardan yola çıkarak, daha ziyade mutlu sonla sonuçlanmasına rağmen, bu bakış açısı 50'li yılların en iyi Amerikan melodramlarını yaratmıştır (Akt. Tunalı, 2006:74).

Amerikanın bir vaatler ve özgürlükler ülkesi olduğu inancıyla, Batı'ya doğru ilerleyen toplumun savaş sonrası sarsılan bu inancını tekrar canlandırmak ve Amerikan geleneksel ve ahlaki değerlerini yeniden yaratabilmek için, kadına odaklı aileyi konu alan filmler yapılarak, cinsiyet rolleri sorgulanmış, erkek ve kadının rolleri tanımlanmıştır.

Melodramlarda belirgin olan bir diğer özellikte, aslında gerçekte olamayacak şeyleri gerçekmiş gibi göstererek, son derece keskin zıtlıklarla özenti bir yaşam tarzı oluşturmaktır.

Hollywood’da stüdyo sistemine geçildikten sonra, sinema endüstrisinin gelişmesiyle birlikte, Amerikan geleneksel sineması tüm dünyada kabul görmüş ve diğer ülkelerde de benzerlerinin yapılmasına neden olmuştur. Yerli film üreten ülkelerde de, Hollywood filmlerinin belirleyiciliği ön plana çıkmıştır.

Gledhill’e göre (2000: 240) melodramatik tarz, sadece bir türle özdeşleşmediği, pek çok türle ilişkili olduğu için geçirgen bir yapıya sahiptir. Onun değişimi ile “melodramatik kip, yalnızca türlerin geniş bir yoğunlaşmasını oluşturmaz, aynı zamanda öteki türlere eklemlenme süreci de içerir (Akt. Akbulut, 2008:51). Tür eleştirisinin ortaya çıktığı 1960’lı yıllara kadar, sinemada melodram bir tür olarak görülmemiş, diğer türlere eklemlenerek bir bağ oluşturmuş, 1960’lı yılların sonunda ancak bir tür olarak ciddiye alınmaya başlanmıştır.

Melodramların ciddiye alınmasında, Avrupalı entellektüllerin belirleyici bir etkisi olmuştur. Avrupa’dan tiyatral bir kurgu olarak Amerikaya gelen melodram, sinemada varlığını kanıtladıktan sonra, Avrupalı entellektüllerin de ilgisini çekmiştir. Mulvey (1994:123) Avrupalı entellektüeller ile Amerikan popüler kültürü arasında başlayan ‘tuhaf aşkın’, Hollywood filmlerini ciddiye almaya ittiğini belirtmiştir. Avrupalı entellektüeller özellikle iki temel üzerinden ilgilerini yükseltirler. Birincisi, Avrupalı entellektüeller, kendi avantajlarına dönüş yapan bu filmleri kucaklayarak akademilerde tartışma olanağı bulurlar. İkincisi ise, Hollywood’un cazibesi yüksek stüdyo sistemidir. (Akt. Akbulut, 2008:53).

Melodram, Hollywood stüdyo sistemine geçilmesiyle hem en çok kar getiren bir tür olarak sinema endüstrisini beslemiş, hemde ideolojik olarak toplumu yönlendirmede, ilk ortaya çıktığı yıllardan itibaren bir araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, geç te olsa eleştirmenlerin ilgisini çekmeyi başaran melodram, 1960’lı yıllardan itibaren tür olarak algılanmış ve tartışılmaya değer görülmüştür. Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerinin, Hollywood’da stüdyo dönemini başlatması, sektörün iç ve dış pazar koşullarını yaratıp, filmlerini tüm dünyaya dağıtması, Avrupa ile birlikte özellikle, ‘Üçüncü Dünya Ülkeleri’nin sinemalarını biçimsel anlamda etkilemeye başladığı bir dönemdir.

Tür filmleriyle iç ve dış Pazar güvencesini sağlamlaştıran Hollywood Sineması'nda tür ve alt tür oluşumuna ilişkin yöntem, tamamen gişe başarısı ve seyirci tarafından beğenilen filmlerin benzerlerinin yapılması mantığına dayanmıştır (Akbulut, 2008: 67).

Kolay anlaşılan ve ticari kaygıyla yeniliklerden kaçınılarak üretilen birbirinin benzeri olan bu filmler, Amerikan sinema endüstrisinin tüm dünyaya hakim olmasını sağlamıştır. Hollywood filmlerinin ilgi görmesi, diğer ülkelerde de benzerlerinin yapılmasına neden olmuştur. Hollywood, stüdyo sistemini başlatmasıyla dünya pazarını eline geçirmiş ve tür filmlerini devreye sokmuştur. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, melodramın bir tür olarak algılanmaya başlaması uzun zaman almış ve ancak 1970'li yıllarda akademik olarak tartışılmaya değer görülmüştür.

2.2. Melodramın Sinemasal Kökenleri

Tiyatral kökenlerinin 1200'lü yıllara dayanması ve ilk defa bir kavram olarak ortaçağda, 18. Yüzyılda ortaya çıkmasının ardından, gelişimini tiyatrodan, daha sonra edebiyat alanında sürdüren melodramın, sinemasal kökenlerine baktığımızda; Melodramın ve melodramatik biçimin yaygınlaşmasında Hollywood filmlerinin etkilerini gözardı edemeyiz. Melodram Avrupa'da ortaya çıkmasına rağmen, Amerikan sinemasında popülerleşmiştir. Amerikan sinemasında popülerleşen melodram, tiyatro ve edebiyattan uyarlamalarla bir tür olarak belirlenmesinde ilk adımı oluşturmuştur. David Grimstead'e göre; Birleşik Devletler'in milliyetçilik algısının eşitliğe dayalı bir ahlaki statü ve toplumsal değerler bütünü kurmasında etkili olmuştur.

Grimstead ayrıca, Birleşik Devletler'de melodramın, Avrupa'nın sınıf çatışması bazlı anlatılarından farklı olarak, şehir-taşra çatışması üzerine kurulduğundan ve bu anlatılarındaki kötü karakterlerin genelde şehirli olmasından yola çıkarak, Amerikan taşrasının eşitlik ve modern öncesi özellikle, kötülüklerle dolu şehir hayatının olmadığı bir dönemin masumiyet ve düzene dayalı ideallerini gündeme getirdiğini söylemiştir (Akt. Arslan, 2005: 92).

19. yüzyıl Avrupa melodramlarından farklı olarak, melodramın sinemadaki gelişimine paralel Amerikan Sineması, sınıf çatışması üzerinden şekillenmemiştir. Aksine sınıfsal farklılıklarını daha homojen bir hale getirerek, yeni bir toplum yaratmaya çalışmıştır. Bunun nedeni de, Amerika'nın özgürlükler ve vaatler ülkesi olarak empoze edilmesidir.

Amerikan melodramlarındaki bu dönüşümün nedeni olarak öncelikle; yükselen burjuvazinin mücadele etmek zorunda kaldığı yerleşik, toprak sahibi bir aristokrasi sınıfının Amerika'da bulunmaması ve Avrupa'yla ilişkilendirilen sınıf eşitsizliği ve adaletsizliği olgusunun, Amerika kurulurken, en azından söylemde ortadan kaldırılmış olmasıdır (Kaplan, 1986:24).

Melodram sinemasının Amerikan filmlerinde şekillendiğini varsayarsak, sinema ve melodramın benzer özellikleri olduğunu söyleyebiliriz.

Savaş Arslan (2005:81), sinema ve melodramın modernlikle örtüştükleri düzeyde çeşitli özellikleri paylaştıklarını ifade etmiştir. Bu özellikler, sinemayı deneyimlemekle, modern şehir hayatının birbiriyle benzeşmesi, modernlikle birlikte ortaya çıkan yeniliklerle sinemanın da bir yenilik olması ve sunduğu yeniliklerle popülerliğini koruması, insanların algılama ve görme biçimlerinde, modernliğin ve sinemanın yarattığı değişiklerin çakışması diye açıklamıştır.

Gerçekten de, sinema ve melodram çok önemli toplumsal değişimlerin tam merkezinde yer almaları konusunda birbiriyle benzeşmişlerdir. Sinema ve melodram, modern insanın yaşadığı çağa uyum sağlamasında bir araç olarak kullanılmaya devam etmiştir. Kapitalizmin ve sanayileşmenin etkisiyle, ticari yönü keşfedilen sinema, melodramla bu anlamda da benzeşmektedir.

Melodramlar, hem daha önce denemiş olmanın verdiği garanti, hem de seyirciyi modern hayatın gündelik sorunlarından uzaklaştırmayı hedefleyen yapısı ile ilgi görmesi bakımından sinema alanında tercih edilmiştir. Kapitalist demokrasiye paralel olan melodramatik tarz (Hyslop,1992:65'den akt. Prasad, 1998: 70), birey üzerinde odaklanarak, kapitalist dünyayı hem anlaşılabilir, hem de çözümlerden biri olarak sunmaktadır (erkek bireyleri sunarak).

Bu nedenle; tiyatral bir gelenek olarak doğuşundan beri melodramın, insanlara dünyayı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi göstermede halk eğitiminin bir aracı olarak işlev görmüştür (Akt. Akbulut, 2008:54-55). Ortaçağ'da, halkın eğitimi için bir araç olarak görülen tiyatrodan ortaya çıkması melodrama çeşitli işlevler yüklemiştir.

Melodram, kapitalizmin etkisiyle modernleşme sürecine hızlı bir şekilde giren bireyin, modern hayata uyum sağlamasında bir aracı olarak görülmüş, değişen ahlaki ve geleneksel yapılar karşısında ne yapması gerektiği konusunda zorlanan bireye, yeni dünyanın yaşanabilir özelliklerini ve nasıl olması gerektiğini sinema aracılığıyla yeniden tanımlamıştır.

Hollywood Sineması'nda ana türlerden ayrılarak; toplumsal, tarihsel ve ideolojik değişimleri ve en önemlisi ekonomik işleyişi güçlendirecek taleplere göre ortaya çıkan bir alt tür olarak aile melodramları kökenini, Victorien Melodram ve 19. Yüzyıl Sentimental edebiyatından almış olsa da, Amerika'nın 20. yüzyıl tarihi içinde bir takım biçimsel değişiklikler geçirerek 'türsel' ünvanının en fazla 50'li yıllarla birlikte anılmasına neden olmuştur (Akbulut, 2008:68).

Yine de, melodramın film eleştirmenleri tarafından bir tür olarak dikkate almaya değer görülmesi uzun zaman almıştır. Kapitalizm ve hızlı sanayileşme kadını da çalışma hayatının içine atmıştır, fakat Amerika'da 2. Dünya Savaşı'nın da etkisiyle, erkeklerin savaşa gitmesinin ardından, kadın hem evde hemde çalışma hayatında söz sahibi olmuştur.

Bu nedenle, savaşın ardından melodram sinemasının Amerikan sinemasıyla paralel olarak geliştiğini gözönünde bulundurarak, aile kavramını ve ailenin önemini vurgulamak ve en önemlisi, Amerikan'ın bir ülke olarak ahlaki ve kültürel değerlerini güçlendirmek amacıyla aile melodramları yapılmıştır.

Hayward (2000:214), aile ile kapitalizm arasındaki ilişkide, melodramın aile ve ahlaki değerler üzerine oturduğunu belirtmiştir. Kapitalizm, miras sistemiyle (veraset) aileyi destekleme gereksinimini yükselterek, aile ataerkinin ve kapitalizmin yanında yer almakta ve böylece onu yeniden üretmektedir.

Schatz (1981:237), aile melodramının, ataerkinin veraset anlayışını vurguladığını belirterek, bu olguyu açıklar. Böylelikle, melodramlarda ailenin devamı, hem ekonomik gücün devamlılığı, hem de toplumsal ve siyasal iktidarın devamı için gerekli bir birim olarak sunulmuştur (Akt. Akbulut,2008:62).

Amerikan filmlerinde empoze edilen mutlu Amerikan ailesi tablosu, diğer ülkelerde de ilgi görmüş, Hollywood'un gelişmiş sinema endüstrisi sayesinde tüm dünyada kabul görmüş ve sonuç olarak taklitleri de yapılmaya başlanmıştır. Amerikan rüyasının tema alındığı aile melodramları, kapitalizmin etkisiyle sosyo-ekonomik koşulları güçlendirmek için sınıfsal farklılıkları gözardı ederek, kadınsı bir türe dönüşmüştür.

Hızlı sanayileşme ve modernleşme, savaş sonrası tüm dünyada yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik sorunlar, kültürel değişikliklerin yaşanmasına neden olmuştur. Savaşa giden erkeklerin yerine kadınlar işgücü piyasasında yer almış, bunun sonucu olarak da, geleneksel aile kurumu ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi zarar görmüştür. Ayrıca vaad edilen ülke kavramını tehlikeye soktuğu için, komünizm büyük bir tehdit olarak algılanmış, aile kurumunun güvenli bir sığınak olarak görülmesine sebep olmuştur.

‘Aile melodramı’ kavramı, daha çok 50’li yılların Amerikan toplumunda ailenin çözülmesine dair paradoksal şekilde ‘birliği’ öneren ideolojinin yüceltilmesini savunan düşünce doğrultusunda değerlendirilmekle birlikte, ‘boş toprakları vatan, yurt veya simgesel olarak aile’ haline dönüştürmek düşüncesiyle, Western filmleri ile başlayan ve toplum ideeline paralel bir şekilde seyreden yapımlar ortaya çıkmıştır (Tunalı,2006:69). Amerikan yaşam tarzını, toplumsal olarak yaymaya çalışan aile melodramları, kapitalist ekonominin öngördüğü ticari ve ideolojik amaca hizmet etmiştir. Hollywood melodramlarının aile kavramının önemini vurgulamak için kadını hedef alması onu kadınsı bir türe dönüştürmüştür.

Kaplan’a göre (1987:126), melodramın kadınsı bir türe dönüşmesinin iki nedeni vardır. Melodram sinemasının, 19. yüzyıl Amerikan Edebiyatı’nda “fedakar anneyi” ve yaptıkları hatalar nedeniyle cezalandırılan “günahkar anneyi” anlatan, iki farklı

yaklaşım olarak ortaya çıkan kadın temsillerinin bulunduğu duygusal romanlardan etkilenebilir. Hollywood melodramları edebiyattan etkilenecek, ‘maternal melodram’ ve ‘domestik melodram’ olmak üzere iki yaklaşımı benimsemişlerdir (Kaplan, 1987:119,120).

Bu melodramlar, duygulara odaklandığı için kadını merkez alarak, ataerkil bir toplumsal yapıyı benimseyerek tanımlamıştır. Maternal melodramlar; “ideal annelik” figürünü destekleyerek, kadının ataerkil bir yapıya boyun eğmesini öngörmüş, eşi ve çocuklarına karşı sorumlu bir tavır sergileyen kadın tipi oluşturulmuştur. Boyun eğmesi ve fedakarlık yapması gereken kişinin kadın olduğu ve kadının eşi ve çocuklarının ihtiyaçlarını karşılamak için, kendini feda etmesini öngören bir yaklaşımı savunan maternal melodramlar, Amerikan edebiyatında sunulan “fedakar anne” tanımına uygun bir şekilde, sinemasal melodramlara aktarılmıştır. Domestik melodramlarda; ev içi olarak belirlenen domestik alan kadının evle ilgili tüm işlerden sorumlu olduğu yansıtılmıştır (Akt. Erdoğan, 2009:18).

Domestik melodramlar, özel alan olarak tanımlanan ev içine odaklanarak, kadını da ev içiyle ilgili işlerin başında göstermektedir.

Kaplan’a göre (1987:133), maternal melodramlardaki annelik figürü eleştirilmiş, ataerkil bir yapı öngörülerek cinsiyet rollerini tanımlandığı, özel alanın kadına, kamusal alanın ise erkeğe ait olduğuna dair bir eleştiri de sunmuştur. Domestik melodramlar da, kadın izleyici hedef alındığı için, kamusal alan kötü, ahlaki açıdan düşük gösterilmiş ve kamusal alanın erkeğe ait olduğu, kadının ise özel alanda kalması gerektiği vurgulanmıştır. Aslında genel olarak baktığımızda, maternal ve domestik melodramların her ikisi de kadını anne figürü ile kutsallaştırmıştır. Bu filmlerde, evden uzaklaşan kadının başına her türlü kötülük gelebileceği yansıtılmış, ve kadın özel alan dışında düşünülmemiştir.

Gledhill (1992:6), 1970’lerde melodramı bütün türleri kesen, yaygın bir estetik-kültürel tarz olmaktan kurtaran şeyin, kadınlarla ilişkisinin kurulması olduğunu söylemiştir (Akt. Akbulut, 2008: 55).

1960'lı yılların sonuna kadar bir tür olarak görülmeyen ve, diğer film türlerine eklenilen bir tarz olarak sırf kadına odaklandığı için aşağılanan ve, eleştiriye değer görülmeyen melodramın, akademik çalışmalarda yer alması uzun zaman almıştır.

1970'li yıllardan itibaren melodram, kadın izleyici ile ilişkisi içinde incelenen bir tür olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

'Freudcu' ve 'Lacancı' Psikanaliz, Marksist ve feminist eleştirmenlerce, modern çekirdek ailedeki ve toplumdaki güç eşitsizliğini eleştirmek için kullanılmaktadır.

Bu yaklaşıma göre melodram, ataerkil bir figürün yokluğuyla uyarılıp, (kurtarıcı-bağışçı erkeğin eksikliğiyle başlayıp) heteroseksüel bir çift 'çekirdek aile' oluşturmasıyla sonuçlanmıştır. Bu yaklaşım erkeği *kural koyucu*, kadını ise *sapkın* olarak tanımlamaktadır (Akbulut, 2008: 55,56).

Byars'a göre (1994:95) psikanaliz, hem *ana damar* anlatıların çeşitliliğini ve karmaşıklığını, hem de erkeğe meydan okuma yolundaki potansiyeli gözden kaçırdığı için yetersizdir. 1970'lerde film incelemelerinde psikanaliz gözden düşmüş, yerini dilbilimsel çalışmalara bırakmıştır (Akt. Akbulut, 2008:56).

Melodram, film türlerinin de ciddiye alınmasından çok sonra bir tür olarak kabul edilmiş ve akademik çalışmalarda yer almıştır. Psikanalist yaklaşımın melodramı açıklamak ve anlamak için yetersiz olduğu görülmüştür. Çünkü, psikanalist yaklaşım melodramda bulunan cinsiyet rollerini sadece biyolojik açıdan açıklayabilmiştir.

Bu yüzden, dilbilimsel çalışmaların sadece metinsel özellikleri açıklayabildiği belirtilmiş ve melodramlar, hedef aldığı kadın izleyici açısından ele alınmıştır. Lacancı psikanalist ve feminist yaklaşıma göre; Laura Mulvey, "melodramların aslında, ideolojik çelişkiler barındırdığını ve yarattığı çelişki için bir çıkış noktasını önceden hazırlamak zorunda olduğunu" belirtmiştir.

Bu durum, 50'li yıllara ait gerilimin bir işlevi durumundadır. Çünkü, dönemsel özellikleri gözönüne aldığımızda, 2. Dünya Savaşı'ndan çıkan ABD için, bir yandan tüketime teşvik, doğum oranının artması ve boş zamanın çoğalmasına ilişkin

optimistik bir parıltı verirken, Janet Walker'ın ifadesiyle, diğer yandan toplumsal paranoyanın hakim olduğu soğuk savaş, füzeler, ajanlar vb. tehditler nedeniyle baskı altındadır. Bir yandan 'iyi' izlenimi verilen toplum, diğer yandan su yüzüne çıkarılmayan bir çöküş yaşamaktadır.

Mulvey, cinsel baskı ve gerilimin hassas noktalarına dokunma yoluyla gerçekleştiğini belirttiği 50'li yılların melodramlarında yaratılan kargaşanın, "düşmanlar arasında çatışma değil, kan ve sevgi bağı olan insanlar arasında olduğunu belirtmiştir (Akt. Tunalı, 2006:71). 19.Yüzyıl tiyatral melodramlarında olduğu gibi, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde burjuvazinin öngördüğü bir düzene hizmet eden melodram, Amerikan sinemasında 1950'li yıllarda savaştan çıkmış bir toplumun sosyal, toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarını güçlendirmek için bir araç olarak kullanılmıştır.

Hollywood stüdyo sisteminin devreye girmesiyle Amerikan Sinema Endüstrisi'nin gelişiminde önemli bir etkisi olan melodramlar, Avrupa'dan farklı olarak vaad edilen ülke sembolünü destekleyici bir bakış açısıyla, 'boş toprakları vatan olarak kabul ettirme' de savaştan çıkmış bir toplumun özellikle, geleneksel kurumlarını güçlendirmek gibi önemli bir işlev üstlenmiştir.

'Lacancı Psikanalist' yaklaşımı, feminist bakış açısıyla açıklayan Mulvey'in bahsettiği gibi yaratılan kargaşanın aralarında kan ve sevgi bağı olan insanlar arasında olmasının nedeni, savaş sonrası zayıf düşen aile bağlarının tekrar güçlendirilmesinin yanında, özellikle fedakar anne ve fedakar kadın figürü üzerine yoğunlaşarak, Amerikan ahlaki ve geleneksel değerlerinin oluşturulmasıdır (Mulvey, 1975:38-46).

Feminist film eleştirisi, melodram filmlerinde empoze edilmeye çalışılan ataerkil düzeni ortaya çıkararak erkeğin bakışına göre, kadının cinsel obje haline getirildiğini ve böylece, kadının bir nesne olarak görülmesini sağladığını savunmuş, kamusal ve özel alan ayrımında da, kadının özel alana hapsedilerek pasif bir birey konumuna getirildiğini belirtmiştir.

Klasik Hollywood filmlerinin bu tarz bir anlayışla, ticari anlamda kadın tüketiciye yönelmeleri, eleştirmenleri yeni bir alternatif arama eğilimine itmişlerdir (Kaplan, 1986:24).

Özellikle 50’li yılların aile melodramlarının, 70’lerde mercek altına alınması; Bu tür içinden açıklamayan cinsiyet temsilleri ve melodram filmlerinin, yüzyılın başındaki güven veren, beklenti oluşturan kodlarını sürdürmesine rağmen, ince ideolojik ve toplumsal çatlakların arasına sızan, finalde olmasa bile, filmin gerilim ve düğüm noktalarında soru işaretleri yaratan bir takım boşlukların ele alınması düzeyinde gerçekleşmektedir.

Mulvey’in ifadesiyle; melodramlardaki ideolojik çelişki, aileyi merkeze alan bir güvenlik sübabı gibiyse de, aynı zamanda ilerleme adına olası bir kurtarmadan da yoksun bırakmadır (Akt. Tunalı, 2006: 73).

Hollywood melodramlarında, kadının ‘bağışlayıcı’ erkeğin ise ‘kurtarıcı’ olarak yansıtılması, filmlerin kadına odaklanmasına rağmen, erkeğin eksikliğinin hissedilmesine yol açan anlatı yapısıyla, çekirdek aileyi kurmanın ya da korumanın ne denli önemli olduğu konusu gündeme getirilmiştir.

Geleneksel kalıpların dışına çıkmadan sunulan cinsiyet temsillerinin aslında, yaşanılan çağa göre, ideolojik olarak bir çözüm üretir gibi görünsede, melodramlar, modern ve geleneksel kalıpların arasına sıkışmış bir tür olarak da kabul edilebilir. Psikanalitik film kuramı, melodramdaki “aşırılık” ve “tekrar” öğelerini “içeri”yi konu edinmesiyle ilişkilendirmektedir.

Melodram, hem fiziksel mekan anlamında “içeri”yi de geçen (aile içi, ev içi) öyküler anlatmış, hem de olayların psişenin içinde geçen yanıyla ilgili olmuştur.

Geoffrey-Smith (1987: 73-74), melodramın yapısının histeriye benzediğini ve “histeride bastırılmış bir düşünceyle birleştirilmiş enerjinin, bedensel bir semptom şeklinde geriye döndüğünü” ifade etmiştir. ‘Bastırılmışın geri dönüşü’, bilinçli söylem düzleminde değil, hastanın bedeninde birşeyle yer değiştirerek ortaya çıkmaktadır.

Karakterlerin, olay akışını ilerlemesini sağlayan eylemleri aracılığıyla, ifade edilemeyecek bir materyalle uğraşan melodramda bu yer değiştirme, metnin gövdesi üzerinde gerçekleşir (Akt. Suner, 2005:185). Melodramın dışavurumcu yapısı, Brooks'un da ifade ettiği gibi, 'sessizlerin sesi' olarak, söylemsel anlamda ifade edilemeyen duyguların dışavurumu anlamında aşırılık ögesine başvurulmuştur.

Bastırılmış duyguların gerçekte olmayacak kadar abartı unsurlarla yansıtılması, sözlü olarak değil, abartı unsurlar kullanılarak; oyunculuk, gösterişli dekor ve kostümler, yakın planlar, yüz planlar gibi teknikler aracılığıyla dışavurulmuştur. Neo-Marksist film eleştirisi, Hollywood'un ana akım filmlerini, burjuva ideolojisini yeniden üreten klasik gerçekçi metinlerin bir devamı olarak gördüğü için olumsuzlamıştır. Bu filmlerde ilişkiler, hiyerarşik ve tutarlı bir bütün olarak sunulurken, sosyal çatışmalar gizlenmiştir.

Laura Mulvey (1987:75) de; ataerkil kültürün ve bu kültür ürünlerinin ev içi çatışmalarını, erkekliğe kadınlıktan daha çok değer verilmesinden doğan sosyal eşitsizlik için, bir tür güvenlik supabı olarak kullanıldığını dile getirmiştir (Akt. Can, 2007:37).

Bu filmler ataerkil bir düzenin desteklenmesi, yeni çağa göre yaratılan ahlaki ve geleneksel değerleri koruma altına almıştır. Kadının iş gücü piyasasına girmesi ile tehlikeye giren ataerkil düzenin devamlılığını sağlamak için aileye odaklanan melodramlar, ev içi/ aile içi konulara yönelerek, geleneksel ve ataerkil yapıyı güvence altına almıştır.

Kapitalizmin neden olduğu tüketim toplumunu kışkırtmak ve insanları tüketme teşvik etmek, kadın izleyiciler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Hollywood filmlerinde bu türün hakim olmasının nedeni, savaştan çıkmış Amerika'nın ekonomik ve endüstriyel gelişimini sağlamak ve böylece kültürel ve toplumsal değerleri güçlendirerek, yepyeni bir millet oluşturma yolunda güçlü bir araç olmasıdır.

Melodramın sinemasal kökenlerine baktığımızda, ortaya çıkışından farklı olarak Amerika'da, Hollywood filmlerinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Diğer ülkelerde de farklı şekillerde gelişen melodram sinemasının, bu denli popüler bir tür olmasını nedeni sinema endüstrisinde en çok kar getirmesidir.

2.3. Melodramın Dünya Sinemasına Etkileri

Avrupa’da ortaya çıkan melodram, tiyatro alanında gelişimini tamamladıktan sonra, sinemanın keşfi ile Amerikan sinemasında gelişimini sürdürmüştür. Avrupa’da ortaya çıkmasına rağmen sinemasal melodramların Amerika’da şekillenmesi, Hollywood stüdyo sistemi ile bağlantılı olarak yaygınlaşmaya devam etmiştir.

Hollywood filmlerinin dünya sinema piyasasındaki üstünlüğü ve stüdyo sisteminin gelişmesi nedeniyle, dünya ülke sinemaları da Hollywood melodramlarından etkilenmiştir.

Türkiye’deki melodramlarda yalnızca Hollywood filmlerinin değil, Hint ve Mısır melodramlarının da etkileri görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı koşullarının da etkisiyle, Türk Sineması’nda yıllık film yapım sayısı ortalama ikiye düştüğü için, savaş öncesi Avrupa ve Amerikan filmlerinin eşit olan ağırlığı, Türkiye’nin tarafsızlık politikası nedeniyle, yalnızca Amerikan filmlerinin ithali sonucu bozulmuştur. Amerikan filmleri, Türkiye’deki sinemalarda en büyük yeri kaplarken, ithalatın savaş nedeniyle açık pazar olan Mısır üzerinden gerçekleşmesi sonucu, beraberinde Mısır filmleri de piyasaya girmiştir.

Böylece, Türk filmlerinde sadece Hollywood’dan uyarlama filmler değil, Hint ve özellikle Mısır filmleri de etkili olmuştur. Türk Sineması’nın melodramlarının içeriğinin oluşturulmasında, bu sinemasal kaynaklar dışında masallar, efsaneler, halk hikâyeleri ve türküleri gibi sözlü edebiyat ürünleri ve yazınsal kaynaklar da etkili olmuştur.

İngiliz tür filmlerini inceleyen Landy (1991:289), bazı melodramlarda çatışmanın, aşırı sahiplenici, hırslı ana figüründen kaynaklandığını belirtmiştir. Bir dizi şiddet eylemlerinden sonra, baskıcı ana figürün korkutucu ve nedensiz şiddeti (genelde şiddet yoluyla), bozguna uğratılmıştır. Yerli melodramların bazı örneklerinde görülen bu örüntüde, bir çeşit hasta kadın izleğini taşıdığını savunmuştur (Akt. Akbulut, 2008:85).

Cigognetti ve Servetti (1996:3) de, 1945-1955 yılları arasında, İtalyan Sineması'nda ve popüler basınındaki kadın imgelerini inceledikleri makalelerinde ise, 1950'lerin melodramlarının izleyiciyi çekmek için izleyicilerin alışık olduğu, gözyaşları ve ihanetle dolu, kolayca özdeşleşilebilir, basmakalıp aşk öykülerini kullanmayı arttırdıklarını belirtmişlerdir. Kadınlar, filmlerde genelde nadiren günlük işlerini yaparken çizilmişlerdir.

Bazen filmin ortasında evlenirler, konunun merkezi olduktan sonra ikincil karakter olmaya başlarlar, sessizleşirler hatta öldürülürler. Genelde, melodram kadınları ya ihanet eder ya da evli biriyle zina yaparlar, daima inanılmaz büyük olaylara karışırlar (Akt. Akbulut, 2008:85). Melodram sineması, her ülkede farklı bir bakış açısı sergilemiş bile olsa, genellikle ortak özellikler barındırmaktadırlar. Melodramlar kadını, özel alanın (ev) dışına çıktığında başına mutlaka kötü bir şey gelir, filmler genellikle erkeğin bakışından sunulduğundan yine, filmin sonuna doğru erkek tarafından kurtarılırlar.

Melodramlar duygusal anlamda etkileyen geleneksel anlatı yapısıyla, film boyunca kurulan çatışmalarla kadın izleyicinin ana karakterle özdeşleşmesi sağlanır. Böylece izleyicinin ilgisini çekebilmek için, gerçek hayatta karşılaşılmayacak olaylar gerçekmiş gibi yansıtılarak, filmin sonuna kadar izleyicinin ilgisini canlı tutmayı hedefleyen melodramlarda verilmek istenen mesaj da, başarılı bir şekilde yerine ulaşmaktadır. Her ülke melodramlarındaki ortak özellik, kadınların başına gelen olaylar karşısında boyun eğmesi ve pasif bir görüntü sergilemesidir. Sorlin'e göre (1995:353), bu filmlerde kadınlar, kendi iradelerini kullanamazlar, kolayca aldatıldıklarından sürekli risk altındadırlar. Yaşamları günahla çevrilmiştir. Geçmişlerinde yanlış yapmışlardır, kötülükleri birgün yeniden gündeme gelecektir. Yazar, savaş sonrası İtalyan filmlerinin isimlerinin de bu yapıyı ele verdiğini belirtmiştir. 'Günahların Kölesi', 'Günahkar', 'Kim Günahsız' vb. (Akt. Akbulut, 2008:85). Melodramlar yapısal olarak ataerkil bir düzeni savunduğu için, filmlerde kadınlar tamamen pasif durumdadır ve başlarına gelen kötülükler karşısında, kurtarıcı olarak 'erkek' biçilmiş kaftandır.

Bu bakış açısıyla, bütün ülke sinemalarında aynı şekilde yaratılan, kadının erkek olmadan bir şey yapamaması izlenimi ve erkeksiz olma korkusunu psikolojik olarak izleyiciye hissettirmesi, melodramın uzun yıllar aşağı bir tür olarak görülmesine neden olmuştur. Fakat geriye dönüp bakıldığında, melodramlar hep dönemsel özelliklere göre şekillenmiş, toplumu yönlendirebilen önemli bir güç olarak varlığını sürdürmüştür.

Wimal Dissanayake (1993), Tarihsel olarak melodram Avrupa’da ortaya çıkmış olsa da, tür olarak Asya sinemalarında çok yaygın olduğunu belirtmiştir. Mitsuhiro Yoshimoto (1993), Asya melodramlarının Japon toplumundaki “modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluğu” merkez aldığını söylemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrası Japon toplumundaki modernleşmenin, endüstriyel ve teknolojik gelişim sonucu ulaşılan bir sonuç olduğunu vurgulayan Yoshimoto, bu sürecin toplumsal ve kültürel hayattaki yansıması olan modernliğin ise, Batı-dışı toplumları tanıma gereği daima dışarıda bırakan bir süreç olarak ifade etmiştir. Yoshimoto’ya göre; Japon Sineması’ndaki melodram geleneği, “modernlik olmaksızın modernleşme”nin yarattığı çatışma ve gerilimlerin dışavurulduğu bir platformdur. Bu filmlerde modernlik ve modernleşme arasındaki gerilim, “negatif olarak kurulmuş” özne konumu üzerinden dramatize edilmiştir (Akt. Suner, 2005:185).

Batı modernleşmesinin tam merkezinde yer alan melodram, toplumu yönlendirmede ideolojik bir araç olarak kullanılmış ve yaşanan bu köklü değişimler, diğer ülkeleri de farklı şekillerde etkilemiştir. Batı-dışı toplumlarda modernleşme, doğal bir gelişimden çok, batılılaşma anlamında bir değişim yaşanmasıdır.

Çünkü; Batı-dışı toplumların önünde hazır model olarak, batı toplumu vardı. Bu açıdan melodramın işlevlerine baktığımızda; Yoshimoto’nunda söylediği gibi, modernliğin Batı-dışı toplumları tanıma gereği dışarıda bırakması, modernleşmeyi hem toplumsal hem de kültürel olarak yaşayan Batı’nın doğal gelişim sürecine göre, diğer toplumların bunu modernlik ve modernleşme arasındaki çelişki olarak yaşaması ve melodramlarda da bu çelişkinin yansıtılması söz konusudur.

Böylece; Asya melodramlarında, modernlik olmaksızın, modernleşmeyi yaşamının yarattığı çelişkiler dramatize edilerek, melodramlarda bulunan karakterler de pasifize edilmiştir. Melodramın ve melodramatik öğelerin diğer türlerde de kullanılabilmesi, ticari olarak en çok tercih edilen tarz olmasına neden olmuştur.

Angeline Dalle Vache (1996:50-51), Antonioni'nin *Kızıl Çöl* (II deserto rosso, 1964) filminin, İtalyan toplumunun teknolojileşme sürecini anlatan varoluşsal bir melodramı olduğunu belirtmiştir. Film, yeni-gerçekçi mirası; melodramatik tarzda birleştirerek, eşyalar uzam ve renkler, karakterlerin söyleyemediklerini anlatan bir oyuncu işlevinde olmalarıyla melodramatik bir biçimde kullanmıştır. Vache (1996:78), *Kızıl Çöl'ün*, sözel olan üzerinde görsel olanın ayrıcalığı gibi melodramatik eğilimin güçlü duygularını ilettiğini vurgulamaktadır. Mizoguchi (Vache, 1996:202), melodramı kadınları anlatmak için kullanan yönetmenlerden biri olarak anılmaktadır (Akt. Akbulut, 2008:35).

Melodramın ve melodramatik türün diğer türlere de eklemelenme özelliği, onun her türe uyumlanabilen bir anlatı formu olmasına neden olmuş ve yukarıda da bahsedildiği gibi, sanat filmi yapan yönetmenler tarafından da tercih edilmiştir. Janet Thumim (1992:57-60), 1940'lı yıllarda İngiliz Sineması'nda da kendini feda etme izleğinin yaygın olduğunu belirtmiştir. Pek çok filmde aklını yitiren kadın görülür ve dönemin filmleri cinsel siyasetle uğraşmıştır. Böylece cinsiyet siyasalarının, filmlerde bilinçli bir şekilde kullanıldığını vurgulamıştır.

The Bells of St. Mary's (McCaney, 1946), *Kısa Karşılaşmalar* (Brief Encounters, Yön. D. Lean, 1946), *Madonna of The Seven Moons* (Arthur Crabtree, 1945), *Pically Incident* (H. Wilcox, 1946), *The Seventh Veil* (L. Arilss, 1946) gibi filmler, başkarakter kadının, çağdaş toplumsal yapılarla olan ilişkilerinde deneyimlediği ahlaki sorunlarla uğraşmıştır. Bu filmler, adaletin önceliğini doğrular. Kadındaki ahlaksızlığı, ailenin bütünlüğü için ciddi bir engel olarak sunmuştur (Akt. Akbulut, 2008:81) İngiliz melodramlarında genellikle hastalıklı kadın profili çizilmiştir.

Kadın ahlaksızlığına vurgu yapan bu filmlerde, kadının yaptığı herhangi bir hata veya ahlaksızlığın, ailenin devamı için ciddi bir engel olarak görüldüğü tezleri işlenmiştir. Kadının evden uzaklaşmasının, aile için bir tehlike olarak görülen bu melodramlarda, diğer ülke sinemalarında da olduğu gibi, aile bağlarının korunması için kadının fedakar ve ahlaklı olması gereğine vurgu yapılmıştır.

Melodramlar; Hollywood'dan ve sinemanın yaygınlaşmasından sonra, kadınsı bir türe dönüştüğü için, erkeğin değil de kadının ahlaksızlığının büyük bir suç olarak görülmesi, aile ve toplumun devamlılığı için kadının nasıl olması gerektiğinin anlatılması nedeniyle, bu filmler, cinsiyet eşitsizliğini belirgin bir biçimde körüklemiştir. Marry Ann Doane (1984:67-83) , kadın bedeninin belli başlı birçok anlatı türünde cinselliği çağrıştırdığını ve erkek izleyici için erotik bir obje olarak sunulduğunu dile getirirken, seyircisinin kadın olduğu varsayılan melodram türü filmlerde, bu durumun tam tersinin gözlendiğini dile getirmektedir. Fakat, böyle bir tutumla da kadın seyirci, bedeninden soyutlanmıştır(Akt. Tunç, 1995:43).

Melodramlarda aile, fedakar anne, fedakar kadın tiplerine vurgu yapıldığı için cinsellik ya ertelenmiştir ya da arka plana atılmıştır. Cinselliğin bastırılarak, kadının asıl görevinin aileyi ayakta tutmak olduğu yansıtılan bu filmlerde, erkek izleyici açısından bakıldığında, kadını cinsel bir obje olarak görmek yerine, sürekli fedakarlık yapan ve ailesi için yaşayan bir kadın tipi görülmektedir. Landy'e göre (1991:286-287), ailenin koyduğu istekler dışında cinsellik, sadece aileye değil, topluma da hakaret anlamına gelmektedir. Düzene yönelik her girişim, 'doğal olmayan', 'normal dışı' olarak görülmüştür.

Toplumsal kurumlara ve domestik korkulara yönelmesiyle aile melodramları, çocukları da içeren bütün aile üyeleri için kadınlık ve erkekliğin 'normal' tanımlamalarını öğretmek için koşulmuşlardır. Böyle bir düşünce de, melodramların cinsel siyasetteki yerine işaret etmektedir (Akbulut, 2008:89).

Cinsiyet siyaseti, 1940'lı yıllarda özellikle İngiliz melodramlarında, bilinçli ve başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Diğer ülke sinemalarında da yoğun olarak gördüğümüz cinsiyet rollerini tanımlama, kapitalizmin getirdiği korkulara karşı ailenin bir kalkan olarak kullanılmasına neden olmuştur.

Bunu yaparken de cinsiyet siyaseti yapılarak, yani kadına odaklanarak, öncelikli görevi anlatılmaktadır. Erkeğe yansıtılan ise, cinselliği gizlenmiş ve bastırılmış duygularıyla bir köşede duran, sadece evi için çocukları ve ailesi için çalışan bir kadın modeli, erkek için ‘ideal kadın’ olarak sunulmuştur.

Bu filmlerde cinsellik, araya giren kötü kadın tipleri ya da evinden ayrıldığı için kötü yola düşen ahlaksızlık yapan kadınların yaptığı bir şey olarak gösterilmiştir.

İsveç Sineması’nda, Solia (1992:238-247), incelediği Walpurgis Eve (1935) filminde, ataerkil söylemin, kadının cinselliğini inkar ederken, kadını aile kurmaya gönüllü ve hazır bir şekilde sunduğunu belirtmiştir. Filmde ‘ideal kadın’ ile kötü kadının dış görünüşlerinde, jestlerinde davranışlarında ayırt edilebilebilir olduğunu, yukarıda da belirttiğimiz gibi kendini feda eden kadının ‘ideal kadın’ olarak yansıtıldığını vurgulamıştır. Başat ideolojinin mücadelesinin, doğuştan/ temelden gelen çatışmaları gizlemek ve kendi varlığını devam ettirmek olduğunu savunmuştur (Akt. Akbulut, 2008:89). Fransız Sineması’nda ise, (melodramın odak noktası aile ve kadın olduğu gözönünde bulundurularak) Vivani (1992:83-84), annenin daimi yumuşaklık ve ölçülü bir zariflik taşıdığını belirtmiştir. Hollywood’da anne; acı çeken anne ritüeli halinde yansıtılmıştır.

Akbulut, acı çeken anne ritüelinin Türk Sineması’nda da özellikle Fatma Girik’in oynadığı rollerde görüldüğünü söylemiştir. Girik, herşeyini çocuklarına adanmış fedakar anne rollerinde oynamıştır (2008:83). Bu filmlerde sürekli olarak acı çekmesi ve boyun eğmesi gereken kişi, kadın karakterlerdir. Kadın kendinden önce ailesini ve çocuklarını düşünmelidir.

Gerçek hayatta ideal kadın modeline baktığımızda, yoğun olarak melodramlarda işlenen kadın tipini görmekteyiz. Erkek için “ideal kadın” modeli, melodramlarda yaratılan kadın karakterlerle aynı özelliği taşımaktadır. Melodramlarda kötü kadın ‘cinselliğini öne çıkaran’ kadınlardır. Bu yüzden melodramlarda çizilen tipik aile saadetine engel olan, yine ikinci bir kadın veya bir erkektir. Bu filmlerde ailesinden uzaklaşan kadın, ‘günahkar kadın’ dır.

Bu kadın cinselliğini ortaya çıkararak günah işlemiştir, ya da yine ‘kötü kadın’ modeline bir bakalım; bu kadın da cinselliğini kullanarak erkeği ailesinden uzaklaştırmaktadır. Tam tersi ‘ideal kadın’ modeline baktığımızda; bu kadın cinselliğini gizleyebilen, ailenin gerekliliği dışında cinsellikten uzaktır, daha çok fedakar ve annelik rolleriyle karşımıza çıkmıştır.

Ailenin devamlılığı için önem arzeden bu konular, aslında toplumsal düzeninde devamlılığı için önemlidir. Hemen hemen her ülke sinemasında, aynı özelliği taşıyan melodram filmleri, toplumu etkilemede güçlü bir ideolojik araç olarak kullanılmaktadır.

2.4. Hollywood Filmlerinin Dünya Melodram Sinemasına Etkileri

1920’lerde Hollywood’un stüdyo sistemine geçiş yapmasının ardından; Amerikan Sineması’nda türler ve alt türleri ve tarz bakımından çeşitlilik artmıştır. Hollywood uluslararası ve homojen bir seyirci kitlesi oluşturmayı amaçlamış, ve bu konuda da dünya çapında başarılı olmuştur. İç ve dış Pazar güvencesiyle, sinema üretim ve dağıtım olanaklarını genişleten Hollywood, böylece tekeli stüdyo dönemini de başlatmıştır. Abisel (1999:44), Hollywood tür filmlerinin, dünya seyircisi tarafından seyredilmesinin iki temel özelliği olduğunu savunmuştur.

Birincisi, Hollywood sinemasının parlak, hızlı ve yeni filmleri sürekli olarak üretebilmesi ve bunun arkasında da büyük yatırım olanaklarıyla sağlam bir endüstrinin yattığını söylemiştir.

İkinci özelliğin ise, Hollywood’un uzun süre Amerikan Tiyatrosu’na hakim olan görkemli melodram geleneğinin bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak, kendine mal etmiş olmasıdır. Melodramın her türe uyumlanabilen anlatı yapısıyla, izleyiciyi duygusal anlamda etkileyerek, genellikle melodramatik öğelere ve diğer türlere de yer vererek, sınıfsal farklılıklarını gözardı eden homojen bir seyirci kitlesi oluşturulmuştur.

Hollywood'un bu başarısı, diğer ülke sinemalarını da etkilemiş ve dünyaya dağıtılan Hollywood filmlerinin, diğer ülke sinemalarında da uyarlamaları yapılmıştır. Tunalı (2006: 70), Hollywood sinemasının her kültüre, her dile ulaşan ve kabul gören anlatı formülüyle, hem doğuda hem de batıda, asgari müştereklerdeki 'muhafazakarlık' duygusunda birleştiği düşüncesi değil, aslında ticari kaygıdır.

Melodram da, kar getiren, her türlü ideolojik konuya sızabilen ve uyumlanabilen özelliğiyle, Hollywood filmlerinin olmazsa olmaz bir türü haline gelmiştir.

Amerikan Sineması'nın, dünya pazarına hakim olması, sinema aracılığıyla kültürel etkilenmelere neden olmuştur. Melodramın, diğer ulusal sinemalarında ve Türkiye'nin de içinde bulunduğu az gelişmiş ülkelerin ulusal sinemalarındaki yansımaları, Türk Sineması tarihine baktığımızda, o kültürün ve ulusun, tüm sinema tarihine mal olacak derecede etkilenmesi söz konusudur.

Bundan hareketle; Hollywood melodram örneklerinin aceleye getirilmiş, kötü kopyaları, diğer ülke sinemalarında kendi izleyicisine kendi dilinden ve geleneklerinden harmanlanmış bir içerikle sunulmuştur. Hollywood sisteminin başından beri oluşturduğu kapitalizm koşullarının sonuna dek uygulanarak ortaya çıkarttığı endüstrinin yapımlarına karşı, Doğu'da çift yönlü bir modernizm ve içeriği farklı kapitalizm koşulları içinde, Mısır ve Hindistan Sinemaları'nda görüldüğü gibi, değişen tek şey, ortaya çıkan filmlerin herhangi bir dile ve usluba sahip olmayan bir sinemanın ortaya çıkmasıdır (Tunalı, 2006:75).

