

**KADER VE MASUMİYET FİLMLERİ BAĞLAMINDA MELODRAM
TÜRÜNÜN YENİDEN ÜRETİMİ****REPRODUCTION OF MELODRAMA IN CONTEXT OF *KADER*
AND *MASUMİYET* FILMS***Tuğba ELMACI****Özet:**

Melodram türü Türk Sineması'nda uzun yıllar boyunca en popüler ve en sevilen tür olarak kendisini göstermiştir. Melodram türü gerek dönemin sansür koşulları gerekse insanların ilgisi ile yakaladığı popülariteyi 1970'li yılların ortalarından itibaren yitirmiştir. Fakat melodram türünün, 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeniden izleyicisini sinemalara çekmeye çalışan Yeni Türk Sineması'nın öncü yönetmenlerince de gerek anlamsal gerekse biçimsel olarak yeniden üretilmeye devam edildiği görülmektedir. Bu yönetmenlerden Zeki Demirkubuz da kahramanlarını sürüklediği felaket, aşırı duygusallık ve acı çekmeden haz alma gibi melodramatik eğilimleri ile kendi kuşağında farklılaşır. Melodramın toplumsal algılaya yerleşen bu kodlarının, günümüzde de hala devam ettiğinin en önemli göstergelerinden biri de filmler aracılığıyla kültürel temsil alanında üretilmeye devam etmesidir. Çalışma; Zeki Demirkubuz'un 1997 yapımı *Masumiyet* ve onun devam filmi olan 2006 yılı yapımı *Kader* filmleri bağlamında günümüz Yeni Türk Sineması'nda melodram türünün kodlarının toplumsal olarak içselleştirilen temel kodların hala kullanılmaya devam ettiğini açıklamayı amaçlamaktadır. Örnek filmler tür çözümlemesi yöntemi ile incelenmiş fakat film çözümlemelerinde tek bir yöntemin yeterli olamayacağı gerçeğinden hareketle filmlerin toplumsal yapı ile olan ilişkilerini anlayabilmek için de sosyolojik çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Zeki Demirkubuz, Yeni Türk Sineması.

Abstract:

The genre of melodrama has manifested itself as the most popular and the best-loved genre for long years in Turkish cinema. Melodrama lost its popularity due to both censorship and a decrease in people's interest in mid 1990s. However, it has been seen that melodrama has been reproduced both semantically and stylistically since mid-1990s thanks to the leading directors of New Turkish cinema who have been trying to re-attract their audience to cinema. Zeki Demirkubuz, one of these directors, is different from his generation with his tendencies to draw his characters into a disaster, extreme emotionality and agony. One of the most

* Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü
– Çanakkale tugbaelmaci@gmail.com

important indicators of such codes of melodrama very settled in our social perception is the fact that they are still reproduced through films in the cultural realm. The goal of this study is to denote that the codes of melodrama that the basic codes socially internalized are still used in contemporary Turkish cinema in context of the films *Masumiyet* (1997) and its prequel, *Kader* (2006) by Zeki Demirkubuz. The exemplary films have been analysed through the method of genre analysis. However, considering the fact that a single method would be insufficient for a film analysis, the method of sociological analysis will be applied to understand the relation of the film with social structure.

Key words: Melodrama, Zeki Demirkubuz, New Turkish Cinema.

Giriş

Türkiye’de uzun yıllar boyunca müzikle paralel giden bir sinema anlayışı sinemaya hâkim olmuştur. Türkiye’de sinemanın serüvenine bakıldığında özellikle 1960 ve 1970’li yıllar boyunca Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönemin, en popüler film türünü melodramlar oluşturmuşlardır. Bu dönem gösterime giren melodramlar geniş kitlelerce benimsenmiş ve bir dönemin yerleşik kalıplarının yaratılması ya da yeniden üretilmesi üzerinde oldukça etkili olmuşlardır. Sinema gibi kültürel temsillerin önemini ve yerleşik zihniyeti belirlemedeki gücünü Michael Ryan ve Douglas Kellner de *Politik Kamera* adlı çalışmalarında şu şekilde açıklar:

“Temsiler içinde yaşanan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek biçimde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, Toplumsal gerçekliğinde nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların da şekillendirilmesinde hangi figür ya da sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar” (Ryan ve Kellner, 1997, s. 37).

Türkiye’de kültürel temsil aracı olarak melodram türünde üretilen filmler bir dönemi oldukça etkilemiş olsa da 70’li yılların ortalarından itibaren önemli bir kesintiye uğrar. 1975’ten sonra melodramlar yerini, televizyonun gündelik hayatta yerini almasının ardından seks filmlerine ve arabesk filmlere bırakmak zorunda kalmıştır. Bu dönemin ardından melodram türü, Türk Sineması’nda terkedilmiş bir tür olarak görünse de yeni kuşak yönetmenlerce hala temel kodları ile devam ettirildiği gözlenmektedir. Özellikle Yeşilçam sineması kuşağından ayrı, yeni kuşak yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla oluşan ve Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan 1990 sonrası Türk Sineması’nda melodram öğeleri filmlerde sıkça yer almaktadır.

Bu kuşak yönetmenlerin öncülerinden Zeki Demirkubuz'un filmografisinde de bu türün kodlarına sıkça başvuru alan örneklerin yer aldığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı, Yeni Türk Sineması'nın çağdaş üretimlerinde Yeşilçam'ın geleneksel türü olan melodramın etkilerinin -değişmiş olmakla birlikte- hâlâ devam ettiği ve bu görsel kodların birer kültürel öge olarak çağdaş yönetmenlerce kullanılmaya devam ettiği gerçeği Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* ve *Kader* filmleri bağlamında açıklanmaya çalışılmasıdır.

Bu amaçla incelenecek filmler, temelde tür eleştirisi üzerinden değerlendirilecektir. Fakat film çözümlemelerinde tek bir çözümleme yönteminin yeterli olmaması gerçeğinden hareketle tür eleştirisine ek olarak filmlerin toplumsal yapı ile olan ilişkilerini deşifre etmek için ise sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılacaktır. Tür filmleri; "*Belirli kültürel kategorilerin oluşmasını ve düzenlenmesini; insanların ve insansal kaygıların bu kategoriler içinde algılanma ve temsil edilmelerini sağlamaktadır.(...) Tür filmlerindeki anlatı yapısı ve karakterler yalnızca bir takım kültürel düşüncelerin somut bir görünüm kazanmasını sağlamakla kalmazlar, bunların inşa edilmesine zemin hazırlar*" (Özden, 2004, s. 223). Tür filmleri belli dönemlerde popüler olmalarına karşın temel kodları itibariyle toplumsal dönüşüm süreçlerine de adapte olabilir ve bu dönemin özelliklerine göre farklılaşabilir. Fakat bu farklılaşma temel kodlarının yani o türü tür yapan temel unsurların varlığının devamı ile mümkün olabilir. Bu çalışmada da melodram türünün çağdaş yorumu ile Yeni Türk Sineması'nda nasıl bir konumlanmış içerisinde olduğu ve onun değişmeyen temel kodları nelerdir gibi soruların yanıtları aranacaktır. Ayrıca bu çalışma, melodram türünün toplumsal düşünüşün bir uzantısı olmanın yanı sıra bu düşünüşü oluşturan bir unsur olarak da var olduğu gerçeğinden hareket etmektedir. Bu nedenle de günümüzde üretilen melodram özelliklerine sahip filmlerde yerleşik algılarda çok da değişiklik yaratamamış bir toplumun kodları bulunmaya çalışılmaktadır.

