

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖMER LÜTFİ AKAD SİNEMASINDA AŞK

FATİH ATICI

2501100876

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. ERGÜN YOLCU**

İSTANBUL - 2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : FATİH ATICI Numarası : 2501100876
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/ YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. ERGÜN YOLCU
Tez Savunma Tarihi : 31.05.2016 Saati : 10.00
Tez Başlığı : ÖMER LÜTFİ AKAD SINEMASINDA AŞK

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ERGÜN YOLCU		Kabul
2- PROF. DR. CEYHAN KANDEMİR		Kabul
3- YRD. DOÇ. DR. YÜKSEL BALABAN		kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- YRD. DOÇ. DR. ÜMİT SARI		
2- YRD. DOÇ. DR. KORHAN MAVNACIOĞLU		

ÖZ

ÖMER LÜTFİ AKAD SİNEMASINDA AŞK

FATİH ATICI

Bu çalışmada, sinemada aşk unsuru üzerinde durulmuş, bu bağlamda Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad'ın aşk filmleri incelenmiştir. Melodram anlatı, Türk sinemasında aşk filmlerinin vazgeçilmez bir unsuru olmuş, çoğu zaman aşk filmleri “melodram bir tür” olarak nitelendirilmiştir. Buradan hareketle, Türk sinemasında melodram anlatımlı aşk filmlerinin sıklıkla yapıldığı 1960-1970'li yıllar arasında, yönetmenin melodram anlatım unsurlarını kullanarak yaptığı üç aşk filmi örnek alınmış ve seçilen bu filmler hem toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmiş, hem de söz konusu filmlerin melodram anlatısal özellikleri üzerinde durulmuştur.

Bu amaçlar doğrultusunda, öncelikle aşka değinilmiş, aşkın insanlık tarihindeki önemi ve aşkın etkileşimde olduğu konular açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından sinemada aşkın işlenişi ele alınılmış, Türk sinemasında aşk, Yeşilçam ve melodram kavramları tanımlanmış, Türk sinemasında, bilhassa da Türk sinemasının sektörleşerek “Yeşilçam” adıyla anıldığı dönemde yapılan melodram anlatımlı aşk filmleri ile Ömer Lütfi Akad'ın aşk filmlerine genel olarak değinilmiştir. Daha sonra, belirlenen yöntemlerle Ömer Lütfi Akad'ın melodram anlatımlı üç filmi çözümlenerek, kadın-erkek ilişkileri ve aşk olgusunun Ömer Lütfi Akad'ın sinemasında ne şekilde ve nasıl yer aldığı, yönetmenin aşka bakışı ve melodramsal unsurları bu filmlerinde nasıl kullandığı belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aşk, sinema, Türk sineması, melodram, Yeşilçam, Ömer Lütfi Akad.

ABSTRACT

LOVE AT ÖMER LÜTFİ AKAD CINEMA

FATİH ATICI

In this study, the concept of love was studied, and in this regard, love movies of Ömer Lütfi Akad, who is a pioneer director, were examined. Melodrama narration has been an irreplaceable concept for love movies of Turkish cinema, and most often love movies are considered as “a type of melodrama”. From this point of view, between the years of 1960s and 1970s, in which love movies with melodrama narrations were often made; three love movies which were made with the melodrama narration concepts by the director and those chosen movies were examined with the method of sociological analysis and also narrative features of those movies in question were taken into account.

In line with this objective, firstly the subject of love was touched upon, and the importance of love for human history, subjects related to love were explained. After that, handling of love in cinema was dealt with, the concept of love, Yeşilçam and melodrama in Turkish cinema were defined; Ömer Lütfi Akad’s love movies and melodrama narrated love movies which were made during the time of “Yeşilçam”, when Turkish cinema started to become a sector, were touched upon in a general perspective. After that, three melodrama narrated movies of Ömer Lütfi Akad were analyzed and how men-women relationship and the concept of love affected and took place; how the director’s approach to love is like and melodramatic concepts were used in Ömer Lütfi Akad cinema movies, were explained.