Sinema aracılığıyla yaşanan bu kültürel etkilenmelerle oluşturulan sinema anlayışı, diğer ülke sinemalarının geride kalmasına neden olmuş, özgün bir şekilde gelişmesini engellemiştir. Kapitalizmin etkilerinin sinemaya yansıtılması ve izleyiciyi, ticari açıdan rant sağlamak için, tüketime teşvik gibi unsurlarla sadece endüstriyel olarak düşünülen popüler sinema, Hollywood'un tercih ettiği ve bunun bir sonucu olarak da, diğer ülkelerde de yaygınlaşmış olması, sinemanın bir sanat dalı mı yoksa bir endüstri mi olduğu tartışmasını ortaya çıkarmıştır. Stüdyo sisteminin başlamasının ardından, hem iç hem de dış pazarı tekeline tutan

Hollywood'un tür ve alt türleri oluşturmaları, dünya sinemasını da biçim ve içerik bakımından etkilemiştir. Bunun bir sonucu olarak diğer ülke sinemalarında da, Hollywood'un bakış açısıyla kar amacı güden yapımlarla, Hollywood filmlerinin taklitleri yapılmıştır.

Hollywood Sineması'ndan taklit edilerek yapılan bu filmlerde, görünüşteki modernlik, toplum, aile ve bireye ilişkin dinamikler, filmin üretilme ve pazarlama koşullarında Batı'dan ayrılmıştır (Tunalı, 2006:80).

Her ülkenin kendi kültürüne uyarlamasıyla oluşturulan bu filmler, kültürel olarak her ülkeyi etkilemeyi de başarmıştır. Amerikan kültürünün fazlasıyla empoze edildiği filmler sayesinde, özellikle de az gelişmiş ülkeler modernleşme yolunda kültürel bir belirsizlik te kazanmışlardır. İkinci Dünya Savaşı sonunda; Amerika'nın ahlaki, kültürel, toplumsal ve siyasal bir kimlik oluşturmaları için, melodramlar aracılığıyla aile kavramının yüceltilmesi ve Amerikan "aile modeli" oluşturulmasının bir sonucu olarak, filmler aracılığıyla aslında "Amerika" yüceltilmiştir.

Hollywood'da yine stüdyo döneminin başlamasının ardından; sinema sektörünün iç ve dış pazar koşullarını yaratması, filmlerini tüm dünyaya dağıtması, Avrupa ile birlikte özellikle, Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin Sinemaları'nı biçimsel anlamda etkilenmesini de beraberinde getirmiştir. Tür filmleriyle, iç ve dış pazar güvencesini sağlamlaştıran Hollywood sinemasında tür ve alt tür oluşumuna ilişkin yöntem, tamamen gişe başarısı ve seyirci tarafından beğenilen filmlerin benzerlerinin yapılması mantığına dayanmıştır (Tunalı, 2006:67). Melodramın dünya sinemasında nasıl yaygınlaştığına dair söylenecek olan, sonuç olarak melodram sineması her ülke sinemasında farklı koşullarda ve şekillerde ortaya çıkmıştır.

Amerika ve Avrupa melodramları arasındaki farklılığın nedeni, Amerika'da güçlü ve kurulu bir aristokrat sınıfın olmaması ve sınıfsal eşitliklere bağlı olarak gelişen çatışmaların yaşanmasıdır. Batı-dışı toplumlarda ise, modernliğin ve modernleşmenin doğrudan değil, dolaylı olarak yaşanması, melodramın da içeriğinde temel farklılıkların olmasına neden olmuştur. Fakat melodram, her türlü ince çatlağa sızabilen yapısıyla popülerliğini devam ettirmekte ve her ülke sinemasında yaygın ve en çok tercih edilen bir tür olarak kullanılmaya devam etmiştir.

David Grimstead'e göre, Avrupa'dan farklılaşmaya dayalı olan Amerikan melodramları, Birleşik Devletler'in milliyetçilik algısının eşitliğe dayalı bir ahlaki statü ve toplumsal değerler bütünü kurmasında etkili olmuştur. Amerika'da melodramın, Avrupa'nın sınıf çatışması bazlı anlatılarından farklı olarak, şehir-taşra çatışması üzerine kurulduğundan ve bu anlatılarındaki kötü karakterlerin, genelde şehirli olmasından yola çıkarak, Amerikan taşrasının eşitlik ve modern öncesi özellikle, kötülüklerle dolu şehir hayatının olmadığı bir dönemin masumiyet ve düzene dayalı ideallerini gündeme getirdiğini söylemiştir (Akt. Arslan,2005:92).

Melodram, her ülkede farklılık gösterse bile, en önemli özelliklerinden biri olan şans ve tesadüflerin öne çıkartılmasının bir sonucu olarak, karakterler pasif bir rol sergilemektedirler. Amerika'da keskin bir şekilde sınıfsal farklılıklara rastlanmamasının nedeni, özgül kültürel ve sosyal yapısı daha fazla öne çıkarılmış, özgürlükler ve vaatler ülkesi imajı yaratılmaya çalışılmasıdır. Amerikan Tarihi'ne baktığımızda; aslında Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi önemli toplumsal dönüşümler yaşanmamıştır. Bu yüzden sinemanın gelişmesi ve uluslararası bir kimlik kazanması burada daha kolay olacaktır. Avrupa melodramları ve diğer ülke melodramlarına baktığımızda, Hollywood'un etkilerini görmekteyiz, melodramın etkileri de, bir yandan Hollywood Sineması'nı şekillendirmiştir, diğer yandan da dünya sinemalarını etkilemiştir.

Tunalı (2006:304), ABD'nin ekonomisini büyük oranda belirleyen ve dünya pazarına girebilme konusunda her türlü yol ve yöntemin denenmesi sonucunda, Hollywood melodramlarının hemen her ülkede alıcılarına ulaştığını söylemiştir. Fakat özellikle, 3. Dünya ülkelerinde etkili olan bu formun, Mısır, Hindistan gibi ülke sinemalarının tarzlarını belirlediği gibi, Türk Sineması tarihine baktığımızda neredeyse 'Melodram Filmleri Tarihi' haline getirdiğini savunmuştur.

Hollywood melodramlarının özellikle az gelişmiş ülkelerin sinemalarını biçim ve içerik bakımından etkilemesinin nedeni, modernleşmeyi doğrudan değil, dolaylı olarak yaşamalarıdır. Batı-dışı toplumların bu gelişmeyi, doğrudan yaşamamalarının bir sonucu olarak, sinema endüstrisi ve kültürü bakımından taklitle başvurmalarına neden olmuş, özellikle aralarında Türkiye'nin de bulunduğu bu ülkelerin, melodram sinemalarını da etkilemiştir.

2.5. Hollywood Filmlerinin Türk Melodram Sinemasına Etkileri

Hollywood, sinema endüstrisinin geliştirmesinin ardından dünya pazarını eline geçirerek, yapımlarını tüm dünyaya dağıtmıştır. Amerikan Sineması'nın şekillenmesinde büyük etkileri olan melodram filmleri, geleneksel kalıpları korumada ve 'muhafazakar' bir tarz oluşturmada daha etkili olacağı için, Hollywood son derece karlı bir tür olan melodramlara yönelmiştir.

Yapımlarını tüm dünyaya dağıtan Hollywood sinema endüstrisi, tekeli elinde tutarak, özellikle az gelişmiş ülkelerin sinemalarını etkilemiştir. Bu dalga, 2. Dünya Savaşı'ndan önce başlayarak, Avrupa ve özellikle Batı-dışı toplumlar üzerinde etkili ve karlı bir pazar haline gelmiştir.

Türk Sineması'nın en fazla yerlileştirme çalışması yaptığı alanlardan biri olarak Hollywood filmleri, bizde Mısır ve Hint filmlerinin de etkileriyle, örneklerinin sadece Türkiye'de rastlanabileceği orijinal film serilerini ortaya çıkarmıştır. 50'li yıllarda zemini hazırlanan, seyirciye ulaşan bu yapımlar; Hollywood'un 1910'lu yıllardan başlayan örgütlenme çalışmaları ve sektör haline gelen film piyasasının yanında; Türkiye'de 'Yeşilçam' adı altında, örgütsüz, sektörsüz ve yarattığı öyküler gibi 'tesadüfi' bir sinema tarihinin başlaması söz konusu olmuştur (Tunalı, 2006:206).

Yeşilçam Sineması'nın sağlam temellere oturtulamaması, derme çatma bir sinema endüstrisine sahip olmasının yanında, o dönemde Batılı toplumların sanayi devrimini yaşamaları ve gelişmiş bir ülke haline gelmelerine karşılık Türkiye'nin az gelişmiş ülkeler arasında olmasıdır. Türkiye gibi az gelişmiş ülkelerin, sinema endüstrisi de sosyo-ekonomik, soyo-kültürel ve siyasal nedenlerden dolayı gelişmemiş, sonuç olarak, Hollywood Sineması'nın egemenliği altında olmuştur. Hollywood'un, Yeşilçam üzerindeki etkilerine baktığımızda, melodramlar oldukça geniş bir yer tutmaktadır. Abisel (1994:69), melodramın en süslüsünü, en ağdalısını ve en çarpıcısını üreten Amerikan sinema endüstrisinin, yerli filmler üzerinde derin etkisi

olduğunu belirterek, 1920'lerden başlayarak perdeleri işgal eden bu filmlerin, Türk Sineması'na, yerli kültürel değerlere uyum gösteren kalıplar armağan ettiğini dile getirmiştir (Akt. Akbulut, 2008:93). Sanayi ve endüstri bakımından ilerleyememiş ve Batı'yı çok geriden takip eden bir ülke olarak, Hollywood'un melodramlarından etkilenmiş olan Türk Sineması, izleyicinin beklentilerine göre geliştirildiği için, yerel öğelere daha çok yer vermiştir.

Amerikan sinema endüstrisinin, yerli filmler üzerinde yoğun etkisi görülmüş olsa bile, Hollywood filmleri yerli kültürel değerlere çok kolay uyumlanabilmiştir.

Tunalı, (2006:206) Hollywood'daki sektörleşme ve örgütlenme çalışmalarının tamamen kapitalist işleyişin doğrultusunda, sistemli bir bütünlük sağladığını belirtmiştir. Yeşilçam'daki oluşumun ise eş, dost ahbap ilişkileri çerçevesinde gelişen cemaat ruhuna dayalı, küçük ortaklıklara, işbirliğine yaslandığını savunmuştur.

Tunalı'ya göre; yerli sinemayı, tezat oluşumlar içindeki Batı'yla karşılaştırıp olumsuzlamak yerine, 60'lı yıllar içinde, neredeyse 'kendinden geçmiş' bir görünüm sunan Yeşilçam Sineması'nın, kültürel öğeleri seçerken; eleştirel, tarihsel ve yorumlayıcı bir boyuttan ziyade, 'kolaycılık', 'ticari kazanç' ve 'taklit' gibi en basit unsurlarını örnek alması olarak değerlendirilebilir.

Nijat Özon'un (2010:238), 'başıboş endüstri' olarak adlandırdığı Türk Sinema Endüstrisi'ni düzenleyen herhangi bir mevzuatın bulunmaması, ortaya taklitcilik ve kolaycılık gibi şeylere başvurularak üretilmiş, üslubu olmayan bir sinema çıkarmıştır. Türkiye'de sinemanın gelişim sürecine baktığımızda; özellikle neyin, nasıl üretileceği değil, nasıl kolay yoldan fazla para kazanılacağı ön planda tutulduğu için rastgele ve tesadüfi bir sinema anlayışının yerleştiği görülmektedir.

Türkiye'de sinema endüstrisini kurmaya ya da geliştirmeye çalışanlar, onu sağlam bir temele oturtmak yerine, kolay yoldan ne kadar çok para kazanılabileceğinin derdinde olduklarından, Yeşilçam filmleri basit kalıplar içinde kalmış, melodram tarzının benimsenmesiyle de 'gözyaşı' sineması olarak adlandırılmıştır. Hollywood filmlerine tekrar dönecek olursak, ticari amaçlı yapımlarla sinema endüstrisini bilinçli bir şekilde geliştiren ve stüdyo sistemine geçilmesinin ardından, 'yıldızcılık'

ve melodram geleneğinin de avantajlarından yararlanarak sağlam bir sinema endüstrisi oluşturulmuştur.

Tunalı'ya göre (2006: 209), Türk Sineması'nın 'Yeşilçam' başlığı altında birleşmesi ve ortaya çıkarılan ürünlerin sanat eserinden çok 'zanaat' eseri özelliklerine sahip olmasının, en fazla etkilendiği Hollywood Sineması ile bazı benzerlikleri ve farklılıkları yaratmıştır. Sinemanın ticaret erbabının elinde olması, hem Yeşilçam, hem de Hollywood için geçerli olmuştur.

Hollywood'da da, Yeşilçam'da da film yapımı bir zanaat işidir. Dönemsel olarak ise; 50'li yıllardaki Hollywood film yapımı ile türsel özellikler anlamında Yeşilçam'ın 60'lardaki üretimi, biçimde benzerlikler taşımaktadır. Yeşilçam melodramları, her ne kadar yerli, sözlü kültürden beslenmiş olsa bile, yapısal olarak Hollywood filmlerinden etkilenmiştir.

Savaş sonrası Amerika'nın siyasal, toplumsal ve sosyo-ekonomik koşulları gereği; ekonomik olarak güçlenmek ve toplumsal birliği ve beraberliği sağlamak için melodramatik öğelere başvurulmuştur. Fakat, Hollywood yapımlarında izleyici bilinçli bir yönlendirmeye tabi tutulmuştur. Karakter derinliği, gerçekçi eğilimler, sınıf ayrımına ilişkin ahlak anlayışı, toplumsal normlar ve bu türden bir estetiğe olanak tanıyan sinema teknolojisi bir ölçüde, filmlerin kalitesini yükselten unsurlar haline gelmiştir (Tunalı, 2006:210).

Türkiye'de; Sinema endüstrisinin çeşitli nedenlerle gelişmemesi, diğer ülke sinemalarında da olduğu gibi, Hollywood Sineması'nın hakimiyeti altında olmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle, Avrupa Sineması'nın dünya pazarına ulaşamaması da nedenler arasındadır. Türk Sineması, büyük oranda Hollywood melodramlarından kayıtlı ya da kayıt dışı etkilenmeler ve aktarımlarla kendi yapısını oluşturmuştur (Tunalı, 2006: 204).

Kayıt dışı etkilenmeler, özellikle sinemacılar döneminde, yurtdışında sinema eğitimi görmüş yönetmenler tarafından, izledikleri bir filmde hatırladıklarını senaryolaştırmalarıyla oluşturulmuştur.

Yeşilçam döneminde hızlı senaristlerde izledikleri filmlerden oluşturdukları hikayeleri yerlileştirerek, Türk ahlak ve davranışına uygun hale getirmişlerdir.

Türk filmlerinin bir çoğunda, Hollywood filmlerini andıran hikayeler ve özellikler bulunmaktadır. Kırel'e göre (2005:66), Yeşilçam Sineması taklitlere, Hollywood'a öykünme ve filmlerini taklit etme gibi eğilimlerle, daha çok "el yordamıyla" oluşturulan bir sinema anlayışına sahip olmuştur.

Türk Sineması'nın en büyük sorunlarından biri olan filmlerin bir üsluba sahip olamaması ve taklitçiliğin yaygınlaşmasıyla birlikte, ortaya özgün yapımların çıkarılamamasıdır. "Yerlileştirmek" kaygısının ön planda olduğu, Yeşilçam uyarlamalarından en belirgin olanı 1964 yılında çekilen *Fıstık Gibi Maşallah* (Hulki Saner), *Bazıları Sıcak Sever / Some Like It Hot* filminden görsel açıdan da birebir uyarlanmıştır (Kırel, 2005: 229). Türk Sineması'nın yabancı filmlerin hakimiyetinden kurtulma çabasıyla oluşturulan filmler "yerlileştirme" mantığıyla taklit olarak da adlandırılabileceğimiz, birebir kopya özelliği taşımaktadırlar. Yeşilçam Sineması'nın o yıllardaki üretim koşullarının da neden olduğu bu oluşum, ticari kaygıyla oluşturulmuş ve denenmiş olmanın verdiği garantiyle de tercih edilmiştir. Hollywood filmleri, Türk Sineması'nda sadece uyarlama anlamında değil, anlatı yapısı ve melodram kalıplarının yerleşmesi bakımından da etkili olmuştur.

2.6. Douglas Sirk ve Melodram Sineması

Amerikan melodram sinemasında özellikle 1950'li yılların en iyi aile melodramı örneklerini veren Douglas Sirk, ayrıca melodram sinemasını da farklı bir boyuta taşımıştır. Savaş sonrası Amerika'sında, özellikle kadının ev dışı işlerde de hakimiyetinin olması nedeniyle, melodramlardan yararlanılması bu dönemde 'aile melodramları' türünü ortaya çıkarmıştır. Ailenin yüceltilmesi ve aile birliğinin yeniden oluşturulması adına, özellikle 1950'li yıllarda yaygın olan melodram

filmlerinin en önemli yönetmenlerinden biri olan Douglas Sirk, aynı zamanda bu türü, sanatsal açıdan uygulayabilmesiyle de dikkat çekmiştir. Melodramın alışılan özelliklerinin dışına çıkabilmeyi başaran yönetmen, filmlerinde özgün senaryoları ile, oyuncunun oyun gücünden değil, melodramlarda bulunmayan bir özellik olan, mesafe kavramını kullanarak izleyiciyi dikkat çekmek istediği noktaya doğru götürmüştür.

1953 yılında '*All Desire*' adlı filmiyle, melodram sinemasına giriş yapan Sirk, filmlerinde diğer melodramlarda varolan bir özellik olan, öykünün içinde kaybolmayıp belli bir mesafeden bakarak, olayı kendi doğal gidişatına bırakma hissi uyandırmıştır.

Sirk'ün başlıca filmleri; "*Das Madchen von Moorhof*" (1935-ilk), "*La Habanera*" (1937), "*Hitler's Madman*" (1943), "*Lured-Kadın Tuzağı*" (1947), "*Sleep My Love-Katil Ruhlar*" (1948), "*Has Any Body Seen My Gal (Sonradan Görmeler)*" (1952), "*The Magnificent Obsession-Mukaddes Izdırap*" (1954), "*Sign of the Pagan-Atilla'nın Damgası*" (1954), "*All That Heaven Allows-Herşey Senin İçin*" (1956), "*Written on the Wind- Aşk Rüzgarları*" (1957), "*Interlude – Acı Aşk*" (1957), "*The Tanishhed Angels – Şafak Bekçileri*" (1958), "*A Time to Love and A time to Die-Sevmek Zamanı Ölmek Zamanı*" (1958), "*Imitation of Life- Zehirli Hayat*" (1959), (Dorsay, 1995:202).

Arslan (2005:78), Sirk'ün melodramlarındaki aşırılıkların ve görüntünün fazla stilize olmamasının, ya da üst sınıfların temsilinde sınıfsal farklılığı yok etme anlayışı ile türün gerektirdiği aşırılığa karşı, örtük bir eleştirel bakış açısı sunduğunu ifade etmiştir.

Yönetmenin; anlattığı öyküye karşı mesafeli bir tavır alması, melodramın tam tersine aşırılığı gizleyerek, hikayeyi doğal akışına doğru başarılı bir şekilde götürmüştür.

Kolker'e göre (1999:241); Sirk, melodramların iniltili saçmalığını beslemiştir, fakat onun saçmalıklarını bilinçli bir şekilde göstermeyi hemen kesmiştir. Yazar, bu saçmalığı, abartılı bir şekilde dekore ederek renk, hareket ve aynalardaki yansımalarla aşırı bir biçimde süsleyerek, bu biçimden kurtulmaya çalıştığını fakat kurtulamadığını savunmuştur.

Çünkü, melodramın öncelikle çok emici olması nedeniyle, içeriden çöktüremeyeciğini, her konuyu, neredeyse her tutumu kendi merkezine emebileceğini ve kendine uyarlayabileceğini ifade etmiştir (Akt. Tunalı, 2006:78). Yinede Sirk, diğer melodram örneklerinden farklı olarak, aşırılıkların ve abartıların süslemiş olduğu melodrama kendini kaptırmamış, aksine bu durumdan kurtulmaya çalışarak, aktardığı hikayeye karşı mesafeli bir tavır sergilemiştir.

Yukarıda, Kolker’inde bahsettiği gibi, melodramın ifade gücü ve her şekle uyumlanabilme özelliği, türün Amerikan Sineması’nda yaygın olarak kullanılmasının bir nedeni olarak görülmüştür. 50’li yılların ‘aile melodramları’ nın temsilcisi olan Douglas Sirk, aileyi merkeze alan filmleriyle kadını ön plana çıkarmıştır. Fakat genel anlamda, bu yıllarda çekilen aile filmlerine baktığımızda, savaş sonrası Amerikası’nda toplumsal birlik ve beraberliğin sağlanması için aile birliğini güvence altına alması amacı taşımış olsa bile, aslında olmayan birşeyin savunusunu haline de getirmiştir.

Kolker (1983:239-240), kadın figürünün ön planda olduğu, Sirk’ün *Magnificent Obsession-1954*, *All That Heaven Allows-1956*, *Written on The Wind-1957*, *Imitation Of Life-1959* adlı dört filmini, Amerikan melodram sinemasının zirvesi olarak görmüştür. Bu filmlerin yalnızca aile entrikaları, ümitsiz kadınlar ve dinsel açıdan hiperaktif ve edilgen biçimde, rahat ideal erkekleri gösterdiği için değil; beklenen durumları, engellenen aşkları, çöken imparatorlukları, suç ortaklarını ve inkar etmeleri, durmadan basit bir hayat yaşamaya yönelik büyük ve talepkar duyguları verdiği için değil, müdahale edilemeyecek düzeyde ne yaptıklarının farkında olmaları nedeniyle, zirve filmler olduklarını ifade etmiştir (Akt. Tunalı, 2006: 76).

Sirk, melodram sinemasında türü, sanatsal açıdan ele alan bir yönetmen olarak, abartılı dekor ve süslemeleri kullanmış ve parlak filmler ortaya çıkarmıştır. Fakat, diğerlerinden farklı olarak, melodramatik olay örgüsünün alıkoyuşuna değil, olaylara müdahale etmeksizin akışına bırakarak, bilinçli bir şekilde filmin anlatısına mesafeli durmuştur. Bu da, Sirk’ün türe karşı aslında eleştirel durduğunu, ironik bir bakış açısıyla ve ustalıkla, kendi ifade etme amacına uygun olarak kullandığını göstermiştir.

Schatz'a göre; Sirk, filmlerinde daima acılı aşk hikayelerini çözümlemiştir. Fakat, çözümlenmemiş toplumsal koşulların tezatlığında, hikayenin içinde aşıkları engelleyen ve onları sarmalayan keyfiyeti, filmin sonuna bırakmıştır. Çözümlemeleri, neredeyse heyecansız, izleyicinin beklentisinin dışında olduğu için, Sirk, izleyiciye 'unhappy happy end'i ulaştırarak, 'düşünmeye devam edin, perde kapandıktan sonra bile..' mesajını vermiştir. Son filmi *Imitation of Life-Zehirli Hayat (1959)*' ta da aynı mesajı veren Sirk, bu filmde, genel olarak yaratılan çatışmaların mutsuz bir şekilde sonuçlanması ve hikayenin akışına göre, herşeyin normal görünmesine rağmen, aslında çözüme ulaşamaması, Schatz'ın tanımladığı gibi 'unhappy happy end'i yaşatmıştır. Sirk'ün, melodram sinemasına katkılarına bakacak olursak, bu türü eleştirel ve sanatsal açıdan uygulayan ilk yönetmendir. Filmlerinde izleyiciyi kaçınılmaz sona doğru götürürken, aynı zamanda onları düşünmeye de yönlendirerek, hayal gücünü kullanmalarına fırsat tanımıştır.

BÖLÜM 3

3. TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM

3.1. 1950-1975 Döneminin Ayırıcı Özellikleri

1950'li yıllar sinemacılar kuşağının başladığı ve gerçek anlamda sinemanın, tiyatrocuların etkilerinden kurtulduğu bir dönem olarak önem taşımaktadır. 50'li yıllar toplumsal ve siyasal bakımdan da önemli değişimlerin yaşandığı yıllardır. Değişen siyasi iktidar, tek partili sistemden çok partili sisteme geçiş gibi gelişmeler, sansürün olumsuz etkileri ile, ekonomik sıkıntılar bu dönemde sinemayı, hem doğrudan hem de dolaylı olarak etkilemiştir.

Ayrıca bu dönemi etkileyen, kırsaldan kente göç olayı da önemli gelişmelerdendir. Film endüstrisine baktığımızda, henüz oturmuş bir sistem kurulamamıştır. Bu yıl sinemacı olarak adlandırabileceğimiz sadece birkaç yönetmen, başarılı örnekler verebilmişlerdir. Bunlar arasında; Ömer Lütfi Akad önde gelen yönetmenlerden biridir. Akad'ın bu dönemde çektiği, *Vurun Kahpeye* isimli filmi, aynı zamanda gerçek sinemanın başladığı dönem olarak kabul edilmiştir.

Akad'dan sonra; Osman F. Seden, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Memdüh Ün gibi isimler, sinemamızın gelişiminde etkin rol oynamışlardır. 50'li yıllardan 60'lı yıllara kadar olan dönemde öne çıkan filmlere baktığımızda, Lütfi Akad; *Kanun Namına* (1952); *Altı Ölü Var* (1953); *Katil* (1953); *Öldüren Şehir* (1954); *Beyaz Mendil* (1955); *Yalnızlar Rıhtımı* (1959); Atıf Yılmaz; *Gelinin Muradı* (1957); *Bu Vatanın Çocukları* (1959); *Alageyik* (1959); *Karacaoğlan'ın Sevdası* (1959); *Suçlu* (1959-1960); Metin Erksan; *Dokuz Dağın Efesi* (1958); *Gecelerin Efesi* (1960); Osman F. Seden; *Namus Uğruna* (1960); Memduh Ün; *Üç Arkadaş* (1958); *Ateşten Damla* (1959-60); *Ayşecik* (1959-60); *Kırık Çanaklar* (1960); Orhan Elmas; *Kanlı Firar* (1960) başlıcalarıdır (Özön, 2010:196).

1950-1960 yılları arası; sinemamızın gelişimi açısından önemli bir dönem olup, gerçek anlamda sinemacıların yetiştiği, gelecek yıllardaki sinema anlayışının şekillenmesi açısından da önem arzemesine rağmen, Türk Sineması'nda üslup arayışları devam etmiştir.

Giovanni Scginimolli'nin *Türk Sineması Tarihi (2003)* adlı kitabından yararlanarak; 1960'lı yıllardan 70'li yılların sonuna kadar olan dönemin kronolojik sıralamasına baktığımızda; Metin Erksan, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler ön plana çıkmıştır. Memduh Ün'ün daha önce çektiği *Ayşecik* filminden sonra, çocuk filmlerinin daha çok ilgi gördüğü ve ticari anlamda getirisi olduğu mantığıyla, bu tür filmlere yoğunluk artmıştır. Bu dönemde; çocuk filmleri ve çocuk melodramları, sinemacılar döneminden kalan Muharrem Gürses'in *Can Mustafa (1961)*, Münir Hayri Egeli'nin *Kolsuz Bebek (1961)* gibi örnekleriyle devam etmiştir.

Bu dönemde, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü (1962)* isimli filmi, büyük çıkış yapmıştır. Osman F. Seden ve Memduh Ün'de yapımcı kimlikleri dolayısıyla, her türden filmleri denemişlerdir. Ticari eğilimin giderek ağırlık kazandığı 60'ların ilk yıllarında, izleyici açısından da bu tür filmlerin benimsenmeye başladığı döneme işaret etmiştir. 1963 yılında, Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* adlı filmi sinemamıza ilk uluslararası ödülü getirmiştir. Memduh Ün ticari geçerliliğini yitirmeyen duygusal güldürülere ağırlık vermiştir. Osman F. Seden; *Affedilmeyen Kadın, Anadolu Çocuğu, Dört Paşalılar, Beş Şeker Kız* gibi filmler çekerek, yine ticari filmlere öncülük etmiştir. Atıf Yılmaz'ın giderek kendi tarzını belirlemeye çalıştığı bu dönemde, daha çok epik anlatıma yönelmiş ve filmlerinde de bu durumdan etkilenmeler olmuştur. Halit Refiğ'de bu dönemde, *Gurbet Kuşları; İstanbul'un Kızları; Şehrazat* isimli filmler çekmiştir. 1965 yılına baktığımızda; "Yeni Kuşak Sinemacılar" ortaya çıkmış ve yavaş yavaş isimlerini duyurmaya başlamışlardır.

Bu yıllarda sansür kuralları sertleşmiş ve AP hükümetinin siyasal fikirlerine uyumlu olan filmler çekilmiştir. *Cennet Fedaileri, Mehmet Dinler; Hak Yolunda Hazreti Yahya, Muharrem Gürses; Hazreti Eyüb'ün Sabrı, Asaf Tengiz; Hazreti Yusuf'un Hayatı, Muharrem Gürses; Veysel Garani, Hüseyin Peyda; Yahya Peygamber.*

1966 yıllarına geldiğimizde; Lütfi Akad; Metin Erksan; Atıf Yılmaz; Memduh Ün; Ertem Eğilmez; Süreyya Duru; Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ; Ertem Göreç gibi yönetmenler yine ön plandadır. 1967 yılı, duraksama yılıdır. Bu dönemde, çok fazla özgün çalışma yapılamadığı gibi, daha çok Polisiye ve ‘vurdulu kırdılı filmler’ popülerleşmiştir. Cüneyt Arkın’ın başrolde olduğu “Ringo Kit” ile Zafer Davutoğlu’nun yönettiği ilk Western örneği verilmiştir.

1968 yılında, Türk Sineması’nın yaşadığı genel problemlerden biri olan konu sıkıntısı, aynı filmlerin tekrarlarının yapımının sıklaşmasına neden olmuştur. Bu dönemde, aynı konular farklı yönetmenler tarafından tekrar tekrar filme alınmıştır. 1969’da; Halit Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim*; Metin Erksan, *İki Günahsız Kız*; Lütfi Akad, *Senine Ölmek İstiyorum*; Sırrı Gültekin, *Sazlı Damın Kahpesi*; Süreyya Duru, *Alageyik*; Safa Önal, *Cingöz Recai*; Yılmaz Atadeniz, *Çakırcalı Mehmet Efe*; Feyzi Tuna; *Fato*; Nejat Saydam, *Fosforlu Cevriyem*; Ertem Göreç, *Hancı*; Atıf Yılmaz, *Kızıl Vazo*; Hüseyin Peyda, *Mezarımı Taştan Oyun*; Ülkü Erakalın, *Ölmüş Bir Kadının Mektupları* gibi filmler, ikinci çevrimleri iyice artan ve özgün bir çalışmanın kısır olduğu dönemde çekilmiştir. O yıl, İtalyan “Spagetti” westernler, yerli kovboy filmleri ile yabancı filmlerin yüzeysel taklitleriyle dolmuştur.

1970 yılına geldiğimizde; artık sinemamızda renkli filmin sayısı iyice artmıştır. Aşk filmlerinin yönetmeni Atıf Yılmaz’dan, *Aşıktan da Üstün*; Orhan Aksoy, *Kezban Roma’da*; Ertem Göreç’in çektiği , *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* filmi hasılat rekorları kırarak, ilk masal filmleri furcasını başlatmıştır. Lütfi Akad, *Anneler ve Kızları*; Atıf Yılmaz, *Yedi Kocalı Hürmüz*; Orhan Elmas, *Kerem ile Aslı*; Memduh Ün’de *Üç Arkadaş* filmini tekrar, fakat renkli olarak filme almıştır. Halit Refiğ ise; *Sevmek ve Ölmek Zamanı* filmini çekmiştir. Masal filmlerinin büyük ilgi görmesinden dolayı bu tür fimlere ağırlık verilmiştir.

1972 yılında, 298 filmle, Türk Sineması’nda bir rekor yaşanmıştır. Türkan Şoray, *Dönüş* adlı filmi ile ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirmiştir. Ertem Eğilmez, *Sev Kardeşim*; Nejat Saydam, *Vukuat Var*; Yılmaz Duru, *Kara Doğan*; Duygu Sağıroğlu, *Namus*; Atıf Yılmaz, *Cemo, Köle ve Zülüm*; Halit Refiğ, *Çöl Kartalı* ve *Fatma Bacı*; Lütfi Akad, *Gökçe Çiçek* ve *Irmak* gibi filmler başlıca filmlerdir.

Bu yılda, Türk Sineması mali bir bunalımın içine düşerek, gerilemeye de başlamıştır. Televizyonun giderek yaygınlaşması ve yabancı filmlerin gösterimlerine öncelik verilmesi de, bunalımın nedenlerindendir.

1973 yılında; Lutfi Akad; *Gelin, Düğün ve Diyet* üçlemesinin ilk iki bölümünü çekmiştir. Atıf Yılmaz'ın, başrolde Fatma Girik'in oynadığı *Kambur* filmi; Memduh Ün'ün, *Toprak Ana*; Ertem Eğilmez'in, *Canım Kardeşim* ve *Yalancı Yarım*'i öne çıkan filmler arasındadır.

1974 yılında ise; film üretimi 189'a düşmüştür. Yine bu yıl, Yılmaz Güney ' Arkadaş' adlı filmiyle, Türk sinemasına damgasını vurmuştur. Lutfi Akad, önceki yıllarda çektiği, *Gelin* ve *Düğün* filmlerinin devamı olan *Diyet* adlı filmle üçlemesini tamamlamış, ayrıca *Esir Hayat* adlı filmini de yönetmiştir.

Metin Erksan, *The Exorcist*'ten uyarladığı *Şeytan* filmiyle korku sinemasını denemiştir. Halit Refiğ, *Vurun Kahpeye* adlı filmi üçüncü kez çevirmiştir. Atıf Yılmaz'ın, *Kuma* ve *Salako'su*; Ertem Eğilmez'in, *Oh Olsun'u*; Ömer Kavur'un, *Yatık Emine'si* başlıca filmlerdir. 1975'te film sayısı 226'ya çıkmıştır. Televizyon, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmalarına neden olmuştur. Bunun bir sonucu olarak, seks fimleri furyası da başlamıştır.

1976 yılında, yine Türk Sineması bunalımda ve ağır sansür baskısıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemde; yine belli yönetmenlerin çabalarıyla, romanlardan uyarlamaların verdiği avantajlar kullanılmıştır. Fakat, çekilen filmlerin büyük bir kısmını seks filmleri oluşturmuştur. Metin Erksan, *İntikam Meleği Kadın Hamlet*; Atıf Yılmaz, *Mağlup Edilemeyenler*; Şerif Gören, *İki Arkadaş ve Deprem*; Türkan Şoray, *Bodrum Hakimi*; Orhan Aksoy, *Aile Şerefi*; Ertem Eğilmez, *Hababam Sınıfı Uyanıyor*; adlı filmler bu dönemin nitelikli filmleridir.

Şahin ve Tek Başına ile Cüneyt Arkın; *Tosun Paşa* ile de Kartal Tibet ilk yönetmenliklerini yapmışlardır. 1977 yılında çekilen film sayısı 124'e düşmüş, siyasal ve toplumsal bunalımların artması, yeni sansür tüzüğü'nün baskısı gibi sorunlar, sinema sanatçılarının ve emekçilerinin Ankara'ya yürümesine neden olmuştur.

Atıf Yılmaz, *Acı Hatıralar*, *Baskın*, *İbo ile Güllüşah*, *Yangın* ve baş yapıtı *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı çekmiştir. Metin Erksan, *Sensiz Yaşayamam*; Ertem Eğilmez, *Hababam Sınıfı Tatilde*; Süreyya Duru, *Güneşli Bataklik* vb. İlk denemelerini gerçekleştiren, Zeki Alasya, *Aslan Bacanak*; Korhan Yurtsever, *Fırat'ın Cinleri* ile kamera arkasına geçmişlerdir.

1978'de bu yılda film üretim sayısı, önceki yıllara hemen hemen aynıdır. Yine bu yıl, seks filmlerinin hakimiyeti, Türk Sinemasını olumsuz yönde etkilemiş olsa da, yaklaşık % 10 oranında düzgün filmler ortaya çıkabilmiştir. Halit Refiğ, *Yaşam Kavgası*; Atıf Yılmaz, *Kibar Feyzo*; Orhan Aksoy, *Altın Şehir*; Kartal Tibet, *Sultan*; Feyzi Tuna, *Seninle Son Defa* başlıca filmlerdir. Gerçekçi sinemacı olarak adlandırılan, Zeki Ökten, *Sürü*; Erden Kıral, *Kanal*; Yavuz Özkan, *Maden* filmi ile yıla damgasını vurmuşlardır.

Bu dönemde ortak yapım filmlerde üretilmiştir: İtalya ile *Hedef*, Guido Zorli; *İnsanları Seveceksin*, Melih Gülgen, SSCB ile *Bir Aşk Masalı*, Ejder İbrahimov.

1979 yılına geldiğimizde, bu yılda önceki yıla göre pek bir değişiklik yaşanmamıştır. Toplam 195 film, 131'i seks, 19'u türkölü, 45'i de karışık türdedir. Bu dönemde, sansür kurulunu epey meşgul eden seks filmlerine, Naki Yurter'in yönettiği *Öyle Bir Kadın Ki* adlı ilk porno film de eklenmiştir.

Bu yılda, çevrilen çok az film, bazıları şöyledir; Atıf Yılmaz, *Adak*; Şerif Gören, *Almanya Acı Vatan* filmi ile dış göç sorununu ele almıştır. İhsan Yüce, *Bebek*; Süreyya Duru, *Derya Gölü*; Ertem Eğilmez, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*;

Hem yapımcı, hem yönetmen, hem de oyunculuk yapan Cüneyt Arkın, *Vatandaş Rıza* ile beyaz perdede yerini almıştır. Zeki Ökten, senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Düşman* isimli filmle Berlin Film Şenliğinde, En İyi Senaryo dalında, jüri özel ödülünü kazanmıştır.

Erden Kıral, *Bereketli Topraklar Üzerinde*; Ömer Kavur, *Yusuf ile Kenan*; Ali Özgentürk, *Hazal*; Yavuz Özkan, *Demiryol*; Korhan Yurtsever'in, *Karakafa* filmleri 1979 yılında çekilen başlıca filmlerdir. Bu yıl seks filmleri, sinemada hakimiyetini sürdürse de yine de önemli yapıtların ortaya çıkmasını engellememiştir.

1960-1980 yılları arası, Türk Sineması'ndaki gelişmeleri kronolojik olarak açıklamaya çalıştık. Bu yıllar arasında özellikle, 60-70 yılları sinemanın en verimli yılları ve Yeşilçam sinemasının en başarılı dönemi olmuştur.

70'li yıllarda yavaş yavaş gerilemeye doğru gidilse de, bu yıllar arasında da başarılı yapımlar ortaya çıkmıştır. Seks filmleri; 1975 yılından 1980 yılına kadar olan dönemi, hakimiyeti altına almıştır. Buna rağmen, çok az da olsa sayabileceğimiz yapıtlar ortaya çıkarılabilmektedir.

3.2. Toplumsal, Ekonomik, Siyasi ve Kültürel Gelişmelere Bağlı Olarak Türk Sineması'nda Melodram

Türkiye'de melodramın ilk örnekleri; Türk Sinema Tarihi'nde 'Tiyatrocular Dönemi' (1923-1939) olarak adlandırılan dönemde verilmeye başlanmıştır. Bu dönemde; melodram, henüz bir tür olarak Türk Sineması'na yerleşmemiş olsa da, melodramatik öğelerin kullanılmaya başlandığı dönem olarak, gelecek yıllarda melodramın tür olarak yerleşmesinde etkili olmuştur. İlk melodram filmleri olarak kabul edilen, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ; (Onaran, 1999:21-29), *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *İstanbul Sokaklarında* (1931), ile *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1934) adlı filmlerdir (Akt. Akbulut, 2008: 95).

Tiyatrocular dönemi, cumhuriyetin ilk yıllarına denk geldiği için, sinemanın o dönemde pek de geliştiği söylenemez. Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan devrimin gerektirdiği yenilenme ve büyük değişimin ardından, Türkiye, Amerika'da olduğu gibi, sinemanın eğitim ve propaganda gücünden yararlanamamıştır. Türk Sineması o yıllarda, sinemaya ilgi duyan özel girişimcilerin dışında desteklenmemiştir. Tiyatrocular dönemi tek parti, tek lider siyaseti içinde cereyan etmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin temellendiği kentli / uygar ve Batılı bir kültür anlayışının hakim olduğu bir bakış açısının olduğu döneme denk gelmesine rağmen, sinema, bu gelişmelerden etkilenmemiştir.

Sinema, Türkiye’de sanat veya propaganda aracı olarak değil, halkı eğlendiren bir araç olarak görülmüştür. Ayça (1996:136-137) Yeşilçam’ın popüler, popülist çizgide oluşunu, Cumhuriyet’in Osmanlı’yı reddedip yüzünü batıya çevirmesi, Batı’yı model almasına bağlamıştır.

Siyasal yapıyla birlikte sanat ortamı da, Batı’ya eklemelenmeye çalışırken, sinema bütün bunların dışında kalmıştır. Sinema dışındaki gösteri sanatlarında, devlet desteği söz konusu olmuş, sinema ise bir çeşit halk eğlencesi olarak görüldüğü için, ticari ilişkilerin alanında kalmış ve kitlelerin isteğine göre şekillenen, popüler filmler üreten Yeşilçam’ın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Akt. Akbulut, 2008:98).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte yaşanan Batılılaşma hareketlerine rağmen sinemaya gereken önemin verilmemesi, onu kendi zevki ve ilgisi için sinema yapan yönetmenlerin eline bırakmıştır. Sinemaya gereken desteğin verilmemesi, gelecek yıllarda da bir türlü gelişemeyen sinema sektörünün de ortaya çıkmasında etkilidir.

Şarkılı filmlerin başlangıcı olan *İstanbul Sokaklarında (1931)*, Türk-Yunan-Mısır ortak yapımı olup, bu film aynı zamanda ilk sesli film olarak ta kayıtlara geçmiş olup melodramatik özellikler taşımaktadır. Muhsin Ertuğrul’un 1940 yılında çektiği *Şehvet Kurbanı* ile 1942 yılında çıkarılan *Kıskanç*, 1941 yılında çekilen *Kahveci Güzeli* adlı filmlerde de ağır bir melodram söz konusur. O dönemde çekilen melodramlardan en belirgin olan ve melodram özelliğinin hakkını verecek filmi, 1934 yılında çekilen ‘*Aysel Bataklı Damın Kızı*’dır.

Türkiye’de bu dönemde sinemanın Muhsin Ertuğrul’un hakimiyetinde olması, uzun süre tiyatro mantığının dışına çıkılamamasına neden olmuş ve dönemin yönetmenleri de aynı yolu izlemişlerdir. Tiyatrocular dönemine tarihsel olarak baktığımızda, 1940’lı yıllarda Muhsin Ertuğrul dışında, diğer yönetmenler de melodram örnekleri vermiştir. Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Ferdi Tayfur, Turgut Demirağ, Şadan Kamil gibi yönetmenler de, melodram filmleri çeken yönetmenler arasındadır. Bu dönem melodramın ilk örneklerinin verildiği yıllar olmasına rağmen, melodram sinemasının asıl başlangıç tarihi daha sonraki yıllardadır.

Sinema tarihçilerinin ‘Geçiş Dönemi’ (1939-1950) olarak adlandırdığı dönem ise, çoğu eleştirmen tarafından Yeşilçam’a hazırlık olarak görülmüştür. İkinci Dünya Savaşı öncesine denk gelen bu dönem de yine, Türkiye’de sinema endüstrisinin gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu dönem sinema, tiyatro etkisinden sıyrılıp daha çok popüler yönüyle işlenmeye başlamıştır. Geçiş çağının (Özön, 2010:125), İkinci Dünya Savaşı’na denk gelmesi, Türkiye’nin savaş dışında kalmaya çalışmasına rağmen yine de koşulları ağırlaştırmıştır.

Sinemayı nasıl etkilediği konusu ise, 1938 yılında Türkiye’de sinema endüstrisinin yeni bir atılışa hazırlanması gündemdeydi, fakat savaşın başlaması bu atılışı başlamadan sonlandırmıştır (Özön, 2010:126). Savaş süresince tarafsız kalan ülkelere, Mısır yoluyla Amerikan filmlerinin yanında, Mısır filmlerinin de gelmesi bu döneme rastlamıştır.

Savaşın etkileriyle, Avrupa yoluyla pazara ulaşamayan Amerikan filmleri, Mısır üzerinden Türkiye’ye ulaştırılmış, böylece Mısır Sineması’nın da Türkiye’de bir pazar oluşturmaya fırsat verilmiştir. Özön (2010:127), 1938-1944 yılları arasında Türkiye’ye giren Mısır filmleri ile aynı yıllarda çevrilen Türk filmlerinin sayısının başabaş gittiğini ifade etmiştir. Geçiş dönemine sinema açısından bakıldığında, tiyatro kökenli yönetmenlerin etkisiyle yapılan filmlerin yerini, gerçekten sinema pratikleri olan kişilerin işi ele alması bakımından önemlidir. Geçiş çağı yönetmenleri, çalışmasına devam eden tek stüdyo olan İpek Film’de değil, yeni stüdyolarda işe başlamışlardır (Özön,2010:128).

Yeni yapım şirketleri ve yeni stüdyolarında kurulması, Türk Sineması’nın gelişimi için büyük bir adım olmuştur. Geçiş dönemi, tiyatro kökenli yönetmenlerin etkisi altında olan sinemanın gerçek sinemacılara bırakılması, sinemanın tek kişinin hakimiyetinden kurtulması, yeni yapım şirketlerinin kurulması, film sayılarının artması bakımından Türk Sineması’nı hareketlendirmiştir.

Mısır filmleri; Türk Sinemacıları ve yerli filmleri yoğun olarak etkilediği dolayısıyla, 1948 yılında Belediye Gelirler Kanunu’nun öngördüğü bir uygulamayla, Türk filmlerini gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın resmi bir indirim tanınması sonucunda, işadamlarını bu alanda yatırım yapmaya cesaretlendirmiştir.

Bunun bir sonucu olarak; film seyircisinin ve sinema sayısının artması, iki yıl içinde sayısı altıyı bulan yerli filmlerin 18'e çıkmasını sağlamıştır (Tunalı, 2006:196). Fakat Mısır filmlerinin gösteriminin durdurulması, Türk seyircisini yerli film izlemeye çekerek bir yandan olumlu sonuçlar doğurmuş, diğer yandan da Hollywood ve Hint filmleri gösterilmesine de olanak sağlamıştır.

Türk Sineması'nın sağlam bir temele oturtulamamasına rağmen bu dönem, ilerlemeye yönelik çabalar bakımından son derece önemlidir.

Yapım şirketlerinin kurulması, yurtdışında sinema eğitimi almış olanların bu işi yapmaya başlaması, sinemanın tiyatro anlayışından uzaklaşmasına, gerçek anlamda sinema yapımına başlanması ve Yeşilçam için zemin hazırlanması Türk Sinema Tarihi açısından ciddi önem taşımaktadır.