Bu çalışmada örnek olarak alınan filmler (*Masumiyet* ve *Kader*), aşağıda belirtilen temel sorular çerçevesinde çözümlenerek melodram kodunun çağdaş bir yorum olarak ele alınışındaki farklılıklar ve benzerliklerin neler olduğu ve bu türü belirleyen toplumsal kodların nasıl bir zihniyetin yansıması ya da devamı olarak yeniden üretildiği saptanmaya çalışılacaktır.

-Türün temel kodları nelerdir ve hangi toplumsal kodları destekler ya da yeniden üretir?

- Melodram türünün Türkiye'de popüler olma serüveninin temelinde neler vardır?

-Mevcut örnek filmler melodram türünü yansıtıyor mu? Seçilen filmler türün temel karakteristiklerini ortaya koyuyor mu? Koyabiliyorsa bunlar nelerdir?

- Örnek filmlerde farklı türlere kayma var mı?

- Örnek filmlerin öyküleri melodram türüne uygun temada mıdır? Toplumsal uyulaşım söz konusu mudur?

- Örnek filmlerin aktarmak istediği temel çatışmalar nelerdir?

- Film karakterlerinin özellikleri nelerdir? Türe uygun bir gelişim çizgisi var mıdır?

- Film toplumsal cinsiyetin sunumu açısından karakterlerini melodram türü içerisinde nasıl konumlandırmıştır?

1. Melodram Türü

Melodram konusuna, tür kavramının tanımı ile başlamak yapının genelini anlaşılmasını kolaylaştırması açısından önemlidir. Buna göre tür, “*esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim*”dir (Abisel, 1999, s. 22). Fakat tür tanımını, zaman içinde pek çok kuramcı geliştirmiş ve değiştirmiştir. Bu kuramcılardan biri olan Andrew Tudor da türü “*toplumsal bir inşa olarak görür ve sürekli değişerek yeniden biçimlendiğini*” söyleyerek genel kanıdan uzaklaşır (Akt. Abisel, 1999, s. 29). Sanıldığı gibi tür, kalıplar içine sıkışarak uzun yıllar bu şablonda kalmaz. Bu çalışmada da melodram türünün katı bir şablondan ibaret olmayan, kültürel ve dönemsellik olarak da değişimler gösteren bir yapıda olması gerçeği üzerine düşünülmektedir. Çalışmada da melodramın Türkiye’deki çağdaş sunumlarında nelerin değiştiği ya da değişmediği noktası temel problem olarak ele alınmıştır.

Melodram kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında; “*Yunanca ‘melos’ yani şarkı ve tiyatro oyunu anlamında ‘drama’dan türetilmiştir. Çağdaş tiyatrodaki hareketli ve duygusal olaylar üzerine kurulmuş, sürekli olarak dokunaklı etkilerden yararlanan ve duygusallığı romantik müzikle desteklenen oyun türüdür*” (Axis 2000, 1999, s. 2248). Melodram aslen 19 yy Avrupa’sında, burjuva sınıfının aristokrasıyla gündelik hayattakine paralel olarak verdiği mücadelenin bir parçası olarak, sanat alanında da farklılaşma çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Tiyatral köken olarak tragedyadan indirgenen bir tür olan melodram, tragedyanın sonsuzluk ve evrensellik temalı dünyasının yerini; burjuva sınıfının gündelik sorunları, sonlu ve yerel söylemleri alır. Burjuva sınıfı kendi dünyasının ahlaki kodlarını bu türe yükler ve dinsel adaleti yani tanrının adaletini; iyilerin iyilik, kötülerin kötülük bulmasını sağlayan bir

ideolojiyi pekiştirir. Batıda özellikle Hollywood Sineması'nda kadın filmleri olarak tanımlanmakla birlikte erkeklerin kadını kendilerine göre konumlandırmaya ve şekillendirmeye çalıştıkları ataerkil zihniyetin bir uzantısı olarak işlev görür (Tunalı, 2006, s. 16-25).

Melodram daha çok orta sınıf yaşantısına odaklanır ve orta sınıfın temel yapı birimi olan aileyi merkezine taşır. Toplumsal olarak var olan sınıf sorunları gibi yapısal problemleri özeline alanına indirgeyerek mevcut sorunları bireysel hezeyan hikâyelerine dönüştürür. Dolayısıyla karakterler arasındaki çatışmaya indirgenen genel sorunlar, gizlenir ve üzerinde fazlaca düşünülmez. Melodramlar bu mevcut çatışmaları, abartılı bir görsellik ve tematik tekrar üzerine kurar. Sonuç olarak yerleşik düzenin içselleştirilmesini ve genel bir ahlaki formun varlığına olan inancı pekiştirir.

Sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu ile toplumsal yasaklar, birey ile toplum arasındaki gerilim melodramın temel çatışmasını oluşturmaktadır (Akbulut, 2008, s. 58). Melodramın ana örgüsü de âşık kadın ve erkek üzerine kuruludur. Görünürdeki bu basit konuya dayalı tematik zemin türün ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren küçümsenmesine neden olmuştur. Bunun temelinde yatan şey; sanatın popüler olanla ilişkilendirilmemesi, tam tersine popüler ve geniş kitlelerce beğenilmenin eserin değerini düşüreceğine olan inançtır. Melodram bu anlamda geniş kitleleri eğlendiren bir tür olarak çok fazla ciddiye alınmaz.