Keywords: Love, cinema, Turkish cinema, melodrama, Yeşilçam, Ömer Lütfi Akad.

ÖNSÖZ

Aşk her insanın yaşamında, hatta yaratılışında var olan bir duygudur. Bu nedenle insanoğlunun her daim en önemli duygularından olan aşk, hayatın da vazgeçilmez unsurlarındandır.

Ortaya çıktığı 19. yy.'ın sonlarından itibaren insanların büyük ilgisini çeken ve halen de günümüzde en etkili kitle iletişim araçlarından biri olan sinema, insanlara görsel anlamda ziyafet sunmasının yanısıra bir anlatım yolu olarak da popüleritesini her zaman korumuştur. İçinden çıktığı kültürün bir ürünü olan ve bu bağlamda, toplumsal olay-olgu ve sorunları anlatmakta etkili bir araç olarak kullanılan sinema, ilk çıktığı günden itibaren aşk ile birliktelik kurmuş, hatta aşk sinemanın en çok işlediği konulardan biri olmuştur.

Bu bağlamda çalışmamızda, yapmış olduğu filmlerinde toplumsal olay ve konuları ele alan, Türk sinemasının öncü yönetmenlerden Ömer Lütfi Akad'ın filmlerinde aşk teması incelenerek, sinemamızda aşk olgusu ve kadın-erkek ilişkilerinin ne şekilde ele alındığının ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Beni yüksek lisans yapmam konusunda cesaretlendiren ve bu çalışmanın hazırlanmasında desteğini esirgemeyen değerli hocam, aynı zamanda tez danışmanım Prof. Dr. Ergün YOLCU'ya, yine yüksek lisansa başladığım ilk günden itibaren hep yanımda olan Prof. Dr. Ceyhan KANDEMİR'e, almış olduğum dersleriyle bana Türk sinemasını sevdiren ve bu alanda bakış açımı geliştiren Doç. Dr. Şükrü SİM'e, gerek kaynak gerekse fikirleriyle her daim yardımda bulunan değerli dostum ve kardeşim Yrd. Doç. Dr. Mesut AYTEKİN ile Arş. Gör. Dr. Gizem PARLAYANDEMİR'e ve ismini burada zikredemediğim tüm bölüm hocalarıma sonsuz şükranlarımı sunarım.

Görev yapmış olduğum İstanbul Üniversitesi Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü'ndeki çalışma arkadaşlarıma ve yarı zamanlı öğrenci kardeşlerime yine destek ve yardımlarından ötürü teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, çalışmam

sirasında kendilerine ayırdığım vakitten feragat eden eşim ve kızıma sabırlarından ötürü çok teşekkür ederim. İyi varsınız!

Çalışmamın, sinema alanında yapılacak olan araştırmalara katkıda bulunması dileğiyle...



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AŞK

1. AŞK.....	7
1.1. Aşkın Genel Tanımı ve Tarihçesi.....	7
1.1.1. Aşka Genel Bir Bakış ve Aşkın Tanımları.....	7
1.1.2. Aşkın Tarihçesi.....	14
1.1.2.1. Aşkı Tarihsel Süreçte Etkileyen Faktörler.....	18
1.1.2.1.1 Felsefe ve Aşk.....	18
1.1.2.1.2 Din ve Aşk.....	27
1.1.2.1.3 İdeoloji ve Aşk.....	30
1.1.2.1.4 Sanat ve Aşk.....	34
1.2. Aşkın Yakın İlişkili Kavramlar.....	36
1.2.1. Aşk ve Sevgi.....	36
1.2.2. Aşk ve Güzellik.....	38
1.2.3. Aşk ve Cinsellik.....	41
1.2.4. Aşk ve Evlilik.....	45
1.2.5. Aşk ve Tutku.....	49
1.2.6. Aşk ve Kıskançlık.....	51
1.2.7. Aşk ve Kibir.....	53
1.2.8. Aşk ve Bağımlılık.....	53
1.3. Aşık Olma ve Aşkın Belirtileri.....	54