Bu dönemde yaşanan gelişmeler, hem film yapımında artışı, hem de düzgün filmlerin çıkmasını sağlamıştır. (*Vurun Kahpeye* 1948 *Ömer L. Akad*, *Yüzbaşı Tahsin* 1950 *O.M. Arıburnu*, *Vatan İçin* 1950 *A. Arakon*, *Efelerin Efesi* 1952 *Ş. Sırmalı*).

Bu filmlerin çoğu uyarlamaya dayalı ya da, Kurtuluş Savaşı'nın kahramanlık öykülerini anlatan filmlerdir. Bu dönemdeki filmler aslında, sinemacılar döneminin (Yeşilçam'ın) prototiplerini oluşturmuştur (Tunalı, 2006:197). Bu filmlerden, Ömer Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949'da piyasaya çıkmıştır) adlı filmi, tiyatrocular dönemini geride bırakmayı sağlayan, sinema ve tiyatroyu da birbirinden ayıran ilk film olarak kabul edilmiştir (Özön, 2010: 137).

Geçiş döneminde yaşanan gelişmelere tekrar dönersek, o dönemde sinema henüz bir sanat dalı değil, teknik bir uğraştır. Nijat Özön'ün deyimiyle, sinemayla uğraşanlar "zanaatkar" olarak yetişmişlerdir. Geçiş döneminde, sinemanın tam olarak tiyatrodan kopamaması, teknik eleman sıkıntısı ve eski elemanlardan yararlanmak zorunda kalınması, sinemanın gidişatını etkilemiştir. Mısır filmlerinin girmesi ile de, şarkılı filmler geleneği başlamış, 1960'ların Yeşilçam prototipleri belirlenmiş ve melodramın, Türk Sineması'ndaki hakimiyetinin devamının temelleri atılmıştır.

Sinemacılar Çağı (1950-1960); Türkiye’de önemli toplumsal değişimlerin de yaşandığı bir döneme denk gelmiştir. 60’lı yılların gidişatını etkileyen filmler; şarkılı filmler furyasını tekrar başlatan ve başrollerini Zeki Müren ve Cahide Sonku’nun paylaştığı ‘*Beklenen Şarkı*’ 1953, yönetmenliğini Memduh Ün’ün yaptığı 1958 yılında çekilen *Üç Arkadaş’tır*.(1958) ; Özön’e göre (2010: 187); bu filme kadar Memdun Ün, adı kötü melodramlarla anılan “Gürses Okulu”nun temsilcisi olarak görünmüştür. Bu filmle birlikte, en iyi Türk filmi çeviren yönetmen kategorisine girmeye hak kazanmıştır. ‘*Üç Arkadaş*’ filminin öyküsü, Charlie Chaplin’in 1931 yılında çektiği *City Lights* (*Şehir Işıkları*) filmiyle benzerlik taşımaktadır.

Türk Sineması’nın çoğu örneklerinde görülen, tam uyarlama olmasa da, ufak tefek alıntılarla değiştirilerek oluşturulmuş senaryolar filme çekilmiştir. Bu filmle birlikte, Türk Sineması’nda ‘körlük’ oldukça fazla işlenmeye başlanmıştır. 1953 yılında Kerime Nadir’in romanından uyarlanan Atıf Yılmaz’ın yönettiği ‘*Hıçkırık*’ filminde ‘verem’ hastalığına yakalanan bir genç kızın sevdiği erkeğe bir türlü kavuşamamasına engel olarak, ‘hastalık’ konusu ilk defa işlenmiştir.

Daha sonraki yıllarda sürekli tekrarlanan ‘hastalık’ konulu filmlerde, Türk Sineması’nın ana konusu olan ‘imkansız aşk’ vazgeçilmez bir öge haline dönüşmüştür. 50’li yıllarda dikkat çeken bir yönetmen de Muharrem Gürses’tir. Türk Sinemasında melodram filmlerinin yönetmeni olarakta bilinen Gürses’in filmleri melodram özelliği taşımış olsa bile belli bir üsluba sahip olamamışlardır. Giovanni Scognamillo (2003:155), Muharrem Gürses’i halka yakın, halkın ilgisini çekmeyi ve duyguları istismar etmeyi çok iyi bilen bir yönetmen olarak tanımlamıştır. Fakat, Gürses’in o dönemin tecimsel Türk Sinemasını etkilemiş olması bile, çoğu yapıtının sinemaya benzemeyen ve kendine özgü ilkelikler taşıdığı gerçeğini değiştirememiştir.

Bu dönemin başlangıcı, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan beri tek parti ile yönetilen ülkemizin, çok partili sisteme geçişinin ve iktidar değişikliğinin yaşandığı döneme rastlamıştır. Bu yıllarda, Türkiye’de önemli değişimler yaşanmıştır. İktidar değişikliği ve çok partili düzene geçiş bir demokrasi hareketi gibi görünmüş olsa da,

Cumhuriyeti tehlikeye atacak değişikliklerin de yapılması gerilemeye neden olmuştur. Bütün bu gelişmelerden sinemada etkilenmiştir. Özon'a göre (2010: 154), bu dönemde sinemaya en büyük etki, endüstri alanında olmuştur. Fakat, enflasyoncu bir siyasetin gerektirdiği eskisine göre çok gelişmiş bir sinema endüstrisi gibi görünsede gerçekte birbirini tutmayan kararlar ve çürük bir endüstri ortaya çıkarmıştır.

Bu dönemde farklı alanlarda sağlanan serbestliğin, sinema alanında uygulamaya geçmemesi ve 1939 sansür yasasının halen yürürlükte olması ve dönemin gericilik eğilimlerinin sinemayı da etkilemesi söz konusu olmuştur. Amerikan filmlerinin hakimiyetinin söz konusu olduğu bu dönemde, yerli filmlerin gösterim sıkıntısı yaşamasına neden olmuştur.

Bu dönemde, tiyatro ve sinemayı birbirinden ayıran ilk yönetmen olarak kabul edilen, Ömer Lütfi Akad dikkat çekmiştir. Akad, Arap melodramlarından etkilenerek, *'Kerem ile Aslı'*, *'Tahir ile Zühre'*, *'Arzu ile Kamber'* gibi şarkılı melodram öğeleri taşıyan örnekler sunmuştur (Tunalı, 2006.198). Sinemacılar dönemi, yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmeler sinemayı olumlu ve kültürel açıdan etkilememiştir, fakat bu yıllarda oluşturulan anlatısal yapı ve prototipler, 60'lı yılların melodramatik temelini hazırlamıştır.

Dönemin sinemayla uğraşan ve kayda alınacak yönetmenlerini şöyle sıralayabiliriz; Vedat Ar, Semih L. Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil (1950), Orhon M. Arıburnu, Münir Hayri Egeli, Esat Özgül (1951), Dr. Arşavir Alyanak, Muharrem Gürses, Nedim V. Otyam, Hüseyin Örmən, Hicri Akbaşlı, İhsan Nuyan, Metin Erksan,

Atıf Yılmaz (Batıbeki) (1952), Renan Fosforoğlu, Nuri Akıncı, Orhan Erçin, Şinasi Özonuk (1953), Abdurrahman Palay, Mehdi Özgürel, Sırrı Gültekin, Orhan Elmas (1954), Nişan Hançer, Osman F. Seden, Memduh Ün (1955), Muzaffer Arslan, Mümtaz Yener, Turgut Etingü (1956), Ziya Metin, Nejat Saydam (1957), O. Nuri Ergün, Hulki Saner, Nevzat Pesen (1958), Ertem Göreç, Burhan Bolan, Atilla Tokatlı (1960), Halit Refiğ (1961).

Sinemacılar döneminin toplumsal koşullarına baktığımızda; Türk Sineması henüz belirli bir kalıba oturtulamamıştır, fakat bu koşullar daha olgun ve toplumsal sorunlara değinen filmlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Nijat Özön (2010:173), sinema çağının asıl temsilcilerinin Ömer Lütfi Akad'dan sonra; Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F. Seden ve Memduh Ün olarak belirlemiştir.

Türk Sineması'nda 60'lı yılların sinema anlayışını belirleyen gelişmelerin ardından, bu yıllardaki sinema, yoğun olarak melodramatik öğeler içermiştir. 1960'lı yıllardaki toplumsal ve siyasi gelişmelere bakacak olursak, 27 Mayıs 1960 tarihinde yaşanan askeri darbe, toplumsal hayatın her alanını etkilediği gibi, sinemayı da derinden etkilemiştir. Darbenin ardından, 1961 yılında Anayasa değişikliği kabul edilmiştir. Demokrasi ve özgürlük adına yaşanan bu gelişmelerin ardından, ekonomik alanda yapılan planlamalar, '1. Beş Yıllık Kalkınma Planı' uygulaması önemli bir gelişme olmuştur. Genel nüfusun ve kent nüfusunda artması, kadının ev dışında çalışabiliyor olması da, önemli gelişmelerden biridir.

Türkiye'nin modernleşme sürecine girdiği, büyük bir kentsel dönüşüm ve köyden kente göç yoğun olarak yaşanmıştır. Bu dönemde hızlı kentleşme, gecekondu hayatının başlaması ve modernleşme sürecinde olan Türkiye'nin gelenekselle modern arasında kalması söz konusu olmuştur. Radyonun bilgilendirme ve eğlendirme aracı olarak kullanıldığı bu dönemde, 31 Ocak 1968'de ilk televizyon yayını başlamıştır. Bütün bunların etkisiyle, o dönemde sinemanın durumuna baktığımızda, ciddi anlamda bir melodram yoğunluğu gözlenmiştir. Türk Sineması'nda 60'lı yıllardan itibaren film üretimi sayısı da hızla artmıştır.

1960 yılında üretilen 81 filmle açılan altmışlı yıllar, 231 filmle 1969 yılında sona ermiştir. Buna paralel olarak, altmışlı yıllarda piyasaya yeni giren yapım şirketlerinin toplam sayısı da 224'ü bulmuştur. Film üretim sayısındaki bu belirgin artış, çok geçmeden sinemaya yeni yapım şirketlerinin yanı sıra, yeni sanatçıların ve yeni eğilimlerinde girmesine yol açmıştır. 60'lı yıllar, seyirci sayısının artması ve sinema salonlarının çoğalması açısından oldukça parlak geçmiştir.

1961 yılında İstanbul’da 68’i kapalı, 145’i açık hava sineması olmak üzere toplam 213 sinema salonu varken, bu sayı yetmişli yıllarda daha da artarak, toplam sayı 137’si kapalı, 236’sı açık olmak üzere 373 salona ulaşmıştır (Kırel, 2005:40-41).

Bu durum 70’li yıllara kadar böyle devam etmiş, Türk Sineması’nın en verimli ve en çok izlendiği dönem olarak kabul edilmiştir. Fakat 70’li yılların sonuna doğru, üretim sayısında ciddi anlamda bir düşüş yaşanmıştır ve bu dönemden sonra, Türk Sineması gerilemeye başlamıştır. Bu yüzden 60’lı yıllar, hem film üretimi hem de Türk Sineması’nın şekillenmeye başladığı bir dönem olarak büyük bir öneme sahiptir. Ayrıca Yeşilçam döneminin de başlangıcına işaret eden bu dönemde, ticari filmler önem kazanmıştır.

60’lı yıllar, genellikle birçok eleştirmen ve yazar tarafından Yeşilçam dönemi olarak adlandırılmıştır. 60-75 yılları arası dönemde, melodram ağırlıklı filmlerin çekildiği ve melodramatik öğelerin, diğer türlerde de sık kullanılmaya başlandığı bir dönem olarak sinemamızda önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde yaşanan iç göçle birlikte gelen hızlı kentleşme ve modernleşmeye doğru giden yolda, popüler kültürün de etkisiyle, ticari filmlerin ağırlık kazanması dikkat çekmiştir. Bu dönem, renkli sinema filmi sayılarının da arttığı bir dönemdir. 1974 yılına kadar başarılı yapıtlar ortaya çıkmıştır.

1972 yılında film üretimi 301’e çıkarak, rekor bir sayıya ulaşılmış ve 1975’te 225’e kadar tekrar yükselişe geçmiş olsada, kademeli olarak düşüşe geçmiştir (Kırel, 2005: 43). Fakat televizyonun iyice yaygınlaşması ve ailelerin artık sinema salonlarından çekilmesinin bir sonucu olarak, izleyici sıkıntısı yaşanmış ve sansür yasasının da etkisiyle de gerileme dönemi yaşanmıştır. Özellikle 75 yıllarından itibaren, seks filmleri furysı Türk Sineması’nı hakimiyeti altına almıştır.

Bu filmlerden Türk Sineması, 80’li yıllara kadar kurtulamamıştır. Bu yıllarda, seks filmlerinin ağırlıklı olması nedeniyle, melodram filmleri “aile” filmi olarak adlandırılmıştır. Türk Sineması, televizyonunda etkisiyle sinema salonlarını terk eden izleyiciyi tekrar çekebilme çabasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu yüzden, popüler ve melodram tarzı ticari filmlere ağırlık verilmiştir.

3.3.Mısır Sineması ve Melodram

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, savaş sinyallerinin yavaş yavaş verilmeye başladığı bir dönemde, Türkiye her ne kadar savaş dışında kalmaya çalıştıysa da, ekonomik ve toplumsal olarak etkilerini yaşamıştır. Sinema alanındaki etkilenmelerde, henüz Türk Sineması'nın endüstriyel ve türsel olarak bir kalıba oturmamış olmasının da etkisiyle, Mısır filmleri bir süre sinemamızda hakimiyet kurmuştur.

Mısır filmleri; İkinci Dünya Savaşı sırasında, Avrupa yoluyla film ithalinin güçleşmesi üzerine, özellikle Amerikan yapımlarının Mısır üzerinden Türkiye'ye girişi, Mısır'ın da, Amerikan filmlerinin yanında kendi yapımlarına da yeni bir Pazar oluşturma ön koşulu ile Türkiye'ye giriş yapmıştır. Mısır Sineması'nın başlangıç ve gelişme aşamaları Türkiye ile benzerlik taşımaktadır.

Ancak Mısır, 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında bir nevi Ortadoğu'nun ve Kuzey Afrika'nın Hollywood'u durumuna gelmiştir (Tunalı, 2006:194). 1938 yılında gösterilen ilk filmle, seyirciden büyük ilgi gören bu filmler, yapımcıları bu yönde yatırım yapmaya yönlendirmiştir. Amerika, savaşa rağmen kendi pazarını garanti altına almak için, Mısır üzerinden film ithalini başlatmıştır.

İşin ilginç tarafı Amerikan filmleri değil, Mısır filmleri izleyici tarafından yoğun ilgi görmüştür. Yerli üretimin az olması ve sinema endüstrimizin yetersiz olmasından dolayı Mısır filmleri ilgi görmüştür. Fakat, Gürata'ya göre (2000:174), bu nedenlerin başında, Tiyatrocular Dönemi'nin Batı kaynaklı, halkı aydınlatma ve geliştirme misyonunu üstlenen Batı-Doğu sentezi anlayışının ürettiği filmlere halk tarafından ilgi gösterilmemesidir.

Ayrıca, ilk dönemlerde gayrimüslim ve Batı'da eğitim görmüş orta ve üst sınıf şehirli müslümanların eğlence aracı olan sinemanın, 1940'lı yıllarda göçün başlamasıyla, hızlı kentleşmeye başlayan kitlelerin ilgisini çekmeye başlaması gelmektedir (Erdoğan, 2009:39). Türkiye'de her ne kadar batılılaşmaya yönelik girişimler yoğunlukta olsada, henüz modernleşmeyi dolaylı yoldan bile yaşayabilmiş (ya da

yaşamaya çalışan) bir toplumu gözönünde bulundurursak, Mısır filmlerinin bu kadar ilgi görmesi son derece normal bir süreç olmuştur. Geleneksel kalıplara uygun ve toplumun alt katmanlarına da hitap eden bir tarz olarak Mısır melodramları, yerel üretim sıkıntısı içinde olan Türk Sineması'nı oldukça etkilemiştir. Bu ilginin, zamanla sinemamızı tehlikeye atması gerekçesiyle de, Mısır filmleri ile yabancı filmleri yerlileştirme çabasına girilmiştir.

İlk gösterilen Mısır filmi Kasım 1938'de İstanbul'da seyirci önüne çıkan Muhammed Kerim'in çevirdiği *Dam 'al-Hubb (Aşkın Gözyaşları)* adlı filmidir. Burada, halk kendi insanına benzer oyuncularını görmüş, kendi inançlarına da yakın olduğu için ilgiyle izlemiştir. Mısır filmleri, izleyici tarafından bu kadar tutulunca, ithal şirketleri bazı filmleri Türkçeleştirerek gösterime sokmuşlardır.

O dönemde Kovboy filmlerinin bile Türkçeleştirilmesi söz konusu olmuş, yerli üretimi canlandırmak ve sinemacılara mesaj olarak bu girişimde bulunulmuştur. Türk izleyicisi, alt yazı okumak yerine, kendi dilini konuşan oyuncularını izlemeyi tercih etmiştir.

İzleyiciler artık beyaz perdede kendi diliyle (ve kendi sanatçısıyla) temsil edilen filmler görmek istemişlerdir. Bir süre sonra; bu ihtiyaca cevap olarak, yabancı filmlerin oyuncularına Türk isimleri verilmiştir. Türk ahlakına ve davranışına uygun olarak konuşmalar ve espriler çevrilmiştir (Şen, 2010:107). Bu dönem yürütülen yerlileştirme çabaları da, yerli üretimi teşvikte zayıf kalmıştır. Türk Sineması'nın yavaş yavaş oluşmaya başlayan izleyici kitlesi, yerli üretimin yetersiz kalması nedeniyle Mısır melodramlarına ağırlık vermiştir.

Gürata'ya göre; Mısır filmlerine yönelik bu ilgi rastlantılara bağlanamaz. Müzikte uygulanan katı bireşim (sentez) siyaseti, yerli sinema sanayiine yeterince ilgi gösterilmeyişi, yeni izleyici kitlelerinin beğenilerinin yeterince değerlendirilemeyişi bu alanda rol oynamıştır. Çoğu şarkılı türkölü melodram olan bu filmlerin, bir süre sonra yerlileştirilmeye başlandığı görülmüştür (Akt. Akbulut,2008:96). Bu filmlerin yerlileştirme çalışmaları, yabancı oyunculara Türk isimleri verilerek, fakat senaryoya sadık kalınmayarak uygulanmıştır.

Filmlerin daha fazla izlenmesini ve Türk ahlakı ve davranışına uygun hale getirilmesinin yanında; Mısır filmlerinin girişiyle birlikte, Türkiye’de şarkılı melodramlar furyası da başlamıştır. Alim Şerif Onaran (1999:31), Mısır filmlerinin Türkiye’de Sadettin Kaynak’ın besteleri ve Müzeyyen Senar ile Münir Nurettin Selçuk’un sesleriyle Türkçeleştirildiğini belirtmiştir.

Bu yerlileştirme işleminin ardından yerli yapımlar yavaş yavaş kendini göstermeye başlamıştır (Akt. Akbulut,2008:96). Halkın, Mısır filmlerine yoğun ilgisi nedeniyle Muhsin Ertuğrul, Mısır filmlerinin etkisindeki ilk filmi *Allah’ın Cenneti (1939)* adlı filmi çekmiştir. Ancak film başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Türk Sineması’nda melodram filmlerinin yaygınlaşmasında, Toros film şirketinin gösterdiği *Avare* filminin akıl almaz gişe başarısının da büyük bir payı olduğu belirtilmiştir. Ancak uyarlamaların bir taklitten öte, yerlileştirme girişimi olması, uyarlamaların yoğun olduğu sinemaya yerli bir nitelik katmış, onu bizden kılmıştır (Akbulut, 2008:96).

Bu filmler, Amerikan filmlerine göre; Türk ahlaki ve geleneksel yapısına daha uygun olduğu için, bu kadar ilgi görmüştür. Yoğun ilgi gören Mısır filmlerinin en önemli özelliği “şarkı” ve “şarkıcı oyuncu” kullanılmasıdır. Mısır filmlerine şarkı yapan bestekarların başında, Saadettin Kaynak ve Münir Nurettin Selçuk, sonra Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkun, Mustafa Nafiz Irmak, Saadettin Pınar gelmektedir (Öztuna’dan Akt. Özbek, 2003: 151). Mısır şarkılı melodramları, Yeşilçam sinemasının en sık kullandığı özellik olan, şarkılı melodram geleneğinin başlamasına da yol açmıştır.

“Mısır sinemasının asıl başlangıcı, Türkiye’dekinden çok sonraya, 1927’ye rastlamasına rağmen, Arap ülkelerinde bulunduğu geniş Pazar dolayısıyla, bu sinema hızla gelişti. Arapça konuşan ülkelerin ihtiyacını karşılandığından dolayı bu gelişmeyi daha da hızlandırdı. Savaş içinde tek açık kapı olan Mısır’dan gelen filmlerin, Türkiye’de ne kadar büyük bir rağbet gördüğü unutulmamıştır: 1938 Kasım’ında *Damu’al-hubb – Aşkın Gözyaşları Şehzadebaşı*’nda gösterildiği vakit, filmi oynatan sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin yer aldığı, tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı, tutum bakımından “tiyatrocular”ın eserlerinden hiç başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde tutuyorlardı. Böylece, Türkiye’ye giren Mısır filmleri ile aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı başa baş gidiyordu. Bu filmlerin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerinde etkisi önemliydi. Bu filmler, tiyatrocuların daha önceki kötü etkisini pekiştirdi. Seyircinin de sinemacının da zevkinin bozulmasında büyük bir rol oynadı. Savaş içinde gelen Amerikan filmlerinin büyük çoğunluğu ise, bu zevk bozukluğunun önünü alabilecek nitelikte değildi” [Özön, 2010:127].

Amerikan filmlerinin nitelikli olmamasından ziyade, o kültüre uyum sağlama açısından Türkiye'nin, Amerika'ya göre çok gerilerde olması da önemli bir faktör olmuştur. Aynı zamanda, farklı dini inançlarında etkisiyle, izleyicinin hem kültürel hem de dini açıdan kendine yakın bulduğu Mısır melodramları tercih edilmiştir.

Bu dönemde, Nijat Özön (2010:127-128), yerli film sayısının 17, gösterilen Mısır filmlerinin sayısının ise 16 olduğunu ifade etmiştir. Yazara göre, yerli filmlerin 12'si "tiyatrocular"ın elinden çıkmıştır. Buna göre, geçiş çağı rejisörlerinin 5 filmine karşılık, aynı tutumu gösteren 28 film yer alıyor. Bu 16 Mısır filmini, Özön (2010:128), çevriliş sırasına göre şöyle sıralamıştır: *Damu'al-hubb / Aşkın Gözyaşları* (Muhammad Karim, 1936); *Layla bint al-sahra'l / Sahra Güzeli* (Bahica Hafız, 1937); *Laylat mumtara / Lekeli Kadın* (Togo Mizrahi, 1938); *Kays va Layla / Leyla ile Mecnun* (İbrahim Lama, 1939); *Alf Layla va Layla / Binbir Gece* (T.Mizrahi, 1940); *Dananir / Harun Reşit'in Gözdesi* (Ahmad Badrhan,1940); *İntisar al-şabab / Endülüs Geceleri* (A. Badrhan,1940); *Layla / Mahzun Gönüller* (Togo Mizrahi, 1940); *Layla bint Madaris / Gizli Aşk* (T. Mizrahi, 1941); *Masna'al zavacat / Dansözler Kulübü* (Niyazi Mustafa , 1941); *Salah al-Din al-Ayyubi / Selahaddin-i Eyyubi* (İ. Lama, 1942); *Ahlam al- şabab / Şark Yıldızı* (Kamal Selim,1942); *Ala Masrah al-hayat / Günah Peşinde* (A. Badrhan,1942); *Ali Baba v'al-Arba'nın harami / Balıkçı Osman Bağdat'ta* (T. Mizrahi, 1943); *AL-bu'assa / Damgalı Adam* (K. Selim,1943; *Sefiller'in Mısır versiyonu*); *Hubb min al-sama' / Beyaz Zambak* (Abd al-Fattah Hassan, 1943).

Bu dönemde gösterilen Mısır filmlerini Özön, 16 olduğunu iddia ederken, Öztuna ise (1969:341), Türkiye'de Arapça yasağının ardından 1948'e kadar, 130 Mısır filminin gösterildiğini savunmuştur. Burada dayanacağımız kesin bir kanıt yoktur. Fakat, daha sonra Özön (1962:149), savaştan sonra Mısır filmlerinin önce azalmış, sonra tamamıyla kesilmiş olmasıyla birlikte, dini duyguları sömüren birkaç Mısır filminin, 1950'li yıllarda İstanbul sinemalarından, Anadolu sinemalarına kadar yaygın bir sömürme alanı bulunduğunu söylemiştir. Melodramın gelişimi bir tür olarak değil, Mısır filmlerinin de büyük etkisiyle Türk Sineması'nın kalıplarını oluşturmuştur.

Uzunca bir süre melodramın etkilerinden kurtulamayan Türk Sineması, Mısır filmlerinin sinemamızda hakimiyet kurmasının bir sonucu olarak, önce şarkılı melodramlar, daha sonra da Arabesk şarkıcıların melodram filmleri furyasıyla kendi gelişimini sanat alanında değil, sadece ticari alanda sürdürmüştür. Bunu yaparken de, sistematik bir sinema endüstrisiyle değil, tamamen ilkel yöntemlerle devam ettirmiştir. Toplumsal ve siyasal konulara değinen ve gerçekçi sinemayla uğraşan yönetmenler de vardı fakat, onlarda parmakla sayılacak kadar azdır.

Mısır Sineması'nın 1926-27 yılları arasında; ilk ürünlerini ortaya koymasında yapımcı, yönetmen, senarist ve oyuncu olarak Türkiye'den Vedat Örfi Bengü önemli rol oynamıştır. 1948'de Türkiye'de yeniden yönetmenliğe başlayan Bengü'nün 1953'e kadar çevirdiği 20'ye yakın filminden hiç biri, Arap filmi niteliğinden kurtulamamış, hepsi ihanete uğrayan koca, evden kaçan kadın, yıllarca sonra ailesine kavuşan çocuk gibi melodram kalıplarıyla dolup taşmıştır (Özön, 1962: 141, 142) . 1926-27 yılları arasında, Mısır Sineması'nın kuruluşunda önemli etkisi bulunan Vedat Örfi Bengü, İkinci Dünya Savaşı sırasında bu filmlerin Türkiye'ye girmesinde de rol oynamıştır. Geçiş Çağı'nda "Tiyatrocular"ı etkileyen Mısır filmleri, *Aşkın Gözyaşları* filminden sonra Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Allah'ın Cenneti* isimli film ile devam etmiştir. Bu filmler en çok Muharrem Gürses'i etkilemiştir.

Türkiye'de melodram filmlerinin yönetmeni olarak, anılan Gürses'in filmleri ağır melodramatik öğeler içeren, içerik açısından zayıf ağlaç filmlerdir. Yaptığı röportajlarda, her ne kadar kendisi inkar etse de, Mısır melodramlarının etkisinde kalarak filmlerini ortaya çıkarmıştır. Bir döneme damgasını vuran ve "Gürses Okulu" olarak geliştirdiği sinema anlayışını takip edecek olan yönetmenleri de etkilemiştir.

Mısır filmleri, Türkiye'ye İpek Film'in getirim kolu olan 'Fitaş' ın aracılığıyla giriş yapmıştır (Özön, 2010: 127). TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 2010 yılında yayınladığı *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (Derleyen. Şen, 108) isimli kitapta yer alan bir açıklamada, 10 Şubat 1942'de Devlet, Mısır filmlerinin ithalini yasaklayınca, yapımcılar çok tutulan yabancı filmlerin konularını yerlileştirerek, film yapmaya başladıkları yer almıştır.

Açıklamaya göre; artık oyuncuların ve yapım ekibinin Türk olması yetmiyordu, işlenen konular da bu halkın içinden çıkmalıydı. Hüseyin Peyda'nın Urfa'da yerel kostümler ve türkülerle çevirdiği *Söyleyin Anama Ağlamasın (1950)* ve hemen onun ardından *Mezarımı Taştan Oyun (1951)* filmleri, büyük hasılat rekorları kırmıştır.

Bu filmlerden önce; Muhsin Ertuğrul'un *Aşkın Gözyaşları* filminden etkilenecek çektiği *Allah'ın Cenneti (1939)* isimli filmi de vardı. Fakat, bu film nedense istenilen başarıyı elde edememiştir. Meral Özbek'in *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski (2003:150)* kitabında yer alan açıklamada; 1938'de *Aşkın Gözyaşları* isimli filmin halk tarafından çok rağbet görmesi nedeniyle, Basın Yayın Genel Müdürlüğü Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesini yasaklamıştır. Bunun üzerine, Türkiye'de film musikisi adaptasyonu doğduğu açıklaması yer almıştır. *Aşkın Gözyaşları* filminin müziğinin Türkçeye çevrilmiş halini, Hafız Burhan plağa okumuş ve bu plak Türkiye'de en fazla satan plaklardan birisi olmuştur.

Arapça yasağının ardından, 1 Temmuz 1948'de Belediye Gelirler Kanunu yabancı filmler için gayrisafi hasılatın % 75'ine, yerli filmlerde ise % 25'ine kadar eğlence resmi alınmasını öngörmüştür. Böylece Belediyeler, sağladıkları gelirin büyük bir kısmını yerli sinemacılara bırakmışlardır (Onaran, 1994:102).

Bu uygulamadan sonra Türkiye'de yerli filmlerin durumuna baktığımızda; 1946-47 yılları arasında çekilen yıllık yerli film sayısı 11 iken, 1954-55 yılları arasında çekilen yıllık yerli film sayısı 57'ye çıkmıştır (Özön, 2010:225).

Yerli sinemayı canlandırmak adına düzenlenen bu uygulama ile, Mısır filmlerinin hakimiyeti tamamen yok olmuştur. Bu dönem (Geçiş dönemi), Türk Sineması'nın "tiyatro" nun etkilerinden kurtulup sinemacıların iş başına geçmesi, film yapımlarının artması ve yapım evlerinin kurulması gibi gelişmelerin yaşandığı, yerli sinemanın canlanması bakımından son derece umut verici bir dönem olmuştur.

Olumsuz etkileri ise; melodramın Türk Sineması üzerinde kurduğu hakimiyetin bir sonucu olarak, özgün yapımların çok fazla ortaya çıkamaması olmuştur.

Sonuç olarak, Türk Sineması bu dönemde yerli yapımları arttırmış olsa bile, yabancı sinemaların etkisinden kurtulamamış, Mısır filmlerinden sonra da, bu kez Hollywood ve Hint filmlerinin de etkileri görülmüştür.

3.4. Yeşilçam Melodramları

Melodram Türk Sineması'na 1922 yılında gerçek bir hikayeden alınan ve Muhsin Ertuğrul'un çektiği 'İstanbul'da Bir Facia-i Aşk' filmi ile giriş yapmıştır. "Tiyatrocular" döneminden sinemacılar dönemine geçiş ile birlikte, sinemamız şekillenmeye başlamış ve melodramatik öğelerin kullanıldığı filmler çekilmeye başlanmıştır. 1960'lı yıllarda Yeşilçam sinemasını belirleyici, hatta tanımlayıcı bir tür olarak yerleşen melodram, Türk Sineması'nda uzun yıllar hakimiyetini sürdürmüştür.

Bu dönemde, sinema salonlarının artışı ve sinemanın yaygınlaşmaya başlaması da melodramın gelişiminde önemli rol oynamıştır. 1950'li yıllarda şekillenmeye başlayan Yeşilçam sineması 'Yeşilçam Melodram Sineması' olarak da tanımlanabilir. Çünkü bu dönemde çekilen bütün filmler, geleneksel anlatı yapısına sahip, yüzeysel olarak aktarılan hikayeler üzerine şekillenmiş, kolay anlaşılır tipik melodram filmleridir.

1960'lı yıllarda sinema salonlarının ve seyircinin artmasıyla popülerleşen Yeşilçam melodramları, yıldız oyuncuların devreye girmesiyle halkın yoğun ilgisini kazanmıştır. Ticari sinemanın vazgeçilmez özelliklerinden biri olan 'yıldız sistemi', seyircinin ilgisini çekme açısından avantajlı olmasına rağmen, filmin maliyetini arttırması boyutunda ticari açıdan bir risk oluşturmuştur.

Bu nedenle Yeşilçam'ın özelliklerine kısaca bakığımızda; yıldızcılık, beraberinde filmin maliyetini arttırmış, fakat izleyici çekme açısından da bu yola başvurulmuştur.

Filmin senaryosu ve yapısı bu yıldızlara göre şekillenmiş ve belirgin bir biçimde birbirine benzer anlatı yapılarının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Zengin / fakir karşıtlığına dayalı, sonu evlilikle biten romantik aşk öyküleri anlatan melodramlar, yıldız sistemiyle paralel gitmiştir. 1960'larda Türkan Şoray'lı, Filiz Akın'lı, Fatma Girik'li filmler eklenmiştir. Melodram filmleri yeni yıldızlar yaratırken, yıldızlarla izleyici üzerinde melodramların etkisi arttırılmıştır.

Toplumun ahlaki ve ideolojik kodları benimsemesinde önemli olan bu süreçte, Türkan Şoray, temel bir figür olarak görülmüştür (Akbulut, 2008:101).

Geleneksel Türk ahlaki yapısının temsilini gerçekleştiren Türkan Şoray, masumiyetin ve saflığın imgesi olarak da Türk Sineması'nda önemli bir makama oturtulmuştur. Bu dönemde öne çıkan kadın yıldızlardan; Belgin Doruk, hanımefendi, Türkan Şoray şuh, genellikle varoş kesimi temsil eden daha sonra değişen kadını, Filiz Akın, daha Avrupai hanımefendi kentli kadını, Hülya Koçyiğit, zarif kırılgan ve naif kadını, Fatma Girik ise, erkeksi, kolay pes etmeyen güçlü kadını canlandırmışlardır. Erkek yıldızları ise; Ayhan Işık, Kartal Tibet, Ediz Hun, Göksel Arsoy, Cüneyt Arkın gibi jönler oluşturmuştur.

1965'ten itibaren popüler şarkılardan esinlenen, yine romantik aşkları konu edinen *Arkadaşımın Aşkısın* (T. İnanoğlu, 1968), *Artık Sevmeyeceğim* (M. Arslan, 1968), *Aşkların En Güzeli* (M. Gülgen, 1968), *Sevemez Kimse Seni* (E. Eğilmez, 1968), *Hicran* (M. Erksan, 1971), gibi şarkılı melodramlar yoğunlaşmıştır. Alt-türlerini çeşitlendiren melodramlar ise, annelik konularına da el atarak, annelik melodramlarını oluşturmuşlardır. *Ana Yüreği* (Çetin Karamanbey, 1969), *Ana Kalbi* (Aram Gülyüz, 1969), *Ana Mezarı* (Ü. Utku, 1969) gibi filmler perdelerde boy göstermeye başlamıştır. Ancak aşk hikayeleri anlatmak, melodramın vazgeçilmez özelliği olmuştur (Akbulut, 2008:103).

Bu dönemde, özellikle şarkılı melodramların yoğun olarak yer tuttuğu gözlemlenmiş ve Yeşilçam'ın en çok tercih ettiği melodram türü de, aşk hikayeleri anlatan şarkılı melodramlar olmuştur.

Bu şarkılı melodramlarda; genellikle zengin / fakir karşıtlığı oluşturularak, yaratılan çatışmalarla anlatılan aşk hikayelerinin yanında, köylü veya fakir kadının dönüşümünün anlatıldığı melodramlar, Akbulut'un da (2008:100) belirttiği gibi, Türk burjuva sınıfının yaratılmasını etkin kılmıştır. Bu dönemde yaşanan toplumsal, sosyal, ekonomik ve siyasi gelişmeler de sinemayı etkilemiş, özellikle köyden kente göçün yoğun olarak yaşanması da, filmlerde işlenecek konuları belirlemiştir.

Dönüşüm öyküleri anlatan melodramlarda anlatı, yoksul, kimsesiz, cahil kadının, 'hayatına giren' (hatta zorla giren) bir erkeğe duyduğu aşkın, onu dönüştürmesi biçiminde yapılanmıştır. Bu dönüşümü sağlayan şey ise çoğunlukla; kadının tanrı vergisi güzel sesi sayesinde bir gazino patronu tarafından 'keşfedilip' şarkıcı olmasıdır. Kadın, artık esas erkeğin arzu nesnesi olmayı başarmıştır (Akbulut, 2008:100).

Yeşilçam Sineması'nda şarkılı filmlerin dışında genellikle, modernleşme eğiliminin başladığı döneme denk geldiği için, 'geleneksel- modern çatışması' nın yaşandığı melodramlar da oldukça sık işlenmiştir. İç ve dış göçün başladığı hızlı kentleşme ve modernleşme olgusu, sinemayı etkilemiş ve filmlerin içeriğini de belirlemiştir. Bu dönemdeki filmlerde, fakir / köylü kadının kasaba / köy gibi küçük yerleşim yerinden -okumak için veya – ailesini kaybettiği için (genellikle yetim genç kız) şehirde yaşayan zengin akrabalarının yanına giden genç kızın, evin yakışıklı ve zengin oğluyla yaşadığı aşk konu edilmiş, geleneksel kalıplar içinde eğreti duran genç kızın, zengin ve yakışıklı genç erkek tarafından modern bir kadına dönüştürülmesi anlatılmıştır. Bu filmlere örnek verecek olursak; Türkan Şoray'ın başrollerinde olduğu, Muazzez Tahsin Berkant'ın aynı isimli romanı(1943) *Bülbül Yuvası* (Nejat Saydam,1970), Hülya Koçyiğit'in başrollerde olduğu, yine Muazzez Tahsin Berkant'ın aynı adı taşıyan romanı (1941) *Kezban* filmi (Orhan Aksoy, 1968), *Kınalı Yapıncak* (Orhan Aksoy, 1969) vb. birçok örnek yer almıştır. Yeşilçam melodramlarında, romanlardan uyarlama filmler önemli bir yer tutmaktadır. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant gibi yazarların popüler aşk romanlarının doğrudan uyarlanmasıyla çekilen filmler, bu döneme damgasını vuran tipik Yeşilçam örneklerindendir.

Yeşilçam'ın kaynaklarına baktığımızda; popüler edebiyat ürünleri dışında, Türkiye'de daha çok sözlü kültürün egemen olması, filmlerin içeriğini de etkilemiştir. Karagöz-Hacivat, ortaoyunu ve Osmanlı döneminde hakim olan meddah oyunları, halk tiyatroları filmlerin anlatı yapısında etkili olmuştur.

Kırel'e göre (2005:176), ortaoyunu, meddah ve Karagöz-Hacivat gibi eğlence kültürüne ait sözlü kültür ürünlerinin eylemden çok söze dayalı olmaları, filmlerin anlatı yapısını etkilemiştir. Yazar, Türk seyircisinin kültürel altyapısını oluşturan öğeleri; anlatı özelliklerinde, filmlerin daha çok diyalog ağırlıklı olmasının nedenini, radyo dinleme alışkanlığının günlük yaşam içindeki önemi olarak açıklamıştır. Altmışlı yıllarda; televizyon yaygınlaşmamış, hareketli görüntüyü taşıyan araç sadece sinema olduğu için, görüntüden çok, sözlü kültürün egemen olduğu Türkiye'de filmlerde, görüntüden çok söze ağırlık verilmiştir.

Altmışlı yılların film üretim mantığıyla oluşturulan filmler; gerçektende hızlı senaristler, hızlı rejisörlerin elinden geçerek oluşturulmuş ve çoğu zaman doğaçlamaya dayalı, daha çok diyalog içeren filmler ortaya çıkarılmıştır. Ticari kazancın ağır bastığı bu dönemde, Türk Sineması en hareketli dönemini geçirmiş, birçok yapım şirketi kurulmuştur.

Bu yıllarda, yapım evleri ve ürettikleri film sayıları ile ilgili sayısal verilere bakıldığında; 1960-1969 yılları arasında çevrilen 1710 filmin 637'si 17 şirket tarafından yapılmıştır. Bu şirketler arasında; Acar Film, Akün Film, And Film, Arzu Film, Birsal Film, Duru Film, Er Film, Erler Film, Erman Film, Kemal Film, Kervan Film, Melek Film, Metro Film, Pesen Film, Roket Film, Saner Film ve Uğur Film yer almıştır (Kırel, 2005:58). Bu dönemde yapım şirketlerinin, artması ve buna paralel olarak gelişen hareketlenmeler, 1948 yılında yürürlüğe giren,

Belediye Gelirler Kanunu'nun uyguladığı 'eğlence rüsum oranının' yerli filmler için % 25, yabancı filmler için % 70 olarak belirlenmesi sonucu gerçekleşmiştir (Kırel, 2005:56). Bu uygulama, yatırımcıları sinema alanına yatırım yapma konusunda cesaretlendirmiş ve bunun akabinde, yeni yapım şirketleri kurulmuştur.

Yeşilçam'ın film üretim koşulları, bu dönemin film özelliklerini gözönünde bulundurursak melodram türünün ağırlıkta olması, ticari kaygının ön planda tutulduğu, fakat oturmuş bir üretim sektörü oluşturulamadığı şeklinde görülmüştür.

Kırel (2005:66), Yeşilçam'ın üretim biçimini, ana hedefi kar odaklı olan, el yordamıyla sanayi olmaya çalışan bir üretim alanı olarak tanımlamıştır. Sinemaya gerekli yatırımın yapılmaması Yeşilçam'ın bir sinema sanayii olmasına engel olmuştur. Yeşilçam Sineması, film üretmek için gerekli ham maddenin üretilmediği stüdyolara, dekorlara ve çalışanlara altyapı yatırımının yapıldığı, Hollywood gibi güçlü bir sanayi olamadığı için, çoğu zaman kaderinin seyircinin belirlediği bir sektör olarak kalmıştır (Kırel, 2005:67).

Fakat herşeye rağmen; bu dönem, Türk Sineması'nın yapımevi, film sayısı, seyirci ve salon sayısı bakımından en verimli dönemi olmuştur. Bu koşullarda, film üretim sisteminin gerektirdiği ana hedefi kar olan sinemamızın; bu dönemde ortaya çıkan hızlı rejisörleri dikkat çekmiştir. Altmışlı yıllardaki yönetmenlere bakıldığında, yine sinemacılar döneminin yönetmenleri ön plana çıkmıştır. Fakat, film talebinin artmasıyla da, yeni yönetmenlerin katılımının yanında, oyuncular ve teknisyenlerin de sayısında artma yaşanmıştır. Sinema sektörüne, farklı iş kollarına sahip kişilerin de katıldığı görülen bu dönemde, 1963 yılındaki yeni yönetmen sayısı 5 iken, 1965'te 18'e yükselmiştir (Kırel, 2005:113).

Bu dönemde yönetmenler ve film sayıları Kırel'in (2005: 114-115) 1964 yılını baz alarak aktardığı bilgilere göre şöyle; Ülkü Erakalın 10 filmle bu yılın en çok film üreten yönetmeni olarak kaydedilmiştir. Onu, 8 filmle Nejat Saydam, 7 filmle Hulki Saner, 6 filmle Osman Seden, 5 filmle Memduh Ün, Arşevir Alyanak ve Semih Evin izlemiştir. Süreyya Duru, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz, Nevzat Pesen, Sırrı Gültekin, Ümit Utku, Zafer Davutoğlu, Aram Gülyüz ve Orhan Aksoy bu yıl 3'er film üretmişlerdir. İlhan Engin, Nişan Hançer, Tarık Kakıncı, Burhan Bolan, Yücel Hekimoğlu, Fevzi Tuna, Nuri Ergün, Hasan Kazankaya, Orhan Arıburnu, Mehmet Dinler ve Orhan Elmas aynı yıl 2'ser film çekmişlerdir.

O yıl, 1 film çeken yönetmenler ise; Metin Erksan, Tunç Başaran, Atilla Tokatlı, Aydın Arakon, Ertem Eğilmez, Kenan Pars, Muharrem Gürses, Nuri Akıncı, Abdurrahman Palay, Yavuz Yalınkılıç, Muzaffer Aslan, Hüsnü Cantürk ve Kenan Kan olarak belirtilmiştir. Bu dönemin en üretken yönetmeni olan Ülkü Erakalın, üretim koşullarına bakıldığında, senaryo bitmeden çekimlere başlayarak, ‘kendi ifadesiyle’ ısmarlama filmler çekmiştir. (Kirel, 2005:113).

Yeşilçam’ın üretim sistemini kısaca tanımlayacak olursak; genellikle filmin konusunu, yapım şirketleri ile yıldız oyuncuların belirlediği bir sistem oluşturulmuştur. Bu nedenle, yönetmenler özgün çalışmalar sergileyememişlerdir. Bunun bir sonucu olarak ta, birbirinin benzeri filmler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, genellikle yönetmen, sadece istenileni yapan, verilen kalıplara göre filmi oluşturan parçalardan sadece biri olarak görülmüştür. Yeşilçam Sineması’nın işleyiş tarzını görebilmek için, senaryo oluşumuna da bakmamız gerekmektedir. Yine, bu dönemde de anlaşılacağı gibi, döneme ayak uyduran hızlı senaristler göze çarpmaktadır.

Yeşilçam öykü sineması, ilk olarak senaristlerin elinden geçtiği için, senaristin senaryosunu oluşturduğu aşamaları incelemek, bu sektörün nasıl işlediğini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. Bu dönemde, senaristler de, yönetmenlerin iki filmi aynı anda çektikleri gibi, birden çok senaryoyu aynı anda yazmak zorunda kalmışlardır. Üretim sistemi içerisinde, senaristler işin en stresli bölümünde olmuşlardır. Çoğu zaman senaryolar, ya birgün önceden ya da sete çekim esnasında yetiştirilmiştir. Gerçek anlamda sinema filmi çekmenin henüz ne olduğu bile anlaşılmadan, senaryo yazma sisteminin yeni yeni gelişmeye başladığı bu dönemde senaristler, senaryolarını oluştururlarken, dönemin yönetmenleri gibi özgün senaryolar oluşturmamışlardır. Yeşilçam Sineması daha önce de bahsettiğimiz gibi, şarkılardan, popüler romanlardan uyarlamalar ve yabancı filmlerden esinlenerek oluşturulan öykülerden yola çıkılarak hazırlanan senaryolarla aynı kalıplar içinde, çoğu zaman birbirinin taklidi olan filmlerle oluşturulmuştur. “Senaryo fabrikaları” olarak adlandırılan üç önemli senaryo yazarı, Bülent Oran, Safa Önal ve Erdoğan Tunaş rekor sayıda senaryoya imza atmışlardır.

kullandığı 9, fakat adını kullanmadan yazdıklarıyla beraber toplam 16 senaryo oluşturmuştur (Kirel, 2005:120). 1960 yılında, bir yılda toplam 11 senaryo yazmıştır. 1963'te 1 yılda 22, 1964'te bir yılda 25, 1966'da ise bir yılda 32 senaryo yazmıştır.

