



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 8 Sayı: 40 Volume: 8 Issue: 40

Ekim 2015 October 2015

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM: "SEVEN NE YAPMAZ" FİLMİ ÜZERİNDEN YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA MELODRAMIN KODLARININ ÇÖZÜMLENMESİ
MELODRAMA IN TURKISH CINEMA: AN ANALYSIS OF MELODRAMATIC CODES IN YEŞİLÇAM CINEMA THROUGH THE FILM "SEVEN NE YAPMAZ"

Pelin AGOCUK**

Öz

Çalışma; 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 eklenilebilme özelliğiyle, günümüzde bile en çok tercih edilen tür olduğunun nedenleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın sonunda; melodramın Türk Sineması'nda 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 değerlendirilerek, melodram türünün öğeleri, teknik özellikleri ve anlatsal kodlarıyla birlikte, destekleyici unsurların birarada kullanılarak nasıl görüntülendiği incelenmiştir.

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

Abstract

The study aims to analyse the socio-economic, socio-cultural aspects of melodrama and its narrative codes, which was a popular genre between 1960-1975 in Turkish Cinema. In this regard, the study also intend to find out how melodrama influences masses ideologically. While doing this, the study wishes to show this through a historical perspective and show the transformation of the genre. In light of these, this paper explains the reasons why melodrama is still a popular genre.

At the end of the study, the paper analysed the dominance of melodrama as a genre between the years 1960-1975 and the results of this domination in Turkish Cinema. In that sense, taking "Seven Ne Yapmaz" as an example for 'Yeşilçam Cinema' in Turkey, the paper scrutinizes how cultural, moral and ethical codes are constructed. While doing this, the technical aspects of melodrama as well as its narrative form, as supportive feature of it were also analysed

Keywords: Melodrama, Cinema, Turkish Cinema, Yeşilçam, Modernization, Bourgeoisie.

Giriş

Melodram; öncelikle tiyatro olmak üzere, sanatın bütün alanlarında yaygınlaşmış, sinemanın keşfi ile gelişimini bu alanda yoğun olarak sürdürmüştür. Önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde ortaya çıkan melodram, modernleşme olgusunun kendisini göstermesiyle muhafazakar bir tür olarak kalıcılığını korumuş, geleneksel ve modern çatışmasında, sıradan insanın yeni dünyaya duyduğu kaygı ve çelişkileri yansıtmada, aracı bir işlev görmüştür.

18. yüzyılda önemli 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 ahlak oyunları ve İsa'nın acısını anlatan

* Arş. Gör., Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı

1200'lü yılların 'dini dram'larının kaynaklık ettiği melodram, eğitici ve öğretici işlevi ile de ön plana çıkmıştır (Tunalı, 2006: 31).

Modernleşme ile birlikte; yeni dünyanın ahlaki ve toplumsal değerlerini yeniden tanımlayan melodram, sıradan insanın gündelik yaşamını etkileyecek denli, güçlü bir anlatı türü haline gelmiştir. Çalışmada; araştırılmaya değer görülen ve önemli bir tür olan melodram, Türk Sineması'nda özellikle 1960-1975 yılları arasındaki hakimiyeti gözönüne alınarak, bu dönemdeki yaygınlığı ve yoğunluğu tartışılmıştır.

Melodram, Batı'da ortaya çıkmasına karşın; Yeşilçam Sineması, Hollywood'un anlatı kalıplarını benimsemiş ve melodram türünün yaygınlaşması, 2. Dünya Savaşı sırasında, dolaylı yoldan Türkiye'ye giren Mısır Sineması'nın etkileriyle gerçekleşmiştir. Yerleşmiş bir sinema endüstrisine sahip olamayan Yeşilçam Sineması, endüstriyel ve anlatsal 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, tüm 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.

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

1. Melodramın Kökenleri

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. Fransız devrimi ile birlikte, Avrupa'daki gelişmelere bağlı olarak değişime uğrayan melodram, 18. yüzyılda ilk kez bir kavram olarak, Jean Jacques Rousseau tarafından kullanılmıştır.