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA AŞK

2. SİNEMADA AŞK.....	57
2.1. Türk Sinemasında Aşk.....	59
2.2. Türk Sinemasında Melodram.....	73
2.2.1. Melodram.....	73
2.2.2. Türkiye’de Sinema Sektörü ve Yeşilçam.....	77
2.2.3. Türk Sinemasında Melodramın Varlığı.....	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖMER LÜTFİ AKAD SİNEMASI

3. ÖMER LÜTFİ AKAD SİNEMASI.....	90
3.1. Ömer Lütfi Akad ve Türk Sinemasındaki Yeri.....	90
3.2. Ömer Lütfi Akad Sinemasına Genel Bir Bakış.....	97
3.3. Ömer Lütfi Akad’ın Aşk Filmleri.....	107
3.4. Ömer Lütfi Akad ve Melodram.....	117

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÖMER LÜTFİ AKAD’IN MELODRAM ANLATILI AŞK FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ

4. ÖMER LÜTFİ AKAD’IN MELODRAM ANLATILI AŞK FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ.....	122
4.1. Problem.....	122
4.2. Amaç.....	123
4.3. Önem.....	123
4.4. Varsayımlar.....	123
4.5. Sınırlılıklar.....	123
4.6. Evren.....	124
4.7. Yöntem.....	124
4.7.1. Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi.....	124
4.8. Filmlerin İncelenmesi.....	125

4.8.1. Vesikalı Yarım Filmi.....	126
4.8.1.1. Filmin Künyesi.....	126
4.8.1.2. Filmin Konusu.....	127
4.8.1.3. Filmin Analizi.....	134
4.8.1.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi.....	134
4.8.1.3.1.1. Yabancılaşma.....	134
4.8.1.3.1.2. Anomi.....	135
4.8.1.3.1.3. Bürokrasi.....	135
4.8.1.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik).....	136
4.8.1.3.1.5. Sapkınlık.....	137
4.8.1.3.1.6. Seçkinler.....	137
4.8.1.3.1.7. Azınlıklar.....	137
4.8.1.3.1.8. İşlevselcilik.....	138
4.8.1.3.1.9. Yaşam Biçimi.....	139
4.8.1.3.1.10. Irk.....	139
4.8.1.3.1.11. Toplumsal Rol.....	140
4.8.1.3.1.12. Cinsiyet.....	141
4.8.1.3.1.13. Toplumsallaşma.....	143
4.8.1.3.1.14. Statü.....	145
4.8.1.3.1.15. Stereotip.....	145
4.8.1.3.1.16. Değerler.....	147
4.8.1.3.2. Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi.....	149
4.8.2. Kader Böyle İstedi Filmi.....	156
4.8.2.1. Filmin Künyesi.....	156
4.8.2.2. Filmin Konusu.....	157
4.8.2.3. Filmin Analizi.....	161
4.8.2.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi.....	161
4.8.2.3.1.1. Yabancılaşma.....	161

4.8.2.3.1.2. Anomali.....	162
4.8.2.3.1.3. Bürokrasi.....	162
4.8.2.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik).....	163
4.8.2.3.1.5. Sapkınlık.....	164
4.8.2.3.1.6. Seçkinler.....	164
4.8.2.3.1.7. Azınlıklar.....	164
4.8.2.3.1.8. İşlevselcilik.....	165
4.8.2.3.1.9. Yaşam Biçimi.....	165
4.8.2.3.1.10. Irk.....	166
4.8.2.3.1.11. Toplumsal Rol.....	166
4.8.2.3.1.12. Cinsiyet.....	167
4.8.2.3.1.13. Toplumsallaşma.....	169
4.8.2.3.1.14. Statü.....	170
4.8.2.3.1.15. Stereotip.....	171
4.8.2.3.1.16. Değerler.....	172
4.8.2.3.2. Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi.....	173
4.8.3. Seninle Ölmek İstiyorum Filmi.....	176
4.8.3.1. Filmin Künyesi.....	176
4.8.3.2. Filmin Konusu.....	177
4.8.3.3. Filmin Analizi.....	182
4.8.3.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi.....	182
4.8.3.3.1.1. Yabancılaşma.....	182
4.8.3.3.1.2. Anomi.....	183
4.8.3.3.1.3. Bürokrasi.....	184
4.8.3.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik).....	184
4.8.3.3.1.5. Sapkınlık.....	185
4.8.3.3.1.6. Seçkinler.....	186
4.8.3.3.1.7. Azınlıklar.....	186
4.8.3.3.1.8. İşlevselcilik.....	186