Kader, şans, yazgı gibi unsurlar melodramda kahramanı sürükleyen, eyleme geçiren irrasyonel unsurlar olarak tür içerisinde yer alır. Kahramanın bu anlamda rasyonel davranması beklenemez. Kahramanın başına gelen gerçeklikten uzak her türlü olayı hikâyenin akışına yedirebilecek araç da kader, yazgıdır. Dolayısıyla melodramı düz bir akışta ilerleten ve abartılı her türlü unsuru normalize eden şey bu irrasyonel durumların varlığıdır. Çalışmanın bu aşamasında türün temel kodlarına bakılması örnek filmlerin de hangi yapı üzerinde temellendiğinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

1.1. Melodramın Kodları

Melodram aşk, fiziksel eksiklik (kör, sakat, sağır, dilsiz...), ayrılık, ölüm gibi pek çok aşırılık üzerine kurulu tematik yelpazesinin dışında bazı temel kodlar üzerine şekillenir. Sinemada da melodrama ilişkin pek çok görsel- işitsel kod bulunmaktadır. En önemli özelliği olan acıdan zevk alma üzerine dayalı tematik alt yapı, acının değişik türlerini, özellikle de heteroseksüel aşk acılarını merkezine taşır. Dilek Tunalı melodramın acıdan haz alma kültürünün evrensel ve her dönem geçerli bir unsur olduğunu vurgular. Ona göre; "*melodramın yükselişi, acıdan zevk alma öğretisinin, toplumsal ve ahlaki olanla bütünleştiği zeminde gerçekleşmiştir. Korku, endişe, kayıp, aşk ve hüznün farklı kültürlerde bir takım nedensel ayrımlarla*

ortaya çıksa da insanlığın evrensel/içgüdüsel dolayısıyla zihinsel aktarımları olarak her dönem geçerliliğini korumuştur” (Tunalı, 2006, s. 65).

Konular aşk üzerine şekillenirken melodramın dünyası bellidir. Genelde ikili karşıtlıklar üzerine kurulur ve bu karşıt kutuplar birbirileri ile iç içe geçmeyecek kadar net bir şekilde ayrılmıştır. İyi kötü karşıtlığına dayalı olarak ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya sunumu melodramın en belirgin kodlarından biridir (Rowe'den akt. Akbulut, 2006).

Melodramlarda öykü, mizansen ve stilize tüm unsurlar defalarca tekrarlanır. Tekrar melodramın bir diğer değişmez özelliğidir. Tekrardaki abartı verilmek istenen duygusal aşırılığı izleyici tarafından daha yoğun yaşanmasını sağlar. İzleyici için ve altı çizili ve abartılı üzüntünün devamlılığı da defalarca tekrarlanan bilgi akışı ile sağlanmış olur.

Ev melodramın değişmez mekânıdır. Çünkü melodramın ana odağı, ilgilendiği temel şey ailedir. Ailenin kurulumunu gerçekleştiren mekân ise evdir. Klasik Hollywood melodramlarında ve Yeşilçam'da da ev değişmez bir melodram unsuru olarak karşımıza çıkar. Ev iç dünyaya ait bir yerdir. Tüm duygusal patlamaların, aktarımların ve boşalımların sağlandığı duygulara ait bir evrendir. Dışarıdan toplumdaki ya da toplumsal olandan bağımsızdır. Toplumsalla olan tek bağı sınıfsal bir gösterge olarak çatışma unsurunu desteklemesidir. Zengin kız ve fakir oğlan denklemi en önemli gösterge evdir (Rowe'den akt. Akbulut, 2006).

Melodramların en belirgin unsurlarından biri de müziğin tematik olarak kullanımıdır. Müzik anlatımcı bir şekilde kullanılır ve izleyici duyduğu müzikle birlikte ne tür bir acı evreni ile karşı karşıya bırakılacağını bilir.

Aşırılık ve abartı melodramın diğer bir önemli kodudur. Duygusal yoğunluğun abartılı hatta inandırıcılıktan uzaklaştırarak kadar aşırı sunumu türün en çok eleştirilen ve kitleleri uyuşturmakla suçlanan özelliğidir. Salt öykü evrenine ait duygusallığın aşırılığı söz konusu değildir. Aynı zamanda oyunculuklardaki abartı da melodramatik temayı destekler. Sürekli ağlayan kadınlar ve acıdan çeken erkeklerin göstermecî oyunculukları türe özgü biçimsel özellikler olarak yansır (Rowe'den akt. Akbulut, 2006, s. 73-76).

Aşırılık ve abartıya paralel bir diğer unsur da rastlantısallıktır. Tesadüfi gelişen olaylar kahramanları harekete sürükler, fakat bu harekete sürükleyen unsur irrasyonel rastlantılarla şekillenir. Aşırı tesadüflere dayanan öykü gelişimi gerçek hayatta yansımaları bulmayan abartılı ve aşırıdır.

Karakterler eylemden çok eylemsizlik üzerinde konumlanmışlardır ve çatışmaları, dil ya da konuşma yoluyla çözerler (Rowe'den akt. Akbulut, 2006, s. 75). Melodramlar diyaloglardaki yoğunluk ve görselden çok diyaloga dayalı ilerleyen uzun sahnelerle doludur. Sözler ve şarkının

kendisinin bir anlatım aracı olarak kullanılması bu anlamda da dilsel aşırılığın bir başka göstergesidir.

Melodramda mizansenin kullanımı sadece melodramlara özgü bir unsur olmamakla birlikte bir tür olarak melodramda da sıklıkla karşılaşılan bir koddur (Rowe'den akt. Akbulut, 2006, s. 75). Mizansen öykünün anlatılmadan anlaşılmasını sağlayan stilize bir unsur olarak filmlerde kullanılır. Evin nasıl bir ev olduğundan, iyi karakterin bedensel özellikleri ile kötü karakterin nasıl olması gerektiğine ilişkin pek çok gösteren melodramın kolay anlaşılmasını ve çok fazla çabayı gerektirmeden izleyicisine geçmesini sağlar.

1.2. Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Serüveni

Yeşilçam Sineması dönem olarak 1960'lı yıllarda başlayan ve 1970'li yılların ortalarına kadar olan süreçte Türkiye'deki film üretimine verilen addır. Genelde melodramların hâkim olduğu bu dönem, Türk Sinema tarihinin en yoğun film üretim dönemi olmasına zemin hazırlamıştır. Melodram dünya sinemasında olduğu gibi Türk Sineması içerisinde de aşağılanan bir tür olarak anımsanır. Türkiye'de melodram türünün hem geniş kitlelerce beğenilmiş hem de sansür kurulunun ve denetçilerin elinden kurtulmak isteyen sinemacılar için bir kaçış türü olmuştur. Suya sabuna dokunmayan kişisel hezeyan hikâyeleri ile dolu anlatılar bu anlamda sinemacıları da rahatlatmıştır.