Senaryo yazmaya 1957 yılında başlayan Safa Önal; 2005 yılında Guinness Rekorlar Kitabı'na girmiştir. Erdoğan Tünaş da, 1960 yılında senaryo yazmaya başlamış, dönemin en hızlı senaristleri arasına katılmıştır. 1965 ve 1968 yılları dikkate alınarak, üretilen film sayısına göre senaryo dağılımı yaptığımızda; 1965 yılında üretilen 214 filmin 25'inin senaryosu Bülent Oran'a, 17'sinin Safa Önal'a, 11'inin Osman Seden ve Vecdi Uygun'a, 9'unun senaryosunun da Sadık Şendil ve Erdoğan Tünaş' ait olduğunu görmekteyiz.. 1968 yılında film sayısının 177'ye düşmesiyle oluşan senaryo dağılımıysa şöyledir; 177 filmin senaryosunun 25'ini Safa Önal, 19'unu Bülent Oran, 10 tanesini de Sadık Şendil yazmıştır. Yine hızlı senaristler arasında, Mehmet Arslan, Erdoğan Tünaş ve Yılmaz Atadeniz de yer almışlardır (Kirel, 2005:121-122).

Bu dönemde, erkek senaristlerin daha aktif olduğu görülüyor, fakat kadın senaristlerden, 1955 yılında senaryo yazmaya başlayan Lale Oraloğlu, senarist, yönetmen, yapımcı ve oyuncu olarak Türk Sineması'nda yerini almıştır. “Kırık Çanaklar” ve “Hatırla Sevgilim” 60'lı yıllarda yazdığı senaryoları arasında yer almıştır. Ayrıca, Lale Oraloğlu senaryosunu yazdığı “Kırık Çanaklar” filmi ile Türk Sineması Yarışması'nda ‘En İyi Kadın Oyuncu’ ödülü almıştır. Kirel (2005:129), *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı kitabında, senaryo yazarını etkileyen dinamikleri, bir tabloda göstermiştir. Biz de;bu dinamikleri şöyle sıralayabiliriz; Ekonomik baskı, seyircinin istekleri, sansür, yapımcı, yıldız, bölge işletmecisi ve bunun sonucunda senaryo ortaya çıkmıştır.

Bu dönemin üretim koşullarında oluşan rekabet ortamında, senaryo yazarı da talebe cevap vermek durumunda kalmıştır. Senaryo yazarını kısıtlayan unsurlardan biri olan sansür mekanizması, birbirinin taklidi olan filmlerin ortaya çıkmasına neden olan unsurlardan sadece biridir. Fakat, bu filmlerin benzerlikleri ve anlatı yapısındaki kalıpların aynı olması, ekonomik nedenlerden de ileri gelmiştir.

Çünkü, daha önce yapılan filmler, izlenilebilirliğini kanıtlamış ve ticari açıdan risk oluşturmeyen filmlerdir, bu nedenle bu dönemde oluşturulan filmler yeniliğe kapalı, belli kalıplar içinden çıkamayan filmlerdir.

Yeşilçam'ın üretim sistemi içinde bölge işletmeciliği de, filmlerin oluşturulmasında önemli unsurlardan biri olmuştur, bu nedenle senaryo yazarı bölge işletmecisiyle de yakın ilişki içinde olmak zorunda kalmıştır. Kirel (2005:133), *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı kitabında yer verdiği, Bülent Oran'la yapılan röportajdan aktardığı bilgilere göre; bölge işletmecisi örneğin, Adana bölgesinin veya İzmir bölgesinin hangi filmlerden hoşlandığı da gözönünde bulundurularak filmlerin senaryoları oluşturulmuştur. Aslında bu faktörler, tek bir hedefi göstermektedir. Belli aşamalardan geçen senaryo, en sonunda seyircinin isteklerine göre şekillenecektir, çünkü ticari açıdan hedeflenen kar, seyirci tarafından sağlanacaktır.

Bu nedenle, aslında bütün bu unsurlar birbirine zincirleme bağlıdır. Fakat, filmlerin kaderini belirleyen iki faktör öne çıkmaktadır 'ekonomik baskı ve bunun sonucunda izleyici'... Burada sonuç olarak geleceğimiz nokta, ana konumuz olan melodram filmlerinin ağırlıkta olması, bütün bu amaca uygun bir tarz olmasından kaynaklanmıştır. Bu dönemde, genellikle birbirinin tekrarı melodram filmleri dikkat çekmiştir. Melodram, anlatı yapısı ve özellikleriyle, Yeşilçam'ın işleyiş biçimine en uygun tür olarak, Türk Sineması'nda vazgeçilmez bir tarz olmuştur.

Bu dönemde oluşturulan senaryolar ve filmler genellikle, melodramatik öğelere ağırlık veren melodram filmleridir. 60'lı yıllar Türk Sineması'nın en hareketli dönemi olduğu için, seyirci, salon ve yıllık film sayıları da artmıştır. Kirel'in aktardığı bilgilere göre; 1962 yılında yerli ve yabancı film seyircisi sayısı, toplam 31.500.00'dir. burada yerli ve yabancı film dağılım verilmemiştir.

1966 yılına geldiğimizde; yerli film seyircisi sayısı 27.982.000 iken, yabancı film seyircisi sayısı ise 22. 560.000'dir. 1968 yılında yerli film seyircisi sayısı, 31.475.000, yabancı film seyircisi sayısı da, 22.240.000'dir. 1970 yılına geldiğimizde, yerli film seyircisi sayısı 30. 296.000 iken, yabancı film seyircisi sayısı ise 30.971'dir. Yerli film yapım sayısı, yabancı film alımlarını doğrudan etkilememiştir.

Bunun nedeni olarak dışalımçıların, Anadolu seyircisine de hitap edecek filmleri seçmeleri gösterilmiştir. Yine Kirel'in (2005:162) *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı kitabında yer verdiği, 1969 yılında As-Akademik Dergisi'nde yayınlanan "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı ve Bunun Sebepleri" konulu bir araştırmadan aktardığı verilerde; bölgelere göre sinema salonlarının dağılımı şöyledir; 10 ili kapsayan Marmara Bölgesi'nde 397'si kapalı, 532'si açık sinemadan oluşan toplam 929 salon tespit edilmiştir. Koltuk sayısı 246.934, sandalye sayısı ise 453.796 olarak kaydedilmiştir. Sekiz ili kapsayan Ege Bölgesi'nde 300'ü kapalı, 335'i açık olmak üzere toplam 635 salon kaydedilmiştir. Koltuk sayısı 237.000, sandalye sayısı 360.125'tir.

Akdeniz Bölgesi'nde 7 ile göre, 135'i kapalı, 193'ü açık olmak üzere toplam 228 salon belirtilmiştir. Koltuk sayısı 90.900, sandalye sayısı ise 156.909'dur. Güney Doğu Anadolu Bölgesi 6 ile göre veriler, 87'si kapalı 91'i açık olmak üzere toplam 178 salon kaydedilmiştir. Koltuk sayısı 49.851, sandalye sayısı da 76.895'tir. İç Anadolu Bölgesi'ne baktığımızda; 10 ile göre 208'i kapalı, 176'sı açık olmak üzere toplam 384 salon bulunmuştur. Koltuk sayısı 113.360, sandalye sayısı ise 130.168'dir.

Karadeniz Bölgesi 14 ili kapsayan salon sayısı; 212'si kapalı, 184'ü açık toplam 396 salon olarak tespit edilmiş, koltuk sayısı 115.540, sandalye sayısı ise 137.264'tür. Doğu Anadolu Bölgesi 12 ile göre kapalı 81, açık ise 23 olmak üzere toplam 93 sinema salonu, koltuk sayısı 38.798 sandalye sayısı ise 19.320'dir.

Toplam 67 ilin kapalı sinema salonu sayısı 1420, açık sinema salonu 1534, koltuk sayısı 892.474 ve sandalye sayısı ise 1.335.077 olarak tespit edilip açıklanmıştır. (Salon sayısı konusunda, Türkiye'de kesin sonuçlara ulaşılamamasına rağmen bu araştırmada varılan sonuç, diğer araştırmaların vardığı bulgulara göre çok farklıdır). Sonuç; Yeşilçam dönemi, melodram filmlerinin ağırlıkta olduğu ve en özgün örneklerinin verildiği dönem olması nedeniyle, bütün veriler gözönüne alınarak açıklanmıştır. Özellikle 1960-1975 yılları arasında yapılan melodramlar, Yeşilçam sinemasının yapısını da belirlediği için, araştırmada bu dönem önemli bir yer tutmaktadır.

3.5. Türkiye’de Modernleşme ve Melodram

Cumhuriyet döneminde, Türkiye’de modernleşme olgusu Batı’yı model alarak uygulanmış ve dolayısıyla, onun egemenliğinde bir ilerici anlayış oluşturulmuştur. İlerlemenin Batılılaşma ile paralel olduğu düşüncesiyle, özellikle 18. ve 19. Yüzyıllarda Batı’yı taklit etme çabasına giren Türkiye’de Türk Sineması, bu yeniliklerin dışında kalmış ve gereken destek ve yatırım yapılmamıştır.

Türkiye’de sinema, daha çok eğlence aracı olarak görülmüş ve 60’lı yıllarda başlayan hızlı kentleşme, köyden kente göç hareketleriyle, popüler kültür düzeyinde kalmıştır. Hızlı kentleşme ve sanayileşme hareketlerinin bir sonucu olarak, Türkiye’de modernleşme, gündelik hayatta önemli toplumsal gelişmelere neden olmuştur.

60’lı yıllarda kentsel dönüşümün etkisiyle, göç hareketleri başlamış ve gecekondular ortaya çıkmıştır. Apartman hayatına geçişin modernleşme olarak algılandığı bu dönemde, sinemanın durumuna baktığımızda, sinema tüm bu gelişmelerden etkilenmiştir (Kırel,2005:17). Altmışlı yıllarda kentleşme çok hızlı bir şekilde yaşanırken, diğer bir önemli gelişme de ‘dış göç’ olmuştur. Dış göçün etkisi, kırsal kesimdeki güç ilişkilerinde değişiklikler yaratmıştır.

Ünsal Oskay (1978: 207-208) bu yıllarda, kent ve kent nüfus oranlarının değişmesine dikkat çekmiştir. Gazetelerin baskı tekniklerinin, dağıtım şebekelerinin, toplam satışlarının, reklama bağımlılıklarının, haber alma teknolojilerinin, haber ve yorum öğelerini kullanma biçimlerinin değiştiğini belirtmiştir. Radyonun günlük yaşamdaki öneminin yanı sıra; plak sanayi, teypler, kasetler, konfeksiyon sanayiinin gelişmesi, iş ve iş dışı zamanların ve tatillerin düzenlenmeye başlaması; eğlence sanayisinin de gelişmesini sağlamış, tüketim alışkanlıklarının da değişmesine neden olmuştur (Akt. Kırel, 2005:26-27).

Özellikle yukarı da belirtilen, iş- iş dışı zamanlarının ve tatillerinin düzenlenmeye başlanması, eğlence sanayisinin gelişmesine ve dolayısıyla, uzun yıllar eğlence aracı olarak görülen sinemaya gitme alışkanlıklarının da artmaya başlamasına imkan sağlamıştır. Radyonun gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçası olarak görülmesi, yerini, yavaş yavaş televizyona bırakmıştır.

Bu koşullar içinde sinemanın durumuna baktığımızda, henüz kar getiren bir eğlence aracı olarak görülmüş, zamanla yeni sinema salonlarının da açılmasıyla sektör olarak gelişmeye başlamıştır. Melodram, 18. Yüzyılın önemli toplumsal değişimlerinin yaşandığı dönemde ortaya çıkmış ve modernleşme ile paralel olarak yaygınlaşmış, Türkiye’de 60’lı yıllarda modernleşme hareketlerinin başladığı dönemde de, tür olarak şekillenmeye başlamıştır.

Batı’da modernleşme ve modernizm sanayi, bilim ve teknoloji alanında yaşanırken, Türkiye’de modernleşme dolaylı yoldan yani, ilerlemeye yönelik değil, taklit etme çabasından ibaret olmuştur. Modernleşme süreci; Türkiye’de kendi içinde kaygılara ve çelişkilere neden olmuştur. Batı-dışı toplumların, Batı egemenliğinde bir modernleşmeye mecbur kalması ve söz konusu sürecin de, geleneksel ve modern çatışması içinde yaşanan bunalımlarına neden olmuştur.

Tunalı (2006:148), tarihçi ve araştırmacılarımızın neredeyse, Tanzimat’tan bu yana ‘Baticılık, gelenekçilik, Türkçülük ya da Türk-İslam Sentezciliği’ doğrultusunda görüşler öne sürdüklerini, bu nedenle modernleşme kavramının, Türkiye açısından düşünüldüğünde daima, teori ile pratik arasında kapatılamayan çatlakların, bazen derin uçurumların olduğu, net bir zemine oturamayan bir olgu, bir kavram durumunda olduğunu söylemiştir.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, ‘Batı-dışı modernleşme’ olgusunun yarattığı sıkıntılı durum, Türkiye ve doğusundaki ülkeleri de etkilemiş ve ‘modernleşme’ kavramı ile ‘geleneksellik’ arasında kalan bir toplum ortaya çıkmıştır. Bunların dışavurumu ile ortaya çıkarılan bilim ve sanat ürünlerinin özgün bir biçimle değil, Batı’dan alınan biçime göre şekillenmiş olması, ‘modern’ olarak adlandırılan ürünlerin ikili yani, arada kalmışlıkla oluşturulduğu sonucunu doğurmuştur.

Bu nedenle Türk Sineması'nda özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllara baktığımızda; Yeşilçam Sineması'nın en hareketli dönemi olan bu yıllarda, "Türkçeleştirme" çabasına girilmiştir. Arslan'a göre (2005:62-63), sinemada Türkçeleştirme pratiği, iyi-kötü ve doğru-yanlış bir milli kimlik, ahlaki uygunluk ve dünyevi toplumsal yaşam süzgecinden geçirilerek, çeşitli kalıplara dökmüştür. Türkçeleştirmelerin ya da melodramlaştırmaların üretmeyip, tam tersine her ikisinin de Cumhuriyet'in ideolojisine uygun olarak ve hatta ona destek çıkarak, bir toplumsal ve ahlaki kurguyla belli düzeylerde koşut gittiklerini söylemiştir.

Özellikle Batı kaynaklı filmlerin uyarlamalarında, Türkiye'nin toplumsal yapısına uygun olarak değiştirilerek ve melodramlaştırılarak, Türkçeleştirilmesinin söz konusu olduğu bu dönemde sinemamız; daha çok uyarlama geleneğinin yaygın olmasından öte, taklitçi bir biçime bürünmüştür. Türk Sineması'nda birçok film, George Bernard Shaw'un *Pygmalion*'undan uyarlanarak ortaya çıkan ve daha çok kadının dönüşümünü anlatan hikayelerle oluşturulan melodramlar ve modernleşme ile paralel olarak giden ve Batılı kadın modelinin örnek alındığı hikayelerden oluşturulmuştur.

Arslan (2005:65), dünyevileşme, bireyselleşme ve bunlara ek olarak bizdeki Batılılaşma ve modernleşmenin belirlediği bir dizi pozitivist yarattığı değişmelerin bir sonucu olarak; toplumsal yaşamda ortaya çıkan ahlaki kırılmaları doldurmak ve onları, yeni dünyevilik içinde, yeni bir ahlak ve değerler sistemine eklemlenmenin melodramın hizmeti olduğunu savunmuştur. Yeşilçam melodramlarına baktığımızda, oluşturulan zıtlıklar, kadın figür üzerinden modernleşme ve değişme çabası, fakir kızın- zengin modern bir kadına dönüşmesi ve özellikle köylü kızın şehire gelmesiyle uğradığı büyük değişim, aslında toplumun dönüştürülmesi amacıyla hedeflenen bir ideolojiye hizmet anlamında, melodramlar aracılığıyla benimsetilmiştir.

3.6. Türk Sineması'nda Romanlardan Uyarlanan Melodramlar

Türk Sineması'nda uyarlama geleneği; 60'lı yıllarda yoğun bir biçimde sinemaya kaynaklık etmiş, ve bu dönemde yerli ve yabancı popüler romanlar sinemaya uyarlanmıştır. Belediye Gelirler Kanunu'nun ve yerli filmlere verilen önemin artmasıyla, bu yıllarda Türk filmleri talebi oldukça artmıştır. Bu nedenle, yapımcılar ve senaryo yazarları özellikle 60'lı yıllara damgasını vuran yerli popüler romanları, melodrama uyarlamışlardır.

Yerli popüler romanların uyarlamalarının sıkça tercih edilmesi, romanların çok tutulması ve bunun sonucu olarak, gişe garantisi vermesi açısından denenmiş olmasıdır. Bu nedenle, çoğu roman defalarca beyazperdeye aktarılmıştır. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt gibi yazarların romanları en çok ve defalarca sinemaya uyarlanmıştır.

Özgüç (2005:43), 1947 yılının gizli bir değişimin habercisi olduğuna işaret ederek, Şadan Kamil'in yönettiği *Seven Ne Yapmaz*'la Türk Sineması'nda içten içe bir Kerime Nadir duyarlılığı yaşanmasına neden olduğunu söylemiştir. Bu filmi, daha sonra Orhan Aksoy 1970 yılında bir daha beyazperdeye aktarmıştır.

Özgüç (2005: 44), Kerime Nadir'in "ince hastalıklı kara sevdalar" da oluşan dünyasına karşılık, Esat Mahmut Karakurt'un kahramanlarının, ateşli kadınlarla, maço erkeklerden oluştuğunu ifade etmiştir.

Kerime Nadir'in romanlarına baktığımızda, hep ümitsiz aşk ya da hayal kırıklıklarıyla dolu olduğunu görürüz. Sinemaya uyarlanan eserlerinde, cinselliğin daha romantik hale dönüştürüldüğü ve esas kızın, sevdiği erkek dışında bir erkekle evlense dahi onunla birlikte olmaması, kendini sevdiği erkeğe saklamasıyla dikkat çekmiştir. Genellikle Yeşilçam melodramlarında sıkça rastladığımız bu özellik, Kerime Nadir romanlarının uyarlamalarında daha belirgindir. Kerime Nadir'in romanlarından uyarlama olan filmler, gişe garantisi verdiği ve izleyici tarafından ilgi görmesi nedeniyle, birçok yapımcı tarafından 'Nadir' romanları bir garanti olarak görülmüştür.

Özellikle 1936 yılında yazdığı “Hıçkırık” adlı romanı, birçok filme uyarlanmış veya kaynaklık etmiştir. Romanları filme en çok uyarlanan yazarları şöyle sıralayabiliriz; Kerime Nadir, *Boş Yuva*, 1961; *Şahane Kadın*, 1961; *Aşk Bekliyor*, 1962; *Esir Kuş*, 1962; *Aşka Tövbe*, 1963 ve 1968; *Hıçkırık*, 1965; *Posta Güvercini*, 1965; *Samanyolu*, 1967; *Funda*, 1968; *Uykusuz Geceler*, 1969; *Son Hıçkırık*, 1971; *Suya Düşen Hayal*, 1972; *Günah Bende Mi?*, 1969; *Güller ve Dikenler*, 1970; *Seven Ne Yapmaz*, 1947 ve 1970; *Sisli Hatıralar*, 1972; Muazzez Tahsin Berkant, *Bülbül Yuvası*, 1961 ve 1970; *Küçük Hanımefendi*, 1961 ve 1970; *Mağrur Kadın*, 1962; *Çiçeksiz Bahçe*, 1963; *Kezban*, 1961 ve 1968; *Gençlik Rüzgarı*, 1964; *Mualla*, 1964 ve 1971; *Aşk ve İntikam*, 1965; *Garip Bir İzdivaç*, 1965; *Sevgim ve Gururum*, 1965; *İftira*, 1968; *Sabah Yıldızı*, 1968; *Sarmaşık Gülleri*, 1968 ; *Mağrur Kadın*, 1970; *Saadet Güneşi*, 1970; *Aşk Fırtınası*, 1972; *Bir Genç Kızın Romanı*, 1971; Esat Mahmut Karakurt, *Sokaktan Gelen Kadın*, 1961 ve 1984; *Son Tren*, 1964; *Kadın İsterse*, 1965; *Allaha Ismarladık*, 1966; *Son Gece*, 1967; *Dağları Bekleyen Kız*, 1968; *Erikler Çiçek Açtı*, 1968; *İlk ve Son*, 1968; *Kadın Severse*, 1968; *Ömrümün Tek Gecesi*, 1968 ve 1984; *Ankara Ekspresi*, 1970; *Bir Kadın Kayboldu*, 1971; *Vahşi Bir Kız Sevdim*, 1972; *Ölünceye Kadar*, 1970 gibi romanlardır (Scognamillo, 2003: 357).

Yeşilçam melodramalarının en belirgin örneklerinin verildiği bu uyarlamalar; altmışlı yıllara damgasını vuran ve en çok gişe yapan filmler arasındadır. Bu uyarlamalar arasında, Esat Mahmut Karakurt’un ‘Ankara Ekspresi’ adlı romanını senaryolaştıran Bülent Oran, kadın seyirci hedef alındığı için, romandaki serüveni değil, aşkı ön plana çıkarmıştır. 1970 yılında, Muzaffer Aslan tarafından filme çekilen Ankara Ekspresi, romana sadık kalınmadan değiştirilerek filme uyarlanmış, Esat Mahmut Karakurt’un itirazlarına rağmen gösterime girmiştir. Film değiştirilmiş haliyle, Altın Portakal Film Yarışması’nda senaryo dahil, beş ayrı dalda ödül almıştır (Kirel, 2005:222-223). Popüler romanların üretildikleri döneme göre değil, içinde bulunulan döneme göre sinemaya uyarlanması roman yazarlarıyla, senarist, yönetmen ve yapımcı arasında anlaşmazlıklara neden olmuştur.

Altmışlı yıllardan önce de edebiyat uyarlamalarına yer verilen Türk Sineması'nda, en iyi ve popüler örnekler bu dönemde verildiğinden, 60'lı yıllar ele alınmıştır.

Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant ve Esat Mahmut Karakurt'un dışında, Orhan Kemal, Peride Celal, Kemalettin Tuğcu, Güzide Sabri, Ümit Deniz, Peyami Safa ve Oğuz Özdeş gibi yazarların da romanları sinemaya uyarlanmıştır (Kırel, 2005:219). Halk tarafından yoğun ilgi gören bu popüler romanlar, sinemada hem konu sıkıntısını gideriyor, hem de halkın istediği gibi, yani denenmiş olanın garantisiyle yapımcıları da rahatlatıyordu. Altmışlı yıllarda Türk Sineması'nda yaşanan hareketlilik, popüler edebiyat ürünlerinden de uyarlamalara sıkça başvurulmasına neden olmuştur. O yıllarda, konu sıkıntısı ve kar kaygısı güden Türk Sineması'nda yapımcıların tercihi olarak uyarlama geleneğine başvurulmuştur. 1919- 1972 yılları arasında yapılan genel bir değerlendirmede, uyarlanan edebiyat eserlerinin 3100 film arasından 230'u aşkın olduğu ileri sürülmüştür (Kırel, 2005:219).

Türk Sineması'nda ticari kaygıyla sıkça başvurulanan uyarlama geleneğinde, uzun bir dönem sadece yerli popüler romanlar değil, yabancı popüler romanlar ve filmlerde sinemamıza kaynaklık etmiştir. Yerli filmlerde yaşanan aşırı talebi karşılayabilmek için uygulanan bu yöntemin ne yazık ki, artan talebi karşılamak dışında sinemamıza bir katkısı olamamıştır.

3.7. Türk Sineması'nda Aile Filmleri ve Melodram

Türk Sineması'nda *Aile Filmleri* kavramı, sinemanın içinde bulunduğu bunalım nedeniyle 70'li yıllarda, seks filmleri furçasının ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Abisel (2005:73), 70'li yıllarda sinemanın seks filmlerinin istilasına uğraması nedeniyle, ailelere ve kadın seyirciye yönelik olan filmlere aile filmi denildiğini söylemiştir. Aile filmleri ve melodram arasında ilişki aslında, önceki yıllar melodram filmleriyle aynıdır, fakat aile filmleri olarak adlandırılması, bu filmlerin seks filmlerinden farklılığını belirtmek için kullanılmıştır.

Aile filmi olarak adlandırılan bu filmler, kadın seyirciye yönelik olarak hazırlanmış ve aileyi hedef alan melodram filmleridir. 70’li yıllarda Türk Sineması’nda film maliyetinin artışıyla, maliyeti daha düşük olan seks filmleri furiasının başlaması, erkek izleyiciyi sinema salonlarına çekerken, kadın seyirciyi ve aileleri sinemadan uzaklaştırmıştır.

Abisel (2005:74), meloramlarda, olay örgüsünün çoğu kez kadının esas karakter olduğu “ev” çevresinde kurulduğunu söylemiştir; özveri ve katlanma, kadının kaderi olarak sunularak, melodramda kadın karakterin, seyircisi gibi sıradan bir kadın olması, kötüye kullanılan aşk, baştan çıkarma ve terk etme ya da sevgilinin ihaneti gibi durumların kullanılması, kadın seyircinin bu tür filmlere ilgi göstermesinin nedenleri arasında değerlendirildiğini savunmuştur.

50’li yılların sonu ve 60’lı yıllarda artan sinema salonu sayısı ve film yapım sayısının artmasıyla büyük bir hareketlenme yaşayan Türk Sineması, 70’li yıllarda film maliyetlerinin artmasıyla, yavaş yavaş gerileme dönemine girmiştir. Yapımcıların, maliyeti düşük olan seks filmlerine yönelmeleri, aile filmi olarak adlandırılan genel izleyiciye yönelik filmlerin yapımında azalmaya neden olmuştur.

Abisel (2005:76), 1970’li yıllarda sinemanın girdiği bunalımın bir sonucu olarak, yeni aile filmlerinde, önceki yıllarda çekilen filmlere göre olay örgüsünün değişmemesine rağmen, kullanılan öğelerde bazı farklılıklar olduğunu savunmuştur. Yazar, yeni aile filmlerinde az da olsa, ılımlı yatak ve öpüşme sahnelerine yer verilerek, kadınların gayri meşru çocuklarını, kimseyle evlenmeden doğurmaları gibi durumların söz konusu olduğunu söylemiştir.

Türk Sineması’nın içinde bulunduğu bunalımın bir sonucu olarak, zaten melodram kalıplarının hakim olduğu Yeşilçam Sineması’nda, melodram öğeleri daha ağır ve abartılı biçimde işlenmiştir. Türk toplumunda “aile”nin, temel bir kurum olarak görülmesi ve işlenecek konuların da aile içi düzeni korumaya yönelik olması nedeniyle, Avrupa ve Amerikan melodramlarında olduğu gibi, Türk Sineması’nda da aile, yüceltilmesi gereken bir kavram olarak gösterilmiştir.

1970’li yıllarda Türkiye’nin içinde bulunduğu modernleşme olgusu, sanayileşme, kentleşme ve neticesinde; köyden kente göç hareketleriyle devam eden geleneksel-modern çatışması içinde aile kurumu, özellikle alt ve orta sınıfa göre geleneksel kalıplar içinde sunulmuştur. Hedef izleyici olarak kadın seyirciye yönelen aile filmlerinde, geleneksel kalıpların dışına çıkmadan, ailenin sürdürülmesi gereken kutsal bir kurum olduğu gösterilmiştir.

Türk Sineması’ndaki aile filmleri, Amerikan Sineması’nda 50’li yıllarda yaygın olan aile filmlerinden, hem farklılık hem de benzerlikler taşımaktadırlar. Amerikan Sineması aile filmlerinde, 2. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan toplumsal parçalanmışlığı ve kopuşu gidermek amacıyla, kadın seyirci hedef alınmış ve ulusal temellerin aile aracılığıyla sağlamlaştırılması söz konusu olmuştur.

Türk Sineması’nda ise aile filmleri, sinemanın geçirdiği bunalım döneminin etkisiyle; seks filmlerinin çoğalması, genel izleyiciye yönelik olan filmlerin seks filmlerinden farklılığını vurgulamak amacıyla *aile filmleri* kavramı olarak ortaya çıkmıştır. Türk Sineması’nda aile filmleri kavramının yaygınlaşmaya başlaması ve seks filmlerinin sinemayı hakimiyeti altına almasının bir sonucu olarak, yapımcılar ve sinemacıların daha özel ve aileye daha çok hitap eden, kadın odaklı filmlere yönelmesine neden olmuştur.

Bununla birlikte, Türkiye’nin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik nedenler de bu filmlerde etkili olmuştur. Hızlı sanayileşme ve köyden kente göç ve gecekondulaşmanın da etkili olduğu, geleneksel yaşamdan modernleşmeye doğru geçişin yarattığı bunalımlar, toplumsal açıdan çelişkiler yaratırken, sinemayı da etkilemiştir.

Neşe Kaplan’a (2004:61) göre, Türk Sineması’nda aile; genellikle toplumsal yapıyı yansıtacak şekilde işlenmiştir. Türk Sineması’nda kadın, ailesi ve çocuklar için özverili, kocasına bağlılığı ile iyi bir aile kadını olarak gösterilmiştir. Filmlerdeki senaryolar da, genellikle güzel, romantik ve iyi bir aile kızı genç kızların, aşkları ile evlenmesi ve yuva kurması yönünde gelişmiştir.

Genellikle Türkiye'nin toplumsal yapısında olduğu gibi aile, düzeni sağlayan önemli bir oluşumdur. Bu yüzden genç kızların evlilik hayallerinin ve aşklarının anlatıldığı filmlerde, hikaye evlilikle sonuçlandığı zaman, mutlu sona ulaşılmıştır.

Ataerkil bir düzeni destekleyen bu filmler de, genellikle kadının erkeksiz, zayıf ve güçsüz olacağı yansıtılarak, kadının erkeksiz yaşama tutunamayacağı anlatılmıştır.

Filmlerde kadın için evlenmek, yuva kurmak çok önemlidir, bu yüzden her zaman kendisine sahip çıkan koruyan ve kollayan bir erkeğe ihtiyaç duymuştur. Türkiye'de toplumsal yapıya baktığımızda da, aynı durum söz konusudur. Erkeksiz kadın, toplumda her zaman ezilen, rahatsız edilen ve dışlanan kişidir. Ancak aile kurarak, toplumdaki yerini alabilmiştir.

Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Akad-Memduh Ün / 1962-1965) filminde, kocası tarafından terkedilen ve çocuğuyla yalnız yaşamak zorunda kalan kadının, çamaşırcılık yaparak geçimini sağlarken, çevresi tarafından gördüğü baskı anlatılmıştır. Kadının erkeksiz yaşaması, toplum tarafından kabul görmemiştir. Yanında kocası olmadığı için savunmasızdır ve toplumun gözetimi altındadır (Kaplan, 2004:62) .

Türk Sineması'nda aile filmlerinde erkek rolleri de önemlidir, kadınına sahip çıkan koruyan, kollayan ve yuva sahibi yapan erkek, kadın için ideal bir kocadır ve kadın tarafından tercih edilecek olan erkek tipidir. Atıf Yılmaz'ın 1977 yılında çektiği *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde görüldüğü gibi, kadın çocuğunun babası olan sevdiği erkeği değil, ona ve çocuğuna sahip çıkan ve emek veren erkeği kendine koca olarak seçmiştir. Genellikle melodram kalıplarının hakim olduğu aile filmleri, Türk Sineması'nda da yaygın bir tarz olduğu için, bu filmlerde daha belirgin kullanılmıştır. *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmi de bunlardan biridir. Abisel (2005:100), alışılmış kalıpların dışına çıkılamamasının diğer nedenler dışında, sansür mekanizmasının da etken olduğunu ve Türk Sineması'nda yeniliklere yönelmenin biraz güç olduğunu savunmuştur. Sonuç olarak, Türk Sineması'nda özellikle melodram kalıplarının dışına çıkılamamasında ve sürekli yinelenen konuların işlenmesinde ticari nedenler dışında, sansür mekanizmasının da önemli bir etkisi olmuştur.

3.8. Muharrem Gürses ve Melodram Sineması

Muharrem Gürses yönetmenliğe, 1950'lerin başında *Kara Efe / Zeynep'in Gözyaşları* (1952) adlı filmi ile başlamıştır. Türk Sineması'nda ağır ağıdalı melodram filmlerinin yönetmeni olarak bilinen Gürses'in filmleri, daha çok doğuya yatkın ve köy filmleri ağırlıklı melodramlardır. Sinema eleştirmenleri ve aydınları tarafından dikkate değer görülmeyen Gürses filmleri, bir dönemi etkilemiş ve melodram türünün en ağır örneklerini vererek, 'Gürses Ekolü'nü başlatmıştır.

Muharrem Gürses, dönemin en çok film çeken yönetmenlerinden biri olarak, her türü denemiş, fakat melodram filmlerinin öncüsü olmuştur. Dini filmlerin yanında, milliyetçi filmler, güldürüler de çeken Gürses, Türk Sineması'nda özellikle köy melodramlarıyla tanınmıştır.

Muharrem Gürses, halkın ilgisini çekmeyi iyi bilen ve duygulara hitap edebilen dönemin en hızlı yönetmenlerindendir. Özellikle "köy melodramları" ile bilinen ve daha çok aşırı duygusal ve ağır ağıdalı bir anlatı yapısıyla, "gözyaşı" sineması olarak da tarif edilen Yeşilçam'ın temellerini oluşturmada katkısı olmuştur. Giovanni Scognamillo Türk Sinema Tarihi adlı kitabında (2003: 155), -dengesizliğine ve aşırılığına- rağmen Muhharem Gürses'in ister köy filmlerinde, isterse kent filmlerinde de halka yaklaşmayı bildiğini savunmuştur.

Sicognamillo, bunun nedeni olarak bildiği insanları; ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa dönmüş ve yazgısından kaçamayan umutsuz insanları anlatma çabasında yattığını söylemiştir, bu nedenle Gürses, halkın ne istediğini bilen ve duyguları istismar ederek ilgisini çekmeyi başarabilen yönetmen olarak, birçok filme imza atmıştır.

Muharrem Gürses'in Türk Sineması'na katkıları küçümsenmeyecek kadar fazladır aslında, fakat filmlerindeki aşırılık ve bayağılık, eleştirmenleri bu filmleri ciddiye alamamaya yönlendirmiştir. Buna rağmen Gürses, bu dönemde prototipler oluşturarak tecimsel Türk Sineması'nı etkilemiştir (Scognamillo, 2003:156).

1950-60 yıllar Gürses melodramları dönemi olarakta anılmış, aslında Türk Sineması'nın yapısına uygun en uygun sinemacı olarak da, o dönem aranan yönetmenlerden biri olmuştur. Gürses'in başlıca filmleri; *Kara Efe / Zeynep'in Gözyaşları* (1952); *İhtiras kurbanları* (1953); *Ölüme Giden Yol* (1954); *Gülmeyen Yüzler* (1955); *Öldürdüğüm Sevgili* (1956); *Yetimler Ahı* (1956); *Sazlı Damın Kahpesi* (1956); *Yedi Köyün Zeynebi* (1956); *Yanık Kezban* (1957); *Allı Gelin* (1957); *Yavrularımın Katili* (1957); *Allah Korkusu* (1958); *Bana Gönül Bağlama* (1958); *Vicdan Azabı* (1958); *Yavrum İçin* (1958) ; *Talihsiz Yetime* (1958); *Sokak Şarkıcısı* (1959); *Şehvet Uçurumu* (1959); *Gönlüm Yaralı* (1961).

Filmlerin isimlerinden de anlaşılacağı gibi Gürses sineması, melodram sinemasının en belirgin örneklerindendir. Yönetmenin, şimdiye kadar kaydedilen 150'ye yakın filmi bulunmakta olup, bunlardan Özön'ün verdiği bilgilere göre (2010:171), 1960 yılına kadar çevirilen 58 filmin senaryosu da, kendisine aittir. Özön (2010:171), Gürses'in Türk Sineması'nın ortalama ölçüsünü en iyi temsil eden bir sinemacı olduğunu savunmuş ve piyasayı tutuşunun "Muharrem Gürses Okulu"nu meydana getirmesinin ardından, yapımcılar tarafından aranan bir yönetmen olmasına neden olduğunu söylemiştir.

Gürses, o dönemde eli çabuk ve halkın ne istediğini bilen bir sinemacı olarak, Türk Sineması'nın içinde bulunduğu üretim koşullarına göre, talebe en kolay cevap veren ve yapımcıların en çok tercih ettiği yönetmen olarak sinemada yerini almıştır.

Filmlerinin çoğunda seanarist ve oyuncu olarak da çalışan Gürses, Özön'e göre (2010:171); yetişmesi, dünya görüşü, sanat anlayışı, çalışma yöntemi, tutumu bakımından yalnız ortalama Türk filminin temsilcisi olarak kalmamış, aynı zamanda bu ölçü çerçevesindeki en önemli sinemacı olarak ortaya çıkmıştır. Melodram türünün en ağır uygulayıcısı olarak ün yapan Gürses, Türk Sineması'nda alışılan ve bilinen melodramdan farklı olarak, özellikle "köy melodramları"yla bilinmiştir.

Özön (2010:172), Gürses melodramlarının salt gözyaşı ticareti için kullanılmış iğreti öğelerden gelmediğini belirterek, melodramlarında bilinçli ya da bilinçsiz, kökleri

daha derinlere doğru inen -doğululara özgü bir türlü gerilikten, baskıdan kurtulamamış bir toplumun yarı-hayvan yaratıkları, ancak “kader”le açıklayabildikleri sayısız dertlerle, belalarla karşılaşp, oraya buraya itilen, toplumun kenarında tutunmaya çalışan, hayvancıl bir içgüdüyle yaşamakta ayak direyenler- olarak tarif etmiştir.

Özön’a göre, sırf kötülük yapmak için kötülük yapan insanların yaşadığı bir dünya, Gürses’in melodramlarının başlıca özelliklerinden biri olmuştur. Daha çok köylü filmlerine ağırlık veren Gürses’in filmleri, diğer melodram filmlerine göre daha ilkel durmuş ve dönemin üretim koşullarında, taleplere cevap verebilmek için iki- üç filmi birarada çekmiştir. 1950’li yıllarda sinemaya giriş yapan Gürses, Türk Sineması’nın en iyi temsilcisi olarak, bir döneme damgasını vurmuştur.

Yine; Eleştirmenler tarafından özellikle, melodram filmleri küçümsense de, Türk Sineması’nın işleyişini en iyi temsil eden ve uygulayan bir yönetmen olarak, en belirgin ve en ağır melodram örneklerini vermiştir. Türk Sineması’nın en fazla film üreten yönetmenlerinden biri olarak Gürses, melodram kalıplarını tür olarak uygulayan ve bu türün sinemamıza yerleşmesinde katkısı olan ilk yönetmen olmuştur.

“Gürses Ekolü” nü oluşturan yönetmenin filmleri, birçok sinemacıyı etkilemiş ve melodram kalıplarının günümüze kadar değiştirilmeden taşınmasına öncülük etmiştir.

BÖLÜM 4

4. FİLM ANALİZİ İLE YEŞİLÇAM MELODRAMLARININ ANLATI KODLARININ ÇÖZÜMLEMESİ

4.1.“Seven Ne Yapmaz” Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması’nda Melodram Türünün Kodlarının Çözümlemesi

SEVEN NE YAPMAZ (1970)

Yönetmen: Orhan Aksoy / Senaryo: Erdoğan Tünaş / Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet, Metin Serezli, Münir Özkul, Sami Hazinses, Ergun Köknar, Zeynep Tedü, Esin Engin Nubar Terziyan.

Başrollerini Kartal Tibet ve Hülya Koçyiğit’in paylaştığı ve Yeşilçam öykülerinin temelini oluşturan ‘zengin-fakir’ çatışması üzerine kurulmuş bir filmidir. 1970 yapımı ve yönetmenliğini Orhan Aksoy’un yaptığı film, Kerime Nadir romanlarından bir uyarlamadır. İlk olarak, 1947 yılında Şadan Kamil tarafından filme alınan *Seven Ne Yapmaz*’la özellikle, melodram filmlerinde ‘romanlardan uyarlama’ geleneği başlamıştır.

İlk Karşılaşma:

Fikret iş bulmak için evden çıkar. Sokakta yürürken, bir arabanın yanından hızla geçmesiyle birlikte, su birikintisi Fikret’in üzerine sıçrar. Bu duruma sinirlenen Fikret, arabanın peşinden koşar. Araba durduktan sonra, şoföre bağırarak Fikret, arkada oturan Sevda’yı henüz görmemiştir.

Fikret öfkeyle şoföre bağırırken, Sevda'nın sesi duyulur ve Fikret arabanın arkasında oturan Sevda'ya doğru yönelir, arabanın kapısını açar.

Sahne 1:

Çekim 1: Kamera arabanın arka camından Fikret'in amorsundan, Sevda'yı gösterir. Sevda, Fikret'ten af diler. Kesme.

Çekim 2: Sevda'nın amorsundan, Diz planda Fikret görünür. Fikret öfkeyle Sevda'ya "Kuafore mi yetişecektiniz küçük hanım, yoksa terzinize mi?" der. Kesme.

Burada anlaşılacağı gibi hikaye zengin- fakir çatışması üzerine kurulduğu için, erkeğin kıza bakış açısı ilk anda, zengin olması nedeniyle önyargılıdır.

Çekim 3: Açı karşı açı. Sevda'nın cevabı " evime gidiyordum sadece" der. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan, Fikret Sevda'ya öfkeyle " Nereye giderseniz gidin, ama bütün yolların kendinize ait olduğunu da sanmayın" der. Kesme.

Fikret'in Sevda'ya bakış açısı hala değişmemiştir. Kız ve erkek arasındaki zıtlığı vurgulamak için Fikret'in söylediği sözler, izleyiciye hikayenin ana konusu hakkında fikir verir.

Çekim 5: Açı -karşı açı, göğüs plan. Sevda özür diler. Kesme.

Çekim 6: Açı- karşı açı, göğüs plan. Fikret'in öfkesi geçmemiştir. Kesme.

Çekim 7: Açı- karşı açı, göğüs plan. Sevda Fikret'i sakineştirmeye çalışır ve üzerini silmesi için şalını uzatır. Kesme.

Çekim 8: Açı- karşı açı, bel planda Fikret elini uzatır ve öylece kalır. Kesme.

Çekim 9: Açı- karşı açı, göğüs altı planda, Sevda şalı uzatmış bekliyor. Kesme.

Çekim 10: Çekim 7'nin aynısı. (Bu plandan sonra bakışlar devreye girer).

Çekim 11: Çekim 9'un aynısı. Kesme. (Bakışlar).

Çekim 12: Açık- karşı açı, bel planda, Fikret, elini çeker ve “kıyamıycam, o kadar temiz ve günahsız ki..” der. Kesme.

Filmde kullanılan masumiyetin ifade biçimi, erkeği sakinleştiriyor. Aslında, burada erkeğin aradığı şey masumiyettir, yani izleyicinin de özlemini duyduğu şeydir.

Çekim 13: Açık-karşı açı. Sevda şalı geri çeker. Fikret’e bakar ve “şalım mı?” der. Kesme.

Çekim 14: Açık-karşı açı. Göğüs plan, Fikret “hayır, gözleriniz” der. Kesme.

Çekim 15: Açık-karşı açı. Yakın planda, Sevda’nın yüzü. Kesme.

Bu sahneden sonra kız ve erkek birbirine aşık olmuştur. Açık karşı açı tekniğiyle, yakın plana geçilerek, uzun bakışmalarla duygusallık arttırılır ve nesnel kamera ile izleyici **hikayenin** içine sokularak, sahnedeki durumla özdeşleşmesi sağlanır.

Çekim 16 - 17: Açık-karşı açı, yakın plan. Fikret ve Sevda’nın bakışmaları. Kesme.

Çekim 18: Açık-karşı açı. Diz plan. Fikret Sevda’ya bakarak “İyi yolculuklar” der ve gözlerini Sevda’dan ayırmadan, arabanın kapısını kapatır. Kesme.

Çekim 19: Kameranın konumu değişmiştir, omuz planda, Sevda şoförüne döner ve “gidebiliriz” der. Araba hareket ederken, müziğin ritmide (fidelity) artar, Sevda çerçevenin solunda, araba ilerlerken, arabanın arka camından çerçevenin sağında diz planda Fikret görünür. Kesme.

Filmde, genç kızın ve erkeğin ilk karşılaşma sahnesinde, izleyiciyi hikaye ile özdeşleştirmek amacıyla, kullanılan çekim teknikleri ve müzikle duygusallık arttırılmıştır. Sahnede kullanılan açık-karşı açı tekniği, kameranin nesnel konumda ve göz seviyesinde olması, seyircinin kişiler ile değil, o andaki durumla özdeşleşmesi sağlanmıştır. Yakın planlarla ve uzun bakışmalarla desteklenen duygusallık, vedalaşma sahnesinde müziğin ritminin arttırılmasıyla doruğa ulaşmıştır.

Sahne 2:

Müziyenlik yapan Fikret, çalışmak için bir doğum günü partisine gider. İlk sahne yine, klasik anlatı yapısına uygun olarak tanıtıcı genel planla başlar.

Çekim 1: Kamera genel planda. Kazım Baba ve diğerlerinin eve girişi, ardından Fikret çerçeveye girer ve arkadaşları dağılır. Kamera bu sahnede hareketlidir. Diz planda, Fikret sola doğru yönelir ve kamera onu takip eder. Fikret etrafa bakarken, birden duvardaki fotoğrafı görür ve kamera yaklaşır, Fikret'in amorsundan duvardaki (Sevda'nın) fotoğraf gösterilir. Kesme.

Fikret'in fotoğrafı görmesiyle birlikte müzik başlar ve izleyici duruma hazırlanmış olur.

Çekim 2: Bel plan. Fikret fotoğrafa bakmaktadır. Fikret kameraya doğru yürür göğüs planda kalır. Kesme.

Çekim 3: Orta plan. Sevdanın fotoğrafı. Kesme.

Çekim 4: Göğüs altı plan. Fikret çerçevenin solunda fotoğrafa bakmaktadır. Hizmetçi ve Sevda arkada, boy planda çerçevenin sağından içeri girerler. Sevda, hizmetçinin elinden tepsiyi alır. Kesme.

Çekim 5: Yakın çekim, yüz plan. Sevda'nın fotoğrafı. Kesme.

Çekim 6: Bel plan. Fikret çerçevenin solunda, fotoğrafa bakarak geriye çekilir; arkada, çerçevenin sağında görünen Sevda, elinde tepsi ile Fikret'e doğru hızla yürür bu sırada Fikret te arkasına döner ve ikili planda çarpışırlar, Sevda elindeki tepsiyi Fikret'in üzerine döker. Kesme.