4.8.3.3.1.9. Yaşam Biçimi.....	187
4.8.3.3.1.10. Irk.....	187
4.8.3.3.1.11. Toplumsal Rol.....	187
4.8.3.3.1.12. Cinsiyet.....	189
4.8.3.3.1.13. Toplumsallaşma.....	191
4.8.3.3.1.14. Statü.....	192
4.8.3.3.1.15. Stereotip.....	193
4.8.3.3.1.16. Değerler.....	194
4.8.3.3.2. Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi.....	195
SONUÇ	198
KAYNAKÇA	208

KISALTMALAR LİSTESİ

A.Ş.O.: Alim Şerif Onaran

Çev.: Çeviren

Ö.L.A.: Ömer Lütfi Akad

TDK: Türk Dil Kurumu

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

vs.: Vesaire

yy.: Yüzyıl

GİRİŞ

Ortaya çıktığı ilk günden itibaren insanların yoğun ilgisini çeken ve ülkemizde de büyük ilgi gören sinema, toplumsal olayları konu edinen, duygu ve düşünceleri anlatan bir sanat dalıdır ve Türk Sineması da varolduğu günden bu yana bu kodları fazlasıyla içerisinde barındırmıştır. Toplumdaki kadın-erkek ilişkileri ve insanoğlunun en güçlü duygularından biri olan aşk olgusu da sinemanın ve sinemamızın çokça işlediği konulardan biri olmuştur.

“Popüler kültür ve ürünlerinin ‘yüksek kültür’ün içine sızmasıyla ve bu ürünlerden uzak durmaya çalışanların bile bu ürünlerin yaşamında bir yeri olduğunu fark etmesi ve akademik araştırmalara konu olmasıyla, kısacası günlük yaşamdaki yerlerine odaklanma gereği gündeme gelene kadar, ‘Yeşilçam ve filmleri’ genellikle bir kenarda tutulmuştur. Oysa, uzunca bir dönemin ekonomik ve kültürel formu olarak sinema filmleri yaratmış bir üretim biçimi, bunun toplumsal uzantıları ve seyirci ilişkileri bağlamında yapılacak araştırmalar önemli sonuçlar verebilir: Zaman-mekan kullanımı, yıldız sistemi, halkın eğilimleri, siyasi, toplumsal belirlenimler, sosyal gruplar ve bunların temsili vs.” (Kanbur, 2005: 10-11)

Bu nedenle, Türk sinemasının, diğer bir deyişle “Yeşilçam” ve filmlerinin ele alınması, irdelenmesi ve akademik çalışmalara konu edilmesi Türk toplumunun son dönemdeki tarihsel, siyasi vb. açılardan gelişimi anlamında bize yol gösterici olacaktır. Bu doğrultuda, Türk sineması ve Yeşilçam filmleri üzerine yapılan inceleme ve araştırmalar, sosyal anlamda da önemli sonuçlar vermektedir. Toplumsal bir olay olan aşkı konu alan filmlerin incelenmesi; toplumdaki kadın-erkek ilişkileri ve toplumun kadın ile erkeğe bakış açılarını ortaya koymak adına büyük önem taşır.

Türk Sinemasında “auteur” yönetmenler olarak tanımlanan ve kendi sinema dilini kurmuş yönetmenler de, toplumların kendi kültürlerini yansıtan bir araç olan sinemayı, toplumsal sorunları ele almak ve ortaya koymak açısından önemli bir araç olarak görmüş ve bu doğrultuda filmler üretmişlerdir. Bu yönetmenler, ülkenin

içinde bulunduğu koşullar ve maddi zorluklar nedeniyle (devletin uyguladığı sansür, gişe nedeniyle yapımcı talepleri vb.) amaç ve istekleri dışında farklı türlerde filmler yapmak zorunda kalsalar da, kendi sinema dillerini, çekmiş oldukları filmlerine yansıtmayı başarmışlardır.