Yeşilçam sineması olarak da bilinen yerli melodramlara özgü irrasyonel anlatım bu sinemanın en akılda kalan özelliği olmuştur. Bu rasyonellikten uzak anlatımlar Yeşilçam Sineması'nın ciddiye alınmamasına hatta Nijat Özön tarafından *sinemamızın en karanlık günleri* denilecek kadar sert bir şekilde eleştirilmesine neden olmuştur. Arus Yumul mevcut durumu bir başka açıdan değerlendirerek melodramların Türkiye'deki işlevini genel kanıdan uzaklaşarak şöyle açıklar: “*Melodramatik imgelem gündelik hayatın tekdüzeliğinin reddidir. Materyalist bir ortamda büyüğü kaybolan bir dünyayı yeniden efsunlandırma, kutsallığı kaybolan değerlere yeniden kutsallık yükleme çabasıdır. Yeşilçam melodramları da modern hayatın sıradanlığına, yabancılaştırıcı özelliklerine karşı saf ve kutsal aşkları pazarlamakta, gündelik sorunlara ütopyik çözümler üretmektedir*” (Yumul, 2001, s. 53). Türkiye'de melodram geniş kitleleri gündelik sıkıntılardan uzaklaştıran bir rahatlatma aracı olarak görüldüğü için türü ortaya çıkaran koşullara paralel bir işlev de üstlenmiştir. Melodram batılı sınıfsal çatışmaların ürünü olarak ortaya çıkmış bir tür olmasına karşın muhafazakâr tavır, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren özellikleri; Türkiye, Mısır, Hindistan gibi ülkelerde uygulandıkları toplumun kodlarına adapte edilerek kendisini fazlasıyla kabul ettirmiştir.

Türkiye’de çekilen ilk melodram filmi olarak kabul edilen 1936 yılında Muhsin Ertuğrul’un çektiği *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmidir. Fakat Türkiye’de halkın sinemaya olan yoğun ilgisi 1960’lı yıllarla birlikte gerçekleşir ve yıldız sisteminin de devreye girmesi ile melodramlar en parlak günlerini yaşamaya başlar. Özellikle de yıldız oyuncular üzerine kurulu anlatıların sürekli tekrarlanması, izleyicinin bu anlamda da çok yorulmadan doyurulmasını sağlamıştır. Dönemin film yapım pratiğinde yer alan, Anadolu’lu salon sahiplerinin yapım firmalarına ısmarlama filmler (hangi oyuncunun kiminle oynayacağı ya da hangi konu üzerine oynayacakları gibi) yaptırması bunun en önemli kanıtıdır. Dönemin yıldız oyuncuları da kendilerine dayatılan bu kalıplara sadık kalacak ve dışına çıkamayacaklardır. Örneğin; Hasan Bülent Kahraman “Şoray Kitlelerin Afyonudur” adlı makalesinde özellikle de 1960’lı yılların kadın imgesi olarak beliren ve izleyicisini de etkileyen Türkan Şoray’ın bedeniyle özdeşleşen kadın figürünü şöyle açıklar:

“Türkan Şoray bu kuşağın karşısına çıkarılan en önemli imgelerden birisiydi. Neresinden bakılırsa bakılsın taşralı kadını oynamayı ilke edinmişti. Bu belki sadece onun 'kabahati' değildi; fakat, o da bunu dikkatle, özenle ve daima pekiştirerek kullandı. Öte yandan, bir başka husus hepsinden daha önemliydi. Taşralılık, Türkan Şoray'da aslında bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği 'mahalle' gerçeği onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu. Kuşkusuz bu genel çizgilerin dışında kalan filmleri de vardır, ama Türkan Şoray, asıl ününü o ahlaki yansıtmak için süzdüğü gözlerine, döktüğü gözyaşlarına, sonunda kurban ya da kahraman oluşunun hiçbir şeyi değiştirmedeği melodrama borçludur” (Kahraman, 2011).

Türkiye’de melodramın geniş kitlelerce beğenilmesinin temelindeki şey Hasan Bülent Kahraman’ın da Türkan Şoray üzerinden betimlediği gibi yerleşik düzene olan biat ve yüceltmedir.

Melodram sinemasına bakıldığında, türün en belirleyici özelliklerinden birisinin de bireysel isteklerle toplumsal isteklerin örtüşmemesinden doğan gerilimdir. Oğuz Adanır da aşırı uçlarda dolaşan hikâye ve kahramanları ile duygusal gelişimini tamamlamamış, çocuk kalmış insanların yani ‘birey olamamış’ insanların hikâyelerinin bu kadar sevilmesinin bir zihniyetin yansıması olduğunu iddia eder. Ona göre de rasyonel davranamayan toplum gelişimini tamamlayamamıştır. Kahramanlarının da tüm bu aşırı duygusal gerilimleri ve verdiği rasyonel olmayan tepkileri ile insani değil, çocuksu özellikler taşıdıklarını söyler (Adanır, 1996, s. 12).

Aile de bu nedenle Yeşilçam sinemasının ana odağında yer alır. Fakat aile toplumsal bağlamından kopartılarak sunulur. Bu durum mevcut sistemden kopuş değildir. Tam aksine mevcut düzenin varlığının garantilenmesidir. Aile birliği için her türlü fedakârlık yapılmalıdır (Abisel, 2005, s. 206). Özellikle de kahramanların kavuşmasının koşulu evlilik

birliğinden, aile kurmaktan geçer. Kadınlar için de evlilik hem maddi hem de manevi olarak bir sosyal asansör olarak sunulur.

Kader, kötü yazgı gündelik hayattakine uygun bir ön kabulle öykü evreninde yer alır. Fiziksel sakatlık da özellikle Yeşilçam melodramlarının en sevdiği temalardandır. Ana akımın kodlarına uygun aşk acısı, sınıf farkı (zengin-fakir), ıstırap, ağlama, hastalık, fedakârlık gibi değişmeyen temalar da Yeşilçam'da defalarca tekrarlanmıştır.

Yeşilçam melodramları da diğer ana akım sinemadaki gibi belki de daha abartılı bir şekilde şarkı sözleri üzerine oturtulan hikâyelerle şekillenir (*Seven ne yapmaz, Kara gözüm, Samanyolu* vs.). Yeşilçam sineması bu anlamda da ana akımdan ayrılmaz hatta fazlasıyla söze dayalı bir üslup belirler. Şarkı sözleri ve uzun diyaloglar ya da monologlarla hikâye ilerletilmeye çalışılır.

Yeşilçam için de sürekli aynı mizansen kullanımı söz konusudur. Haydarpaşa Garı, konaklar ya da virane ama temiz bir gecekondu, pembe panjurlu ev, iyi kalpli dedeler, kötü sarışın kadınlar ya da üniformalı denizciler gibi sürekli tekrarlanan bu stiller Yeşilçam'ın vazgeçilmez unsurlarıdır. Bu durum, Yeşilçam üzerine yapılan en popüler tartışmalardan biri olan tip ve karakter sorununu doğurur. Genelde perdede göründükleri anda iyi ya da kötü olduklarına ilişkin ön bilginin varlığı ve kişilerin siyah beyaz kadar keskin durumları derinlikli film kişilerinin yaratımını engellemiştir. Dolayısıyla Yeşilçam'ın karakter yaratamadığı aksine tüm kişilerinin birer tip olduğu görüşü hâkim olmuştur.

2. Zeki Demirkubuz Sineması

Melodram türü olarak daha çok kadınla ve kadının başına gelen trajedi ile ilgilenir. Duygusallık da kadına atfedilen zayıf bir özellik olduğu için erillikle bağdaştırılmaz. Fakat Zeki Demirkubuz, kaderin önünde savurduğu erkek kahramanlarını, melodramda bir kadının başına gelebilecek en acılı trajediye sürükler. Bu nedenle de yönetmen, 'erkek melodramı' yapıyor tartışmalarının uzunca bir süre odağında kalır.