Rousseau, Pygmalion¹ (1770) adlı tiyatro oyununu sıradan bir operadan ayırmak ve tiyatroyun sözel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için, melo- drome sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Romantik tiyatroyu etkileyen Jean Jacques 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 erdemlin kazandığı, kötülüğün de kaybettiği mesajı verilmiştir.

Melodram ilk olarak; 18. yüzyılda romantik tiyatroya 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 hikaye mutlu başlayıp, mutsuz biterken, melodramda ise yaratılan karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, mutlu sonla çözüme ulaşmıştır; Komedyada karakterler orta halli insanlardır, sıkıntılı başlayıp mutlu biten komedyanın ahlaki işlevi ise, babalara ve oğullara nasıl bir arada yaşanacağını göstermektir (Carlson, 2000: 96).

¹ 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; Sürütük, E. Eğilmez, 1965- 1970; Çamaşırıcı Güzeli, H. Saner, 1962); (Akbulut, 2008:3).

Melodramda; iyiliğe 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 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. 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 uyum mesajı verilirken; Ünsal Oskay'ın, "barış komedyası olarak adlandırdığı dramda da, felaketlerin Tanrı'dan değil, insanların günah işlemesi ve yanlış yapmasından kaynaklandığı mesajı verilmiştir.² 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.

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.

Sınıfsal farklılıkları gözardı ederek değil, farklı biçimleri bir araya getirerek, her kesimden izleyiciye hitap etmiştir. Melodramda yaratılan zıtlıklarla oluşturulan ahlaki çatışmalar, yitirilmiş olan değerlerin yerini alarak, dünyayı 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 anlaşılmalıdır. 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 her şeyin 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.

² YDÜ İletişim Fakültesi 14. 03. 09 tarihinde Ünsal Oskay'ın 'Modern Dönemde Sanatta İnsan İmgesi' adlı dersindeki görüşmeler.

Brooks'a (1995: 200) göre; modernizmin bu yeni toplumsal düzen idealinin, eski değer ve yapıları yıkması, kutsal 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 geçmiş 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 oluşturmuştur.

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 oluşturmuştur. 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.

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

İncil'de anlatılanların ve İsa'nın hayatının oyunlaştırıldığı gösteriler, Hıristiyan 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 oluşturmuştur.

12. Yüzyıl'da metinli dinsel oyunlar içinde, İncil'deki hikayeleri ve İsa'nın yaşamını ele alan "mysterium"ların³ ilki "Adem Oyunu"dur.⁴ 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).

³ 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).

⁴ 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 alıştırmalı, sözlerine uygun hareketler yapmayı öğrenmelidir. 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 anlaşılın." "Adem" kilise dışında oynandığını bildiğimiz ilk kilise oyunudur (agk).

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 tabloleştirilmesi 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. 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 Hıristiyan 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 Hıristiyanlığa rağmen devam edip, melodramın bünyesine çeşitlilik katan bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Soytarlık, pandomim, hayvan gösterileri, hokkabazlık, karnavallar, cambazlık gibi aksiyona ve mimusa dayalı tüm gösteri biçimleri, Hıristiyanlığın 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.

2. 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 karakterize edilmiştir ve 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, sözsözsel 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 artırıp 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, her şey 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 var olan 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.

3. Türk Sineması’nda Melodram ve Mısır Sineması

Türkiye’deki melodramlarda yalnızca Hollywood filmlerinin değil, Hint ve Mısır melodramlarının da etkileri görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı koşullarının etkisiyle, 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 uyarılma 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 türküler gibi sözlü edebiyat ürünleri ve yazınsal kaynaklar da etkili olmuştur.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde, savaş sinyallerinin yavaş yavaş verilmeye başladığı bir dönemde, Türkiye her ne kadar savaş dışında kalmaya çalıştıysa da, ekonomik ve toplumsal 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. (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. 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 olsa da, henüz modernleşmeyi dolaylı yoldan yaşayabilmiş (ya da yaşamaya çalışan) bir toplumu göz önünde 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 (Şen, 2010:107). Mısır filmleri, izleyici tarafından bu kadar tutulunca, ithal şirketleri bazı filmleri Türkçeleştirerek gösterime sokmuşlardır. Türk izleyicisi, alt yazı okumak yerine, kendi dilini konuşan oyuncularını izlemeyi tercih etmiş, izleyiciler artık beyaz perdede kendi diliyle (ve kendi sanatçısıyla) temsil edilen filmler görmek istemişlerdir (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 oynamış, 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. 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.