Türk sinemasında yaptığı filmlerle toplumsal konu ve meseleleri ele alan ve bu meseleleri sinema aracılığıyla izleyiciye aktaran yönetmenlerden biri de Ömer Lütfi Akad'dır. Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan ve otoriteler tarafından Sinemacılar Dönemi'ni başlatan isim olarak kabul edilen Ömer Lütfi Akad'ın; Türkiye'de sinemanın ilk yıllarından başlayarak Türk sineması ile "Yeşilçam"ın değişime uğradığı 1980'li yıllara kadar üreten bir yönetmen olarak varolduğu düşünüldüğünde, filmlerinin ele alınarak araştırmalara konu edilmesinin önemi ortaya çıkar.

Akad, filmlerinde aşk olgusunu da sık sık ele almış, konusu sırf aşk olan pek çok film yapmış, bu filmlerle de Türk toplumunda kadın erkek arasında yaşanan aşk ilişkisini perdeye aktarmıştır.

Türk sinemasında da ilk yıllardan itibaren aşk teması işlenmiş, ana konusu aşk olmayan filmlerin bile arka planında aşk öykülerine yer verilmiştir. Ancak Türk sinemasında aşk filmlerinin zirve yaptığı dönem, 1960-1970'li yıllardır. Türk sineması denince ilk olarak akla; "Yeşilçam", "Yeşilçam" denince de, bu yıllarda yapılan melodram anlatımlı romantik aşk filmleri gelir. Sinemada aşk konusu ele alındığında, melodramla aşkın birlikteliği dikkat çeker. Neredeyse Türk sinemasında melodramsız anlatılan aşk filmi yoktur. Hatta aşk filmi denildiğinde melodram film kavramıyla karıştırılır. Bu içiçe geçmişlik nedeniyle pekçok zaman "aşk filmi" yerine "melodram film" ifadesi kullanılır. Oysaki melodram bir anlatım biçimidir, anlatımı izleyiciye geçirmek ve onu etkilemek için kullanılan anlatım unsurlarıdır ve tüm türlerde melodram kendine yer bulur; korku, güldürü, macera vd.. Bu nedenle çalışmamızda melodrama da değinip, aşkla melodramın birlikteliği ifade edilmeye çalışılacaktır.

“Kesin olan şu ki, filminizi uygun seyircinin zevkine göre çektiniz mi adeta para basmaya başlıyorsunuz.” diyen Amerikalı sinema yazarı Barry Norman’ın da belirttiği gibi, sinemada seyirci talepleri her zaman ön planda tutulmuştur. (Aktaran Özgüç, 2005: 241) Türk sinemasının ilk dönemlerinde seyircinin tercihleri ve beklentilerini hedefleyecek bir bilinç oluşmadığından “talep üzerine yapılan seyirlik filmler” ancak 1960-1965 yılları arasında ortaya çıkmış ve yıldızlaşan oyuncuların filmlerde yarattıkları erkek ve kadın imgeleri bu anlamda en büyük güç olmuştur. (Özgüç, 2005: 242-243)

Bu bağlamda, 60’larda Yeşilçam sinema sektörünün en büyük kozu yıldız oyuncuların başrol oynadığı romantik aşk filmleri olmuş ve seyircinin kolayca içselleştirdiği ve beklediği türde bolca romantik aşk filmleri yapılmıştır. Hatta izleyicilerin birbirine yakıştırdığı oyuncuların sinema çiftleri oluşturulmuş, öyle ki çoğu zaman başrol oyuncularına göre filmler yapılmıştır; zengin kız-fakir oğlan, fakir ama gururlu delikanlılar vs. konuların sıklıkla işlendiği, “Türkan şoray, Filiz Akın, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet, Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Tarık Akan vb.” gibi oyuncuların başrol oynadığı hüznü aşk hikayeleri...