Zeki Demirkubuz sinemasal estetiğinde abartı ve aşırılık en temel öğedir. *C Blok*'taki (1994) imkânsız ya da olanaksız hatta inandırıcılıktan uzak ilişki, *Yazgı*'daki (2001) ve *Bekleme Odası*'ndaki (2003) duygusal karakterlerin sonsuz ve umutsuz ataleti, *Masumiyet*'teki kaderine boyun eğmiş Yusuf'un kendinden geçmişliği ya da çocuğun dilsizliği, *Kader*'de (2006) Bekir'in aşk uğruna kendinden ve ailesinden geçişi hep aşırılık yüküdür. Yönetmenin filmografisine bakıldığında melodramın kodlarını bulmak için film isimlerine bile bakılması yeterlidir. *Yazgı, Kader, İtiraf, Kıskanmak* gibi melodramın ana temasını oluşturan tüm duygular onun filmografisinin isimlerini oluşturur.

Onun melodramı klasik Yeşilçam melodramından farklıdır. Temel uyuşumlarda Yeşilçam melodramının tematik unsurlarını ve kodlarını yansıtsa da iyi-kötü karşıtlığında farklılaşır. Onun kahramanı pür iyi ya da pür kötü değildir. Kahramanlar ahlaksız olsa da melodramdaki ahlaki kutupluluk kahramanları felakete sürükleyen ana unsurdur. Uğur'un evlerine bakan, karınlarını doyuran adamı öldüren Zagor'a karşı duyduğu aşk, Bekir'in ise kendisi sevmeyen bir kadın uğruna ailesini, çocuğunu hiçe sayan yaşamı bunun en önemli göstergeleridir. Ayrıca Yeşilçam melodramındaki gibi bazen mutlu olunan sonlar onun sinemasında yoktur. Melodramın acı yüzü, mutsuzluk filmlerinin temel motivasyonunu oluşturur.

Zeki Demirkubuz filmografisinde defalarca tekrarlanmış aşk acılarını ve insanı felakete sürükleyen sevgiyi 2000'li yılların sinemasına taşımaktan rahatsız olmaz. Ona göre bu coğrafyanın kodları ve düşünüş şekli melodramla örtüşmektedir. Dilek Tunali'nin melodramın zihniyet kökenini tasavvuf inancında bulma çabaları da tam bu noktadan hareketle mümkündür. Çünkü acıdan haz alma, çile çekme kültürü bu topraklarda yüzyıllardır var olan bir düşünüşü anlatır. Melodram doğu coğrafyasında, ortaya çıktığı yer olan Hollywood'un kodlarından bir parça farklılaşarak öznesini negatif kurar. Seçim yapan, kendi hayatı üzerinde söz sahibi olabilen ya da kendisini harekete geçirebilecek güçte etkin bir özne olmanın uzağında edilgen olaylar tarafından savrulan negatif kurulmuş bir özneyi sahiplenir (Suner, 2006, s. 187). “*Negatif kurulmuş özne konumu genelde Asya, özelde Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kadın kahramanlar için geçerliken, Demirkubuz'un filmlerinde erkek kahramanları bu konumda görürüz*” (Suner, 2006, s. 188). Yusuf ve Bekir kendi kaderleri üzerinde en ufak bir söz hakkına sahip değildir. Aksine Demirkubuz'un film evreninde ‘kader kurbanı’ olma kültürünün birer öznesi olarak var olurlar.

Kahramanlar özellikle Bekir ve Yusuf sürekli Yeşilçam melodramı seyrederek. Onların kendi dünyalarındaki acıları görselleştiren bu melodramların sürekli olarak onlar tarafından seyredilmesi aslında bu çalışma boyunca da sıklıkla tartışılan bu toplumsal yapının da zihniyetini deşifre eden unsurlar olarak yer alır. Bekir de Yusuf da yaşamlarını en az bir melodram kahramanı kadar yoğun, abartılı ve acılı yaşar.

2.1. Masumiyet Filmi

“*Film bu Mehmet abi film, milleti, ağlatmak için yapıyorlar.*”

Yusuf

Masumiyet yönetmenin senaryosunu da yazdığı 1997 yapımı filmidir. Çalışmanın ikinci filmi olan *Kader* filmi ise bu filmin başlangıç hikâyesine dönüş filmidir. *Masumiyet* filminin konusu şöyledir: Yusuf ablasının sevgilisini vurarak hapse girmiştir. 10 yıl hapis yattıktan sonra dışarıya çıkar. Gidecek bir yeri yoktur ve İzmir'de kötü bir otele yerleşir. Yerleştiği otelde

tanıdığı çocuklu çiftle birlikte olaylar gelişir. Uğur pavyonda şarkıcılık ve konsomasyon yapan bir kadındır. Bekir ise ona aşık fedaisidir. Aslında Bekir Uğur’la aynı mahallede büyümüştür. Bekir Uğur’a deliler gibi aşıktır. Uğur ise Zagor adında bir suçluya aşıktır. Zagor hangi hapisanede yatarsa o şehre gider. Onun aşkı da Bekir’in kendisine olan aşkı gibi tutkuludur. Fakat Uğur, Bekir ne yaparsa yapsın Zagor’dan vazgeçmez. En sonunda Bekir kendisini vurur ve yerine Yusuf geçer. Yusuf da Uğur’a aşık olur, fakat karşılık görmez. En sonunda hapisten kaçan Zagor’un peşinden giden Uğur’un bıraktığı çocuğuyla birlikte Yusuf hayatta tek başına kalır. Filmin sonunda ise arkadaşı Orhan’ı ararken aslında onun Zagor olduğunu öğrenmesi ile film biter.

Nihal Bengisu Karaca filmle ilgili olarak kaleme aldığı yazısında filmin melodramatik teması üzerine şunları söyler: “*Dünyanın en çetin sınavının sevmek olduğunu söyleyen Masumiyet, en çok eziyetin sevme adına çekildiği dünyamızda paçayı kurtaramayan, voleyi vuramayan, kirişi kıramayanların hep sevenler olduğu anlatılıyor*” (Akt. Scognamillo 1998, s. 497). Sevmek melodramda evrenin merkezine yerleştirilen bir unsurdur fakat Demirkubuz’un sevgisi tüm evreni kaplayan bir acılı bir aura gibidir. Ondak kaçmak mümkün değildir. *Masumiyet* de bu acının, tutkunun, insanın kendisinden geçmesinin filmidir.