Çekim 7: Toplu çekimde Kazım baba ve diğerleri hazırlık yaparken görülür ve sesi duyarlar. Kesme.

Çekim 8: Bel çekim. İkili planda Sevda ve Fikret birbirlerini yeni farkederek, şaşırırlar. Sevda, yavaşça kameraya arkasını dönerek uzaklaşır ve Fikret, kameraya karşı Sevda'ya doğru yaklaşır.

Kesme yapılmadan- kamera amorsa geçmiştir. Sevda'nın amorsundan Fikret "gene siz" der. Kesme.

Çekim 9: Göğüs altı plan. Fikretin amorsundan Sevda görünür. Arka planda, Kazım baba ve diğerleride onları izlemektedirler. Sevda "maalesef yine ben. Bu ikinci oldu. Birincisinde çamur" der. Kesme.

Çekim 10: Bel plan. Sevda'nın amorsundan Fikret görünür ve gülüşürler. Sevda yürür, Fikret'i karşısına alır ve ikili planda konuşmaya başlarlar. Fikret'in arkadaşları da çerçeveye girer ve onları izlerler (Toplu çekim). Nihayet Fikret ve Sevda tanışır. Fikret kendini ve arkadaşlarını tanıtır ve "doğum gününüz için çağırıldık" der. Sevda "elbiseleriniz için yardım edebilir miyim?" der. Fikret, "teşekkür ederim kendi usulümüzle temizleriz" der. Arkadaşları gülmeye başlar, Fikret onları susturur. Kesme.

Sahne 3:

Çekim 1: Diz plan. Fikret pantolonunu giyer ve kapıya doğru koşar. Kamera onu takip etmektedir. Kapıda, yine Sevda'yla çarpışır. Kamera diz planda. Fikret, Sevda'nın ellerini tutar ve gözleri kapalı "elinizde sulu bir şey var mıydı gene?" der. Sevda kahkaha atar ve "korkmayın ellerimde elleriniz var" der. Fikret "ama genede ben ıslaklık hissediyorum" der. Sevda kahkaha atar. Kesme.

Çekim 2: Göğüs plan. Sevda'nın amorsundan Fikret görünür ve gözlerini yavaşça açar. Gülmeye başlarlar. Kesme.

Çekim 4: Bel plan. İkili çekimde Fikret ve Sevda görünür. Fikret "müsadenizle" der. Ve merdivenlere doğru yürürken ayağı takılır. Dönüp Sevda'ya bakar ve gülmeye başlarlar. Kesme.

Çekim 5: Fikret'in amorsundan diz planda Sevda görünür. Gülüşürler ve Fikret çerçeveden çıkar, Sevda onun arkasından bakar. Kesme.

Birinci sahnede; duygusal komediyle, Fikret ve Sevda'nın ilk tanışmalarına tanık oluyoruz. Birinci ve ikinci sahneyi, çekim teknikleri açısından değerlendirdiğimizde kamera sabit değil, hareketlidir. Her iki sahne de müzik eşliğinde devam etmiş, fakat duygusal bir müzik yerine, hafif hareketli, o anki duruma uygun komedi tarzında bir müzik seçilmiştir. Fikret ve Sevda'nın yaptığı sakarluluklarla sempatik hale getirilen tanışma sahnesi, bir sonraki sahne için, yakınlaşmanın zeminini hazırlamıştır.

Sahne 4:

Çekim 1: Yakın plan. Doğum günü müziği eşliğinde gösterilen pasta, kamera yavaşça zoom-in yapar ve Sevda'yı çerçevenin solunda göğüs planda mumları üflerken görürüz. Çerçevenin sağında, arka planda Fikret piyanonun başında arkadaşlarıyla birlikte görünür. Kesme.

Çekim 2: Genel plan. Sevda ortada, solunda babası ve sağında 3. şahıs yani nişanlısı görünür. Alkışlar eşliğinde, babası Sevda'yı tebrik eder. Nişanlısı Sevda'nın ellerini tutarak “tebrik ederim sevgilim” der. Ve Sevda'nın ellerini öper. Sevda, “mersi, çok nazıksın Osman” der. Sevda'nın babası lafa girer ve “aynı zamanda da cömert, yaş günün için bir gemi hediye etti sana” der. Osman “lafını etmeye değmez Ferit bey” der ve Sevda'ya dönerek, “dans edelim mi?” der. Sevda “şey.. bu parçayı hiç sevmem orkestradan istediğim şarkı var bir dakika” der. Kesme.

Burada izleyici Sevda'nın nişanlı olduğunu öğreniyor, fakat Sevda'nın yüz ifadeleri ve davranışlarıyla, Osman'dan hoşlanmadığı ima edilir. Sevda'nın babası, sırf zengin olduğu için Osman'ı ideal damat adayı olarak görmektedir. Yeşilçam melodramlarında sık rastladığımız bir durum olan ve bu filmde de gördüğümüz, genç kız ve erkeğin birleşmesine tek engel, zengin-fakir çatışmasının değil, üçüncü şahısların da etkilerinin olmasıdır.

Çekim 3: Genel plan. Kamera Fikret ve arkadaşlarına yakın, genel planda Sevda, Fikret'e doğru yaklaşır. Fikret'e döner ve "sizi rahatsız etmiyorsam bir ricam var" der. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan. Çerçevenin sağında Kazım baba klarnet çalarken görünür kamera ona yakın ve çerçevenin solunda Sevda'nın amorsundan, piyanonun başında Fikret görünür. Kesme.

Çekim 5: Bel plan. Kamera alt açıda. Fikret'in amorsundan Sevda görünür. "Rüyamda seni gördüm şarkısını rica etsem, çok severim bu şarkıyı" der. Kesme.

Çekim 6: Göğüs plan. Sevda'nın amorsundan Üst açıda, Fikret görünür, cevap vermez ve Sevda'ya uzun uzun bakar. Kesme.

Bu sahnede; Fikret ve Sevda'nın arasındaki sınıf farklılığına vurgu yapmak için, Fikret üst açı çekimde gösterilmiştir. Çünkü, Fikret Sevda'ya göre, alt sınıfa mensuptur ve Sevda ondan üstün konumdadır. (Bu çekimden sonra, bakışmalar başlar)

Çekim 7: Çekim 3'ün aynısı Sevda, Fikret'ten cevap bekler. Kesme.

Çekim 8: Göğüs plan. Açı-karşı açı çekimle Fikret, Sevda'ya bakmaktadır. Kesme.

Çekim 9: Baş plan. Açı-karşı açı, Sevda, Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 10: Baş plan. Açı-karşı açı ile Fikret'de Sevda'ya bakar. Kesme.

Bu çekimlerde bakışlar devreye girer ve izleyiciye anlatılmak istenen, çekim teknikleri ve bakışlarla aktarılır.

Çekim 11: Omuz plan. Sevda Fikret'le bakışırken arkadan bir ses gelir. Osman "niye cevap vermiyorsun?" derken, kamera sağa pan yapar ve çerçeveye göğüs planda Osman girer, Fikret'e yaklaşır ve "sağır mısın çalgıcı?" der. Kesme.

Araya 3. Şahıs girer ve ilk çatışma başlar. Sevda, iki erkeğin arasında kalmıştır ve bir seçim yapmak zorundadır.

Çekim 12: Göğüs plan. Fikret piyanonun başındadır ve cevap vermez. Kesme.

Çekim 13: Göğüs plan. Osman, Sevda'ya doğru hareket eder ve kamera sola pan yaparak onu takip eder. Sevda, çerçeveye girer. Osman, Sevda'nın sol tarafında durur ve "hanımefendinin emrini duymadın mı? der. Kesme.

Çekim 14: Üçlü amors çekim. Osman'ın amorsundan, Sevda ve Fikret görünür. Sevda iki erkeğin ortasındadır. Fikret "emretmediler" der ve Sevda'ya bakarak, "rica ettiler" der. Kesme.

Çekim 15: Üçlü amors çekim. Fikret'in amorsundan, Osman ve Sevda görünür. Kazım baba, arka fonda klarnet çalarken görünmektedir. Osman Sevda'ya bakarak "hata etmiş, ben emrediyorum. şimdi istediği parçayı çal" der. Kesme.

Burada davranışlar, çekim teknikleri ve bakışlarla, Osman'ın olumsuz karakteri belirmeye başlamıştır.

Çekim 16: Üçlü amors çekim. Osman'ın amorsundan Sevda ve Fikret görünür, bu çekimde, Sevda Fikret'e daha yakındır ve Osman'a olan bakışlarından onu istemediği anlaşılmıştır. Fikret, Osman'a döner ve "derhal beyefendi, ama siz emrettiğiniz için değil" der ve Sevda'ya bakarak "hanımefendi arzuladığı için" der. Sevda başını öne eğerek ve Kesme.

Çekim 17: Toplu çekim. Fikret orkestraya işaret eder. Sevda'nın başı öne eğiktir ve Osman, Fikret'e bakmaktadır. Fikret, şarkıyı çalmaya başlar. Sevda, Fikret'e gülümseyerek bakar, Fikret'le bir süre bakışırlar ve Sevda, Osman'a dönerek "dans edebiliriz şimdi" der. Osman, Fikret'e bakarak uzaklaşır ve Sevda'yla dans etmeye başlar. Osman, Fikret'ten gözüni ayırmaz. Kesme.

Çekim 18: Toplu çekim. Orkestra ve Fikret görünür. Fikret'in, Sevda'ya baktığı bu sahnede, Kazım Baba Fikret'e dönerek, bakmasını engeller. Kesme.

Sevda'nın üzerindeki kıyafet, şarkıda adı geçen yeşil elbiseye uydurulmuştur.

Çekim 19: Göğüs plan. Sevda ve Osman dans ederler. Fakat Sevda, Fikret'e bakmaktadır. Sevda'ya bakan Osman bunu fark eder ve Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 20: Göğüs plan. Fikret Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 21: Göğüs plan. Sevda'nın Osmanla dans ederken Fikret'le bakışması Osman'ı rahatsız eder ve Sevda'ya bunu belli eder. Kesme.

Çekim 22 : çekim 18'in aynısı. Kesme.(Göğüs plan. Fikret Sevda'ya bakar)

Çekim 23: Omuz plan. Sevda ve Osman dans ederken, durumdan rahatsız olan Osman Fikret'te bakmaktadır. Kesme.

Çekim 24: Omuz plan. Fikret'in bakışları. Kesme.

Çekim 25-26- 27: Omuz plan. Açı-karşı açı ile Sevda ve Fikret'in bakışmaları ve şarkı biter. Kesme.

Yeşilçam melodramlarında sık gördüğümüz abartı unsurlar, bu filmde de fazlasıyla vardır. Dans sahnesinde çalan şarkının, “Rüyamda seni gördüm dün gece, o incecik yeşil elbisenle” diye devam etmektedir. Filmde bu sahnede, Sevda'nın üzerindeki elbise de, şarkıdaki gibi yeşil ve ince bir elbisedir. Çekim teknikleriyle, bakışlar abartılı bir şekilde aktarılmakta, açı karşı- açı tekniği ile romantik bir müzik eşliğinde, duygular diyaloglarla değil, bakışlardaki ifadeler ile onları destekleyecek çekim teknikleriyle aktarılmıştır.

Sahne 5:

Bir önceki çekimde; Davetlilerin doğum günü için hazırlanan yemeklerden yediği görülür. Bu sahnede ise; Sınıf ayrımının iyice belirginleştiği görülmektedir. Fikret ve arkadaşları için, mutfakta ayrı bir masa kurulmuş ve sadece bir çeşit yemek vardır. Çatışmanın yaratılabilmesi için oluşturulan bu zıtlıklar, Sevda ve Fikret'in birleşmelerine engel olan nedenler arasındadır. Fakat, Yeşilçam filmlerinin hemen hemen hepsinde görülen, fakir sınıfın, zengin sınıfa göre daha samimi ve içten olması, seyircinin genel bir kanıya varmasına neden olmuştur.

Çekim 1: Genel Plan. Kazım Baba ve arkadaşları kendileri için hazırlanan masada yemek yemekteler. Fikret ayakta ve masaya oturmamış, Kazım baba, Fikret'i yemeğe çağırır. Fikret, masanın etrafında sigara içerek dolaşmaktadır.

Fikret: “Keyfinize bakın baba. İştahım yok benim”der. Kazım Baba “hastamısın yoksa” der ve bir anda bir ses duyulur. Sevda, “Belkide yemekleri beğenmemiştir” der. Kesme.

Çekim 2: *Bel plan. Sevda kapıdan onlara bakmaktadır. Sevda, yavaşça kameraya yaklaşır ve göğüs planda kalır. Kesme.*

Çekim 3: *Göğüs altı plan. İkili çekimde, Kazım Baba ve Fikret görünür. Fikret, çerçevenin sağında, kameraya yakın, Kazım Baba ise, çerçevenin sağında ve biraz daha uzaktadır. İkisinde, Sevda’ya şaşkınlık içerisinde bakmaktadırlar. Kesme.*

Çekim 4: *Göğüs plan. Kapıda duran Sevda gülümseyerek, Fikret ve arkadaşlarına bakar, kameraya yaklaşır ve çerçevenin sağından çıkar. Kesme.*

Çekim 5: *Toplu çekim. Genel planda, çerçevenin solundan kadrāja giren Sevda, Fikret’e doğru yaklaşır. Ayakta duran Fikret ve Kazım Baba gülümsemektedirler. Sevda içeri girdikten sonra Fikret te ona yaklaşır. Bu arada, masada yemek yiyen Fikret’in arkadaşları Sevda içeri girince ayağa kalkarlar. Sevda “rahatsız olmayın rica ederim” der ve Fikret’e dönerek “Yukardan kaçtım, sıkıldım. Benim dişime göre bir şey yoktu hani. Eğer, benide aranızda alırsanız, şöyle biberli bol soğanlı kurufasulye yemek istiyorum” der. Fikret ve arkadaşlarının sevinç ifadeleriyle Sevda’ya yer açılır. Fikret “şöyle açılın çocuklar” der. Sevda, masaya doğru yaklaşır ve oturur. Sevda “sizleri tanıdığım için çok mutluyum. Candan arkadaşlarım hiç olmamıştı bugüne kadar” der. Kazım Baba “şeref verdiniz bize, bu geceyi hiç unutmayacağız. Şeref verdiniz bize” der. Bu arada Fikret, bir eli cebinde sigara içmekte ve Sevda’yı seyretmektedir. Osman “Sevda” diye seslenir. Kesme.*

Burada Sevda’nın ilk tanıştığı insanlara bu kadar samimi davranması ve “beni aranızda aldığınız için çok mutluyum” demesiyle, Sevda ve Fikret’in arasındaki uçurum bir kez daha vurgulanır. Yeşilçam melodramlarının bir özelliği de, zenginliğin kötü bir şey olarak yansıtılmasıdır. Bu filmde de, Sevda sanki kötü ve mutsuz bir hayattan kurtulmak istercesine, Fikret ve arkadaşlarına yaklaşmıştır. Melodramın gelişim koşullarına baktığımızda, özelliklerinden biri olan manevi değerleri yeniden tanımlayarak kültürel ve ahlaki değerler bütünü oluşturmaları, yani kaybedilmiş olan tüm manevi duyguların, melodram filmleri aracılığıyla dışavurulmasının bir sonucu olarak, bu tür bir arayış içinde olduğu gözlemlenmiştir. Sevda kaybedilen manevi duyguları, Fikret ve arkadaşlarında aramaktadır. Bu arada, Osman araya girdikten sonra başlayan müzik te, gerilimi yavaş yavaş arttırmaktadır.

Çekim 6: *Göğüs altı plan. Osman Kapıdan içeri girer. Kameraya doğru bir adım yaklaşır. “Ne demek oluyor bu? Beni şaşırtıyorsun.” der. Kesme.*

Çekim 7: Yakın Plan. Masada oturan Sevda, Osman’a bakar ve “Misafirlerle meşgul olmak istedim” der. Kesme.

Çekim 8: Göğüs plan. Kapıda duran Osman, Sevda’ya bakarak “Misafirler yukarda sevgilim” der. Kesme.

Çekim 9: Yakın plan. Sevda eliyle Fikret ve arkadaşlarını işaret ederek, “beyleri kastetmiştim” der. Kesme.

Çekim 10: Göğüs plan. Osman “Yani çalgıcıları, parayla tutulanlara, parayla çalışanlar hizmet eder ev sahibleri değil” der. Kesme.

Çekim 11: Toplu Çekim. Fikret ve Kazım baba ayakta, çerçevenin solundan Osman kadraja girer. Fikret Osman’a doğru öfkeyle yaklaşırken, Kazım Baba onu tutar. Fikret ve Osman karşı karşıyadır. Osman elini, Sevda’ya doğru uzatır ve “Lütfen Sevgilim” der. Sevda masadan kalkar ve Osman’a doğru yaklaşır. Osman’ın elini tutar ve çerçevenin solundan çıkarlar. Fikret sinirlenir ve sandalyeye oturarak “Neden bırakmadın baba beni neden?” der. Kazım Baba “değmez, herşeyin sırası var evlat” der ve diğerlerine de dönerek “unutmayın bu sözümü” der. Kesme.

Osman’ın sahneye girişinden itibaren başlayan müzik, gerilimi iyice arttırmıştır. Sevda’nın Osman’la gitmek zorunda kalmasıyla birlikte, müziğin ritmi, gerilimi daha da arttırır. Burada Fikret’i sakinleştiren Kazım Baba’nın “herşeyin sırası var” kelimesini vurgulaması aslında, filmin sonu hakkında izleyiciye fikir vermektedir. Yani, gerilim yavaş yavaş arttırılırken, aslında seyircide mutlu son beklentisi de oluşmaktadır. Aslında hikayenin geleceği nokta, çoktan belirlenmiştir bile. Burada Hollywood melodramlarındaki gibi ‘unhappy happy end’ kavramı uygulanmamıştır. Hikaye mutlu başlamıştır ve sonunda mutlu sonla biteceğinin beklentisi oluşturulmuştur.

Sahne 6:

Çekim 1: Genel Plan. Kazım Baba ve arkadaşları, evin salonundan müzik aletlerini toplarlar ve çıkarlar. Elinde nota defteriyle, arkadan yavaş ve düşünceli bir şekilde Sevda’nın fotoğrafına bakarak yürüyen Fikret, kameraya doğru yaklaşır ve çerçevenin sağındadır. Sevda, çerçevenin solundan girer ve sırtı dönük olan Fikret’e “gidiyor musunuz” der. Fikret şaşırarak Sevda’ya döner. Sevda, “Korkmayın. Muhtemel bir kazayı önlemek için elime hiçbir şey almadım” diyerek, Fikrete yaklaşır ve kamera ikili çekimde yavaşça zoom-in yaparak, göğüs plana geçer. Bu arada, Fikret Sevda’ya “bahsettiğiniz kazalar, hayatımın en mutlu anları olacak inanın” der.

Sevda “benimde, ayrıca herşey için teşekkür ederim, geceme renk kattınız” der. Fikret “Vazifemizi yaptık, orkestramızın ilk işiydi. Bize uğur getireceğinize inanıyoruz” der. Sevda, mahcup bir şekilde önüne bakar. Hafif utangaç bir tavırla “memnun oldum. Birgün karşılaşsak” der ve Osman’ın “Sanmıyorum Sevgilim demesiyle, dikkatler ona doğru çekilir. Sevda, korku dolu gözlerle Osman’a bakar. Kesme.

Çekim 2: Göğüs altı plan. Sevda ve Fikret’e bakan Osman “Hiç sanmıyorum” der. Müzikle birlikte gerilim artmaya başlar. Kesme.

Çekim 3: İkili göğüs plan. Sevda ve Fikret. Sevda, Osman’a endişeyle bakmaktadır. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan. Osman, Sevda ve Fikret’e doğru yaklaşır ve kamera onu takip eder. Osman “Çalgıcı kiralarken, daha kaliteli olanlarını seçeceğim çünkü” der. Ve kamera Osman’ı takip ederek üçlü plana geçmiştir. Sevda, Fikret ve Osman’ın ortasındadır. Sevda, “Rica ederim Osman. Bir teşekkür etmelisin hiç olmazsa” der. Osman gülerek cebinden cüzdanını çıkarır. “Bahşiş, daha makbule geçer sanırım” der ve Fikrete para uzatarak “al bakalım ahbap” der. Kesme.

Çekim 5: Üçlü plan. Osman’ın amorsundan Fikret görünür ve Sevda da ortadadır. Osman Fikret’e paraları uzatmış beklemektedir. Fikret, paraya imalı bir şekilde bakar ve almaz. Kesme.

Çekim 6: Açı-karşı açı. Fikret’in amorsundan Osman görünür. Sevda yine ortadır. Osman “Ne o çalgıcı beğenmedin mi?” der. Kesme.

Çekim 7: Üçlü bel plan. Fikret ve Osman karşı karşıya Sevda ortada. Fikret “İğrendim, çalgıcı dediklerin günün birinde belki senin kadar zengin olabilirler, ama sen bütün servetini harcasan bir sanatkar olamazsın” der. Sevda, Fikret’e şaşkın gözlerle bakar. Osman, elindeki parayı indirir ve cevap veremez. Fikret, Sevda’ya dönerek “İyi geceler Sevda hanım, müsadenezle” der ve çerçeveden hızla çıkar. Sevda ve Osman Fikret’in arkasından bakarlar ikili planda, Osman kameraya doğru biraz daha yaklaşır ve sinirli bir şekilde kapıya doğru bakar. Sevda, çerçeveden çıkarken kamera da hareket eder ve Osman’nın gergin hali göğüs planda aktarılır. Kesme.

Burada yine, Yeşilçam melodramlarında sık rastlanan bir aşk üçgeniyle karşı karşıyayız. Gerilim, ufak çatışmalarla başlamış ve yavaş yavaş tırmanışa geçmiştir. “iyi” ve “kötü” ayrımı, daha çatışma başlamadan belli edilmiştir. Karakterler, keskin çizgilerle belirlenmiştir. Kötü olarak belirlenmiş ana karakter “Osman”dır. Ve filmde; “iyi” karakterlerin başına gelen bütün kötülüklerin sorumlusu, yine “Osman”dır.

Teknik açıdan değerlendirdiğimizde ise, karşılıklı aşk sahneleri dışında kamera hareketlidir. Gerilim, müzik ve kamera hareketleriyle desteklenerek artırılmaktadır.

Sahne 7:

Burada bazı sahneler atlanmış ve genellikle vurgulanmak istenen sahnelerden örnekler incelenmiştir. Şimdi incelenecek sahnede, artık Fikret ve arkadaşları popüler bir gazinoda iş bulmuş ve işlerinde yükselmeye başlamışlardır.

Çekim 1: Yakın çekim. Çiçeklerden açılma ve yukarı tilt hareketiyle, göğüs planda Fikret çiçekteki notu okurken görünür. Bu arada, not Sevda'nın sesinden okutulmuştur. Sevda, Fikret ve arkadaşlarını tebrik etmektedir. "Zirveye çıkmanızı bütün kalbim ile temenni ediyorum size ve arkadaşlarınıza sonsuz tebrikler" der. Not okutulurken, kamera sağa pan ve zoom out hareketiyle, orkestradan açılmayla genel planda Fikret ve Orkestra gösterilir. Fikret, hafif arkasını döner ve gözleri bir yere takılıp kalmıştır. Kesme.

Burada bir sonraki sahnede ne olacağı belli olmuştur. Yani, bu sahneden sonra Sevda'nın görüntüsü beklenmektedir.

Çekim 2: Orta genel plan. Sevda tek başına, en ön masada otururken görünür ve Fikret'e bakmaktadır. Bu sahne, romantik bir müzik eşliğinde aktarılmaktadır. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Fikret piyano çalarken, Sevda'ya bakar ve gülümser. Kesme.

Çekim 4: Açı-karşı açı. Omuz plan, Sevda Fikret'e bakarken. Kesme.

Çekim 5: Orta genel plan. Fikret ve orkestra görünür. Fikret ayağa kalkar, Kazım babanın yanına giderek bir şeyler söyler. Kazım Baba, imalı bir şekilde bakar ve Fikret kameraya doğru (Sevda'nın oturduğu açığa doğru) yürür ve çerçeveden çıkar. Kazım Baba, piyanonun başına geçerken, kamera zoom in hareketiyle ikili plana geçer. Fikret'in orkestra arkadaşından bir, i Kazım Baba'ya Fikret ve Sevda'yı işaret eder.

Bu sahnede Fikret'in arkadaşları abartı sempatik hareketleriyle, filmi tek düze olmaktan çıkarır.

Çekim 6: Orta genel plan. Sevda masada otururken görünür. Fikret çerçevenin solundan kadraja girer. Sevda'nın oturduğu masaya yaklaşır ve "Merhaba" der. Sevda gülümseyerek "Merhaba" der. Fikret, "Cesaretimim bağışlayın yanınıza geldiğim için, çiçeklere teşekkür etmek istedim" der.

(Fonda “Rüyamda Seni gördüm” isimli şarkı çalmaktadır. Sevda “Bende şarkım için teşekkür ederim, unutmamışsınız, doğum günümü tekrar yaşıyorum şimdi. Sizler varsınız, şarkım var” der. Kesme.

Çekim 7: Bel plan. Amors çekim. Sevda’nın amorsundan Fikret görünür ve “Sadece sizi kollarına alıp dans eden arkadaşınız yok” der. Kesme.

Çekim 8: Açı-karşı açı. Bel plan. Amors çekim. Fikret’in amorsundan Sevda görünür: “Önemli bir eksiklik sayılmaz. Siz de arkadaşımsınız çünkü...” der. Kesme.

Çekim 9: Açı-karşı açı. Bel plan. Amors çekim. Sevda’nın amorsundan Fikret görünür “Dans edebileceğiniz kadar mı?” der. Kesme.

Çekim 10: Açı-karşı açı. Amors çekim. Göğüs plan. Fikret’in amorsundan Sevda, “Belkide daha fazlası” der. Kesme.

Çekim 11: Açı-karşı açı. Bel plan. Amors çekim. Sevda’nın amorsundan Fikret görünür ve dans etmek için ellerini Sevda’ya uzatır. Kesme.

Çekim 12: Açı-karşı açı. Fikret’in amorsundan Sevda bel planda, ellerini uzatarak ayağa kalkar. Fikret’in gözlerine bakarak, ellerini tutar ve dans etmeye başlarlar. Bir süre, Fikret ve Sevda birbirlerinin gözlerine bakarak dans ettikten sonra, Osman kadraja girer ve Sevda’yı kolundan çeker. İkili planda, Osman Sevda’nın kolunu sertçe tutmaktadır “ Bu hareketini izah et Sevda” der. Kesme.

Burada müziğin sesi biraz daha artırılmıştır. Doğum günü sahnesinde, Osman’la dans eden Sevda bu kez, Fikret’le dans etmektedir. Seyirci, iki aşık en sonunda kavuştular diye rahatlamışken, birden araya Osman’ın girmesi gerilimi başlatmıştır.

Çekim 13: Göğüs plan. Fikret kızgın gözlerle Osman’a bakar. Kesme.

Çekim 14: Göğüs plan. İkili çekimde, Osman Sevda’nın kolunu çekiştirerek “ Cevap ver” diye bağırır. Sevda, “ önce kolumu bırak kabalıktan hoşlanmam” der. Kesme.

Çekim 15: Bel plan. Fikret, Osman ve Sevda’ya yaklaşır. Kamera onu takip eder. Üçlü çekimde, Fikret, Osman’ı omzundan çekerek “Rahat bırakmanı istediler” der. Osman ortada durmuş ellerini beline koyarak “Kimsin sen, ilk gördüğümde bir çalgıcıydın. Şimdi nesin acaba garson mu, yoksa servet avcısı pis bir jigolo mu?” der. Fikret, Osman’ın yakasına yapışarak “Tanıtayım kendimi sana” der. Sevda Osman ve Fikret’i ayırır ve Osman’a “Rica ederim sakın olun, rezalet çıkmasını istemiyorum” der ve ikisinin ortasında kalır. Osman, “Rezalet buraya gelişle başladı Sevda. Önce benim nişanlım olduğunu unuttun, sonrada şunun kiralık biri olduğunu” der. Yine Fikret, Osman’a doğru giderken Sevda onları ayırır ve tam ortalarında kalır. “Yeter artık, Osman lütfen” der ve Fikret’e bakar. Osman, “Şimdilik yeter, sonrası bana ait” der ve Sevda’yı kolundan çekerek “Gidelim Sevda” der.

(Sevda giderken Fikret'e bakmaktadır) Osman ve Sevdâ Çerçeveden çıkarlar. Fikret bir adım atar ve göğüs planda arkalarından bakar. Kesme.

Burada, hikayenin kurulu olduğu aşk üçgeni, sevenlerin kavuşmalarını engellemekte ve iki tarafı da çaresiz bırakmaktadır. Filmde, aşk üçgeni yeni biçimlerle tekrarlanmaktadır.

Gecenin sonunda Fikret ve arkadaşları toparlanmış çıkarlarken, garson Fikret'e bir kadının telefonda onunla görüşmek istediğini söyler. Telefondaki Sevdâ'dır. Sevdâ ve Fikret telefonda konuşurlarken, diğer telefonda gazinonun patronu onları dinler ve Sevdâ, gece olanlar için üzüldüğünü ve korktuğunu belirtir. Ertesi gün buluşmak için sözleşirler. Telefon kapatıldıktan sonra gazinonun patronu Osman'ı arar ve buluşacakları yeri söyler. Osman, "senin vazifen bitti" der ve ağzını sıkı tutmasını tenbih ederek telefonu kapatır. Sevdâ, buluşmak için evden çıkarken Osman Sevdâ'ya seslenir ve bu gece için yer ayırttım" der. Sevdâ bir arkadaşıyla buluşacağını söyler, Osman "gidip birlikte görüşemeyeciğini haber verelim" der. Sevdâ" hayır daha sonra özür dilerim kendisinden" şeklinde cevap verir, ve bunun üzerine Osman gülerek "Tatlı bir şaka olarak kabul eder belki, tatlı bir şaka" der.

Burada, Osman konuşurken gerilim müziği de arttırılmıştır. Sevdâ, Osman'a ürkek gözlerle bakmaktadır.

Buluşmak için Sevdâ'yı bekleyen Fikret, Osman'nın adamlarından dayak yer. Gazino patronu Fikret'i işten kovar, bunun üzerine Kazım Baba ve arkadaşları da işi bırakır.

Genellikle melodramlarda kötülük yapan insanlar, iyilerden daha güçlü konumdadır ve her yere eli uzanan tiplerdir. Filmde de gördüğümüz gibi, Osman, Sevdâ ve Fikret'in buluşmalarını engellemek için her türlü kötülüğü yapar ve sonunda Fikret'in işsiz kalmasına da neden olur. Masum ve asil kız tiplmesiyle gördüğümüz Sevdâ'nın ise, bütün bu olanlardan haberi yoktur. Sevdâ ve Fikret'in birbirlerine her yakınlaştığında araya giren Osman, filmin iskeletini oluşturan aşk üçgeninin içinde, hikayenin akışını belirlemektedir.

Sahne 8:

Çekim 1: Genel plan. Kazım Baba evde orkestradakilere iş için gidecekleri adresleri dağıtır. Kazım Baba, Fikret'le konuşurken Sevdâ içeri girer. "rahatsız etmiyorum ya" der. Kesme.

Çekim 2: Göğüs plan. Fikret (yüzünde sargı bezleriyle) “fakirhanemize hoşgeldiniz” der. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Sevda Fikret’e şaşkın bir şekilde bakar. Kesme.

Çekim 4: Genel plan. Toplu çekim. Fikret ve Sevda birbirlerine doğru yaklaşırlar. Sevda “ Yaralanmışsınız siz, hasta mısınız” der. Karşı karşıya dururlar ve Fikret, “İnanın mühim değil, hiç değil” der. (Kazım Baba diğerlerine dışarı çıkmaları için işaret eder ve çıkarlar). Sevda “Ne zaman oldu, anlatın bana” der. Fikret “O gün, meleklerin en güzeliyle randevum olduğu gün, sonra şeytanlarla buluştum, kiralık katillerle” der. Sevda, öne doğru yürüyerek kameraya biraz daha yaklaşır ve Fikret’e sırtı dönük bir şekilde “Korkum yersiz değilmiş, o gün tehlikeyi haber vermek için sizinle buluşmak istedim” der. Sevda’nın arkasında, diz planda duran Fikret Sevda’ya yaklaşarak “ Sadece bunun için mi, belki de acıdınız bana” der. Sevda, “Acımak sevginin üstünde bir his derler” der. Fikret, “Genede sevgiyi tercih ederim ben ya siz?” der. Sevda Fikret’e dönerek “ Sevgiyi tabi, anlamalıydın bunu, görmeliydin” der. Fikret “ Ümitsizlik kör etti beni, çünkü başka bir erkeğe aittin aranızda bir bağ vardı” der. Bu arada Sevda, Fikret’in yanından uzaklaşmış, sırtı dönük Fikret’i dinlemektedir. Fikret’e dönerek “ Şimdide görülecek bir hesabım var, hem de büyük bir hesap” der. Kesme.

Burada artık Sevda ve Fikret, birbirlerine duygularını açıklamaya başlarlar. Bu filmde, Sevda zaten Osman’ı sevmediği için ayrılığa bir bahane çıkmıştır. Sevda’nın Fikret’i yaralanmış bir vaziyette görmesi, Osman’a olan hıncını daha da arttırmıştır. Nazik ve asil bir hanımefendi olan Sevda’nın, Osman gibi kaba biriyle birlikte olmaması gerektiği zaten filmin başında yansıtılmıştır.

Sahne 9:

Çekim 1: Genel plan. Osman tüfeğini temizlerken görünür. Tüfeği kaldırmışken, içeri Sevda girer ve tüfeği Sevda’ya doğru tutar. Gerilim müziği yine arttırılmıştır. Sevda Osman’ın karşısında durmaktadır. Kesme.

Çekim 2: Boy plan. İkili çekimde, Sevda’nın arkasından Osman görünür. Tüfeği indirir. “ Sevda, bu ne tatlı sürpriz böyle” der. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Sevda sinirli bir şekilde, Osman’a doğru yürür ve “Sonu acı bitecek ama” der. Kesme.

Çekim 4: Bel plan. Osman elinde tüfekte Sevda'ya yaklaşarak "Anlayamadım sevgilim?" der. Kesme.

Çekim 5: Açı-karşı aç. Bel plan. Sevda "Sevgilim deme bana, nefret ediyorum bu kelimedenden hiçbir şeyin değilim artık" der. Kesme.

Çekim 6: Açı-karşı aç. Bel plan. Osman, "Sebepten?" der. Kesme.

Çekim 7: Açı-karşı aç. Bel plan. Sevda " Sebepten bir tane değil, ama en önemlisi suçsuz bir insana kötülük yapman" der biraz daha kameraya doğru yaklaşır ve " Kalleşçe, gaddarca hareket etmen" der. Kesme.

Çekim 8: Diz plan. Amors çekim. Sevda'nın amorsundan Osman görünür ve Elinden tüfeği atarak, Sevda'ya doğru yaklaşır " Sana sokulan her erkek, can düşmanım olur Sevda. Sevgimden bir kale kurdum senin etrafında" der. Kesme.

Çekim 9: Açı-karşı aç. Göğüs plan. Amors çekim. Osman'ın amorsundan Sevda " O kalede mahkum olmayacağım Osman. Hür olmak istiyorum, al yüzüğü" der ve Osman'a yüzüğü uzatır. Kesme.

Çekim 10: Göğüs plan. İkili çekimde, Osman Sevda'nın elinden yüzüğü alır ve "Parmağından yüzüğümü çok kolay çıkardın, sorarım sana içimdeki sevgiyi nasıl çıkaracaksın, nasıl söküp atacaksın" der. Sevda " Orasını sen düşün, çaresini bulursun" diyerek Osman'ın yanından uzaklaşır ve kamera onu takip eder. Göğüs planda " İstersen karanlık bir sokak arasında kiralık adamlarını peşime tak, tehdit etsinler beni dövsünler" der. Osman kadraja girer Sevda'nın omuzlarından tutar kendine doğru çekerek "Asla, kötülük yapamam sana, bekleyeceğim Sevda. Bu yüzüğü tekrar parmağına takacağın günü bekleyeceğim ümitle" der. Sevda " İsa bet edersin" der ve kapıya doğru yürür. Kamera onu takip etmektedir. Tekrar Osman'a dönerek " Eğer zorbalığa kalkarsan, ancak cesedimi elde edebilirsin unutma" der ve göğüs planda çerçevenin sağından çıkar. Kesme.

Osman'ın elinde tüfekte görünmesi gerilime neden olmuştur. Osman'ın Sevda'ya tüfeği doğrultması, seyirciyi gerilimin içine sokmuştur. Osman'ın, Sevda'nın onu terketmesinin ardından sakin bir şekilde "bekleyeceğim" demesi, aslında hikayenin nereye varacağını göstermektedir. Osman'ın bu olay üzerine sakin durmasının aslında normal bir şey olmadığı izleyici tarafından anlaşılmaktadır ve bir sonraki sahnelerde yine gerilimi beklemektedirler. Sevda'nın, Osman'dan ayrılması seyirciyi hem rahatlatmış hem de endişe etmesine neden olmuştur.

Sahne 10:

Çekim 1: Genel plan. Fikret ve Sevda bir ağacın altında durmaktadırlar. Sevda ağaca sırtını dayamış Fikret ise; arkası dönük düşünceli görünmektedir. Fikret, yavaş yavaş Sevda'ya yaklaşır. Kesme. Fonda hafif bir müzik çalmaktadır.

Çekim 2: Göğüs plan. İkili çekim. Fikret, Sevda'ya yaklaşır ve elini ağaca dayar. “Benimle beraber olmak seni mutlu ediyor mu?” der. Sevda, “Hemde nasıl, unuttum bütün anıları, sevdiğim şarkıları da, herşeyi seninle seveceğim bundan sonra.. Yeniden doğmuş gibiyim çünkü senin yanında” der. Fikret’e bakar, Fikret “doğuşunu yepyeni bir şarkıyla kutlayacağız Sevda” derken kamera Fikret’e zoom-in yapar, baş planda kalır ve müziğin ritmi artar. Fikret devam eder “İkimizin şarkısı olacak bu, benliğimi vereceğim bestesine, her notasında sen olacaksın” der. Kamera Sevda'ya (sağa pan) döner, baş planda kalır. Fikret “Tatlı gülüşünle hülyalı gözlerinle, ipek saçlarınla sen yaşayacaksın şarkımızda” der. Sevda, Fikret’e döner ve “Beste yapmadın mı şimdiye kadar” derken, kamera hafif zoom-out yapar ve ikili planda Sevda ve Fikret birbirine yakınlaşmış durumdadır. Fikret “Şimdiye kadar sevmemiştin ki” der. Sevda “Ya şimdi” der. Fikret “Seviyorum, tapıyorum” der. Kesme.

Çekim 3: Baş plan. Fikret “ilerde beraberce yaşayacağımız bir ev yaptıracağım, ismi aşk yuvası olacak” der. Kamera sağa çevrinme yapar ve Fikret’in önünde duran Sevda “Çok büyük olmasın ama, küçük olsun ki dizlerinin dibinde oturup yakın olayım sana” der. Kamera hafif zoom-out yapar ve birbirlerine sarılmış oturan Sevda ve Fikret ikili planda görünür. Fikret “Yakınımda değil, içimdesin sen, bahçesi de olacak aşk yuvamızın, ellerimle dikeceğim sevdiğim çiçekleri, mesela kırmızı güller” derken yine kamera zoom-in yapar ve tekli baş planda, Sevda'ya döner. Sevda “En çok kırmızı gül olsun bahçemizde, onların arasında beklerim, işten dönüşünü” der. Fikret “İlk gecemizi unuttun ama, kollarımda taşıyacağım seni. Kırmızı güllerin arasından geçeceğiz. Saçların bahar kokacak sevgilim, bahar kokacak” der. Kesme.

Hafif müzik eşliğinde, yumuşak kamera hareketleri ve yakın çekimlerle desteklenen duygusallık, diyaloglarla daha da ağırlaşmış ve aşıkların birbirlerine aşk sözcükleri ve gelecekle ilgili hayalleri, abartılı bir biçimde sunulmuştur. Yuva kurma hayalinde olan aşıkların, birbirlerine kavuşması, filmdeki gerilimlerden sonra bir duraklamaya neden olmuştur.

Sahne 11:

Çekim 1: Genel plan. Fikret ve Sevda elele bir köprüünün altından yürümektedirler. Fikret “Birazdan ayrılacağız. Acısı içime düştü bile. Bugün hiç gece olsun istemedim” der. Sevda ,“Geceler hüzüün vermez, ayrılık getirmez ikimize de. Her kadın erkeğinden bekler bu teklifi” der. Fikret “O teklif bin defa geldi dudaklarımın ucuna ama söyleyemedim” der. Sevda “Cesaretin mi yok?” der. Fikret “Hayır, param. Anlattım sana kendimi, kalemim ve nota kağıtlarım var sadece.” der. Sevda “Yetmez mi” der. Fikret “Asla, sen olmayınca manası yok. Seninle kuvvetliyim ben. O zaman yeni bir dünya kurarım” der. Sevda, Fikret’e arkasını döner ve hafif gülümseyerek “Bu bir vaad mi?” der. Fikret Sevda’nın elini tutarak “Hayır teklif, seni seviyor seni istiyorum Sevda.”der. (Bu arada Sevda ve Fikret kameraya daha yakın ikili boy plandadır). Sevda “Seninim ben, babamla konuş yarın. Geleceğini söylerim ona. Başka çaremiz yok. Fikret hazırlan. Fikret, herşeye karşı hazırlan” der ve birbirlerine sarılırlar. Kesme.

Fikret’in fakir olduğu için, Sevda’nın karşısında eziklik hissettiğini ve ciddi bir teklifte bulunmaktan kaçınmasını söylediği sözlerden anlıyoruz. Aradaki sınıf farkı, yüzünden rahatsızlık duyan Fikret’i Sevda’nın sözleri rahatlatıyor ve ciddi bir adım atmak için cesaretlendiriyor.

Sahne 12:

Çekim 1: Bel plan. Sevda’nın babası elinde puro, Fikret’e doğru yürür ve Sevda’nın fotoğrafının hemen sağında durur Fikret ’te fotoğrafın solundadır. Sevda’nın babası Fikret’in yüzüne bakmadan “ İş meselesi mi delikanlı?” der. Diz planda görünen Fikret “Gönül meselesi efendim. Karşınıza tek başıma çıkmakla, örf ve adetlerimize saygısızlık ettiğimi sanmayın sakın ne olur” der. Baba “ Köhnemiş adetlere kıymet vermeyecek kadar ileri görüşlüyüm. Açık konuşabilirsin” diyerek Fikret’e döner. Kamera amors çekimde, Fikret, Sevda’nın babasına yaklaşır ve bel planda “Cesaret verdiniz beyefendi. Kızınızla evlenmeme müsaade etmenizi rica edeceğim.” der. Kesme.

Çekim 2: Açı-karşı aç. Amors çekim. Göğüs plan. Sevda’nın babası “Demek öyle. Hiç aklıma gelmemişti doğrusu. Kız babası olmak gurur verici bir şeymiş. Ne iş yaparsınız delikanlı.”der. Kesme.

Çekim 3: Açı-karşı açı. Amors plan. (Sevda'nın fotoğrafı ortada) Bel çekimde Fikret görünür ve "Hatırlayacağınızı sanıyorum. Sevda'nın doğum gününde. " der. Kesme.

(Bu arada alttan gerilim müziği artmaktadır.)

Çekim 4: Açı-karşı açı. Amors plan. Göğüs çekim. "Evet hatırladım. Müzisyendiniz" der ve yürür. Kamera onu göğüs planda takip eder ve ekler, "Herhalde zevk için yapıyordunuz. İkinci bir işiniz olmalı. Paranız, eviniz, lüks bir yat veya otomobilinizde var herhalde" der. Kesme.

Çekim 5: Göğüs altı plan. Fikret "Hayır efendim. Hiç biri yok" der. Kesme.

Çekim 6: Açı-karşı açı. Göğüs plan. Sevda'nın babası "Ne çıkar, iki gönül bir olunca demişler. Sıkışınca Sevda'ya da şarkı söyletirsın göbek attırırsın belki de, öyle değil mi?" der. Kesme.

Çekim 7: Açı-karşı açı. Göğüs altı plan .Fikret "Asla, böyle bir şekli asla düşünemem" der. Kesme.

Çekim 8: Açı-karşı açı. Göğüs plan. Sevda'nın babası " Haa haklısın. Kendimi hesaba katmadım. Malım, mülküm milyonu aşan paralarım var bankada" der. Kesme.

Çekim 9: Açı karşı açı. Göğüs altı plan. Fikret "Anlayamadım efendim" der.

Çekim 10: Açı-karşı açı. Göğüs plan. Sevda'nın babası "Anlatayım." der ve Fikret'e doğru yürür. Kamera onu takip eder. "Senin gibileri iyi tanırım ben. Gençliğinize yakışıklılığınıza güvenirsiniz. Cüretkar olursunuz. Küstah olursunuz" der. (Bu arada kamera kesme yapmadan amorsa geçmiştir) Fikret, "Sevmek küstahlık demek değildir" der. Sevda'nın babası Fikret'e doğru yürür ve onu bir adım geçer. Kameraya yüzü dönük ve daha yakınlaşmıştır. Baba "Kendisini eğlendirmek için para veren adamın kızını isteyecek kadar küstahlık. Kendisine ihanet eden köle misali" der. Fikret'e döner ve "Şimdi çık git, evimden defol, defol diyorum sana" der ve gerilim müziği çalmaya başlar. Fikret, kapıya yönelir ve kamera onu takip eder. Merdivenlerden inen Sevda, Fikret'e seslenir. Diz planda Fikret ve Sevda karşılıklı durmaktadır. Sevda "Ne oldu, anlat lütfen" der. Fikret "Babana sor Sevda." der. Sevda, Fikret'e sarılır ve "Ne yaptı sana sevgilim" der. Fikret "Dersimi verdi. Hemde iyi bir ders. Allah'a ısmarladık." der ve dışarı çıkar. Sevda babasına doğru yürürken, kamera onu takip eder. Kamera ikili göğüs plandadır. Bunun üzerine Sevda, babasına Fikret'e ne söylediğini sorar. Babası "Seni istedi. Haddini bildirdim tabi." deyince. Sevda, aynı şeyi niye Osman'a da yapmadığını sordu. Babasının "Osman başkaydı" demesi üzerine Sevda "Haklısınız parası vardı, serveti dillerde dolaşıyordu, gemileri vardı ve beni ona vermediniz sattınız" der.