Melodram anlatı içerisinde bu dönemde yapılan aşk filmleri, benzer konu ve karakterleri işleyen, sonunun nasıl biteceği önceden tahmin edilen filmler olmuş, bu nedenle de çokça eleştiri almışlardır. Ancak bu eleştirilere rağmen, günümüzde de ilgiyle izlenmeye devam eden bu filmlerin hikayeleri, yeni yapılan filmlerde ve dizilerde de kullanılmaya devam etmektedir. Günümüzde, en gerçekçi yönetmenlerin filmlerinde bile melodramatik unsurlar gizli ya da açıktan (zengin kız, fakir oğlan vb.) yaşamını devam ettirmekte, kendilerine yer bulmaktadır. (Akbulut, 2012: 9)

Filmlerde kendi üslubunu ve dilini kullandığı tüm sinema otoritelerince kabul gören ve Türk sinemasının “auter”lerinden biri olarak kabul edilen Ömer Lütfi Akad, çekmiş olduğu aşk filmlerinde melodram anlatısal özellikleri de kullanmıştır. (Abisel vd., 2005: 14) Genellikle yaptığı her türden filmine, kendi sinema dilini yansıtan ve

filmlerinde toplumsal gerçekleri konu edinen Akad, melodram anlatı içerisinde aşkı nasıl sunmuştur?

İşte çalışmamızın ana eksenini bu sorunsal oluşturmaktadır; melodram anlatı içerisinde romantik aşk hikayelerinin popüler olduğu ve bolca çekildiği 1960-1970’li yıllarda, Akad’ın melodram anlatı yapısı içerisinde ürettiği aşk filmleri incelenerek, hem Türk sinemasında kalıplaşmış melodram anlatıyla karşılaştırılacak, hem de, toplumsal bir olgu olan aşkı izleyiciye hangi gerçeklikte sunduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Bir başka deyişle, yaptığı toplumsal gerçekçi filmlerle bilinen Akad’ın melodram unsurlar kullanarak yaptığı bu filmleri; abartılı ve gerçeklikten uzak olması nedeniyle yoğun bir şekilde eleştirilen Türk sinemasındaki aşk filmleriyle karşılaştırılmaya çalışılacak ve böylelikle Akad’ın hem sosyal bir gerçek olan aşka yaklaşımı, hem de melodram unsurları nasıl kullandığı ortaya konacaktır.

Bu çerçevede çalışmamızda yönetmenin, yoğun bir şekilde romantik aşk konulu melodramların çekildiği 1960-1970’li yıllarda, senaryoları Safa Önal’a dayanan ve romantik aşkın melodramatik unsurlarla anlatıldığı kimi sinema çevrelerince “İmkansız Aşklar Üçlemesi” diye de adlandırılan üç filmi; “Vesikalı Yarım”, “Kader Böyle İstedi” ve “Seninle Ölmek İstiyorum” filmlerini hem toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle, hem de melodram anlatım unsurları bakımından inceleyerek, sinema eleştirmenlerince popüler kültür ve ticari yönelimli olarak nitelendirilen bu filmlerinde Akad’ın sinemasal anlamda ortaya ne koyduğunu görmeye çalışacağız.

Bir başka deyişle yönetmenin içerisinde melodram unsurlar barındıran bu aşk filmlerine, kendi sinema dili ve üslubunu yansıtıp yansıtmadığı, toplumsal gerçekliği hangi ölçütlerde kullandığı ortaya konmaya çalışılacak, öte yandan, bol ve ölçsüz bir şekilde kalıplaşmış melodramatik unsurlar kullanılarak, sonu önceden tahmin edilen ve izleyicinin istediği gibi sonuçlanması nedeniyle çoğunlukla hafife alınan Yeşilçam’daki diğer aşk filmleri ile kıyaslama yapılabilecek, dolayısıyla da bu bağlamda genelleme yapılmasının doğruluğuyla ilgili görüş sahibi olunabilecektir.