Dilek Tunalı da günümüz toplumun zihniyetinin kökenindeki tasavvuf inancının melodramatik anlatıyı destekleyen bir unsur olması üzerinden melodramdaki aşkı tasavvufi aşka benzetir. Ona göre; “*tutkunun/arzunun birleşememek üzerine konumlandırılması, bir bakıma Türk Sineması’ndaki melodramlarda kadını ya da sevilen nesneyi, yüce erişilmez bir boyuta çıkarıp tasavvuftaki Allah aşkı düşüncesinin zihinsel bir aktarmayla erişilemeyen mutlak hakikat olduğu bakış açısını yerleştirir*” (Tunalı, 2006, s. 199). Bekir de Yusuf’a “*Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara*” der. Bekir için de Uğur’la birlikte çıktıkları bu yol Mevlana’nın Şems’i araması gibidir. Bu anlamda aşkı tasavvufla bağdaştıran Bekir -belki de bilmeden- bu kadar hastalıklı olan sevgisine tasavvufi bir temel bulur. Melodram türüne olan toplumsal yatkınlığın kökeninin acıdan haz alma ilkesi ile de örtüşmesi Bekir’in Uğur’a olan hastalıklı tutkusu da böyle aşkın bir hal alır.

Uğur da bir başka tutkulu âşıktır. Onun Zagor’a olan aşkının hiçbir ahlaki tutarlılığı yoktur. Zagor hangi hapisaneye gitse Uğur’da oraya gitmekte ve çocuğunu da sürüklemektedir. Steve Neale’e göre birleşme duygusunun başarısızlığı üzerinden oturtulan hikâye melodramın temelini oluşturmaktadır (Abisel vd., 2005, s. 39). Dolayısıyla da Uğur Zagor’la asla birleşemeyecek olma durumunun peşinden sürüklenmektedir. Onlar için hiçbir umut yoktur. Çünkü Zagor defalarca suç işlediği için ömür boyu hapisanede kalacaktır.

Filmdeki saplantılı aşk yalnızca Bekir'in Uğur'a ya da Uğur'un Zagor'a duyduğu aşkla sınırlı değildir. Yusuf'un eniştesi de ablasını karşılıksız ve hastalıklı bir şekilde sever. Öyle ki o da Yusuf'a ablasının sevgilisini öldürtür ama ablasını terk etmez. Ablası da Yusuf'u sevgilisini öldürdüğü için affetmez. Filmdeki her aşk, her sevgi hastalıklıdır.

Filmin ana konusu ve karakterler dışında melodrama işaret eden kodlardan biri rastlantısallıktır. Bekir ve Uğur'un tesadüfen aynı otobüse binmeleri, belki de filmin çarpıcı sonunu hazırlayan bilgi; Zagor'un yani Orhan'ın Yusuf'un hapisneden koğuş arkadaşı olması gibi unsurlar rastlantısallık olarak öykü evreninde yer alır.

Aşırılıklar da öykü evreninde devam eder. Bekir'in Uğur'a olan aşkı ile Uğur'un Zagor'a olan aşkı ise aşırılığın ötesindedir. Bekir Uğur'u canına kıyacak, kendi ailesinden, kendi çocuklarından geçecek kadar sever. Uğur ise Zagor için hayatını mahvetmiş bir âşıktır. Öyle bir âşıktır ki filmin sonunda Zagor için çocuğunu bile bırakır.

Müzik öyküyü destekler ama Zeki Demirkubuz da melodramın kendisi öyküyü destekler. Her iki filmde de Yeşilçam melodramlarından sesler filmin öykü evrenine dâhil olur. Özellikle de *Masumiyet* filminde otel sahnelerinin tamamında fonda eski bir Yeşilçam filmi sesi vardır. Yeşilçam kahramanlarının acı haykırıları otelin koridorlarında sürekli duyulur.

Yönetmen *toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekânsal üretimi oldukça baskın bir anlatıcı öge olarak öne çıkarır* (Sualp, 2001, s. 95). Demirkubuz'un mekânı kahramanının içsel yolculuğuna hizmet eder. Onun dışında kullandığı mekânın ekonomik ya da politik bir değeri yoktur. O kahramanının iç dünyasının acılarına uygun sefaletteki yerleri seçer. İki filmde de belirgin olan karakterlerin karşılaşma alanlarında kullanılan mekânın karanlık, hizbe ve karmaşık olması, otel odalarındaki sıkışmışlık bu bağlamda öykü evrenine hizmet eden aşırılıklara dâhil edilir. Biçimsel anlamda bakıldığında, filmin iç mekânlarda geçmesini bir başka açıdan okumak gerekmektedir. Çünkü film iç dünya ile ilgilidir. Dış dünyanın ne olduğu ile ilgilenilmez. Kamera çekimleri de genelde yakın plan ve duyguların yoğunluğuna odaklıdır. "*Masumiyetteki dış mekân çekimlerine ilişkin çarpıcı bir diğer nokta öykünün farklı kentlerde geçiyor olmasına karşın, bu kentlerin ayırt edici özelliklerinin tümünden silinmesi, tek bir taşra kenti görüntüsüne indirgenmesidir. (...) film böyle bir anonim taşra mekânı vurgusunun parçasıdır*" (Suner, 2005, s. 178). Mekânın anonimliği de zaten önemli bir melodram kodudur. Zaman ve uzam melodramda belirsizdir. Ana odak duygular ve kaderin savurduğu karakterler olduğu için mekânlar ve zaman çok işlevsel değildir. Yalnızca mizansen yaratımına ilişkin belirli mekân kullanımları gözlenir. Örneğin pavyon sahnesi ya da otogarda görülen kafesteki kuş tipik Yeşilçam mizansenidir.

Mekân ve uzam belirsiz olmasına karşın zamanın da acımasız bir unsur olarak altı çizilir. Zamanla her şey daha iyiye gitmemiştir. Aksine zaman, melodramda karakterleri daha fazla felakete sürükler ve acılar katlanır.

“Melodramatik hazzın kaynağı dokunaklı olmasında yatar; bunun en önemli unsurlarından biri zamanın geriye döndürülemezliği. Melodram daima geri döndürülemezlik duygusuna, ‘çok geç’ duygusuna oynar. Çok geç duygusu birbirine zit iki ruh halinin bir arada işlemesinden kaynaklanır: ‘durum değişebilirdi’ ve ‘hayır değişim imkânsız’dır” (Abisel vd., 2005, s. 39).

Değişim imkânsız ve olanaksız olduğu ölçüde acıdan alınacak haz artacaktır. Neale’nin de altını çizdiği gibi birleşmenin olanaksızlığı hikâyeyi ilerleten en temel unsurdur. Dolayısıyla zaman, daha doğrusu kaçırılan zaman, melodram karakteri için hayat kadar acımasızdır.

Filmde fiziksel sakatlığın kullanımı türe uygun bir şekilde yer almıştır. Örneğin Çilem’in dilsizliği ile Ablanın dilsizliği bu şekildedir. Ayrıca kızın adı tematik bir şekilde ‘Çilem’ olarak konulmuştur. Bir çocuğa konulabilecek en olumsuz içerikli adlardan biri olarak öykü evrenindeki çocuğa verilen ad olarak yerini alır.