(Bu arada oyuncuların hareketlerine göre, kamera hareketleri ve çerçevede zaman zaman değişir.) Babası “Neler söylüyorsun Sevda” der. Sevda “İğrenç pazarlığı anlatıyorum, Osman’ın çirkin taraflarını örten parası vardı tercih ettiniz. Fikret’in parası yok ama, tertemiz bir ruhu, seven bir kalbi var.Bende onu tercih ediyorum şimdi. “der. Babası “Beni hiçe sayarak mı?” der. Sevda “Yalnız sizi değil ,bütün dünyayı baba.”der ve çerçeveden çıkar. Göğüs planda Sevda’nın babası arkasından bakar. Kesme.

Burada aşıkların kavuşmalarındaki birinci engel (Osman) aşılmış olsa bile, çatışmanın ana nedeni olan fakir-zengin zıtlığı ile, sınıf farkı iyice vurgulanmış ve genç erkek, fakir olduğu için hakarete uğramıştır.

Fikret, sırf parası olmadığı için aşağılanmış ve küçük görülmüştür. Osman’ın parasından başka iyi tarafları olmadığı ima edilen bu sahnede, Sevda’nın tavırlarıyla paranın değil, gerçek ve samimi sevginin önemli olduğu vurgulanmıştır. Yani, yine aslında bu filmde, herkesin özlemini duyduğu masum, içten ve samimi duyguların saf aşkın tanımını yapılmıştır.

Sevda evini terk edip, Fikret’in yanına yerleşmeye karar verir. Sevda ve Fikret ertesi gün buluşmak üzere sözleşirler.

Sahne 13:

Çekim 1: *Bel plan. Fikret kolunu ranzaya yaslamış Sevda’yı beklemektedir. Saatine bakarken kapı sesi duyar ve heyecanla kapıya doğru yönelir. Kamera onu arkadan takip eder, Kapıdan gelen ve Fikret’in karşısında duran Sevda değil, Fikret’in eniştesidir. Bu arada fonda hüznü bir müzik çalmaktadır. Seyirci, müzikle beraber duruma hazırlanmıştır. Eniştesi üzgün bir şekilde “Merhaba oğlum” der. Kesme.*

Çekim 2: *Diz plan. Amors Çekim. Fikret diz planda eniştesine doğru yürür ve “Merhaba enişte” der. Eniştesine (kameraya) yaklaşarak, eniştesinin amorsundan göğüs planda elini öper ve “Haber verseydiniz karşılardım sizi” der. Kesme.*

Çekim 3: *Açı-karşı açı. Amors plan. Göğüs çekim. Enişte, “Vaktim yoktu oğlum. Apar topar yola çıktım.”der. Fikret eniştesine yaklaşır ve kameraya yan dönerek “Hayrola enişte” der. Enişte, “Zeynep çok hasta. İlle de seni görmek istiyor.” der. Fikret “Giderim tabi, yarın hemen yola çıkarız.” der ve eniştesinin omzuna elini atar. Eniştesi kameraya doğru yürüyerek “Yarın çok geç olur Fikret, hemen yola çıkmalıyız. Tren bir saat sonra kalkıyor oğlum” der.*

İkili plan. Enişte kameraya daha yakın, Fikret onun arkasındadır ve “Ama şu anda burdan ayrılamam, beklemem lazım. İnanın çok mühim.” der. Eniştesi “Ölümü bekleyen bir hastanın son arzusundan da mı mühim” der. Fikret eniştesine yaklaşır; kolunu tutar ve bel planda “O kadar hasta mı Zeynep, neden daha önce haber vermediniz” der. Enişte öne doğru yürüyerek “Kendisi istemedi üzülürsün diye korktu. Sen gidince kötüledi, eridi, bitti zavallı. Suçlamıyorum seni ama son nefesinde yanında bulunmanı istiyorum.” Fikret eniştesine yaklaşır ve “Bunu bende isterim enişte. Zeynep’i en az sizin kadar severim çünkü. Beş dakika müsaade edin, hiç değilse bir mektup bırakmam lazım. Hemen yola çıkarız” der. Kesme.

Burada kavuşma yine geciktirilmişdir. İlk sahnede gördüğümüz Zeynep, Fikret’e karşı ümitsiz bir aşk beslemekteydi. Fikret ve Sevda’nın tam kavuşacakları zaman Zeynep’in araya girmesi, melodramlarda kullanılan kötü tesadüflerden biridir. Kavuşmanın geciktirilmesi, seyirciyi gerilime sokarak ilgisini canlı tutmaktadır.

Sahne 14:

Çekim 1: Genel plan. Osman ve adamları görünür. Osman telefonla konuşmaktadır. Arayan, Sevda’nın babasıdır ve Osman’dan yardım istemektedir. Osman, telefonda “Fikret Sevda ile asla buluşamayacak, o ite unutamayacağı bir ders vereceğim. Müsterih olun sayın pederim. Hürmetlerimi sunarım.” der. Telefonu kapatır, Fikret’in adamlarından biri “Temizleyelim mi?” der. Osman “Şimdilik hayır. Sadece imzamızı atacağız suratına.” der. Kesme.

Kavuşmaya engel olan ikinci kişi de, Sevda’nın babasıdır. Fakat filmde, daha pasif konumdadır. Çünkü Osman, filmin baş “kötü” karakteridir ve hepsinden güçlüdür.

Sahne 15:

Çekim 1: Genel plan. Fikret’in evi. Müzik başlar ve Osman, kapıyı tekme ile açar adamlarıyla birlikte içeri girerler. Osman, masaya doğru yaklaşır. Elini masada duran kağıda uzatır. Kesme.

Çekim 2: Yakın plan. Fikret'in eli. Masada duran mektubu eline alır.

Bu arada Osman'ın kötü ve kiralık katil tipine uygun görünebilmesi için, elinde kahverengi deri eldiven vardır.

Kamera yukarı tilt hareketiyle göğüs planda Osman'ı mektubu açarken gösterir. Osman, Fikret'in Sevda'ya yazdığı mektubu yüksek sesle okur.

Farkedileceği gibi mektup Fikret'in sesinden okunmamıştır. Türk melodramlarında mektubu yazanın sesinden okunan mektup, genelde duygusal sahnelerde ya da aşk sahnelerinde kullanılmaktadır. Burada gerilim artmıştır ve Osman kötülük yapmak için gelmiştir, mektubu onun okuması seyirci açısından düşünüldüğünde, gerilimi arttırmakta ve Osman'ın kötü karakterini daha iyi vurgulamaktadır.

Osman mektubu okuduktan sonra haince gülümser, karşıya doğru bakar ve göğüs planda sağa doğru ilerleyerek adamlarına "işimiz çok kolaylaştı çocuklar. Meseleyi yumruklarımızla değil, iki satır yazıyla halledeceğiz. Bana bir kağıt bulun." der. Kesme.

Sahne 16:

Çekim 1: Bel plan. Sevda sokakta, Fikret'in evine doğru gitmektedir. Bu arada müzik değişmiştir ve ayrılığı betimleyen bir müzik çalmaktadır. Kesme.

Çekim 2: Yakın plan. Osman, Fikret'in evindedir. Mektubu aldığı masaya oturmuş ve birşeyler yazmaktadır.(Burada Fikret'in Sevda'ya yazdığı mektubu değiştireceğini anlıyoruz) Osman, çerçevenin soluna yerleştirilmiş, sağında ise adamlarından biri kapıda boy planda görünmektedir. Kesme.

Çekim 3: Diz plan. Sevda elinde valizi ve çantasıyla gülümseyerek yürümektedir. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan. Osman, haince gülümseyerek mektubu yazmaya devam eder. Kesme.

Bu arada müziğin ritmide artmaya devam etmektedir, ayrılık yaklaşmıştır.

Çekim 5: Boy plan. Sevda elinde valizler sahilde yürümektedir. Kesme.

Çekim 6: Baş plan. Osman kalemi ağzına götürmüş düşünmektedir. Tekrar kalemi indirir ve yazmaya devam eder. Kesme.

Çekim 7: Diz plan. Sevda kameraya doğru yürümektedir. Göğüs planda kesme yapılır.

Buraya kadar, paralel kurgu tekniği kullanılmıştır. Osman'ın mektubu yazarken, bu arada Sevda'nın ne yaptığı, bu teknikle seyirciye gösterilir. Paralel kurgu tekniği ile film hareketlendirilmiş ve heyecanı artırılmıştır. Burada, seyirciye bir sonraki sahnede neler olacağına dair tahmin etme şansı verilmiştir. Melodram filmlerinin özelliği olan kolay anlaşılabilirlik, bu filmde de mevcuttur ve bir önceki sahne, sonrasında neler olacağına dair ipucu vermektedir.

Çekim 8: Orta genel plan. Fikret'in evi. Osman ve adamları gitmiştir. Sevda kapıdan kollarını açarak "Fikret" diye seslenir ve içeri koşarak girer. Sevda duraksayarak masadaki mektuba bakar. Masaya yaklaşır, valizini yere koyar, mektubu alır açar ve okumaya başlar. Kesme. (Mektup Sevda'nın sesinden okutulur)

Çekim 9: Göğüs plan. Sevda mektubu okumaktadır ve Osman mektubu değiştirmiş, Fikret'in mektubunda yazanların tam tersini ayrılmaları gerektiğini ve sırf parası için Sevda'ya yaklaştığını yazmıştır. Kesme.

Çekim 10: Omuz plan. Sevda mektubu okumaya devam eder. Kesme.

Çekim 11: Baş plan. Sevda ağlayarak mektubu okumaya devam eder. "Hayır olamaz, bu olamaz" der. Kesme.

Burada da genellikle melodramlarda kullanılan "iftira", filmde Sevda ve Fikret'in daha kavuşmadan ayrılmalara sebep olmuştur.

Sahne 17:

Çekim 1: İkili plan. Amors çekim. Fikret'in amorsundan, hasta yatağında yatan Zeynep görünür. Fikret'in elini tutarak "Sana ait olan hiç birşeyi unutmadım. Bu güne kadar hatıraların yaşattı beni. Son gidişinde bıraktığın mızıkan,ı kutsal bir emanet gibi sakladım." der ve mızıkeyi Fikret'e verir "Sesini duymak istiyorum şimdi çalar mısın Fikret" der. Kesme.

Çekim 2: İkili plan. Kamera açısı değişmiştir. Fikret ve Zeynep ikili planda görünür. Fikret, Zeynep'in yanında oturmaktadır ve Zeynep'in ona verdiği mızıkeyi alır; çalmaya başlar. Kamera zoom-in yapar ve Fikret göğüs planda, mızıka çalmaktadır. Kesme.

Fikret'in çaldığı şarkı, filmin ilk sahnesinde duyduğumuz şarkının aynısıdır ve Zeynep'le Fikret, ilk bu sahnede görülmüştür.

Çekim 3: Göğüs plan. Zeynep hafif gülümsemeyle Fikret'i dinlemektedir. Kesme.

Çekim 4: Genel plan. Sevda, elinde valiziyle, fonda müzik sesiyle Fikret'le buluştuğu tünelin ordan yürümektedir. Kesme.

Çekim 5: İkili plan. Fikret müzik çalmaya devam eder. Kesme.

Çekim 6: Baş plan. Zeynep gözü yaşlı Fikret'i dinlemektedir yavaşça gözlerini kapatır. Kesme.

Çekim 7: Göğüs altı plan. Kamera, Sevda'nın tam karşısında. Sevda üzgün bir şekilde kameraya doğru yürümektedir. Fonda yine Fikret'in çaldığı müzik vardır. Kesme.

Çekim 8: Baş plan. Zeynep gözleri kapalı, yakın planda görünür.

Çekim 9: İkili plan. Zeynep gözleri kapalı, elini Fikret'e doğru uzatır. Kesme.

Çekim 10: Omuz plan. Fikret, müzik çalarken yakın planda görünür. Zeynep'in eli çerçevededir ve Fikret'in elini tutmaktadır. Birden elini çeker. Kesme.

Çekim 11: Baş plan. Zeynep yavaşça gözlerini açar müzik sesi kesilir ve acıklı bir müzik girer. Ölüm gerçekleşmeye başlamıştır. Kesme.

Çekim 12 : Baş plan. Fikret müzik çalmayı bırakmıştır ve endişeli gözlerle, Zeynep'e bakmaktadır. Kesme.

Çekim 13: Baş plan. Zeynep gözleri açık sıçrar ve son nefesini verir. Kesme.

Çekim 14: Baş plan Fikret, korku dolu gözlerle bakmaktadır. Kesme.

Çekim 4'ten itibaren yine paralel kurgu tekniği kullanılmıştır. Seyirciye, Fikret ve Sevda'nın aynı anda neler yaptıkları aktarılmıştır. Burada gerçekleri, sadece seyirci ve Osman bilmektedir. Genellikle, melodram filmlerinde kullanılan yanlış anlaşılma, bu filmde de vardır. Gerilimlerin ardından gerçekleşen ayrılık, yine izleyici de mutlu son beklentisinin oluşmasına neden olmuştur. Seyirci, Fikret ve Sevda'nın gerçeği ortaya çıkarmasını bekleyecektir.

Sahne 18:

Çekim 1: Genel plan. Sevda'nın babası koltukta röpteşambırını giymiş üzgün ve düşünceli bir şekilde oturmaktadır. Sevda, elinde valiziyle başı öne eğik, kapıdan yavaşça içeri girer. Babası Sevda'yı görünce ona doğru döner. Kesme.

Çekim 2: Göğüs plan. Sevda'nın babası gülümseyerek ayağa kalkar. Kesme.

Çekim 3: Bel plan. Sevda, hafif mahçup, başı öne eğik, gözü yaşlı bir şekilde babasına bakar. Kesme.

Bu sahnede diyalog kullanılmamıştır. Sevda'nın babası, daha pasif konumda olduğu için gerek görülmemiş ve seyirciye anlatılmak istenen bakışlar ve yüz ifadeleriyle aktarılmıştır.

Sahne 19:

Çekim 1: Göğüs plan. Fikret'in eniştesi görünür ve konuşmaya başlar. "Gelişinle mutlu ettin onu. Gözleri arkada kalmadı garibimin. Teşekkür ederim Fikret " der. Bu arada kamera zoom-out yapar ve ikili plana geçer. Fikret ve eniştesi üzgün görünürler. Fikret "Ne demek mümkün olsaydı canımdan can verirdim Zeynep'e onu en az kardeşim kadar severdim" der. Eniştesi ağlayarak, "Biliyorum oğlum, geriye sen kaldın evladım olarak, tek tesellim sensin. Bu acıya tahammül edebilmem için yanımda kal birkaç gün yoksa.." Fikret eniştesinin omuzuna elini koyar ve "Üzülme sen. Allah sabrını da verir. Mademki istiyorsun kalırım yanında." der. Eniştesi "Ya işlerin, seni bekleyenlerin." der. Bu arada kamera zoom-in yapar. Fikret göğüs planda "Mektup yazarım şimdi, beni bekleyen anlar durumu. Üzüntüme ortak olur enişte"der. Kesme.

Çekim 2: İkili plan. Osman ve Sevda karşı karşıyadır. Osman, Sevda'nın iki kolunu tutmuş "Yarım kalan bir beraberliğin devamını teklif ediyorum" der. Kamera hafif zoom-in yapar ikili göğüs planda. Osman cebinden yüzüğü çıkarır ve "Kutsal bir emanet gibi sakladım bana iade ettiğin yüzüğü, takarmısın parmağına" der. Sevda başını öne eğmiş Osman'ı dinler ve sorusu üzerine başını kaldırır Osman'a bakar. Osman "Beni dünyanın en mutlu erkeği yapar mısın?" der. Kesme. Burada gerginliği hissettiren bir müzik kullanılmıştır.

Çekim 3: İkili amors plan. Göğüs çekim. Osman, Sevda'ya yüzüğü uzatmış beklemektedir. Bu arada gerilim müziği arttırılır ve kamera Sevda'ya zoom-in yapar. Baş planda Sevda, hafif mağrur bir şekilde karşıya bakar. Kesme.

Çekim 4: Omuz plan. Osman, Sevda'ya bakmaktadır. Kesme.

Çekim 5: Baş plan. Sevda, Osman'a bakar. Başını sallayarak "Evet" der. Kesme.

Çekim 6: İkili bel plan. Osman, yüzüğü Sevda'nın parmağına takar ve Sevda'nın elini öper. Kesme. Müzik gerilimi arttırmaya devam eder.

Burada çekim 1'de Fikret'in "beni bekleyen, durumu anlar" demesinin ardından yine paralel kurguya geçiyoruz. O anda, Osman Sevda'ya yüzüğü takmaktadır. Anlaşılabacağı gibi filmde, paralel kurgu sıkça kullanılmıştır. Burada amaç, seyircinin ilgisini canlı tutmak ve aynı zamanda yaşanan olayları abartarak aktarmaktır.

Sahne 20:

Çekim 1: Genel plan. Kazım Baba ve arkadaşları üzgün ve düşünceli bir şekilde ayakta durmaktadırlar. Fikret, kapıyı açar ve "Merhaba çocuklar" der. Arkadaşları konuşmaz. Bu arada fonda hüznü bir müzik çalmaya başlar. Fikret "Ne var. Bir şey mi oldu..." Kazım Baba'ya yaklaşır kolunu tutar ve "Yoksa...Sevda... Sevda'ya mı bir şey oldu Kazım Baba.?" der. Kazım Baba "Şu anda Osman'la düğünleri oluyor evlat..." der. Kesme.

Çekim 2: Genel plan. Osman ve Sevda gelinlik ve damatlıkla, köşkün merdivenlerin inmektedirler. Düğün müziği eşliğinde, davetlilerin eşliğinde merdivenlerden inerler.Kesme.

Çekim 3: Genel plan. Fikret sokakta koşmaktadır. Kesme.

Çekim 4: Genel plan. Osman ve Sevda kolkola salonda yürürler. Kesme.

Çekim 5: Bel plan. Fikret, fonda düğün müziği ile koşmaktadır. Kesme.

Çekim 6: Genel plan. Sevda ve Osman alkışlar eşliğinde salona gelirler. Kesme.

Çekim 7: Boy plan. Fikret koşarak, Sevda'nın evinin balkonuna gelir. Düğün töreninin yapıldığı salonun camının önüne doğru yürür ve içeriye bakar.Kamera Fikret'in amorsundan, Osman ve Sevda'yı gösterir. Osman, Sevdanın ellerini tutar. Kesme.

Çekim 8: Göğüs plan. Fikret, camdan şaşkın ve üzgün bir şekilde onları izler. Kesme.

Çekim 9: İkili göğüs plan. Osman, Sevda'nın yüzünü tutar ve yavaşça yanaklarından öper. Bu arada, Sevda üzgün görünmektedir. Kesme.

Çekim 10: Omuz plan. Fikret ağlamaklı camdan içeriye bakmaktadır. Kesme.

Çekim 11: İkili plan. Göğüs plan. Dans müziği çalar Osman ve Sevda dans etmeye başlarlar. Kesme.

Çekim 12: Omuz plan. Fikret, camdan onları izler. Ağlamaklı içeriye bakan Fikret gözlerini kapatır. Kesme.

Yeşilçam melodramlarında, evlilik, kavuşma ümidinin azalmasına hatta imkansızlaşmasına neden olan unsurlar arasındadır. Bu filmde, evlilik gerçekleşmekte, Sevda ve Fikret'in kavuşması adeta imkansızlaşmaktadır.

Çekim 13: İkili plan. Bel çekim. Osman ve Sevda dans etmeye devam ederler. Sevda, şaşırarak kapıya bakar ve dans etmeyi bırakır. Kesme.

Çekim 14: Orta genel plan. İkili planda Sevda'nın babası ve kadın davetlilerden biri görünür. Onların arkasında duran Fikret, boy planda kapıdan içeriye bakar. İçeriye doğru ilerler. Kesme.

Çekim 15: Bel plan. Sevda, Fikret'e bakar. Osman'da Fikret'i görmüştür. Kesme.

Çekim 16: Çekim 14'ün aynısı. Sevda'nın babası Sevda'ya bakar.

Çekim 17: İkili plan. Bel çekim. Sevda, dans etmeyi bırakır ve Fikret'e doğru yönelir. Kameraya yaklaşır ve çerçevenin sol tarafında, omuz planda Fikret'e kızgın bir şekilde bakar. Arka planda duran Osman'da olduğu yerde kalır ve Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 18: Orta genel çekimde, Fikret, arkada- diz planda Sevda'ya bakmaktadır. Sevda'nın babası da Fikret'i fark eder. Fikret'e yaklaşır ve yanında durarak Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 19: Omuz plan. Sevda, çerçevenin solunda ve kameraya daha yakın. Osman'da çerçevenin sağında durur. Sevda, Fikret'e bakar. Osman'da gözlerini Sevda'dan ayırmaz. Kesme.

Çekim 20: Çekim 18'in aynısı. Sevda'nın babası "Ne hakla girdin evime. Defol buradan, yoksa." derken Fikret, Sevda'ya doğru yürür. Kesme.

Çekim 21: Göğüs plan. Sevda ve Osman görünür. Osman, Fikret'e doğru hızla yürürken, Sevda Osman'ın kolunu tutarak "Bir dakika sevgilim. Hatırlamadın beyefendiyi galiba, doğum günümde çalgıcıydı." der. Kesme.

Çekim 22: Göğüs plan. Fikret, çerçevenin sağında kameraya daha yakın, arka planda çerçevenin solunda Sevda'nın babası ve uşağı görünür. Müzik yükselir. O anki durum, yine müzikle vurgulanır. Fikret şaşırır. Kesme.

Çekim 23: Orta genel plan. Amors çekim. Fikret'in amorsundan Sevda ve Osman görünür. Sevda elini, Osman'ın omuzuna koymuştur. Osman "Evet şimdi hatırladım." der. Sevda alaycı bir gülümsemeyle Fikret'e yaklaşır ve "Düğünümde de şarlatanlık yapmaya gelmiş anlaşılan." der. Fikret'e biraz daha yaklaşır, kamera onu takip eder. Kamera ikili planda Fikret'in amorsundan göğüs çekimde Sevda'yı görünür. Fikret'e bakarak "Ne çalgıcıya, ne de palyaçoya ihtiyacımız var. Şimdi defol git burdan." der. Kesme.

Çekim 24: İkili plan. Sevda'nın amorsundan göğüs planda, Fikret görünür. Şaşkındır. Kesme.

Çekim 25: İkili plan. Fikret'in amorsundan, omuz planda Sevda görünür. "Daha ne duruyorsun." der. Sevda, Osman'ın yanına gider. Kamera onu takip eder. İkili göğüs planda, Osman'ın göğsüne elini koyarak "Yoksa uşağımın seni dışarı atmasını mı bekliyorsun." der. Kesme.

Çekim 26: Üçlü plan. Göğüs çekim. Fikret, kameraya daha yakın. Göğüs planda. Babası, onun arkasında ve uşak da çerçevenin sağında, daha uzakta görünür. Uşak Fikret'in kolundan tutar. Fikret onu iter ve Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 27: İkili göğüs plan. Sevda Osman'a sarılmış görünür. Kesme. Bu arada gerilim arttığı için müzikte arttırılmıştır. Kesme.

Çekim 28: Baş plan. Fikret, üzgün bir şekilde Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 29: Baş plan. Sevda, kızgın bir şekilde Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 30: Üçlü plan. Fikret, Sevda'nın babası ve Uşak kapıda dururlar. Fikret hiç bir şey söylemeden Sevda'nın babasını hafifçe iterek, kapıdan dışarı çıkar. Kesme.

Çekim 31: İkili plan. Göğüs çekimde Sevda ve Osman görünür. Kamera zoom-in yapar; ayrıntı çekimle Sevda'nın intikam alıp rahatlamış kızgın yüzü gösterilir. Kesme.

Fikret, inanmadığı gerçeğe yüzleşmek için Sevda'nın evine kadar gider. Burada sürekli vurgulanan fakir-zengin zıtlığı "zengin" olarak belirlenmiş karakterlerin "kötü ve olumsuz bakış açısı" bu sahnede, filmin başlarında onlardan farklı görünen Sevda'ya da uygulanmıştır. Seyirci, Sevda'nın sırf intikam almak için Fikret'e bu şekilde göründüğünü bilmektedir. Fikret, fakir olduğu için aşağılandığını düşünmektedir. Fakat seyircinin bütün gerçeklerden haberi vardır.

Fakir-zengin zıtlığı, kullanılan kompozisyon ve çekim ölçekleriyle de vurgulanmıştır. Uşağın zenci olması ve üçlü planda Fikret, Sevda'nın babası ve zenci uşağın görünmesi bu durumu vurgulayan örneklerden birdir. Ayrılığa neden olan gerçeğin, yalnızca Osman ve seyirci tarafından bilinmesi, filmin daha sonraki sahnelerinde gerçeklerin ortaya çıkması isteğini doğurmuştur. Artık seyirci, gerçeklerin ortaya çıkıp “ilahi adaletin” yerini bulmasını bekleyecektir. Melodram filmlerinde vurgulanan “kötülere karşı, iyilerin kazandığı” inancı bu filmde de görülmektedir.

Sahne 21:

Çekim 1: Genel plan. Fikret elleri cebinde, üzgün bir şekilde yürümektedir. Fonda “Artık Sevmeyeceğim” isimli şarkı çalmaktadır. Kesme.

Çekim 2: Orta genel plan. Fikret, bir barda efkarlı bir şekilde içki ve sigara içmektedir. Kesme.

Kameranın önünde gördüğümüz içki şişeleri ve Fikret'in arka planda görünmesiyle onun kendini içkiye vurguduğunu anlıyoruz.

Çekim 3: Göğüs plan. Fikret elinde sigarası, düşünceli ve üzgün oturmaktadır. Kesme.

Çekim 4: Omuz plan. Fikret'in üzgün yüzü. Kesme.

Çekim 5: Orta genel plan. Fikret görünür.

Çekim 6: Göğüs plan. Alt açıdan Fikret sigarası ve içki bardağı elinde görünür. Sigarasını içer ve bardaktaki içkiyi bir defada içer. Kesme.

Fikret'in üzüntüden kendini alkole verdiği, farklı açılardan gösterilen çekimlerle ve fonda çalmaya devam eden “Artık sevmeyeceğim” adlı şarkıyla aktarılır.

Sahne 22:

Çekim 1: Yakın plan. Fikret, içki masasında sızmış bir şekilde görünür. Bir el çerçeveye girer ve Fikret'i iterek uyandırmaya çalışır. Fikret yavaşça gözlerini açar. Kesme.

Çekim 2: Genel plan. Fikret'in amorsundan Kazım Baba ve arkadaşları görünür. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Fikret, Kazım Baba ve arkadaşlarına bakar.

Çekim 4: Çekim 2'nin aynısı. Kazım Baba önde "Nerdesin be çavuş. Bir haftadır içtimada yoktun." der. Kesme.

Çekim 5: Göğüs plan. Amors çekim. Kazım Baba'nın amorsundan Fikret görünür. Kesme.

Çekim 6: Çekim 2'nin aynısı. Arkadaşları tek tek konuşmaya başlarlar. "Seni bulamadık diye Kazım Baba kan kusturdu bize." "İçimize bir kurt düştü seni bulamayınca." "Bulamayınca da bu çocuk sağlama canına kıydı dedik." "Bende iştahtan kesildim. Dokuz öğün yerine üçe indirdim nafakamı." "Kafamız bozuldu bu numaraya olur mu be abi. Öz kardeş bellemiştik Sevda'yı. Gelinimiz demiştik. Canımız gibi sevmiştik." derler. Kesme.

Çekim 7: Göğüs plan. Duygusal bir müzik başlar. Fikret, düşünceli bir şekilde görünür. Başını çevirir. Kesme.

Çekim 8: Çekim 2'nin aynısı. Kazım Baba "Sevda'yla aranda ne geçti bilmiyoruz çavuş. Belki sen, belki de o haklı. Sen haklıysan, o zaman sosyetik bir oyuna kurban gittin. Sokulurlar adama, tatlı bakış, tatlı sözle kanına girerler. Sonrada kirli bir mendil gibi savururlar atarlar." Kesme.

Çekim 9: Göğüs plan. Kazım Baba'nın amorsundan Fikret görünür. Kesme.

Çekim 10: Çekim 2'nin aynısı Kazım Baba "Korkaklık senin bu yaptığın, zayıflık" der. Fikret'in karşısında duran sandalyeyi çeker ve oturur. Elini kaldırır ve "Bak çavuş sileriz seni defterden, hatıralarımızdan çıkarırız. Belki üzülür, kahroluruz üzüntüden, ama yaparız bunu" der. Kesme.

Çekim 11: Göğüs plan. Kazım Baba'nın amorsundan Fikret görünür. Ellerini masaya koyar, Kazım Baba'ya yaklaşır ve "İşte o zaman ölürüm ben Kazım Baba" der. Kesme.

Çekim 12: Açı-karşı açı Fikret'in amorsundan Kazım Baba görünür. Kazım Baba Elini masaya vurarak "Ölmeni değil yaşamayı istiyoruz. Kırık gönlünü başkalarıyla tamir etmeni istiyoruz. Dosta düşmana kabiliyetini göstermeni istiyoruz. Seninle utanmak değil, iftihar etmek istiyoruz. Çünkü... seviyoruz seni. Çünkü askerlik arkadaşımızsın bizim" der. Kesme.

Çekim 13: Açı-karşı açı. Kazım Baba'nın amorsundan Fikret görünür. Kesme.

Çekim 14: Açı-karşı açı. Fikret'in amorsundan Kazım Baba. Fikret'in elini tutarak "Toparla kendini evlat. Şimdi yeni bir işimiz ve yeni bir ümidimiz var." Kesme.

Sahne 23:

Çekim 1: Genel plan. Kazım Baba, Fikret ve arkadaşları ayakta Kazım Baba'yı dinlerler. Kazım baba "İşte yeni işimiz, yeni ümidimiz Fikret. Arkadaşım hastalanınca bana devretti. Çalıştır sonra parasını verirsin dedi. Anlayacağın patron olduk. Ama sen olmayınca biz hiçiz. Canımızsın, ruhumuzsun bizim. Yapacağın beste bir tutarsa, deve yüküyle para kazanırız. Ne dersin?" der. Fikret, Kazım Baba'ya döner ve "İstediğin gibi olacak Kazım Baba" der. Müzik başlar. Fikret, kameraya doğru yürüyerek, "Siz gelmeden evvel ölmeyi düşünüyordum. Şimdi ise yaşamak, yükselmek istiyorum. Toparlarız burayı" der. Fikret göğüs planda hareket ederken, kamera onu takip eder. Fikret "Duvarları boyar, motif çizeriz. Orkestra şuraya yerleşir. Işıklar gökkuşağı misali renk renk olur. Müşterinin en iyisini, en kalitelisini çekeriz kulübümüze" der. Kazım Baba ve arkadaşlarının yanına doğru yürür, toplu çekimde "Bir de beste yapacağım ben. Sevenleri, aşk rüzgarı gibi saracak. Dudaklarda dua olacak. Plaklar kapışılacak. Kırmızı gül koyarız kulübün adını. Bütün masalar dolacak göreceksin. Yalnız bir tanesi, boş kalacak her gece. " Masayı eline alır ve yere koyarak göğüs planda "İşte şurda, kimse oturmayacak bu masaya, o bile. Üzerinde kırmızı güller olacak. Kırmızı güller" der ve masaya yumruklarını vurur. Kesme.

Filmde, fazlasıyla simgesel unsur kullanılmıştır. Kırmızı güller, Kırmızı Gül kulübü, boş masa vs... Bütün bu simgesel unsurlar, Fikret'in unutamadığı aşkı, Sevda'yla ilgilidir. Gerçek hayatta karşılaşamayacak kadar abartı öğeler, burada da mevcuttur. Fikret'in tam pes etmişken, Kazım Baba ve arkadaşlarının çıkıp gelmesi, işsiz ve fakir müzisyenlerin şans eseri bir kulüp işletme fırsatı bulmaları, Fikret'in intikam almak için tarif ettiği hayaller, filmin gidişatı ile ilgili fikir vermektedir. Artık bu sahneden sonra, Fikret'in yükselmesi ve Osman'dan daha güçlü konuma gelip intikamını alması beklenmektedir.

Sahne 24:

Çekim 1: Ayrıntı çekim. Müzik eşliğinde kırmızı güllerden açılma ile boş masada duran kırmızı güllü vazo gösterilir. Kesme.

Burada Fikret'in tarif ettiği kulüp açılmıştır ve müzik eşliğinde kulüpten detaylar ve dans eden insanlar gösterilir. Kazım Baba, Fikret ve orkestra mutlu bir şekilde çalışmaktadırlar. Kulüp doludur ve insanlar dans etmektedirler.

Sahne 25:

*Çekim 1: Ayrıntı çekim. Müzik eşliğinde üstünde **Seven Ne Yapmaz** yazan bir nota kağıdı gösterilir. Kamera yavaşça zoom-out yapar. Bel planda, Fikret piyanonun başında elindeki nota kağıdına bakarak, şarkısını çalarken görünür. Kesme.*

***Çekim 2:** Genel plan. Fikret ve orkestra görünür. Fikret “Hadi çocuklar hep beraber” der. Ve şarkıyı çalmaya başlarlar.*

Burada Fikret'in kurduğu hayallerin yavaş yavaş gerçekleşmeye başladığını görüyoruz. Fikret, bahsettiği şarkıyı bestelemiştir. Filme de adını veren bu şarkı, seyircileri duygusal bir yolculuğa çıkararak, Fikret'le özdeşleşmesini sağlamıştır. Seyirci artık rahatlamaya başlamış ve “iyilerin bir gün mutlaka kazanacağı” inancı, bu sahneyle kanıtlanmıştır.

Sahne 26:

***Çekim 1:** Yakın plan. Üstünde kırmızı gül olan masa gösterilir.*

***Çekim 2:** Ayrıntı çekim. Kulüpten detay.*

***Çekim 3:** Genel plan. **Seven Ne Yapmaz** şarkısı eşliğinde orkestra görünür.*

Fikret, şarkısını bestelemiştir ve yavaş yavaş yükselmeye başlamıştır. Sevda'yla birlikte hayal ettikleri evi de yaptıran Fikret, **Sevda** dışındaki bütün hayallerine kavuşmuştur. Fikret, zengin ve güçlüdür artık. Filmde, yavaş yavaş sona gelinmekte ve seyirci Sevda ve Fikret'in karşılaşmalarını beklemektedir.

Sahne 27:

Fikret, kulübünde tanıştığı Lale'nin doğum günü davetine, Osman ve Sevda'nın da katılacağını duyarak evet der.

Çekim 1: Baş plan. Sevda gülümser. Kamera zoom-out yapar ve üçlü planda Lale, Sevda ve Osman görünür. Sevda “Çok heyecanlısın bugün.” der. Osman, “Heyecanı yeni yaşından olsa gerek.” der. Lale “Yeni aşkımdan desem daha doğru olur.” der. Sevda “Sana bu kadar tesir ettiğine göre önem verdiğin biri olmalı” der. Lale “ Hemde nasıl. Peşinde koştuğum tek erkek. Mağrur ve yırtıcı. Onu tanıyınca, bana hak vereceksiniz.” der. Osman, “Tanışmak şerefine ne zaman nail olacağız acaba” der. Lale çığlık atarak, “Ah şimdi, müsadenizle” der. Lale kapıya doğru gider, göğüs planda, kamera onu takip eder. Kapıdan, diz planda, bir eli cebinde, şık giyimli Fikret Lale’ye doğru yürür. Kesme.

Çekim 2: Üçlü plan. Lale, Sevda ve Osman görünür. Kamera Sevda ve Osman’a zoom-in yapar. İkili omuz planda görünen Sevda, Osman şaşırırlar. Kesme.

Çekim 3: İkili plan. Bel çekimde, Fikret Lale’ye bakarak gülümser. Lale ona doğru yürür. Kamera göğüs planda, Lale’nin amorsundan Fikret’i gösterir. Lale, “Gelmeyeceksin diye çok korktum” der. Fikret “Söz vermiştim” der ve Lale’nin elini öperek Sevda’ya bakar. Kesme.

Çekim 4: İkili plan. Sevda ve Osman göğüs planda görünür. Kesme.

Çekim 5: İkili göğüs plan. Lale’nin amorsundan Fikret, Osman ve Sevda’ya bakar. Lale “Ama şimdi dünyalar benim oldu.” der. Fikret “hangisi yalan dünya mı? der. Lale “Hayır. Beraber olacağımız dünya. O kadar güzel ki. O kadar sıcak ki.” der. Kesme.

Çekim 6: İkili göğüs plan. Sevda ve Osman, Fikret’e bakarlar. Sevda ,“Gidelim burdan Osman.” der. Osman “Kaçmak zayıflıktır bence. Lütfen kalalım Sevda.” der. Kesme.

Çekim 7: İkili göğüs plan, Fikret ve Lale görünür. Lale, Fikret’in koluna girer ve salona doğru yürür. “Sevgili dostlarım. Sevincimi paylaşmak istiyorum. Doğum günümle gelmekle bana şeref bahşeden Fikret beyi tanıtayım sizlere.” der. Salonun ortasında orta genel planda, Fikret’i göstererek “Kendisi” derken konuklardan biri “Kendisini tanırız şekerim, bütün memleket tanır.” der. Kamera zoom-in yaparken, yine konuklardan biri “Hele, Seven Ne Yapmaz şarkısı. İnsanın içini titretiyor. Herhalde, bize bu akşam dinleme şerefini lütfederler.” der. Kamera üçlü plandadır. Lale, Fikret’in karşısında “Lütfeder misin Fikret. Dostlarım, bu gece, Seven Ne Yapmaz’ı bestekarından dinlemek istiyorlar.” der. Fikret ellerini kavuşturmuş “Yeminliyim doğum günlerinde şarkı söylememeye.” der.

Ayrılık sonrası, ilk karşılaşma gerçekleşmiştir. Artık Fikret’te, Osman kadar güçlüdür. Sıra Fikret’tedir ve öcünü alabilmek için oradadır.

Genellikle Yeşilçam'da sevdiği kadını kaybeden erkek, ayrılık sonrası ilk karşılaşmayı, bir kadın aracılığıyla sağlamaktadır. Bu durum, hikayeyi daha ilgi çekici göstererek, seyircinin ilgisini canlı tutmaktadır.

Çekim 8: İkili plan. Omuz planda Sevda, onun yanında Osman. Fikret'e bakarlar. Bu arada gerilim müziği başlamıştır. Fikret, devam eder "Acı iğrenç bir hatırası vardır bende" der. Kesme.

Çekim 9: İkili göğüs plan. Fikret ve Lale görünür. Fikret, ellerini kavuşturmuş Sevda ve Osman'a bakarak "Kendini para için satan bir kadını hatırlarım hep. Yalanlarını gözyaşlarıyla süslerdi." der. Kesme.

Çekim 10: İkili plan. Omuz planda, Sevda onun yanında Osman. Fikret'e bakarlar. Fikret "Görmemiş küstah bir adamın malı oldu sonrada." der. Kesme.

Çekim 11: İkili göğüs plan. Fikret ve Lale görünür. Fikret bir adım öne geçer(kameraya daha yakın). "Hatırlayışım sevgimden değil tabi. Nefretimden." der.

Çekim 12: İkili göğüs plan. Osman, Fikret'e doğru yönelerek "Paradan nefret etmezsin herhalde." der. Kamera Fikret'in amorsuna geçer Osman ve Sevda görünür. Osman, Fikret ve Sevda'nın ortasında elleri cebinde "Seni ilk tanıdığım zaman kiralık bir çalgıcıydın. Şimdi meşhur olduğuna göre, ücretinde artmıştır. Dostlarımın arzusunu yerine getirmen için para teklif ediyorum." der. Kesme.

Çekim 13: Amors çekim. Osman'ın amorsundan Fikret görünür. Lale ortalarında. Fikret "Güzel bir teklifti." der.

Çekim 14: Açı-karşı açı. Amors çekim. Fikret'in amorsundan Osman ve Sevda görünür. Osman "Söyle ücretini. Bin mi? İki bin mi? Beş bin mi?" der. Kesme.

Çekim 15: Açı-karşı açı. Çekim 13'ün aynısı. Fikret, "Çok cömertsiniz." der.

Çekim 16: Açı-karşı açı. Çekim 14'ün aynısı. Osman, "Beş bin yeter mi?" der. Kesme.

Çekim 17: Açı-karşı açı. Çekim 13'ün aynısı. Fikret, "Hayır yetmez." der. Kesme.

Çekim 18: Açı-karşı açı. Çekim 14'ün aynısı. Osman, "Peki sen söyle. Ne kadar?" der. Kesme.

Çekim 19: Açı-karşı açı. Çekim 13'ün aynısı. Fikret bıyığını düzelterek "Bu kadar" der ve Osman'ı yumruklar. Kesme.

Çekim 20: Yakın plan. Sevda'nın yanında duran Osman, yumruğun etkisiyle yere serilir. Sevda, Osman'ı kolundan tutar Fikret'e bakar. Osman, Fikret'e doğru yönelir. Kesme. Bu arada gerilim müziği artmıştır.

Çekim 21: Omuz plan. Fikret, Osman'a bakar. Kesme.

Çekim 22: Üçlü plan. Sevda ve davetlilerden biri Osman'ı kolundan tutar. Sevda "Hayır Osman yalvarırım sakın ol." der. Osman "Bırakın beni." der. Sevda "Yeter bu rezalet sana gidelim demiştim." der. Kesme.

Çekim 23: İkili plan. Göğüs planda, kameranın solunda Fikret, yanında Lale görünür. Fikret "Gitmesi lazım gelen biri varsa o da benim." der. Hareket eder salondaki davetlilere dönerek. "Saygıdeğer hanımlar ve beyler. Huzurunuzu bozduğum için özür dilerim." der. Bel planda, Lale'nin yanında durur ve Lale'ye bakarak "Müsadenizle." der. Çerçeveden çıkar.

Çekim 24: Üçlü plan. Sevda ve Osman, Fikret'in arkasından bakar. Kamera Sevda'ya zoom-in yapar. Baş planda, Sevda, Fikret'in arkasından anlamsız bir şekilde bakar. Kesme.

Bu sahnede Fikret, Osman ve Sevda'yla yüzleşmiş ve intikamını almıştır. Filmde, aslında yavaş yavaş çözümler başlamıştır. Fikret'in Osman'ı yumruklaması, seyircide bir rahatlama sağlamış ve gerçekleri, sadece seyirci ve Osman bildiği için bu sahnede hak yerini bulmuştur.

Sahne 28:

Çekim 1: Genel plan. Fikret'in Sevda ile hayal ettikleri ev görünür. Fonda Seven Ne Yapmaz müziği çalmaktadır. Kesme.

Çekim 2: Boy plan. Fikret evin salonundan hızla içeriye girer. Kamera onu takip eder. Diz planda salonda, Sevda'nın fotoğrafının bulunduğu perdeyi açar ve ona bakar. Sevda'nın elinde kırmızı bir gül vardır. Fikret geriye çekilir ve Fikret'in amorsundan, Sevda'nın fotoğrafı görünür. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Fikret göğüs planda, fotoğrafa bakar. Kesme.

Çekim 4: Ayrıntı çekim. Sevda'nın fotoğrafı. Kesme.

Çekim 5: Bel plan. amors çekim. Fikret'in amorsundan, Sevda'nın fotoğrafı görünür. Fikret, fotoğrafa yaklaşır. Elini yaslar ve fotoğrafa sarılır. Kamera zoom-in yapar. Göğüs planda kalır. Kesme.

Çekim 6: Orta genel plan. Fikret'in doğum günü partisinde, Sevda için söyledikleri fonda duyulur. Sevda, boy planda tülün ardından görünür. Kameraya doğru yavaşça

yürür. Fonda Fikret'in sesi ve Seven Ne Yapmaz müziği eşiliğinde tülü açar. Kamera Sevda'nın yüzüne zoom-in yapar. Baş planda kalır. Kesme.

Çekim 7: Ayrıntı çekim. Sevda, odada bulunan dolabın çekmecesini açar. İçinde Fikret'in yazdığı mektubu çıkarır. Kamera yukarı tilt hareketiyle, zoom-out yaparak Sevda'yı bel planda gösterir. Sevda mektuba bakar. Başını kaldırır, kamera zoom-in yapar ve Sevda baş planda kalır. Kesme.

Bu sahnede Fikret ve Sevda'nın birbirini hala unutmadığını ve sevdiğini görüyoruz.

Sahne 29:

Çekim 1: Genel plan. Müzik sesi ve kulüpten genel görüntü. Kazım Baba ortada saksafon çalar. İki adım öne yürür ve saksafon çalmayı bırakarak bir noktaya bakar. Kamera Kazım Baba'ya zoom-in yapar. Göğüs planda kalır. Kesme.

Burada bir önceki sahnede, Sevda'yı mektubu çıkarırken gördüğümüz için, onun geldiğini anlıyoruz.

Çekim 2: Genel plan. Sevda ve şef garson görünür. Garson "Maalesef efendim hiç yerimiz yok." der. Sevda "Tek başımayım bir yer bulun lütfen." der. Garson "Özür dilerim hanımefendi durumu görüyorsunuz." der. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Kazım Baba şaşkın bir biçimde Sevda'yı izler. Kamera zoom-in yapar. Kazım Baba baş planda görünür. Kesme.

Çekim 4: Genel plan. Fikret'in kulüpteki odası. Fikret masasının başında, ayaklarını uzatmış elinde sigara, arkada duran Sevda'nın silüetine bakmaktadır. Çerçevenin solundan Kazım Baba içeri girer. "Seni arıyordum çavuş." der. Fikret "Hayır ola komutan. İçtima mı var?" der. Kesme.

Çekim 5: Göğüs altı plan. Kazım baba "Alarm desen daha doğru olur. Sevda geldi evlat." der. Kesme.

Çekim 6: Orta genel plan. Müzik artar Fikret, masasının başında, heyecanla önüne döner. Kesme.

Çekim 7: Göğüs altı plan. Kazım Baba. Kesme.

Çekim 8: Orta genel plan. Fikret elinde sigarası, heyecanla masadan kalkar. Kamera hafif yukarı tilt hareketiyle, Fikret'i bel altı planda gösterir. Çerçevenin solunda, beyaz fonun üzerinde, Sevda'nın silüeti vardır. Fikret "Sevda..." der. Kesme.

Çekim 9: Göğüs altı plan. Kazım Baba. “Evet şefle konuşuyordu, yer istiyordu.” der. Kesme.

Çekim 10: Genel plan. Fikret masadan Kazım Baba’ya yaklaşarak “Yeri hazır baba. Onu masasına oturtun.” der. Kazım Baba “Bak çavuş küllenmiş bir ateşi körükleme. Geldiği gibi gitsin.” der. Fikret “O ateş küllenmedi. İçin için yanıyordu.” der. Kazım Baba “O kahreden günler yine başlamasın evlat.” der. Fikret, “Başlamayacak Kazım Baba, sadece yarım kalan bir iş bitecek. Onu masasına oturtun lütfen.” der. Kazım Baba “Pekala.” der. Çerçevenin solundan çıkar. Fikret ayakta sigarasını içer.