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. Melodramın gelişimi bir tür olarak değil, Mısır filmlerinin de büyük etkisiyle Türk Sineması'nın kalıplarını oluşturmuştur.

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 sinemasının belirleyici, hatta tanımlayıcı bir tür olarak yerleşen melodram, Türk Sineması'nda uzun yıllar hakimiyetini sürdürmüştür.

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 kırılğan 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 jönlere oluşturmıştır.

1965'ten itibaren popüler şarkılardan esinlenen, yine romantik aşkları konu edinen Arkadaşımın Aşkısın (T. İnanoglu,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 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 çatışmasının yaşandığı melodramlar da oldukça sık işlenmiştir. İç ve dış göçün başladığı hızlı kentleşme ve modernleşme olgusu, sinemayı etkilemiş ve filmlerin içeriğini de belirlemiştir.

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

Kirel (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. Fakat herşeye rağmen; bu dönem, Türk Sineması'nın yapımevi, film sayısı, seyirci ve salon sayısı bakımından en verimli dönemi olmuştur. Sinema sektörüne, farklı iş kollarına sahip kişilerin de katıldığı görülen bu dönemde, 1963 yılındaki yeni yönetmen sayısı 5 iken, 1965'te 18'e yükselmiştir (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 da, birbirinin benzeri filmler ortaya çıkmıştır. 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 için en stresli bölümünde olmuşlardır. 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 Tünaş rekor sayıda senaryoya imza atmışlardır (Kirel, 2005:120).

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 göz önünde 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.

5. 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 garanti olarak görülmüştür.

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 (Kirel, 2005:219). 1919- 1972 yılları arasında yapılan genel bir değerlendirmede, uyarlanan edebiyat eserlerinin 3100 film arasından 230'u aşkın olduğu ileri sürülmüştür (Kirel, 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.

6. "Seven Ne Yapmaz" Filmi Üzerinden Yeşilçam Sinemasında 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. Filmin belli sahnelerinden alınan örneklerle melodramın yapısı ve öğeleri analiz edilerek, anlatı kodları teknik açıdan değerlendirmeye alınmış ve açıklanmıştır.

İlk Karşılaşma:

Fikret iş bulmak için evden çıkar. Sokakta yürürken, bir arabanın yanından hızla geçmesiyle birlikte, su birikintisi Fikret'in üzerine sıçrar. Bu duruma sınırlanan 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 "Kuaföre mi yetişecektiniz küçük hanım, yoksa terzinize mi?" der. Kesme.*

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: *Açı- karşı açı, bel planda, Fikret, elini çeker ve "kıyamıycam, o kadar temiz ve günahsız ki.." der. Kesme.*

Masumiyet:

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

Çekim 13: *Açı-karşı açı. Sevda şalı geri çeker. Fikret'e bakar ve "şalım mı?" der. Kesme.*

Çekim 14: *Açı-karşı açı. Göğüs plan, Fikret "hayır, gözleriniz" der. Kesme.*

Çekim 15: *Açı-karşı açı. Yakın planda, Sevda'nın yüzü. Kesme*

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

Çekim 16 - 17: *Açı-karşı açı, yakın plan. Fikret ve Sevda'nın bakışmaları. Kesme.*

Çekim 18: *Açı-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 ritimide (fidelity) artar, Sevda çerçevenin solunda, araba ilerlerken, arabanın arka camından çerçevenin sağında diz planda Fikret görünür. Kesme.*

Aşırılık ve abartı:

Filmde, genç kızın ve erkeğin ilk karşılaşma sahnesinde, izleyiciyi hikaye ile özdeşleştirmek amacıyla, kullanılan çekim teknikleri ve müzikle duygusallık artırılmıştır. Sahnede kullanılan açı-karşı açı tekniği, kameranın 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 artırılmasıyla doruğa ulaşmıştır.