2.2. Kader Filmi

Kader, *Masumiyet*’in kahramanları Uğur ve Bekir’in geçmişlerini anlatmaktadır. *Kader*’in hikâyesi, Bekir’in *Masumiyet*’teki yaklaşık 10 dakikalık monoloğuna dayanır. Filmin konusu ise şöyledir: Uğur hasta babası, ona bakan annesi ve kardeşi ile mazbut bir yaşam sürmektedir. Bekir ise babasının kendisine açtığı mobilya dükkânında çalışmakta olan bir gençtir. Uğur’un bir gün dükkânına gelmesi ile hayatı değişir. Fakat Uğur mahalledeki Orhan’ı sevmektedir. Orhan (Zagor) ise Uğur’un ailesine bakan ve aynı zamanda annesinin de dostu olan Cevat’ı bir akşam hiç yere öldürür. Bunun üzerine Uğur ile birlikte kaçarlar. Ta ki bir gün Orhan (Zagor) iki polisi öldürüp hapse atılana kadar. Bunun üzerine Uğur mahalleye tekrar gelir ve Bekir’den Zagor’a avukat tutmak için yardım ister. Bekir bu görüşmeden sonra karısını ve çocuğunu terk ederek Uğur’un peşinden Zagor’un hapis yattığı yer olan İzmir’e gelirler. Uğur pavyonda çalışır, Bekir de ona fedailik yapar. Fakat Bekir bir gün Zagor’un adamları tarafından vurulur. İstanbul’a ve ailesine geri dönse de her seferinde kendisini Uğur’un olduğu bir Anadolu kentinde bulur. Bir gün Sinop’a gittiğinde Uğur’un kendisini istememesi üzerine bileklerini keserek intihar eder. Defalarca daha Uğur’un peşinden gidecek olan Bekir için umut yoktur.

Filmin açılış sahnesi Uğur’un Bekir’in dükkânına gelip üzerindeki penyeyi aşağı yukarı kaldırarak Bekir’i baştan çıkarma sahnesi ile başlar. Öykü temelde baştan çıkarma üzerine şekillenir. Baştan çıkarma öyküyü tetikleyen ve Bekir’i harekete geçiren unsurdur. *“Melodramda gerçeklik*

duygusu eksik, ortaya sürülen ise sembolik bir oyundur. (...) Olay örgüsünde düğüm noktasını belirleyen baştan çıkarma eylemi ya da iddiası, ahlaki düzen üzerinden işeyen melodram için bir kilit görevi görmektedir” (Şenova, 1997, s. 32). Bekir aslında baştan çıkmıştır ama amacına ulaşamaz. Kavuşma bir türlü gerçekleşmez. Doğal olarak da *Masumiyet*'teki kendi elleriyle getirdiği sonuna kadar, Uğur'la bu oyunu devam ettirir. Uğur Bekir'in ölümünden sonra Yusuf'a, "*aslında onun kıskançlıklarından da bana karşı olan tutkusundan da içten içe zevk alıyordum*" diyerek bu oyunun bir parçası olduğunu itiraf eder.

Bekir'in Uğur'a duyduğu aşk karşılıksız ve tensellikten uzaktır. Bu anlamda tensellik içermeyen aşk toplumsalın kodlarında yer alan Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin ya da Kerem ile Aslı hikâyelerindeki gibi ulaşılmaz ve sonsuzdur. Bu anlamda Bekir'in Uğur'a duyduğu aşk tam da melodrama uygun duygusallıkta bir hikâyenin odağı olur. "*Melodramda cinsellik genelde aşk olmadığında temsil edilir. Aşkla ve aşk için birleşmenin mümkün olabilmesinin koşulu cinselliğin bastırılması ya da yüceltilmesidir; dudaktan öpmek yerine alından öpmek gibidir*" (Neale'den akt. Abisel vd., 2005, s. 44).

Uğur'un Zagor'a olan hastalıklı aşkının boyutu *Kader* filminde daha net görülmektedir. Sevddiği adam olan Zagor, felçli babası ile sefillik içinde yaşayan ailesine yardım eden ve küçük kardeşini sübyancılardan koruyan Cevat'ı keyfi olarak öldürür. Fakat o bunu önemsemez. Tüm hayatını Zagor'un peşinde heba etmeye adar. Görüldüğü gibi filmde felçli bir babanın varlığı (fiziksel eksiklik) önemli bir melodramatik öge iken, Uğur için bu durum aşkın karşısında önemsizleşmektedir. Yönetmen Bekir'in aşkını kutsarken Uğur'un aşkını değersizleştirmektedir. Bu nedenle filmin, Uğur'u koyduğu yer ile Bekir'i koyduğu ayrıcalıklı yer arasındaki fark toplumsal uyuşma uygundur.

Zeki Demirkubuz aynı karakterlerin gençliğine dönerken oyuncularını fiziksel olarak da benzemelerine özen göstermez dahası filmin zamanının 80'li yıllar olması gerekirken günümüzde geçiyormuş izlenimi yaratır. Dolayısıyla da zamansızlık *kader* filminde de devam etmektedir.

Kader filminde Bekir'in Uğur'a olan ve Uğur'un da Zagor'a olan sonsuz ve hastalıklı aşkıdaki abartı, *Kader* filminde *Masumiyet*'te anlatılardan daha yoğundur. Uğur'un ve Bekir'in hayatlarının baharında terk ettikleri mutsuzluğun başlangıcı da oldukça sancılı ve aşırıdır. Bekir acil olarak çocuğuna ilaç yetiştirirken bir anda aklına Uğur gelir ve Uğur için Kars'a gider. Kendi çocuğunun hayatını hiçe sayarak kendi arzusunun peşinden koşar.

Bir diğer unsur olan tekrar ise Bekir'in sayısız kere Uğur'u bulması ve Uğur'dan bir şekilde ayrılmasıdır. *Kader* filmi boyunca Bekir Uğur'u sayısız

kere bulur ve bırakır ya da bırakılmaya zorlanır. Bekir'in tutkusunu izleyicide pekiştiren bir unsur olarak film boyunca tematik bir tekrar olarak kullanır.

Mekânın kullanımı yine iç mekânlar üzerine kuruludur. Ev ve evsizlik, yersiz yurtsuzluk kahramanların savrulması ya da savrulmasındaki zorluk olarak sürekli bir döngüsellikle sunulur. Bekir'in klasik orta halli evi ile Uğur'un peşinden koşarken yaşadığı hizbe ve karanlık otel odaları bu anlamda temayı destekleyen unsurlar olarak görülür. Bekir mutluluk olarak gördüğü mutsuzluğun peşinden giderken hep daha karanlık daha kötü evlere doğru geçiş yapar. Film mekânı kapalı ve loş ortamlara doğru ilerlerken artık kahramanların hangi şehirde yaşadıklarının bir önemi kalmamıştır. Çünkü dilsel olarak var olmak dışında kentlerin öykü evreninde yeri yoktur.