Bu sahnede farkedileceği gibi, kamera Fikret’i alt açıdan göstermektedir. Çünkü artık Fikret, Osman kadar güçlüdür. (Alt aç çekimler genellikle kişileri yüksek ve güçlü göstermek için kullanılan bir tekniktir.) Büyük an gelmiştir artık, Sevda ve Fikret kozlarını paylaşacaklardır. Fakat, hiçbir şeyden haberleri olmadığı için seyirci mektup gerçeğinin ortaya çıkması beklentisi içindedir.

Çekim 11: İkili bel plan. Şef garson Sevda’yı üstünde kırmızı gül olan masaya oturtur. Garson “Bu masaya kulüp açıldığından beri ilk defa siz oturuyorsunuz.” der. Sevda “Teşekkür ederim.” der ve oturur. Seyirciler “Seven Ne Yapmaz” diyerek tezahuratla bulunurlar. Kesme.

Çekim 12: Genel plan. Sevda’nın amorsundan orkestra görünür. Müşteriler şarkı için alkış tutup, tezahurattı yapmaya devam ederler. Kazım Baba bir adım öne çıkar. Müşterilerleri susturur ve “Sağolun, varolun. Seven Ne Yapmaz’ın bestekarı aramızda olmayınca, ondan müsaade almadıkça bu şarkıyı çalamayız özür dileriz.” der. Müşteriler “Fikret, Fikret..” diye bağırmaya başlarlar. Kesme.

Çekim 13: Genel plan. Boy çekimde, alt açıdan odasında ayakta duran Fikret görünür. Sesi duyduktan sonra, sigarasını söndürür ve ceketini giyer. Ceketinin yakasında kırmızı gül vardır. Kesme.

Çekim 14: Bel plan. Sevda, masada düşünceli oturmaktadır. Fonda Fikret’in beraberlerken söylediği sözler araya girer. “İkimizin şarkısı olacak bu....” Kesme.

Çekim 15: Genel plan. Boy çekimde, Fikret koridordan sahneye doğru yürür. Alt fonda, Sevda’nın beraberlerken söylediği sözlerle yürümeye devam eder. “Yeniden doğdum senin yanında....” Kesme.

Çekim 16: Göğüs plan. Sevda, düşünceli oturmaktadır. Yine fonda, Fikret’in sesi vardır. “Bahçesi de olacak aşk yuvamızın... Kırmızı güller olacak.....” Kesme.

Çekim 17: *Boy plan. Fikret sahneye yaklaşmıştır. Fonda, Sevda'nın sesi vardır. "Kırmızı güllerin arasında işten dönüşünü beklerim...."Kesme. Bu arada, müzik Sevda ve Fikret'in buluşma sahnesinde kullanılan müziktir.*

Burada Sevda ve Fikret'in geçmişi hatırlamaları ve birbirlerine verdikleri sözler, sesle tekrarlanmıştır. Bunun nedeni, iki sevgilinin kavuşma gerçekleşmeden önce, birbirlerini unutamadıklarını ve ölesiye sevdiklerini vurgulamaktır. Sevda ve Fikret'in içinde bulundukları karışık durumu çözmemeleri ,seyirciyi daha da sabırsızlandırmakta ve gerçeğin ne zaman ortaya çıkacağına dair merak uyandırmaktadır. İki sevgilinin suçsuz oldukları halde birbirlerini suçlamaları, Yeşilçam melodramlarında sık rastladığımız yanlış anlaşılmanın ardından, hiçbir şeyi sorgulamadan ve açıklama yapmadan durumu kabullenme ile boyun eğme olayı bu filmde de ayrılığın nedenlerinden birdir.

Çekim 18: *Göğüs plan. Sevda, Fikret'in sahneye doğru geldiğini görünce heyecanlanır. Alkışlar başlar.*

Çekim 19: *Yakın plan. Omuz çekimde Fikret, çerçevenin sağından kadraja girer. Fikret'in girdiği anda çalan müzik, gerilimin başladığı haberini verir. Acı bir ifadeyle, Sevda'nın bulunduğu yere bakar. Omuz planda, sahneye doğru ilerler. İçeri girer ve Sevda'nın bulunduğu masanın tam karşısında durur. Fikret amors plandadır. Onun amorsundan Sevda masada oturken görünür. Kesme.*

Çekim 20: *Açı-karşı açı. Sevda'nın amorsundan Fikret görünür. Sevda'nın karşısında dimdik durur ve ona bakar. Kesme.*

Çekim 21: *Göğüs plan. Sevda heyecanlı ve gergin görünür. Kesme.*

Çekim 22: *Açı-karşı açı. Fikret göğüs planda görünür. Sevda'ya bakar.*

Çekim 23: *Omuz plan. Sevda, Fikret'e bakar. Kesme.*

Çekim 24: *Göğüs plan. Fikret görünür. Seyircilere bakar ve onlara selam verir. Ellerin kadırır. Sola doğru yürür ve "İlginize çok teşekkür ederim. Bir sanatçının en büyük serveti alkışlardır. Benden esirgemediniz bunu."der. Sağa doğru yürür ve "Bende sizlerden Seven Ne Yapmaz'ı esirgemeyeceğim tabi. Sizin şarkınız o."Kesme.*

Çekim 25: *Omuz plan. Sevda görünür. Fikret "Hisli insanların sevmesini bilenlerin şarkısı."der. Kesme.*

Çekim 26: *Göğüs plan. Fikret görünür. "Bu şarkının her notasında yemin ettim. And içtim. Sevmesini bilmeyenlere asla şarkımı dinletmemek için, Tanrı adına yemin ettim. "der. Sevda'ya bakar ve "Şimdi aramızda böyle biri var. "der. Kesme.*

Çekim 27: *Omuz plan. Sevda, başını kaldırır Fikret'e bakar. Kesme.*

Çekim 28: Göğüs plan. Fikret “Çıkıp gitsin burdan.” der. Kameraya doğru bir adım atar ve omuz planda kalır; konuşmasına devam eder “Bizim dünyamızı kirletmesin. Hemen gitsin.” diye bağıırır. Kesme.

Çekim 29: Baş plan. Sevda, Fikret’e bakar. Kesme.

Çekim 30: Genel plan. Orkestradakiler başı öne eğik durular. Kesme.

Çekim 31: Genel plan. Amors çekim. Sevda’nın amorsundan, Fikret görünür ve “Hakkı olmadığı halde o masadan kalksın.” der. Kesme.

Çekim 32: Göğüs plan. Sevda, şaşkın bir şekilde ayağa kalkar. Göğüs planda Fikret’e bakar. Gerilim müziği devam etmektedir. Kesme.

Çekim 33: Göğüs plan. Fikret, öfkeyle Sevda’ya bakar. Kesme.

Çekim 34: Orta genel plan. Amors çekim. Fikret’in amorsundan Sevda görünür. Masadan hızla, çantasını alır dışarı çıkar. Kesme.

Çekim 35: Omuz plan. Fikret, Sevda’nın arkasından bakar. Kamera, Fikret’in yüzüne hızlı bir zoom-in yapar. Baş planda, Fikret bir süre daha bakar. Kesme.

Çekim 36: Genel plan. Fikret ayakta, sahnenin ortasında başını öne eğmiş durur. Orkestraya döner. Piyanosuna doğru gider. Kesme.

Çekim 37: Göğüs plan. Fikret, piyanosuna oturur. Acılı bir şekilde, Seven Ne Yapmaz’ı söylemeye başlar. Kamera yavaşça, Fikret’e zoom-in yapar. Omuz planda şarkıya devam eder. Fikret’in gözleri dolar. Kesme.

Çekim 38: Orta genel plan. Amors çekim Fikret’in amorsundan orkestra görünür. Kesme.

Çekim 39: Göğüs plan. Fikret şarkıyı söylemeye devam eder. Elini yüzüne koyar; ağlamaya başlar ve şarkı söylemeyi bırakır. Kesme.

Çekim 40: Orta genel plan. Orkestra görünür. Çalmayı bırakıp Fikret’e bakarlar. Kesme.

Çekim 41: Göğüs plan. Fikret eli yüzünde, öylece durur. Kesme.

Çekim 42: Orta genel plan. Kazım Baba ve diğerleri birbirlerine bakar. Kesme.

Çekim 43: Baş plan. Fikret ağlamaklı başını kaldırır. Sevda’nın oturduğu masaya bakar. Kesme.

Görüldüğü gibi Fikret, geçmişe dair intikamını almıştır. Fakat, Sevda'yı çok sevdiği ve hala unutamadığı için acı çekmektedir. Sevda, Fikret'in suçlu olduğu halde kendisini suçlamasına anlam veremez ve bu sefer Sevda evlenirken, bütün hakaretlere rağmen, Fikret'in sustuğu gibi, o da sessizce çekip gitmiştir. Yani, hikaye sürekli tekrar eden zıtlasmalar ve çatışmalarla devam etmektedir. İki sevgilinin de birbirleriyle açık konuşmaması durumu, daha çok zora sokmakta ve klasik melodramlarda gördüğümüz olay örgüsü gerçekleşmektedir.

Çekim 44: *Ayrıntı çekim. Kırmızı güllü masa. Kesme.*

Çekim 45: *Toplu çekim. Müşterilerin bulunduğu dolu masalar. Kesme.*

Çekim 46: *Orta genel plan. Kazım Baba orkestraya döner ve işaret eder şarkıyı hep birlikte söylemeye başlarlar. Kesme.*

Çekim 47: *Göğüs plan. Fikret piyanosunun başında, göğüs planda görünür. Yavaşça ayağa kalkar. Kamera, hafif yukarı tilt hareketiyle bel plana geçer. Fikret ağlamaya başlar. Arkasını döner, sahneden çıkar. Duvara elini yaslar, hızla çerçeveden çıkar. Kesme.*

Çekim 48: *Orta genel plan. Kazım Baba, orkestra şarkıyı söylemeye devam ederek arkasından bakarlar. Kesme.*

Çekim 49: *Orta genel plan. Fikret, çerçevenin sağından odasına girer. Masasına yaslanır ve ağlamaya başlar. Kesme.*

Çekim 50: *Orta genel plan. Kazım baba ve arkadaşları şarkıyı bitirler ve başlarını öne eğerler. Kesme.*

Fikret'in şarkıyı yarıda bırakmasının ardından, Kazım Baba ve orkestranın hep bir ağızdan şarkıya devam etmeleri duygusallığı arttırmış ve Fikret'in acı çektiğini vurgulamak amacıyla yaptığı hareketler ve ağlama sahneleri abartılmıştır.

Sahne 30:

Çekim 1: *Orta genel plan. Üst açı çekimde, Sevda üzgün bir şekilde evinin merdivenlerinden yukarı çıkar. Kamera hafif sağa pan yapar ve merdivende duran Osman amors planda görünür. Sevda durur, Osman'a bakar. Kesme.*

Çekim 2: *İkili plan. Sevda'nın amorsundan, merdivenin yukarısında duran Osman bel planda görünür ve Sevda'ya bakar. Kesme.*

Çekim 3: Çekim 1'in aynısı. Sevda, merdivenlerden çıkmaya devam eder. Osman'ın yannından geçerken Osman kolunu tutar ve "Nerden geldiğini sormayacağım biliyorum çünkü. Neden gittin." der. Kamera ikili göğüs plandadır. Sevda cevap vermez ve yukarı doğru çıkmaya çalışır Osman kolunu bırakmaz ve Sevda'yı kendine doğru çeker. Sevda "Rahat bırak beni." der. Kesme.

Çekim 4: Orta genel plan. Sevda, çerçevenin sağından odaya girer. Kapıyı hızla kapatır ve kilitler. Bel planda kapıya yaslanır ve içini çeker. Kesme.

Çekim 5:Göğüs altı plan. Osman, Sevda'nın odasını kapısını açmaya çalışır. Kapıya vurur. Kesme.

Çekim 6: Göğüs plan. Sevda, göğüs planda görünür. Kapıya yaslanmıştır. Osman "Aç kapıyı" diye bağırır. Sevda "Hayır konuşacak hiçbir şeyimiz yok." der. Kesme.

Çekim 7: Göğüs plan. Osman kapıya eğilir ve "Benim var Sevda. Kaçamak heyecanlar aramana göz yumacağımı mı sandın. Belki de sevgi dilenmeye gittin o herife" der. Sevda "Yemin ederim düşündüğün gibi değil." der. Kesme.

Çekim 8: Göğüs plan. Sevda, kapıya yaslanmış konuşmaya devam eder "İçimdeki zehiri akıtmak istedim. " der ve odaya doğru yürüyerek "Suçlu kendisiyken, neden bana hakaret ettiğini öğrenmek istedim. Ama soramadım. Konuşamadım. İnan bana."der. Kesme.

Çekim 9: Göğüs plan Osman "İstesen de konuşamazsın artık. Yarın gazetelerde meçhul bir cesedin resmini göreceksin. Delik deşik edilmiş tanınmayacak hale getirilmiş bir ceset." der. Kesme.

Çekim 10: Göğüs plan. Sevda kapıya doğru koşar ve bağırarak "Hayır, hayır yapamazsın bunu. İhbar ederim seni, polise anlatırım herşeyi." der. Kesme.

Çekim 11: Göğüs plan. Osman "Unutma ateşi maşayla tutarım ben." der ve ilerleyerek "Bir işaretimle, seve seve ölecek öldürecek adamlarım var. Onu korumaya çalıştıkça ölümünü çabuklaştırıyorsun. Mezarını kendi ellerinle kazıyorsun." der. Kesme.

Çekim 12: Göğüs plan. Sevda, kapıya yüzüstü yaslanmış "Ne istiyorsun ondan." der. Osman "Seni. Çalınmış bir sevgisin benim için. Evliliğimiz sadece imzada kaldı onun yüzünden. Kahredici bir acı çörelendi içime. Kaçacaksın diye, ona döneceksin diye." der. Kesme.

Çekim 13: Göğüs plan. Osman "Benim acım şimdi bitecek Sevda. Ama onun hayatı, hayatı bitecek." der. Kesme.

Bu sahnede yine; Yeşilçam melodramlarında kullanılan cinselliğin olmayışı, genç kızın başkasıyla evlenmiş olsa bile, kendini sevdiği adama saklaması vurgulanan saflığın ve masumiyetin bozulmaması içindir. Türk ahlak ve anlayışına uygun olarak, yansıtılan olaylar, cinselliğin de toplumda algılanma biçimine göre sunulmasına neden olmuştur. Türk toplumunda cinsellik kötü bir şey olarak yansıtılmış ve bastırılmıştır. Filmde de görüldüğü gibi; saf ve temiz duyguları bozan bir şey olarak yansıtılan cinsellik, bu filmde de bastırılmıştır. Sevda, Osman'la evli olsa bile, kendini sevdiği erkeğe saklamıştır ve büyüünün bozulmaması içinde, Sevda'nın Osman'la birlikte olmadığının vurgulanması gerekmektedir. Bunun sonucu olarak ta, seyircide Fikret ve Sevda'nın kavuşma ümidinin artmasına neden olmuştur.

Sahne 31:

Çekim 1: Ayrıntı çekim. Kırmızı güller olan masadan, kamera zoom-out yapar. Çerçevenin sağında oturan Fikret görünür. Gerilim müziği artmaya başlamıştır. Fikret elindeki kırmızı gülü, ağzına yaklaştırır ve karşıya bakarak düşünür. Kapıdan içeri Sevda girer. Fikret onu farkederek ve onun amorsunda Sevda görünür. Kesme.

Çekim 2: İkili plan. Sevda'nın amorsundan masada oturan Fikret görünür. Fikret ayağa kalkarak elindeki kırmızı gülü fırlatır. Kesme.

Çekim 3: Bel plan. Sevda, Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 4: Bel plan. Fikret Sevda'ya bakarak "Niçin geldin. Yoksa kovulmak hoşuna mı gitti." der. Kesme.

Çekim 5: Bel plan. Sevda, bel planda Fikret'e bakar ve "Seninle konuşmam lazım" der. Kesme.

Çekim 6: Bel plan Fikret "Çok geç. Biraz gururlu olmanı isterdim. Çünkü bir zamanlar sevmiştim seni." der. Kesme.

Çekim 7: Bel plan. Sevda "Buraya sevgi dilenmeye değil, tehlikeyi haber vermeye geldim. " der Kameraya yaklaşır ve "Osman öldürecek seni." der. Kesme.

Çekim 8: Bel plan. Fikret "Bir insan iki kere ölmez. o işi sen daha evvel yaptın." der.

Çekim 9: İkili plan. Fikret'in amorsunda Sevda görünür ve Fikret'e doğru yaklaşır. " Nasıl suçlayabiliyorsun beni. Terkeden sensin. Dünyamı yıkan sensin." der. Fikret bağırır "Yalan, yalan söylüyorsun." der. Sevda Fikret'in amorsundan bel planda " Babamın parası için bana sokulduğunda mı yalan." der.

Fikret, Sevda'ya arkasını döner (yüzünü kameraya) "Yalandı" diye bağırır. Sevda, "Ya babam seni reddedince kallesçe kaçışın." der. İkili planda, Sevda ve Fikret karşılıklı göğüs çekimde. Fikret, "İğrenç bir iftira bu." der ve kameraya döner. Göğüs planda kalırlar. Sevda, "Grurumla oynadın benim herşeyimle sana geldiğim gün kaçtın. Kahreden bir acının içinde bırakıp uzaklaştın. Tertemiz hülyalarımı çamura buladın" der. Fikret, Sevda'ya döner ve "yalan, yalan söylüyorsun" diye bağırır. Sevda'nın yanından uzaklaşır. Arkasını döner. Sevda, Fikret'in yanına yaklaşır kolunu tutar kendine doğru çeker kamera diz plandadır. Sevda "İstemezdim bu derece küçülmeni. Dünya kurmuştum sevgimle. Sevgimden utanıyorum şimdi." der ve ağlamaya başlar. Fikret, kameraya doğru yaklaşır. Sevda'nın yanından uzaklaşır. Sevda, çantasından mektubu çıkarır ve "Bu da mı yalan söyle." der. Kamera bel plandadır. Sevda "Bıraktığın mektupta mı yalan." der ve mektubu Fikret'e verir. Fikret, Sevda'nın elinden mektubu alır ve okur. Müziğin ritmi artar. Fikret, göğüs planda "Yoo. Hayır olamaz. İmkansız bu, ben yazmadım bu mektubu." der. Kesme.

Nihayet, iki sevgili birbirleriyle açık açık konuşmaya başlamıştır. Film, yavaş yavaş çözüme doğru ilerlemektedir.

Çekim 10: *Göğüs plan, Sevda Fikret'in yanına yaklaşarak "Sana geldiğim gün odanda bulmuştum. Sen yoktun." der. Kamera ikili plana geçmiştir. Fikret, Sevda'ya dönerek "Eniştem gelmişti. Bahsetmiştim sana. Minnet borcum vardı ona. Kızının ölüm döşeğinde olduğunu söyledi, gelmemi istedi benden. Mektup yazıp bıraktım sana, ama bunu değil. İki günlük ayrılığın ölümünden acı olduğunu yazmıştım mektubumda." der. Sevda ağlamaklı bir sesle "Neler söylüyorsun. Peki bu mektup." der. Fikret "İğrenç bir tuzak Sevda." der ve yürür. Kameraya arkası dönük, tekli diz planda Fikret görünür "Ölümsüz sevgimizi lekelemek istediler." tekrar Sevda'ya döner "Anladım şimd, herşeyi, boşuna acı çektik, boşuna nefret ettik birbirimizden. Osman sebep oldu buna." der. Fikret, elindeki mektuba bakar. Sevda çerçevenin solundan Fikret'in yanına gider. Kamera bel plandadır. Sevda, "Nasıl yapabildi bunu." der. Fikret elindeki mektubu katlayarak "Kendisine soracağım, hesabını verecek sensiz geçen günlerimin" diyerek ceketini giyer. Sevda, Fikret'in kolunu tutar ve "Hayır gitme. Öldürecek kadar gözü dönmüş. Sana kötülük etmesini istemiyorum Fikret. Çünkü eskisinden daha çok seviyorum seni. Seviyorum." der. Fikret, Sevda'nın ellerini tutarak yanağını okşar ve "Bekle beni Sevda. Bu defa, sen beni bekle. Döneceğim hiç ayrılmamacasına döneceğim." der. Kesme.*

Filmde çözüm; sevgililerden birinin hayatı söz konusu olduğunda başlamıştır. Kavuşmanın gerçekleşmesi için, üretilen nedenin gururu da yenebilecek bir şey olması gerekmektedir. Nitekim, burada da Fikret'in hayatının söz konusu olmasıyla gerçekler ortaya çıkmıştır.

Diyaloglarda gerçekleşen ağlamaklı ifadeler ve aşırı heyecanlı konuşmalar, abartı oyunculukla, dışavurumcu bir tarzla aktarılarak, duygusallık artmış ve tabir edildiği gibi ‘gözyaşı’ filmine dönüşmüştür.

Sahne 32:

Çekim 1: Orta genel plan. Osman evin salonunda telefonla konuşur ve adamlarından birine “Kökünden bitecek bu iş, kökünden...Acımak yok. Sağlama gidin. Delik deşik edin. Parçalayın. Belki huylanıp saklanmıştır, alt-üst edin her tarafı, deliğinden çıkarın onu... sonrada” der. Bu arada Fikret, çerçevenin solundan kapıdan içeri yavaşça girer ve “Sonrasını ikimiz konuşalım ahbap.”der. Osman şaşırarak Fikret’e döner. Kesme.

Çekim 2: Omuz plan. Osman, kamera heyecanlı bir müzik sesiyle birlikte bel plandan omuz plana geçer. Osman şaşkın ve korkak bir ifadeyle Fikret’e bakar. Kesme.

Çekim 3: Göğüs plan. Fikret, Osman’a bakar. Kesme.

Çekim 4: Bel plan. Osman, “Sen ha.” der. elindeki telefonu bırakarak. “Ayağınla geldin ölümüne. Yaptıklarını ödeteceğim sana.” der. Kesme.

Çekim 5: Bel plan. Fikret, Osman’a bakar ve “Borçlu olan sensin.” der ve cebinden mektubu çıkarır ve elinde sallayarak “Önce şu mektubun hesabını ver bana bakalım.”der. Kesme.

Çekim 6: Göğüs altı plan. Osman “Ya vermezsem.”der. Kesme.

Çekim 7: Boy plan. Osman’ın amorsundan Fikret görünür. Mektubu cebine koyarak, Osman’a doğru yaklaşır “Zorla alırım. Sevda’yı aldığım gibi. Bana ait artık o. Şu anda beni bekliyor”der. Kamera Osman’ın amorsundan bel planda Fikret’i gösterir. “Çektiği acıları unutturmamı bekliyor.” der. Kesme.

Çekim 8: Açı-karşı aç Fikret’in amorsundan Osman bel planda görünür ve “Yalan. Yalan söylüyorsun.” diye bağırır ve Fikret’e yumruk atar. Kesme.

Çekim 9: İkili plan. Amors çekim. Osman’ın amorsundan diz planda Fikret görünür ve “Yalan senin ruhunda.” der. Osman’a yaklaşır ve “Kalleşlik kanında senin. İğrençsin adisin.” diye bağırırken, Osman Fikret’e bir yumruk daha atar. Fikret doğrulur ve “Benim yerime mektup yazdın ama bilmiyordun. Benim yerime sevemedin onu. İğreniyor şimdi senden.” der. Kesme.

Çekim 10: Açı-karşı aç Fikret'in amorsundan Osman bel planda görünür ve "Sus... Sus diyorum sana.." diye bağırarak Fikret'e yumruk atmaya çalışır Fikret bunu engeller. Kesme.

Çekim 11: Açı-karşı aç. Osman'ın amorsundan Fikret görünür. Osman'ı yumruk atmaması için engeller, kollarını tutar "Dur ahbap, öyle vurulmaz böyle vurulur." der ve Osman'a kafa atar. Kesme.

Çekim 12: Genel plan. Osman telefonun olduğu masaya serilir. Fikret, diz planda görünür. Osman, masada bulunan çekmeceye elini atar ve silahını çıkarır. Dönüp ateş edeceği sırada, Fikret sağa doğru kaçır ve çerçeveden çıkar. Osman Fikret'i arar. Kesme.

Çekim 13: Boy plan. Osman, elinde silahla salonun kapısından çıkar ve Fikret'i arar. Kesme.

Çekim 14: Fikret evin merdivenlerinde salonun çıkış kapısında saklanır. Kapıdan çıkan (çerçeveye giren) Osman'ın elindeki silahı almaya çalışır. Orta planda silahla mücadele ederler. Fikret, Osman'ın elini merdivenin parmaklıklarına vurur ve silah patlar. Silah Osman'ın elinden aşağıya düşer. Fikret Osman'a yumruk atar ve merdivenin duvarına yapıştırır. İkili boy planda, Fikret Osman'a yumruk atar. Birbirlerini yumruklamaya devam ederler. Öldüresiye kavgaya tutuşurlar. Fikret, Osman'ı hiç durmadan yumruklamaya devam eder ve "Seni öldürmem lazım ama değmez. Yüzüne bile tükürülmeye değmezsin sen." der. Son yumruğu atar Osman silahın bulunduğu yere doğru yüzüstü düşer. Yerdeki silahı alır ve ayağa kalkmaya çalışır. Kesme.

Çekim 15: Diz plan. Amors çekim. Osman'ın amorsundan Fikret diz planda "Artık sonun geldi. Gidemeyeceksin Sevda'ya." der. Kesme.

Çekim 16: Göğüs plan. Fikret bir adım geri çekilir. Gerilim müziği artmıştır. Kesme.

Çekim 17: Bel plan. Osman elinde silahla Fikret'e doğru yaklaşır. Silahı ateşlemek üzere Fikret'e doğru kaldırır. Kesme. (Burada silah sesi duyulur.)

Çekim 18: Orta genel plan. Amors çekim. Fikret'in amorsundan Osman boy planda görünür. Ateşlenen silah sesiyle, elindeki silahı indirir yere eğilir. Çerçeveye silah sesiyle birlikte elinde silahla Sevda girer. Boy planda Osman'a ateş eder. Osman elindeki silahı atar. Kesme.

Çekim 19: Diz plan. Fikret, diz planda görünür ve onun önünde kıvranan Osman görünür. Fikret, şaşkın bir şekilde Sevda'ya bakar. Osman, karnını tutarak başını kaldırır Sevda'nın bulunduğu yere bakar. Kesme.

Çekim 20: Göğüs altı plan. Elinde silahla Sevda görünür. Kesme.

Çekim 21: Çekim 19'un aynısı. Osman elini kaldırır ve Sevda'ya doğru adım atar elini uzatır. Kesme. Fonda acıklı bir müzik çalmaktadır.

Çekim 22: Göğüs plan. Sevda elinde silahla görünür. Kesme.

Çekim 23: Göğüs plan. Fikret, şaşkın bir şekilde Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 24: Üçlü plan. Alt açıdan- Boy planda, Fikret ve Osman görünür. Sevda'nın sadece belden altı görünür ve elindeki silah da çerçevededir. Osman elini kaldırmış kıvranarak, Sevda'ya doğru adım atmaya çalışır ve Sevda'nın ayaklarının dibine düşer. Eli, Sevda'nın ayağının üstüne gelir. Sevda ayağını çeker. Osman ölür. Kesme.

Burada kavuşmanın gerçekleşmesi için Osman'ın yani kötü karakterin ölmesi gerektiği inancı yansıtılmıştır. Seyirci açısından düşünüldüğünde, hikaye ile özdeşleşme olduğu için, Osman'ın ölmesi seyircide bir rahatlama sağlayacaktır. Çünkü film boyunca, gerilime neden olan Osman karakteridir. Saf ve masum genç kız Sevda, karakteri, aşkı söz konusu olduğunda adam bile öldürebilmektedir. Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz, gerçek hayatta karşılaşamayacağımız tesadüfler, gerilimler, gerçekmiş duygusu yaratılarak sunulmuştur. Melodramın özelliklerinden biri olan abartı unsurlarla, gerçekmiş duygusu yaratmak, seyirciyi oyuncularla yaşantı birliğine sokmaktadır.

Çekim 25: Bel plan. Fikret Sevda'ya doğru koşar, kamera onu takip eder ve "Sevda" der. Kamera ikili, diz plana geçmiştir. Fikret, "Sevda ne yaptın sen." der. Sevda elinde silahla "Öldürecekti seni." der. Fikre, "Karışmamalıydın bu işe." der. Sevda ağlayarak parmaklığın bulunduğu yere doru yaklaşır, ellerini parmaklığa koyar ve "Seni öldürmesine müsaade mi etmeliydim. Ben öldürdüm onu." der. Fikret ellerini merdivenin parmaklığına dayamışken Sevda'nın yanına doğru gider ona sarılır ve "Hayır. hayır yavrum sen öldürmedin. Sen karışmadın bu işe." der. Sevda'nın elinden silahı almaya çalışır "Ver şunu bana. Yalvarırım" der. Sevda direnir ve "Hayır" der. Fikret silahı, Sevda'nın elinden alır ceketinin cebine koyar ve çerçeveden çıkar. Sevda ağlamaya başlar. Bel planda Fikret'in arkasından bakar Fikret'e doğru yürür, kamera onu takip eder. Fikret, elinde telefonla konuşmaya başlar. Sevda endişeyle ona bakar. İkili planda "Alo. Müdüriyet mi? Bir cinayet işlendi. Katil benim. Adım Fikret" diyecekken Sevda telefonu kapatır ve "Hayır, hayır yapamazsın bunu." diyerek Fikret'e sarılır. Fikret, "Başka çaremiz yok sevgilim vaktimiz bile yok. Gidip teslim olmam lazım. Yalvarırım bana mani olma" der. Sevda'nın kollarını bırakır ve yürümeye başlar. Sevda ağlayarak, onun peşinden gider. Fikret'e sarılır ve "Suçu üzerine almakla hiçbir şeyi değiştiremezsin." der. Kamera ikili bel plandadır Sevda ve Fikret birbirlerine sarılmış, Fikret "Sen kurtulursun hiç olmazsa yavrum.

O zaman verecekleri cezaya seve seve katlanırım.” der. Sevda, Fikret’in yanından uzaklaşır. Kamera göğüs planda, onu takip eder “Ya ben. Beni düşündün mü hiç sevgilim.” der Tekli göğüs planda ağlamaya başlar. Çerçevenin solundan Fikret girer. Sevda’nın arkasından omuzlarını tutar ona yaklaşır ve “Sen evimizde bekleyeceksin Sevda. Senin için yaptırdığım aşk yuvasında ” der. Sevda’nın yüzünü kendine doğru çevirir ve ikili göğüs planda “Bir erkeğin seveni, bekleyeni olursa acı çekmez. Mutlu olur.” der. Sevda ve Fikret hareketlidirler ve kamera onları takip eder. Sevda “Sensiz mutlu olamam ben.” der ağlayarak Fikret’in yanından uzaklaşır, kameraya arkası dönüktür. Fikret’in amorsunda kalır. Sevda, diz planda kameraya yüzünü döner. Fikret’e bakar ve “Kaçalım uzaklaşalım burdan.” der. Fikret bel planda kameraya daha yakın “Nasıl olsa bulurlar bizi.” der. Sevda’ya yaklaşır ve ikili diz Amerikan planda (yani belin biraz altı diz plan ile bel planın ortası) Kesme. Fikret “İkimizden birinin hür olması lazım Sevda.” diyerek Sevda’nın saçını okşar, ikili bel planda “Ölümsüz sevgimizi düşünüp, büyüklüğüne herkes hürmet etmeli.” der. Cebinden anahtar çıkarır ve “Al şu anahtarları. Aşk yuvamızda yüce sevgimizle birlikte beni bekle. Yalvarırım bekle yavrucuğum.” der. Sevda’nın elini öper ve çerçevenin sağından çıkar. Sevda ağlamaya başlar. “Fikret” diye bağırır ve çerçevenin sağından çıkar. Kesme.

Çekim 26: *Boy plan. İkili çekimde, Fikret ayakta ve boy planda, Sevda diz çkmüş Fikret’in elini tutarken görünür. “Fikret yapamam. Seni bulduğum an, kaybetmeye tahammül edemem.” der. Fikret’te diz çöker Sevda’nın elini tutar. Fonda ‘Seven Ne Yapmaz’ müziği çalmaktadır. Fikret, “Kaderimiz severken ayrılmakmış Sevda.” der. Kamera yavaşça zoom-in yapar. Sevda “Kaderimizi istersek değiştirebiliriz. Sensiz bir asır yaşamaktansa, bir gece seninle yaşamaya razıyım.” der. Fikret “Bir gece mi?” der. Sevda’nın ellerinden tutarak ayağa kalkarlar. Sevda “Evet.” der. Bel planda, elele Sevda ikili planda, kameraya yan dönük Fikret’e bakarak “Unuttun mu konuştuklarımızı. Hırçın dalgalar şahit olmuştu hatırlasana.” der. Sevda, kameraya yüzünü dönerek “Hani kollarında götürecektin evimize.” der. Tekli göğüs planda, gözü yaşlı dalgın bakar. “Kutsal bir aşkın hikayesini fısıldayacaktın kulağıma.” der. Fikret çerçeveye tekrar girer. Sevda’nın omuzundan tutarak karşısına geçer ve ona sarılır. İkili göğüs planda, Sevda “Güneşin doğuşunu dizlerinin dibinde seyredecektim. Saçlarımı tel tel okşayıp öpecektin. Ne oldu o gecemize” der ve Fikret’e sarılır. Fikret, “O bir tek geceyi bile çok gördü bize kader.” der. Sevda’nın yanından uzaklaşarak, “Koparttı bizi birbirimizden.” der. İkili göğüs planda, Sevda Fikret’e yaklaşır Fikret’i kendine doğru çeker ve “İstersek yaşarız o gecemizi.” der. Kamera amors planda. Fikret’in amorsundan omuz planda Sevda “Düşünsene bir an. Sen teslim olursan belkide idam ederler.” der. Kamera, Sevda’nın yüzüne yavaşça zoom-in yapar.*

Sevda, “Yaşayabilirmiyim o zaman. Acına tahammül edebilir miyim. Bin kere ölmektense bir kere ölmek istiyorum şimdi.” der. Sevda bir şey söyleyecekken Fikret, Sevda’nın dudağına eline koyar. Kesme.

Çekim 27: Açı-karşı aç. Sevda’nın amorsundan Fikret omuz planda görünür. “Sevda.” der. Kesme.

Çekim 28: Açı-karşı aç. Amors çekim. Omuz planda, Sevda Fikret’in elini öper. Boynuna koyar ve Fikret’in gözlerine bakarak “Bir kere ölmek Fikret. Beraberce uzun bir yolculuğa çıkmak.” Başını hafif kameraya döndürerek karşıya bakar ve “Bu dünyada mutlu olmadık. Ama başka bir dünyada. Hiç olmazsa ruhlarımız mutlu olur.” der. Elele kameraya yan dönerler. Birbirlerine bakarlar. Fikret “Sevda. Sevda sevgilim.” der ve ona sımsıkı sarılır. Birbirlerine sarılarak, omuz planda kendi etraflarında dönerler. Fikret gözlerini kapatarak “Canım. Yavrum.” der. Amors çekimde (Sevda’nın amorsu) Sevda’nın ellerini tutar, karşısına geçer ona bakar ve tek elini tutar haldeyken, duvara yaslanır ve onun elini bırakır. Fikret, Sevda’nın amorsundan Amerikan planda duvara yaslanmış “Anlıyorum seni. Anlıyorum.” der. İki elini Sevda’ya doğru uzatarak, iki eliyle yüzünü tutar ve Sevda’nın amorsundan göğüs planda “Peki korkmayacaksınız.” der. Sevda ağlamaya başlar. Fikret “Yapabilecekmisin.” der.

Birbirlerine sarılırlar. Dönerler. Fikret’in amorsundan yüzü görünen Sevda “SEVEN NE YAPMAZ. Ne yapmaz sevgilim.” der. “Hadi vakit kaybetmeyelim artık. Yolculukların en güzeli için hazırlanalım. Yalnız senden tek ricam. Geçireceğimiz son gecede, şafak sökünceye kadar ölümden hiç bahsetmeyeceğiz.” der Fikret başıyla onaylar. Sevda ve Fikret başlarını birbirine dayamış gözleri kapalı dururlar. Sevda gözünü açar, “Ve gün ağırırken hayata gözlerini ilk kapayan ben olacağım.” der. Fikret başını sallar. Fikret “Önce dostlarımızla vedalaşalım meleşim. Son gecemizde son vedalaşmamız olsun bu” der. Sevda başını sallar birbirlerine ağlayarak sarılırlar. Kesme.

Bu sahnede kavuşma gerçekleşmiş. Fakat, tam olarak mutlu sona ulaşılmamıştır. Çünkü filmin “kötü” karakteri Osman’ın rahat durmayacağını seyircide beklemektedir. Fikret’de filmin sonuna doğru, bütün yaşadıklarının intikamını tek tek almıştır. Fakat, Osman’ın neden olduğu ayrılığın hesabını da sormadan bırakmayacaktır. Fikret’in, Osman’la hesaplaşmaya gitmesi, seyircinin de istediği bir şeydir. Çünkü film boyunca, Fikret ve Sevda’nın kavuşmalarını engelleyerek “kötülük” yapan bir karakterdir ve seyircinin gerilime girmesine neden olmuştur. Bu yüzden, Osman’ın ölmesi seyirciyi de rahatlatmıştır. Osman’ın ölümüyle, Sevda ve Fikret’in kavuşmalarına engel kalmamıştır. Fakat, başka bir faktör daha vardır. Bu sahnede hak yerini bulmuştur, ancak iki sevgilinin kavuşması tam olarak gerçekleşmemiştir.

Sahne 33:

Çekim 1: Genel plan. Masanın üzerindeki telefon çalar. Salonun kapısından içeri gecelikleriyle Kazım Baba telefonu açmaya gider. Gözleri kapalı uykulu bir şekilde telefonu açar. “Aloo.” der birkaç defa.. Sonra yarı kapalı olan gözlerini sonuna kadar açarak “Ne Fikret mi? diye bağırır. “Ulan nerdesin sen be... Nerdesin çavuşum aaaa.” der. Kesme..

Çekim 2 : İkili göğüs plan. Sevdâ ve Fikret birbirlerine sarılmış (kameraya dönük) görünür. Fikret’in elinde telefon, Kazım Baba’ya cevap verir. “Cennetteyim Kazım Baba. Yanımda meleklerin en iyisi, en güzeli var. Osman’ın iğrenç tuzağıyla ayrılık girmişti aramıza. Şimdi yanımda bu melek. Bitti artık kahreden ayrılık. Ölesiye beraberiz şimdi Sevdâ’yla.” der. Kesme.

Çekim 3: Çekim 1’in aynısı. Kazım Baba “Sevdâ mı?” derken kapıdan içeri gecelikleriyle uykulu bir halde, Fikret’in arkadaşları girer. Kazım Baba “Oğlum çok mu içtin yoksa. Zom mu oldun? Yoksa hayal mi görüyorsun çavuş.” diye bağırır. Kesme.

Çekim 4: İkili göğüs altı plan. Fikret ve Sevdâ telefonda. Sevdâ, Fikret’in elinden telefonu alır “Ümitsiz hayaller hakikat oldu Kazım Baba. Bulduk birbirimizi kaybettiğimiz anda. Sevincimizi, bir dost sesiyle süslemek istedik. Sizlerden başka kimimiz varki. Kazım Babamız, Ergun’umuz, Sami’miz...” der ve Fikret telefonu Sevdâ’nın elinde alır, devam eder “Necmi’miz, briyantın Erol’umuz.. Şimdiden duyuyoruz özleminizi. Vedalaşmak çok acıymış be Kazım Baba.” der. Kesme.

Çekim 5: Genel plan. Kazım Baba telefonda arkadaşları da onun yanında dinlemektedirler. Kazım Baba “Vedalaşmayı da nerden çıkardın evlat. Madem ki buldunuz birbirinizi, sardınız gönül yaranızı. Gelinde görelim mutluluğunuzu. Paylaşalım sevincinizi. Acılarınızı da paylaşmıştık unutmayın.” der. Kesme.

Çekim 6: İkili omuz plan. Sevdâ, telefonu Fikret’in elinden alır “Unutur muyuz hiç. Sevgilerin en güzelini sizin aranızda buldum. Dostluğu, arkadaşlığı sizlerle tanıdım Kazım Baba. Uzun yolculuğumuza çıkmadan evvel sesinizi duymak istedik.” der. Fikret, telefonu Sevdâ’nın elinden alır. Kazım Baba’nın sesi gelir “Yolculuk mu? Yoksa kaçtıyormusunuz?” der. Fikret “Hayır komutan kaçmak değil gidişimiz. Mutluluğa kavuşmak. Ömre bedel bir yolculuk bu. Vaktimiz çok az olduğu için geledik size. Yoksa görmek isterdik, içtimada hazır bulunmak isterdik.” derken Sevdâ telefonu Fikret’in elinden alır. Sevdâ ağlamaklı, “Hepinizle vedalaşmak isterdik hepinizi doya doya öpmek isterdik. Ama içimizde götürüyoruz sizi. “der. Kesme.

Çekim 7: Çekim 5'in aynısı. Kazım Baba telefonu duymaları için yanında duran diğer arkadaşlarına doğru tutar, Sevda'nın sesi gelir "Hem de daha çok severek, hem de daha çok özleyerek. Yolculuk bu belli olmaz. Hakkınızı helal edin." der. Kesme.

Çekim 8: Çekim 6'nın aynısı. Sevda devam eder "Allah'a ısmarladık." der. Fikret telefonu alır ve acıklı bir sesle " Elveda Kazım Baba, elveda asker arkadaşlarım." der ve telefonu kapatır. Fikret ve Sevda ağlayarak birbirlerine sımsıkı sarılırlar. Kesme.

Çekim 9: Genel plan. Kazım Baba ve arkadaşları salonda telefonun başındadır. Kazım Baba telefonu kapatırken arkadaşlarına "Gidiyorlarmış" der. Arkadaşları tek tek konuşur "Nereye gidiyorlar acaba Kazım Baba...", "Kazım Baba müneccim mi oğlum...", "Besbelli balayına gidiyorlar.", "Hep belden aşağı düşünürsünüz zaten. Boynumuz bükük kaldı.", "Koydu bu ayrılık bana.", "Demek sende de his varmış. halbuki doğramalık kereste gibisin.", "Sen konuşma.", Kazım Baba düşünceli bir şekilde dururken arkadaşlarından biri "Sen ne dersin Kazım Baba." der. Kazım Baba "İçime bir ateş düştü çocuklar. Cız etti şuracığım. Ben bilmem." der. Kesme.

Bu sahnede seyircinin istediği olmuş ve kavuşma gerçekleşmiştir. Fakat, bu kavuşma aynı zamanda, sonsuz bir ayrılığı da beraberinde getirmiştir. Görüldüğü gibi, melodram sinemasında gerilimler yavaş yavaş çözülürken, yinelemeler de beraberinde gelmiştir. İki sevgilinin kavuşacakları sırada, tekrar tekrar engellerle karşılaşması, filmin sonunda asıl kavuşma "mutlu son" beklentisini de arttırmıştır. "Kötü" karakter Osman'ın ölmesi tam olarak çözüm getirmemiştir. İki sevgilinin çareyi ölümdede aramaları, filmde gerilimi iyice arttırmıştır. Fakat Kazım Baba ve arkadaşlarını arayarak vedalaşmalarının ardından, seyirci artık onları durduracak birilerinin varolduğunu bilmekte ve zaten filmin sonunu tahmin edebilmektedir.

Sahne 34:

Bu sahnede Sevda ve Fikret, filmin başında hayal ettikleri evlerine kavuşmuşlardır.

Çekim 1: Genel plan. Fikret'in evi görünür. Çerçevenin solundan Sevda girer. Boy planda, evin bahçesinde duran Sevda güllere bakar. Fikret'te çerçevenin solundan kadrāja girer. Sevda'nın yanına gider. Karşı karşıya gelirler. Fonda, Seven Ne Yapmaz müziği çalar. İkili boy planda, Sevda "Tıpkı hayallerimde yaşattığım gibi. Sen anlatırken resmini çizmiştim kafamın içinde." der.

Fikret “Taşıyla, çivisiyle, herşeyiyle seni bekledi bu ev seni. Ayak seslerinin özlemiyle yandı. Mabudesiz tapınak oldu sevgilim.” der. Fikret, Sevda’ya yaklaşır kolunu tuar ve “Gel gir artık yuvana.” der. Sevda “Giremem, çünkü bir şey unuttun. İlk gecemizde...” der. Fikret “Biliyorum. Kucağımda taşıyacaktım. Bembeyaz gelinliğiyle kollarımı süsleyecektin.”der. Sevda, “Şimdi de istiyorum onu tıpkı bir gelin gibi.” der. Fikret “Gel öyleyse.” der ve Sevda’yı kucağına alır. Kesme

Çekim 2: Genel plan. Evin salonunun kapısından, Fikret kucağında Sevda’yla içeri girer. Fikret boy planda, Sevda’yı kucağından yere bırakır. Fikret “Kucağımdan indirmeye mecburum artık.”der. Fikret’le Sevda birbirlerine sarılmış, Sevda “Neden yoruldun mu. “der.

Fikret “Hayır sevgilimin kıskanmasını istemiyorum sadece.” der. Sevda “Sevgilin mi?”der. Fikret,” Evet sevgilim.”der. Sevda’nın yanından uzaklaşır ve fotoğrafa doğru yönelir. Kamera onu takip eder.

Fikret diz planda, Sevda’nın fotoğrafının olduğu perdeyi açar ve “Daha doğrusu taptığım kadın.” der. Kesme.

Çekim 3: Bel plan. Sevda gözü yaşlı Fikret’e ve fotoğrafa şaşkın bir şekilde bakar. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan. Fikret, fotoğrafın sol tarafında göğüs planda fotoğrafta alacak şekilde görünür. Sevda şaşkındır. Kesme.

Çekim 5: Göğüs plan. Fikret, fotoğrafın solunda durur ve önce fotoğrafa sonra Sevda’ya bakar. Kesme.

Çekim 6: Göğüs plan. Sevda, Fikret’e ve fotoğrafa bakar ve “Kendi kendimi kıskanıyorum.” der ve bir adım öne gider, kamera takip eder, omuz planda “Çünkü o resim, daha fazla gördü seni. Daha fazla sevdi.” der Kesme.

Çekim 7: Göğüs plan. Fikret göğüs planda, arka fonda Sevda’nın fotoğrafı bir adım atar ve omuz planda “Acılı günlerimin tek tesellisiydi. Sen içimde yaşadın, oysa gözlerimde.”der. Kesme.

Çekim 8: Sevda bel planda Fikret’e bakar ve “Ya ben, sensiz bir anım geçmedi hiç.” Derken, kamera yengeçleme (crabing)hareketiyle Fikret’e doğru yürüyen Sevda’yı takip eder. Sevda, Fikret’in yanına gider. İkili bel planda, arka fonda fotoğraf. Sevda “Tek tesellim şarkındı. Kulağımda değil, kalbimdeydi şarkın.”der. Fikret, Sevda’nın kollarını tutar ve “Senin şarkındı o, her notasında sen vardın. İpek saçların tatlı gülüşün. Sıcaklığın vardı.”der.