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 beyefendiği 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 gülümsemeye Fikret'e yaklaşır ve "Düğünümde de şarlatanlık yapmaya gelmiş anlaşılın." 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.

Karşıtlıklar: İyi-kötü, Zengin-fakir

Fikret, inanmadığı gerçekle 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 görünmektedir.

Sahne 24:

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.

İlahi adalet: İyiliğin ve erdemın vurgulanması

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 25:

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 37:

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 seok 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 aç 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. Sevdiğim adamı öldürecekti. Buna tahammül edemezdim. Vurdum." der. Fikret "Hayır!" der.

Çekim 16: Omuz plan. Çapraz aç. Hakim Fikret ve Sevda'ya bakar. Fikret "Hayır muhterem hakimler." der. Hakim şaşkın bakar. Kesme.

Çekim 17: Göğüs plan. Çapraz aç. 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 eğerek ve hakime bakar. Kesme.

Çekim 24: Orta genel plan. Çapraz açı. Üçlü çekim. Hakimler birbirleriyle konuşurlar ve Hakim "Kanunen her ikisinin suçu müştereken 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 eğerek, 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:

Filmin sonu, izleyicinin istediği gibi sonuçlanmıştır ve izleyici film boyunca gerilerek, filmin sonunda da, doruk noktasına ulaşan gerilimin ardından 'katharsis'⁵ 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.

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.

Çalışmada, 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 görüntülediği konusu üzerine yoğunlaşmıştır.

Bu çalışmada, melodram türünün Türk Sineması'nda, özellikle Yeşilçam Dönemi'nde anlatsal özelliklerinin yanısıra, teknik ve biçimsel açıdan nasıl görüntülediği "Seven Ne Yapmaz" filmi üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

⁵ **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 kurtularak psikolojik olarak rahatlatılmasıdır (Parkan, 2004:35).

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 kullanıldığı 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. Filmdeki zıtlıklar, kullanılan kompozisyon ve çekim ölçekleriyle desteklenerek, dramatik etki, ışıkla değil, müzik ve yakın planlarla yansıtılmıştır.
4. Kamera hareketlerine fazla yer verilmediği saptanan filmde, kamera hareketi sadece gerilim ve güldürü sahnelerinde kullanılmıştır.
5. 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 film boyunca gerilen seyirci, filmin sonunda mutlu sona ulaştırılarak rahatlatılmıştır.

KAYNAKÇA

- ABİSEL ve diğ. (2005) , Çok Tuhaf Çok Tanıdık, İstanbul: Metis Yayınları
- 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. (1995). The Melodramatic Imagination: 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-Bariş Yıldırım. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- 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.
- GLEDHILL, Christine. (1990) "The Melodramatic Field: An Investigation," Home is Where The Heart Is. London: BFI Publishing,
- GÜRATA, Ahmet (2000). Türkiye'de Mısır Sineması, İletişim Dergisi, Sayı 7.
- KIREL, Serpil. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları.
- MODLESKI, 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
- ÖZGÜÇ, Agah. 2005. Türlerle Türk Sineması / Dönemler / Modalar / Tipler, İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- ÖZÖN, Nijat. (2010). Türk Sineması Tarihi 1890-1960, İstanbul : Doruk Yayıncılık.
- PARKAN, Mutlu. (2004). Brecht Estetiği ve Sinema, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- SUNER, Asuman. (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması'nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.
- ŞEN, Abdurrahman.(2010). Türk Sineması'nda Yerli Arayışlar, Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- TUNALI, Dilek. (2006). Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram, Ankara, Aşına Kitaplar.
- TÜRK, Dilek. (2005).Ortaçağ'daTiyatro, [http://www.tiyatro.net/sayfa/29/ortacagda_tiyatro.html].
- 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.
- ÖZÖN, Nijat. (1968). Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966), Ankara, Bilgi Yayınevi.
- MONACO, James. (2005). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuram: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası, Çev.: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.