Filmler Yeşilçam estetiğine uygundur. Örneğin klasik Hollywood çekimlerindeki gibi açı karşı açı çekimlerini az kullanırken kişileri tek tek gösteren ekonomik Yeşilçam estetiğini tercih eder. Sahneler yakın ön cepheden çekilen genel planlarla verilir. Özellikle de film seyretme sahnelerinde ön cepheden yapılan çekimler adeta türe gönderme yapar.

Pavyon sahneleri de klasik Yeşilçam mizansenlerinin defalarca tekrarlanan ritminden farksızdır. Bekir'in Uğur'u başka bir adamın masasında görüp bıçağıyla saldırmaya çalıştığı sahne *Vesikalı Yarım*'de (Ömer Lütfi Akad, 1968) manav Halil'in Sabiha'yı bıçaklama sahnesinin yaklaşık 40 yıl sonraki yeniden çevirimi gibidir. Ama Bekir, Halil kadar ileri gidemez ve yönetmenin (Zeki Demirkubuz pavyon sahibi rolündedir) tokadıyla tüm onurunu da pavyonda bırakarak çekip gitmek zorunda kalır.

3. Tartışma ve Sonuç

Bu çalışmada Türk Sineması'nda yerleşik hale gelmiş olan melodram öğelerinin yeni kuşak yönetmenlerce de hala kullanılıyor olması tezinden hareketle Zeki Demirkubuz sineması üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde de bu türün kodlarının sıkça kullanıldığı yapılan çözümlenelerde görülmüştür. Yapılan çalışmada melodram türünün sıkça tekrarladığı temalar olan karşılıksız aşk, kavuşamama, kader, fiziksel sakatlıklar gibi pek çok melodramatik öğe örnek olarak seçilen her iki filmde de kullanılmıştır. Ayrıca temayı destekleyen mizansen tekrarları, abartı, uzam ve mekânın belirsizliği gibi diğer melodramatik kodlara da sıkça başvurulduğu görülmüştür. Diyaloglardaki incelik ve yoğunluk yönetmeni melodrama daha da yaklaştırır. Hatta yönetmenin oyuncuların doğaçlama yapmalarına asla izin vermemesi, diyaloglara, söze verdiği önemin ciddi bir kanıtıdır. Fakat Zeki Demirkubuz'un sinemasının klasik Yeşilçam melodramlarından farkı, kadın yerine erkeği merkeze almasıdır. Ayrıca melodramlarda ailenin merkeze alındığı klasik kod, Zeki Demirkubuz için çok önemli değildir. Ailenin

varlığı klasik melodramlardakinin aksine kahramanları mutsuzluğa sürüklemektedir. Mutluluğun amacı aile değildir tam tersine mutsuzluk üretmektedir. Özellikle erkeğin acıları üzerine odaklanması daha önce de bahsedildiği gibi yönetmenin erkek melodramı yapıyor eleştirilerinin hedefi haline getirir.

Zeki Demirkubuz *Masumiyet* üzerine verdiği bir röportajında masumiyet gibi bir kavramı bilerek ve isteyerek toplumun dışına atılmış insanlar üzerinden değerlendirdiğinin altını çizer (Tunalı, 1998, s. 25). Onun kahramanları siyah beyaz kadar net değildir. Hatta çoğu zaman siyahtır. Ama yaşadıkları acılar onların toplumsal ahlak skalasındaki konumlanışlarına göre belirlenmez. Onlar bildik melodram karakterlerinden daha derin acılar çekerler. Tek farkları pür masum olmak zorunda olmamalarıdır.

Oğuz Adanır'ın da bahsettiği gibi rasyonel tepkiler geliştiremeyen bir toplumun rasyonel olmayan hikâyelere olan tutkusuna çok da şaşkırmamak gerekmektedir. Çünkü toplumu oluşturan insanların bir amaç ya da hedef gözetmeyen tikellikleri dolayısıyla da birey olmayı başaramamaları nedeniyle melodramdaki irrasyonel dünyaların varlığından duyduğu haz 2000'li yıllarda da devam etmektedir. Türkiye'de bu tür anlatılar sadece Zeki Demirkubuz sinemasında ortaya çıkmaz. Nuri Bilge Ceylan, Yavuz Turgul gibi çağdaş yönetmenlerin kahramanları da birer melodram kahramanı kadar vurgulu ve abartılıdır. Fakat erkekliğin günümüzde üzerinde daha fazla düşünülen ve geçmiş konumunun sağlam ve korunaklı alanına darbeler alması, onu melodramın ana karakterine dönüştürür. Artık sinemada acı çeken, ağlayan erkekler vardır. Oscar Wilde; *sanat bir saate kadar yaşamı, ama bir saatten sonra da yaşam sanatı taklit eder* der; bu bağlamda Zeki Demirkubuz'un karakterleri de müptelası oldukları Yeşilçam melodramlarından fazlasıyla etkilenmiş görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N., Arslan, U., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. ve Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık/Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix.
- Adanır, O. (1996). Gerçeklerden Kaçamayız. M. Dinçer, (Ed.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde (11-25). Ankara: Doruk Yay.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Axis 2000. (1999). Melodram. *Axis 2000 Büyük Ansiklopedi* içinde (4, 2248). İstanbul: Doğan Kitapçılık.

- Demirkubuz, Z. (Yapımcı) ve Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* (Sinema Filmi). Türkiye, Yunanistan: Mavi Filmcilik, Inkas Film.
- Dostoyevski, F. (2002). Orhan Pamuk Önsözü. (M. Özgül, Çev.). *Yeraltından Notlar* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kahraman, H. (2008). *Şoray Kitlelerin Afyonudur*. 06 Aralık 2011, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=20455>.
- Koldaş, N., Demirkubuz, Z. (Yapımcı) ve Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* (Sinema Filmi). Türkiye: Mavi Filmcilik.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (1997). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Suner, A. (2005). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, Z. (2001). Türkiye’de Film Noir ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken. D. Derman, (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde (89-96). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Süalp, Z. (2009). Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen, Hiçlik Kutsamaları. D. Derman, (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8* içinde (133-145). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Şenova, B. (1997, July). Yeşilçam Melodramında Baştan Çıkarma. 25. *Kare*, (1), 30-41.
- Tunalı, D. (1998, July). Zeki Demirkubuz ile Sinema ve Masumiyet Üzerine, *Sinemasal*, Ortak Kitap 1, 46-52.
- Tunalı, D. (2006). *Batı’dan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*. Ankara: Aşına Kitaplar.
- Yumul, A (2001). Türk Sineması’nda Aşk ve Ahlak. D. Derman, (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* içinde (47-54). İstanbul: Bağlam Yayınları.