Birbirlerine bakarlar ve sarılırlar. Sevda “Bu gecemizde beraber olsun bizimle. Hiç ayrılmasın yanımdan.” der. Kesme.

Bu sahnede, çözümler başlamış ve iki sevgili birbirlerine aşklarını ve hala unutamadıklarını itiraf etmişlerdir. Aşk sözcükleriyle duygusallığın arttığı bu bölümde, “gerçek ve saf aşk”ın tanımı yapılmıştır. Aslında gerçek hayatta olmayacak kadar yoğun bir duygu bu filmde yaşanmıştır. Seyircinin de filmin ilk sahnelerinden itibaren istediği kavuşma tam olarak gerçekleşmediği için, bu sahnede duraklamaya geçilmiştir. Melodram filmlerinde, geleneksel ve modern arasında kalan bireyin, içsel duygularını da yansıtmamasının bir sonucu olarak, filmde modern bireyin kaybettiği değerleri ‘saf aşk, masumiyet, içtenlik...vb. duyguları karakterler aracılığıyla filmde yaşaması söz konusu olmuştur. Filmde “iyi”nin ve “kötü”nün tanımı yapılmış ve “kötü” karakter ölmüştür. Kötülüğün yok olması gerektiği vurgulanan filmde, seyirci de zaten “iyi” karakterle özdeşleşmiştir.

Sahne 35:

Çekim 1: *Ayrıntı çekim. Şömineden açılma ile Sevda ve Fikret bel planda otururken görünür. Şöminenin başında, Sevda Fikret’in omuzuna yatmıştır. Fikret, Sevda’ya “Mutlu musun?” der. Sevda “Mutluyum. Bir asır sığırdık sanki bir geceye.” der. Fikret “Bizim gecemizdi. Sadece ikimizin.” der. Sevda “Sen yanımda olduktan sonra. Gecemde gündüzümde sensin benim. Sevenlerin olsun bundan sonraki geceler. Onlara adayalım.” der. Fikret “Bizim sabahımız var şimdi.” der. Vaktin geldiği, gerilim yansıtan bir saat sesinden haber verilir. Fikret ve Sevda ürkek gözlerle saate bakarlar. Sevda, Fikret’in omuzundan yavaşça kalkar. Fikret’in elini bırakır. Bu arada saatin “donk” sesi devam etmektedir. Kesme.*

Çekim 2: *Omuz plan. Amors çekim. Fikret’in amorsundan, Sevda görünür. Fikret’le birbirlerine gergin bir şekilde bakarlar. Kesme.*

Çekim 3: *Açı-karşı açı. Amors çekim. Sevda’nın amorsundan, Fikret göğüs planda görünür. Birbirlerine bakmaya devam ederler. Kesme.*

Çekim 4: *Baş plan. Sevda, Fikret’e bakarken görünür. Çekimin değişmesinin ardından, Seven Ne Yapmaz’ın müziği çalar. Kesme.*

Çekim 5: *Açı-karşı açı. Fikret baş planda Sevda’ya bakamaktadır. Kesme.*

Çekim 6: *İkili göğüs plan. Fikret ve Sevda birbirlerine bakarlarken görünür. Fikret, Sevda’nın kolunu tutar. Fikret, “Neredeyse güneş doğacak Sevda.” der. Sevda “Ve ikimiz en güzel, en kutsal anımızı yaşayacağız.” der. Fikret, Sevda’nın elini öper. Sevda “Gidip hazırlanayım sevgilim.*

Fazla bekletme beni.” der ve Fikret’in elini bırakır; çerçevenin sağından çıkar. Fikret, göğüs planda Sevda’nın arkasından bakarken, kamera Fikret’e yavaşça zoom-in yapar. Baş planda, Fikret Sevda’nın arkasından ağlamaklı bakar. Kesme.

Bu sahnede durağan bir bekleyişin ardından, saatin sesiyle gerilim yavaş yavaş başlamıştır. Gerilimi yansıtmak amacıyla kullanılan saat sesiyle, seyirci de endişeli bir bekleyiş içine girmiştir. Hikayenin ilerleyişine göre, izleyici Sevda ve Fikret’in ölmesini istemeyecektir. Seyircinin bu sahnede, gerilime sokulmasının ardından yavaş yavaş gerilimin yükselmesiyle de sona doğru yaklaşılmaya başlanmıştır. Burada, Fikret ve Sevda “gerçek aşk”ın sembolü olarak gösterildiği için, ölmeleri simgeledikleri maneviyatında yitirilmesine neden olacaktır. Bu sahnede, gergin bir bekleyiş söz konusudur ve seyircinin mutlu son beklentisi artmaya başlamıştır.

Sahne 36:

Çekim 1: *Boy plan. Sevda, beyaz tül geceliğini giymiş, yatak odasında aynaya bakar. Çerçevenin sağından Fikret, aynada gecelikleriyle görünür ve içeri girer. Sevda, Fikret’e gülümseyerek bakar. “Nasıl sevgilim yakıştı mı?”. der. Arka fonda aynada görünen Fikret, “Bir gelinlik kadar.” der. Çerçevenin solundan, boy planda Fikret Sevda’ya doğru yaklaşır ve “Belki de daha fazla.” der. Sevda Fikret’e yaklaşır ve “Sadece duvağım eksik.” der.*

Sevda Fikret’in boynuna kollarını atar, Fikret Sevda’nın beline sarılır ve “Kırmızı güllerle süslü düşünmüştüm duvağını.” der. Sevda etrafa bakarak, “Yalnız duvağımı değil, odamı da düşünmüşsün. Gelin odasını. Herşey o kadar güzel ki” der. Fikret “Senlen güzelleşti odamız. Uğur kazandı.” der. Sevda “Yatağımıza götür beni.” der. Kesme.

Çekim 2: *Ayrıntı çekim. Yatağın yastık tarafı ve abajur görünür. Çerçeveye Sevda ve Fikret göğüs planda girerler. Fikret, Sevda’yı yatağa yatırır. Sevda ve Fikret birbirlerine bakarlar. Fikret “Şu an o kadar başkasın ki. Sanki, ye yüzünün bütün güzellikleri yüzünde toplanmış.” der. Sevda “Sana öyle geliyor sevgilim.” der. Sevda, “Fikret. Sana söylemek istediğim bir şey var.” der. Fikret “Nedir.” der. Kesme.*

Çekim 3: *Göğüs plan. Amors çekim. Fikret’in amorsundan Sevda görünür. Sevda, “Çok şey borçluyum sana Fikret. Kısa süren beraberliğimize, dostluğu arkadaşlığı.*

Sevgiyi öğrettin bana. Herşeyi sende buldum. Seninle olduğum an yaşadım. Bana verdiğin bu güzel şeyler için sana minnettarım. Teşekkür ederim sevgilim.” der. Kesme.

Çekim 4: *Göğüs plan. Sevda ve Fikret ikili planda birbirlerine sarılmış yatakta görünürler. Sevda “Beni öpmeni istiyorum sevgilim.” der. Fikret Sevda’nın gözlerine bakarak Sevda’ya yaklaşır ve onu alnından öper. Sevda “Artık yalnız bırak beni ne olur. Çok uyum var.” der. Fikret, çerçeveden çıkar. Kamera, göğüs plandayken Sevda’ya zoom-in yapar. Yüz planda kalır. Kesme.*

Çekim 5: *Diz plan. Fikret Sevda’nın fotoğrafının karşısında durur. Fotoğrafın olduğu yere yaklaşır ve perdeyi kapatır. Kamera zoom-in yapar. Fikret’in amorsundan fotoğraf gösterilir. Fikret perdeyi kapatır. Kesme.*

Görüldüğü gibi “gerçek aşk”ın tanımının yapıldığı filmde ve genellikle Yeşilçam filmlerinde, cinsellik kullanılmamıştır. Çünkü cinsellik, “saf ve gerçek aşk”ın büyüsunü bozan bir şey olarak görülmüştür. Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz diğer örneklerde de, cinsellik sadece “vamp kadınlar”ın yaşayabildiği ve “kötü” karakterlere özgü bir şey olarak sunulmuştur. Yeşilçam filmlerinde vurgulanan, toplumun da yapısına uygun olarak belirlenmiş, dayatmacı ve kuralcı bir ahlak anlayışı ile “iyi” ve “kötü” karakterler gibi kadın karakterler de, “masum kız (iyi)”, “vamp kadın, (kötü)” olarak ayrılmıştır. Fakat, bu filmde sadece “masum kız” karakterini görmekteyiz. Bu yüzden, “masum kız” karakterlerinin cinselliği, içlerinde bastırılmıştır. Filmde de gördüğümüz gibi Sevda, beyaz bir gecelik giymiş ve masumiyeti simgelemiştir. Büyününü bozulmaması için cinselliğini bastıran Sevda ve Fikret, “saf aşk”ın objeleri olarak sunulmuştur. Ayrıca, burada sonsuz bir ayrılık veya kavuşma söz konusu olduğu için, seyriciyi daha fazla gerilime sokabilmek için ilgi, bu yönde canlı tutulmuştur.

Çekim 6: *Omuz plan. Sevda yatakta, yakın planda gözlerini kapatır. Kesme.*

Çekim 7: *Yakın plan. Fikret’in elleri, ayrıntı çekimde silahı hazırlarken görünür. Silahı hazırlar ve o anda gerilim müziği çalmaya başlar. Fikret’in ellerinden sola pan ve yukarı tilt hareketiyle, baş planda Fikret görünür. Fikret, gerilim müziğiyle birlikte yukarı bakar. Kesme. Sevda yatakta uyurken görünür. Fikret çervenin sağından girer. Kesme.*

Çekim 8: *Baş plan. Fikret, Sevda’ya dikkatli ve ürkek gözlerle bakar. Kesme.*

Çekim 9: *Omuz plan. Sevda, yatakta gözleri kapalı görünür. kesme.*

Çekim 10: *Göğüs plan. Fikret, Sevda’ya dikkatlice bakar. Ona doğru yaklaşır. Kesme.*

Çekim 11: Baş plan. Sevda yatarken görünür. Kamera öznel'e geçmiştir. Burada seyirci Fikret'in yerine geçmiştir. Kesme.

Çekim 12: Omuz plan. Fikret görünür. Sevda'ya doğru yaklaşır. Kesme.

Çekim 13: Genel plan. Alt açıdan, Sevda yatakta uyurken görünür. Fikret, ayakta Sevda'yı izler. Sevda'ya bir adım daha yaklaşır. Kesme.

Çekim 14: Baş plan. Sevda uyurken görünür. Kesme.

Çekim 15: Baş plan. Fikret, Sevda'ya ürkek ve acılı bir şekilde bakar. Kesme.

Çekim 16: Baş plan. Sevda yatakta uyurken görünür. Çerçeveye Fikret'in elinde silah girer. Silahı, Sevda'nın kafasına doğru tutar. Kesme.

Çekim 17: Baş plan. Fikret, Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 18: Baş plan. Sevda, yatakta uyurken görünür. Fikret silahı, Sevda'nın başına doğru tutar. Silahı Sevda'nın başına dayar.

Çekim 19: Baş plan. Fikret gözlerini acılı bir şekilde kapatır. Tam silahı ateşleyecekken "Seven Ne Yapmaz" şarkısı çalmaya başlar. Kesme.

Çekim 20: Baş plan. Sevda uyurken görünür. Silah kafasına dayalıdır. Kesme.

Çekim 21: Baş plan. Fikret, gözleri kapalı görünür ve şarkı sesiyle birlikte gözlerini yavaşça açar. Başını çevirir.

Çekim 22: Baş plan. Sevda yatakta görünür. Fikret, silahı yavaşça çeker. Kesme.

Çekim 23: Baş plan. Fikret, gözleri ağlamaklı şarkıyı şaşkın bir şekilde dinler. Kesme.

Çekim 24: Baş plan, Sevda uyurken görünür. Fikret silahı çeker. Kesme.

Çekim 25: Baş plan. Fikret şaşkın ve gözü yaşlı bakar. Kesme.

Çekim 26: Baş plan. Yatakta yatan Sevda, şarkının sesiyle yavaşça gözlerini açar. Kesme.

Sahne 37:

Çekim 1: Genel plan. Kazım Baba ve arkadaşları evin bahçesinde, Fikret ve Sevda'nın bulunduğu balkonun altında şarkıya devam ederler. Kesme.

Çekim 2: Genel plan. Sevda, yataktan yavaşça kalkar. Fikret, sesin geldiği balkona doru yönelir. Kesme.

Çekim 3: Orta genel plan. Kazım Baba ve orkestra şarkıya devam ederler. Kesme.

Çekim 4: Çekim 42'nin aynısı. Sevda yatakta dorulur ve "Ne oluyor sevgilim. Kim bunlar." der. Fikret, "Asker arkadaşlarım yavrum. Sevenlerimiz." der. Kesme.

Bu sahnede gerilim doruğa çıkmıştır. Seyirci, film boyunca gerilime sokulmuş ve ufak çözümlerle, duraklamalarda dinlendirilmiştir. Fakat burada, sona yaklaşıldığı için gerilim doruğa çıkmıştır. Seyirci, artık gergin bir bekleyiş içindedir ve beklenen anın gelmesiyle birlikte, mutlu son ümidinin bittiği yerde, bu sefer hikayenin ilerleyişini olumlu yönde etkileyen Kazım Baba ve arkadaşları devreye girmiştir. Filmde, kötülüklerden sorumlu olan "Osman" , filmin ilerleyişini ve sevenlerin kavuşmasından yana olan iyi karakter "Kazım Baba", Sevda ve Fikret'in kaderini belirleyen etkin karakterlerden biri olmuştur. Burada, iki sevgili, kadercı bir bakış açısıyla yaşadıkları karşısında boyun eğmişlerdir. Genellikle, Yeşilçam melodramlarının özelliklerinden olan "kadercilik" bu filmde de kullanılmıştır. Fakat, hikayenin kaderini belirleyen "iyilik" tir.

Çekim 5: Genel plan. Kazım Baba ve arkadaşları evin balkonuna bakarak şarkıyı söylemeye devam ederler. Kesme.

Çekim 6: Orta genel plan. Evin Balkon. Fikret, perdeyi çeker ve balkonun kapısını açar. Boy planda Balkona çıkar. Arkasında, yatakta oturan Sevda görünmektedir. Kesme.

Çekim 7: Çekim 45'in aynısı. Kesme.

Çekim 8: Orta genel plan. Sevda yataktan kalkar, Fikret'in yanına gider. Balkondan Kazım Baba ve arkadaşlarına bakarlar. Kesme.

Çekim 9: Orta genel plan. Amors çekim. Fikret ve Sevda'nın amorsundan Kazım Baba ve arkadaşları şarkıyı söylerken görünür. Kesme.

Çekim 10: Açı-karşı açı. Orta genel plan. Kazım Baba ve orkestranın arkasından Fikret ve Sevda görünür. Kesme.

Çekim 11: İkili bel plan. Fikret ve Sevda bir süre birbirlerine bakarlar. Fikret'in elinde silah vardır. Tekrar, Kazım Baba ve orkestraya dönerler. Kesme.

Çekim 12: Orta genel plan. Toplu çekim. Kazım Baba ve orkestra şarkıya devam ederler. Kesme.

Çekim 13: İkili göğüs plan. Fikret ve Sevda, gözleri yaşlı Kazım Baba ve orkestraya bakarlar. Kesme.

Çekim 14: Orta genel plan. Sevda ve Fikret'e bakarak şarkıya devam eden orkestra, Kazım Baba'nın işaretiyle şarkıyı bitirirler. Kazım Baba "Şükür Tanrı'ma bulduk sizi, yetiştik. Bizi ne sandın? çavuş anlamadık mı sanki. İçimize ateş düşmedi mi? Cezalısın çavuş, hem de yedi gün katıksız hapissin." Kesme.

Çekim 15: İkili göğüs plan. Sevda ve Fikret gözleri yaşlı, Kazım Baba'ya bakarlar. Kazım Baba devam eder "Sen, kızım, nasıl uydun bu deli çocuğa." der. Kesme.

Çekim 16: Amerikan plan. Kazım Baba kollarını açarak "Tanrı günahını unutma çavuş." diyerek kameraya bir adım daha yaklaşır ve "Ölüm bir kurtuluş değildir; çocuklar. Mademki karar verdiniz öyleyse önce çek bizi vur! Vur da ardınızdan gözü yaşlı boynu bükü kalmayalım." der. Kesme. (Fonda Seven Ne Yapmaz müziği çalmaktadır).

Çekim 17: İkili göğüs plan. Sevda ve Fikret gözleri yaşlı, Kazım Baba'ya bakarlar. Kesme.

Çekim 18: Bel plan. Kazım Baba ağlayarak "Sen değil miydin, sevenler mücadele etmeli diyen. Bu mu mücadele! At o silahı elinden de kızdırma kafamı!" der ve bir adım öne gider; kamera göğüs plandadır. Devam eder, "Soğan ekme yediğimiz günleri düşün. Ranzalı koğuşumuzu. Karavana başındaki günlerimizi düşün. Öleceksek beraber, yaşayacaksak ta beraber yaşayalım evlat." der. Kesme.

Çekim 19: İkili göğüs plan. Fikret ve Sevda ağlayarak birbirlerine sarılırlar. Kesme.

Çekim 20: Göğüs plan. Kazım Baba gözleri yaşlı "Çok görme bize bu mutluluğu. Seni de, gelinimizi de doya doya sevmek istiyoruz çünkü." der ve ağlayarak "Çiçeksiz iki mezar başında ağlamak değil." der ve başını öne eğer. Kesme.

Çekim 21: İkili göğüs plan. Sevda ve Fikret birbirlerine sarılarak ağlarlar. Kesme.

Çekim 22: Göğüs plan. Kazım Baba ağlayarak, Fikret ve Sevda'ya bakar. Kesme.

Çekim 23: Göğüs plan. Fikret ve Sevda birbirlerine sarılırlar. Fikret'in elinde silah vardır. Kesme.

Çekim 24: Orta genel plan. Kazım Baba ve orkestra görünür. Kazım Baba ve arkadaşları diz çökerek, Sevda ve Fikret'e bakarlar. Kesme.

Çekim 25: Diz plan. Fikret ve Sevda birbirlerine bakarlar. Fikret, elindeki silaha bakar ve silahı aşağıya fırlatır. Sevda, ağlamaya başlar ve birbirlerine sarılırlar. Müzik yükselir. Kamera zoom-in yapar göğüs planda kalır. Kesme.

Bu sahnede, duygusallık ve gözyaşı iyice artmıştır. Filme adını veren şarkının, tam gerilimin ortasında çalmasıyla yaşanan duygusallık, seyirciyi hem rahatlatmış hem

de hikayeye yoğunlaşmasını sağlamıştır. Burada, Kazım Baba'nın verdiği mesajlarda önemlidir.

“Tanrı günahını unutma çavuş” derken, aslında toplumsal bir mesaj da vermiştir. Film, duygusal açıdan iyice ağırlaşıyor, fakat Kazım Baba'nın, filmin sonunda da belirleyici bir rol üstlenmesi, “iyiliğin” kazandığının bir mesajı olarak sunulmuştur. Fikret, Kazım Baba'nın sözlerine karşılık, silahı elinden atmış ve seyirci yeniden bir rahatlama yaşamıştır. Fakat, tam olarak çözülme gerçekleşmemiştir.

Sahne 38:

Çekim 1: Üçlü bel plan. Alt aç. Fikret, iki askerin ortasında “Ben öldürdüm onu.” der. Sevda, Fikret'in önünden çerçeveye girer ayağa kalkar ve “Hayır, yalan söylüyor ben öldürdüm. Katil benim. Çok eziyet ediyordu bana, çaresiz kaldım bunaldım. vurdum.” der. Gerilim müziği başlamıştır. Fikret “İnanmayın efendim fedakarlık yapıyor. Beni kurtarmak istiyor.” der. Sevda “Hayır.” Fikret “Benim yerime ceza çekmek istiyor.” der. Kesme.

Çekim 2: Orta genel plan. Çapraz aç. Mahkeme heyeti görünür. Hakim tok bir sesle “Demek katil sensin.” der. Kesme.

Çekim 3: İkili göğüs plan. Sevda önde, Fikret onun arkasında çerçevenin sağında. “Evet.” der. Sevda “Hayır... Hayır, inanın bana efendim öldüren benim, bana ceza verin. Ben suçluyum.” der ve Fikret'e bakarak “Ne olur ısrar etme buna tahammül edemem.” der. Kesme.

Çekim 4: Göğüs plan. Sevda'nın babası tepkisiz bir şekilde olanları izler. Kamera sağa pan hareketiyle, mahkemeyi izleyenleri gösterirken Sevda konuşmaya devam eder “Ölürüm kahrımdan. Hakikati söyle, yalvarıyorum sana.” der. Fikret “Ben sana yalvarıyorum, kendini ateşe atma, sayın hakimler katil benim. Onun hiçbir suçu yok.” der. Sevda “Fikret.” diye bağırır.

Çekim 5: Göğüs plan. Çapraz aç. Göğüs plan. Hakim, önündeki kağıda baktıktan sonra Sevda ve Fikret'e bakar. Kesme.

Çekim 6: Göğüs plan. Çapraz aç. Amors çekim. Sevda'nın amorsundan Fikret görünür ve Sevda'ya bakarak “Çok iyisin, çok merhametlisin Sevda. Ama, buna razı olamam. Senin ceza yemene razı olamam. Çünkü..” der. Kesme.

Çekim 7: Çekim 5'in aynısı. Hakim “Evet, çünkü...” der. Kesme.

Çekim 8: Çekim 6'nın aynısı. Fikret, hakime bakarak “Çünkü hakiki katil benim. Ben öldürdüm.” der.

Sevda, hakime doğru (kameraya doğru) yüzünü dönerek “Hayır yalan söylüyor efendim. Onun ölmesini ben istedim. Ben öldürdüm. Bunu yapmasaydım...” der. Kesme.

Çekim 9: Çekim 5’in aynısı. Hakim “Bunu yapmasaydın ne olacaktı o mu seni öldürecekti? Konuş kızım açık konuşalım. Mahkemeyi karanlığa sevk etmeyin, açığa kavuşturun bu davayı.” der. Kesme.

Çekim 10: Çekim 8’in aynısı. Fikret “Ben hakikati anlattım efendim. Onun hiç bir suçu yok. Bir cinayeti üzerine almak istiyor. Buna meydan vermeyin” der. Kesme.

Çekim 11: Çekim 5’in aynısı. Hakim başını öne eğer. Fikret konuşmaya devam eder “Serbest bırakın onu. Bırakın onu, bırakın gitsin!” der. Hakim başını kaldırır. Sevda ve Fikret’e bakar Sevda “Gitmem.” der. Kesme.

Çekim 12: Çapraz açı göğüs plan. Daktilo başında, yazıcı konuşmaları yazar. Sevda devam eder “Böyle bir karar verirseniz kendimi öldürürüm. Ben cezama razıyım hakim bey. Bana ceza verin.” der. Yazıcı başını kaldırır ve Sevda’ya bakar. Kesme.

Çekim 13: Baş plan. Kazım Baba üzgün bir şekilde olanları izler. Sevda, devam eder “O serbest kalsın, onu ben öldürdüm diyorum. İnanın bana. Ben ben ben!” diye bağırır. Kesme.

Çekim 14: Çekim 5’in aynısı. Hakim “Peki sebep?” der. Kesme.

Çekim 15: Çekim 8’in aynısı. Sevda ağlayarak (burada konuşmaya başlamadan gerilim müziği yerine, duygusal bir müzik kullanılır) “Onu seviyordum. Bunu biliyordu ve onu öldürmek istiyordu, öldürecekti. Sevdığım adamı öldürecekti. Buna tahammül edemezdim. Vurdum.” der. Fikret “Hayır!” der.

Çekim 16: Omuz plan. Çapraz açı. Hakim Fikret ve Sevda’ya bakar. Fikret “Hayır muhterem hakimler.” der. Hakim şaşkın bakar. Kesme.

Çekim 17: Göğüs plan. Çapraz açı. Sevda ve Fikret hakime bakarlar. Fikret devam eder “Benim yerime konuşuyor. Seven benim, sevdiğinin hayatını tehlikede gören benim.(burada Sevda ve Fikret birbirlerine bakarlar. Fikret, Sevda’nın amorsundan görünür) Onu öldürecekti. Onu öldürmesine katlanamazdım. Öldürmekten başka yol yoktu, o yolu seçtim. Ben öldürdüm ben.” diye bağırır. Hakimin sesi gelir “Kesin” der.

Çekim 18: Göğüs plan. Çapraz açı. Hakim elini kaldırarak “Sizi iyice anladım. Ama bir karara varmamı güçleştirmeye de hakkınız yok. Yaptığınız insan olarak, birbirini seven iki insan olarak belki güzel.” der. Eliyle başını tutar ovuşturur ve çeker, devam eder, “Hatta çok güzel bir şey. Ama adaletinde tecellisi lazım. Bir suç var. Cezasız kalamaz. Kaldı ki...” der. Kesme.

Çekim 19: Genel plan. Mahkemeyi izleyenler görünür. Hakim devam eder “Hanginiz olursanız olun. Ortada bir nefsi müdafı var. Yani ceza hafifler bu durumda.” der. Kesme.

Çekim 20: Göğüs plan. Çapraz açı. Sevda ve Fikret hakime bakarlar. Kesme.

Çekim 21: Omuz plan. Çapraz açı. Hakim “Onun için, size son bir defa daha soruyorum. Onu hanginiz öldürdünüz.” der. Kesme.

Çekim 22: Göğüs plan. Çapraz açı. Sevda ve Fikret hakime bakarak “Ben.” derler. Kesme.

Çekim 23: İkili göğüs plan. Kazım Baba ve arkadaşlarından Sami görünür. Kazım Baba ağlamaklı başını öne eğer ve hakime bakar. Kesme.

Çekim 24: Orta genel plan. Çapraz açı. Üçlü çekim. Hakimler birbirleriyle konuşurlar ve Hakim “Kanunen her ikisinin suçu müstereken işledikleri anlaşıldı. Hafifletici sebepler ve nefis müdafıası gözönüne alınarak (burada müziğin ritmi artar) haklarında verilecek cezanın...” der. Kesme.

Çekim 25: Orta genel plan. Mahkemeyi izleyenler ayağa kalkarlar. (Müziğin sesi ve ritmi arttırılmıştır.) Kesme.

Çekim 26: İkili göğüs plan. Çapraz açı. Sevda ve Fikret birbirlerine bakarlar. Kesme.

Çekim 27: Baş plan. Kazım Baba ağlamaklı, başını öne eğer, tekrar hakime bakar. Kesme.

Çekim 28: Ayrıntı çekim. Kelepçeli iki el görünür. Kamera yavaşça zoom-out yapar. Fikret ve Sevda birbirlerine dönük, göğüs planda görünürler. Fikret, “Kader halkamız Sevda.” der. Sevda, “Nişan halkamız sevgilim. Seninle, ellerimizin bir daha hiç çözülmeyecek şekilde yan yana gelmesini ömrümce bekledim.” der. Elele tutuşurlar. Sevda “İşte oldu. Böylesine de razıyım. Böylede mutluyum. İnan bana çok mutluyum çok.” der. Kesme.

Çekim 29: Toplu çekim. Kazım Baba ve orkestra birbirlerine sevinçle sarılırlar. “Seven Ne Yapmaz” şarkısının nakaratı çalar “gel öldür, bu ömür böyle tükensin....” Kamera yavaşça onlara zoom-in yapar. **MUTLU SON...**

Teknik olarak, bu sahnede uygulanan çekim ölçekleri bakımından, dışavurumcu bir tarz uygulanmıştır. Filmin çözüme ulaşacağı bölüm olan bu sahnede, duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla, ekspresyonist bir tarz kullanılmış ve normal teknik kuralların dışında, çekimler bağımsız bir ifadeyle yansıtılmıştır.

Burada, aşırılık ögesi kullanılarak, olay gerçekte olamayacak kadar abartılı bir biçimde sunulmuş ve gerçekmiş duygusu yaratılarak, duygusal tepkileri yansıtmak amaçlanmıştır. Filmin sonu, izleyicinin istediği gibi sonuçlanmıştır ve izleyici film boyunca gerilerek, filmin sonunda da, doruk noktasına ulaşan gerilimin ardından ‘**katharsis**¹’e ulaşmıştır.

Filmde olaylar tek bir çizgi üzerinde gelişmiş ve karakterler keskin çizgilerle belirlenmiştir. Filmde de görüldüğü üzere; karakterler “iyi” ve “kötü” olmak üzere belirlenmiştir. Bu karakterler, gerçek yaşamda karşılaşmadığımız kadar belirgin ve abartı tiplerdir. Bu nedenle karakterler, seyircinin zihinsel değerlendirmesini dışarıda bırakarak, aktarılan hikayede mutlak bir görünüm sergilemişlerdir. Melodram sinemasının bütün özelliklerini barındıran bu filmde; olay örgüsü, çatışmanın yaratılması için kullanılan temel karşıtlıkların en başında gelen, zengin/fakir zıtlığı dışında, iyi / kötü ve kadın / erkek karşıtlığıyla oluşturulan çatışmalar üzerine kurulmuştur. Filmde, melodramın en önemli özelliklerinden biri olan “aşırılık ögesi” süreklilik gösteren tekrarlar ile, filmde daha önceki duruma, sonu gelmez biçimde geri dönme duygusu yaratılmıştır. Hikayede yaratılan çatışmalarla, olaylar tam çözüme ulaşacakken tekrar başa dönmüştür. Filmin kahramanları; gerçekte olamayacak kadar saf ve duygusal kişilerdir. Geleneksel sinemanın kalıplarını

barındıran melodram türünde, seyircinin ilgisi filmin sonu üzerinde yoğunlaşmıştır. Film, önce küçük çatışmalarla başlamış ve sona doğru gerilim, doruk noktasına ulaşmıştır. Burada, seyirci hikaye ve karakterlerle özdeşleşerek, kendini olayların akışına kaptırmış ve karakterlerle yaşantı birliğine girerek, filmin sonunda mutlu sonla birlikte ‘katharsis’e ulaşmıştır.

¹**Katharsis:** Seyircinin film boyunca doruğa yükselen bir gerilimle karakterlerle özdeşleşip başka bir hayatın içinde yer alarak, doruk noktasıyla başlayan son bölümde olayların çözülmesiyle yapay olarak sokulduğu gerilimden kurtarılarak psikolojik olarak rahatlatılmasıdır (Parkan, 2004:35).

SONUÇ

Bu çalışmada, başlangıcından itibaren, Türk Sineması'nda başat bir tür olan melodramın, Türkiye'deki sosyal, siyasal, toplumsal ve ekonomik gelişmelere bağlı olarak, özellikle 1960-1975 döneminde, Türk Sineması'ndaki hakimiyeti ve etkileri üzerine bir inceleme yer almıştır. Çalışmadaki amaç, melodram filmlerinin Türk Sineması'ndaki yoğunluğu ve hakimiyetinin, özgün bir sinema anlayışının oluşması konusundaki olumsuz etkilerini ortaya çıkarmak ve özellikle melodram filmlerinin en yoğun olduğu dönem olan, Yeşilçam Sineması'nda “Seven Ne Yapmaz” filmi üzerinden, bu tür filmlerin, içerik ve biçim açısından nasıl görüntülendiğini ortaya koymaktır.

Melodramın Türk Sineması'ndaki etkilerine geçmeden önce; bu türün tarihsel gelişmi ve diğer sanat alanlarındaki yoğunluğu, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel açıdan ele alınarak, tarih boyunca nasıl bir dönüşüm geçirdiği açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ana konusuna geçmeden önce, melodramın kökenleri araştırılarak, bu türe kaynaklık eden unsurlar ortaya çıkarılmış, her döneme ayak uyduran ve sanatın her türüne eklemlenebilen yapısı ile günümüze kadar geçirdiği dönüşümlerle birlikte, toplumda yarattığı etkilerin yoğunluğu da araştırılmıştır.

Melodramın kökenlerinin; Ortaçağ ahlaki oyunlarına kadar dayandığı ve özellikle, dini dramların bu türe kaynaklık ettiği gözlemlenmiştir. 18. yüzyıl Avrupa'sında, Fransa'da romantik tiyatrodan başlayan melodramın, ideolojik işlevinin yanı sıra, her türe eklemlenebilen özelliğiyle, sanatın diğer alanlarında da yaygınlaştığı belirlenmiştir.

Melodram türünün sahne sanatlarında ortaya çıkmasının ardından, özellikle sinemanın keşfiyle birlikte, bu alanda daha etkili olduğu gözlemlenmiş, sadece popüler bir eğlence aracı değil, dönemin özelliklerini de yansıtan bir araç olduğu gözlemlenmiştir.

Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi büyük toplumsal gelişmelerin yaşandığı dönemde ortaya çıkan ve aristokrasiye karşı, burjuvazinin ideolojik amaçlarına da hizmet eden melodram, geleneksel ve modern çatışması üzerinde bir köprü görevi üstlenmiştir.

Modernleşmenin gerektirdiği koşullarda; dini değerlerin geçerliliğini yitirmesi ve dünyevi olana yönelme gibi etkenlerin ön plana çıkmasıyla, ahlaki ve manevi değerleri yeniden tanımlayan melodram, işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Kutsal olandan, dünyevi olana yönelmenin bir sonucu olarak, modern insanın çaresizliğini simgelemiş ve kaybedilen değerleri yeniden tanımlayarak, sunmasıyla ideolojik işlevini yerine getirmiştir. Ortaya çıkışından itibaren, her dönemin koşullarına göre uyumlanabilen bir tür olarak özellikle, sinema üzerindeki etkileri de gözlemlenmiştir.

20. Yüzyıl'da sinemanın keşfiyle birlikte, bu alanda yaygınlaşan melodram, geleneksel ve modern çelişkisiyle karşı karşıya kalan bireyin kaygılarını dile getirmiş ve geniş kitleleri etkileyebilmiştir.

Popüler bir anlatı türü olması nedeniyle, kalıcılığını koruyan ve her türe uyumlanabilen melodram, sinemanın görsel ve işitsel gücünü kullanarak, toplumu yönlendirebildiği belirlenmiştir. Melodram Avrupa'da ortaya çıkmasına rağmen, Amerikan Sineması'nda şekillenmiş ve farklı toplumsal grupları biraraya getirme konusunda yine işlevsel bir rol üstlenmiştir. Bu özelliğiyle melodramın, her dönemin koşullarına ayak uydurabilen yapısıyla, ideolojik olarak da etkili olduğu gözlemlenmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasıyla paralel olarak, bu alanda gelişimini sürdüren melodramın, özellikle Hollywood Sineması'nda yaygınlaşmasının ardından diğer ülke sinemalarını da etkisi altına aldığı belirlenmiştir.

Melodramın sinemada ilk yaygınlaşmaya başladığı yıllarda; kadın odaklı konulara yer vermiş ve bu yönüyle, eleştirmenler tarafından ciddiye alınmaya değer bir tür olarak görülmemiştir. Fakat Hollywood'un stüdyo sistemine geçmesi ve bu türün Amerikan Sineması'nda anlatı yapısını şekillendirmesi bakımından oldukça popüler bir tür olduğunun saptanması, özellikle 1960'lı yıllardan sonra dikkate alınmaya ve incelenmeye değer bir anlatı türü olarak kabul edilmesine yol açmıştır.

Melodramın, bir tür olarak kabul edilmesi ve akademik alanlarda da tartışılmaya başlanması uzun zaman almış ve bu alanda yapılan çalışmaların, toplumsal dönüşümlerin tam merkezinde yer alarak, yönlendirme ve aracı bir işlev gören bu türün önemi bakımından, yeteri kadar olmadığı belirlenmiştir.

Özellikle Türk Sineması’nda yoğunluğu ve yaygınlığı açısından değerlendirdiğimizde; bu yönde yapılan araştırmaların yeni yeni başladığı gözlenmiş ve belli bir dönem sinemamızda hakimiyetini sürdüren bu türün etkilerinin, günümüze kadar devam ettiği saptanmıştır. Türk Sineması’nda melodramatik öğeler taşıyan ilk örnek “tiyatrocular dönemi”nde verilmiş ve tür olarak 1950’li yıllarda şekillenmeye başladığı belirlenmiştir.

“Sinemacılar dönemi”ne geçişle birlikte melodramın, 1960’lı yıllarda “Yeşilçam Sineması”nı tanımlayıcı bir tür olarak yerleştiği saptanmıştır.

Bu dönemde, sinema salonlarının artışı ve sinemaya yoğun bir ilginin oluşmasının bir sonucu olarak, melodram türü, Türk Sineması’nda yaygınlaşmaya başlamıştır.

Yerli melodramların özellikle 1950’li yıllarda, İkinci Dünya Savaşı sırasında gelişen koşullar üzerine, Mısır Sineması başta olmak üzere Hollywood, Hint filmleri ve Batı tiyatral melodramlarının etkisinde olduğu belirlenmiştir. Yeşilçam Sineması’nda 1960’lı yıllardan itibaren tür olarak hakimiyetini kuran ve Türk Sineması’nın anlatı kalıplarının oluşmasında etkili olan melodram, dönemin koşullarında halkın beklentisine göre şekillenen ve kar amacı güden bir anlayışa hizmet etmesi nedeniyle, yapımcılar tarafından tercih edilen bir tür olmuştur.

Çalışmamızda, melodram türünün Türk Sineması’ndaki hakimiyeti ve etkileri nedeniyle, özellikle 1960’lı yıllardan 1970’li yılların sonuna kadar, özgün ve yenilikçi bir sinema anlayışının oluşmasındaki olumsuz etkileri saptanmış ve belli bir dönem Türk Sineması’nda üslup sorunlarına yol açtığı belirlenmiştir. Bu nedenle, bu güne kadar, türe yönelik çalışmaların azlığı ve Türk Sineması’nın anlatı kalıplarının oluşmasında etkilerinin gözardı edilemeyecek kadar büyük olduğu da gözlemlenmiştir.

Bu araştırmada, melodram türünün Türk Sineması'nda, özellikle Yeşilçam Dönemi'nde anlatısal özelliklerinin yanısıra, teknik ve biçimsel açıdan nasıl görüntülediği “Seven Ne Yapmaz” filmi üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

İnceleme sonucunda, teknik açıdan elde edilen bulgulara bakacak olursak;

1. Melodram türünün anlatısal yapısını destekleyici unsurların yanında, dramatik etkiyi arttıran teknik özelliklerin, dönemin mali koşullarına uygun bir şekilde kullanıldığını gözlenmiştir.
2. Hikayeyi destekleyen en önemli unsurun müzik olduğu saptanmış ve olayların akışına göre, duygusal ve gerilim sahneleri müzikle desteklenerek seyirci üzerindeki etkisi artırılmıştır.
3. Duygusal sahnelerde, genellikle yakın planlar ve sabit çerçeveler kullanılmış, nesnel açı tekniğiyle, seyirci hikaye ile özdeşleştirilmiştir.
4. Filmdeki zıtlıklar, kullanılan kompozisyon ve çekim ölçekleriyle desteklenerek, dramatik etki, ışıkla değil, müzik ve yakın planlarla yansıtılmıştır.
5. Kamera hareketlerine fazla yer verilmediği saptanan filmde, kamera hareketi sadece gerilim ve güldürü sahnelerinde kullanılmıştır.
6. Genellikle kamera göz seviyesindedir ve nesnel açı tekniği ile seyirci hikayenin içine sokulmuştur. Bu nedenle, seyirci kendini olayların akışına kaptırarak, gerçek-miş- duygusuna kapılmıştır.

Anlatısal yapıya baktığımızda;

1. Filmde geleneksel anlatı yapısına uygun olarak, olaylar küçük çatışmalarla başlayarak, filmin sonunda gerilim yükselmiştir.
2. Karakterler “iyi” ve “kötü” olmak üzere keskin çizgilerle belirlenmiş ve hikaye boyunca değişmeyen bir davranış sergilemişlerdir.
3. Filmde melodram türünün bütün öğeleri kullanılmış; tekrarlar, tesadüfler, abartı ve aşırılık öğeleriyle, çok geç duygusu yaratılarak, kaderci bir bakış açısı yansıtılmıştır.

4. Yaratılan zıtlıklar, filmin iskeletini belirlemiş ve çatışmalar, bu zıtlıklar üzerinden devam ederek, hikaye normal akışını sürdürmüştür.
5. Hikaye, küçük çatışmalarla başlamış ve ufak çözümler, yinelenen çatışmalar ile (filmin sonuna doğru gerilim yükselterek) film boyunca gerilen seyirci, filmin sonunda mutlu sona ulaştırılarak rahatlatılmıştır.

Sonuç olarak; Türk Sineması'nda melodram türünün hakimiyeti, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu nedenle, bu alanda yapılacak çalışmalarda, türün Türk Sineması'ndaki yoğun etkisi gözönüne alınarak incelenmesi gerektiği gözlemlenmiştir. Bu çalışmada, melodramın sinemamızdaki hakimiyeti nedeniyle, Türk Sineması'nda özgün ve yenilikçi bir bakış açısı oluşamadığı gözlemlenmiş ve üslup sorunlarına yol açtığı da saptanmıştır. Bu nedenle, melodramın her yönüyle ele alınarak incelenmesi ve dikkate alınması gereken bir tür olduğu mutlak sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün. 1999. **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul: Alan Yayıncılık.

_____. 2005. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara: Pohenix Yayınevi.

_____ ve diğ. 2005 , **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**, İstanbul: Metis Yayınları

_____. 2010. **Sessiz Sinema**, Ankara: De Ki Basım Yayım.

AKBULUT, Hasan. 2008. **Kadına Melodram Yakışır / Türk Melodram Sineması'nda Kadın İmgeleri**, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ARSLAN, Savaş. 2005. **Melodram**, İstanbul: L&M Yayınları.

BROOKS, Peter. 1976. **The Melodramatic İmagination: Balzac, Henry James, Melodram, and The mode of Excess**, New Haven and Londra: Yale Up.

_____. 1995. **The Melodramatic İmagination: Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess**, New Haven, CN: Yale University Press.

CARLSON, Marvin. 2008: **Tiyatro Teorileri / Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, Çevirenler: Eren Buğlalılar-Barış Yıldırım. Ankara: De Ki Basım Yayın.

DORSAY, Atilla. 1995. **100 Yılın Yönetmeni**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

CAN, Funda. 2007. **Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi**. Eskişehir: Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ELSAESSER, Thomas, 1987. Tales Of Sound and Furry 'Home is Where The Heart is' içinde ed. C. Gledhill, PFI Publishing, British Film Institute.

ERDOĞAN, İjlal Kastal. 2009. **Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm**. Ankara: Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DOANE, Marry Ann. 1984, **Women's Film: Possession and Address, Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism**. The American Film Enstitute.

GÜRATA, Ahmet 2000. **Türkiye'de Mısır Sineması**, İletişim Dergisi, Sayı 7.

KAPLAN, Cora. 1986. **The Thorn Birds: Fiction, Fantasy, Femininity, Formations of Fantasy**, Ed.: Victor Burgin, James Donald ve Cora Kaplan (London ve New York: Methuen).

KAPLAN, Neşe. 2004, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, İstanbul: Es Yayınları.

GLEDHILL, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation," **Home is Where The Heart Is**. London: BFI Publishing, 1990.

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

MODLESKİ, Tania. 1998. **Eğlence İncelemeleri: "Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar"** (Raymond Williams, Stephen Heath, Gillian Skirrow, Bernard Gendron, Rick Altman, Margaret Morse, Judith Williamson, Jean Franco, Kaja Silverman, Tania Modleski, Dana Polan, Andreas Huyssen, Patricia Mellencamp.), Çev.: Nurdan Gürbilek. İstanbul, Metis Yayınları.

MULVEY, Laura. 1975. **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, 25. Kare, Sayı no 21: 38-46, (Ekim-Aralık, 1997).

ONARAN, Alim Şerif. 1994. **Türk Sineması, 1. Cilt**, İstanbul: Kitle Yayınları

OSKAY, Ünsal. 2000. **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İstanbul, İnkılap Kitabevi

_____.1994. **Popüler Kültür Açısından / Çağdaş Fantazya: Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, İstanbul: Der Yayınları.

_____. [14. 03. 2009] ‘**Modern Dönemde Sanatta İnsan İmgesi**’ adlı dersindeki görüşmeler, YDÜ İletişim Fakültesi.

ÖZBEK, Meral. 2003. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZGÜÇ, Agah. 2005. **Türlerle Türk Sineması / Dönemler / Modalar / Tiplemler**, İstanbul: Dünya Yayıncılık.

_____. 1993. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÖZÖN, Nijat. 1962. **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları.

_____. 2010. **Türk Sineması Tarihi 1890-1960**, İstanbul : Doruk Yayıncılık.

ÖZTUNA, Yılmaz. 1969. **Türk Tarihinden Yapraklar**, MEB Yayınları.

PARKAN, Mutlu. 2004. **Brecht Estetiği ve Sinema**, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.

SCOGNAMİLLO, Giovanni. 2003. **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SUNER, Asuman. 2006. **Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması’nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, İstanbul: Metis Yayınları.

ŞASA, Ayşe. 2002. **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

ŞEN, Abdurrahman. 2010. **Türk Sineması’nda Yerli Arayışlar**, Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.

TEKSOY, Rekin. 2005. **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.

TÜRK, Dilek. 2005. **Ortaçağ'da Tiyatro**,
[http://www.tiyatro.net/sayfa/29/ortacagda_tiyatro.html].

TUNALI, Dilek. 2006. **Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Ankara, Aşina Kitaplar.

Referans Kitaplar

ABİSEL, Nilgün. 2001. *Yeşilçam Kadına Yönelik Şiddeti Nasıl Görüntülüyor?*, Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayınları, Özel Sayı "Sinema ve Televizyon", Mahmut Talu Öngören'e Armağan, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

BERGER, JOHN. 2011. **Görme Biçimleri**, Çev.: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları / Tarih Toplum Felsefe Dizisi.

ÖZÖN, Nijat. 1968. **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)**, Ankara, Bilgi Yayınevi.

MONACO, James. 2005. **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, Çev.: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.

ÖZGEÇMİŞ

Pelin AGOCUK

Kişisel Bilgiler:

Doğum tarihi: 13.03.1982

Doğum yeri: İstanbul

Medeni Durumu: Bekar

Eğitim:

Lise: 2001-2004 Açıköğretim Lisesi

Lisans: 2004-2008 Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Yüksek Lisans: 2008-2012 Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı, Radyo, Televizyon ve Sinema Programı

Çalıştığı ve Staj Yaptığı Kurumlar:

2005- 2008- Yakın Doğu Üniversitesi, Yakın Doğu Tv

2006- SKYTURK Televizyonu Montaj Birimi

2008 -Devam ediyor. Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Araştırma Görevlisi.

Dereceler:

2009- Yüksek Öğretim Planlama, Denetleme, Akreditasyon ve Koordinasyon Kurulu (YÖDAK) “Sosyal Riskleri Önleme” Konulu Kısa Film Yarışması, Birincilik Ödülü.