Bu çalışmada toplumun en önemli kültürel kodlarından aşk ile toplumsal ahlak konu edinilerek dönemin toplumsal yapısını gözler önüne seren, toplumsal değer yargıları ile aşkın çatışmasının birlikte ele alındığı Akad'ın üç filmi incelenerek, toplumun temel dinamikleri, değerleri, hassasiyetleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu filmlerin incelenmesinde, yine toplumsal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek toplumsal yapının çözümlenmesine yönelik düşünceler öne süren ve kitle iletişim araçlarına en fazla uyarlanabilir sosyolojik kavramlar üzerinde duran toplumbilimsel çözümleme yöntemi kullanılacaktır.

Toplumsal bir sanat ve kültür ürünü olarak ele alınan filmleri, üretildiği dönemin toplumsal koşullarıyla ilişkili olarak ele alan toplumbilimsel çözümleme yöntemi, filmleri analiz ederken toplumsal bilimlere dayalı bir çerçevede sosyolojik ölçütlere göre değerlendirmeyi amaç edinir. Filmlerin hangi tür ve döneme ait olursa olsun toplumbilimsel veriler sağlayan bir belge olarak ele alındığı bu yöntemde, toplumsal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı, filmlerin de toplumsal değerler üzerindeki etkileri ve bu değerleri değiştirme güçleri ile toplumsal tutum ve davranış kalıplarında yaptıkları değişiklikler konu edilir. (Pamuk, 2002: 42-43)

Bu doğrultuda toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle, Türk sineması ve Yeşilçam filmleri üzerine yapılan inceleme ve araştırmalar; sosyal anlamda önemli sonuçlar vermekte, toplumsal bir olay olan aşkın kadın-erkek ilişkileri bağlamında ve toplumun kadın ile erkeğe bakış açılarını ortaya koymak adına önemli bulgular sağlamaktadır. Yapacağımız bu çalışma sayesinde, filmlerinde genellikle toplumsal meselelere ve sosyal olaylara kafa yoran Akad'ın, yine en önemli toplumsal konulardan biri olan aşka nasıl baktığı, filmlerin çekildiği dönemde Türk toplumunun kadına, erkeğe ve dolayısıyla da aşka bakış açısını görmemiz açısından bize önemli ayrıntılar vereceği tartışılmaz bir gerçektir.

Ayrıca bu çalışmayla, filmlerin çevrildiği dönemde Türk toplumunun aşk bakış açısı ve aşk duygusunun Türk sinemasının bakış açısıyla kazandığı anlam ve gerçekten toplumun aşk anlayışıyla, sinemada işlenen aşk olgusunun örtüşüp örtüşmediğinin de tespit edilebileceği düşünülmektedir. Yine bu bağlamda, söz konusu filmlerdeki aşk unsurunun tarafları olan kadın ve erkeğin Türk toplumunda kadın ve erkeğe biçilen rollere uygun olup olmadığı da ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Çalışmamızın ilk bölümünde aşk konusu üzerinde durulacak; bilimsel olarak aşkın tanımı, aşkı tarihsel süreçte etkileyen faktörler, ilişkili olduğu konular, aşık olma ve aşkın belirtileri ele alınacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, sinemada aşk konusu incelenerek; Türk sinemasının ortaya çıktığı günden, Ömer Lütfi Akad'ın aktif olarak yönetmenlik yaptığı yıllara kadar aşk içerikli filmler ele alınacak, bilhassa aşk filmlerinin zirve yaptığı 1960 ve 1970'li yıllar üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda yine Türkiye'de sinema sektörünün ortaya çıkışı, sinemamızda aşk filmlerinin vazgeçilmez anlatım yolu melodram ve melodramın Türk sinemasındaki varlığı incelenecektir.

Üçüncü bölümde, önce niçin Ömer Lütfi Akad'ın sinemasının ele alındığı irdelenecek ve genel olarak yönetmenlik hayatına değinilecektir. Ardından da yönetmenin aşk temalı filmleri üzerinde durularak, melodram anlatı içerisinde ortaya koyduğu filmleri ele alınacaktır.

Son bölüm olan dördüncü bölümde ise; çalışmamızın amaç, problem, yöntem vb. bilimsel araştırma tekniklerine değinilecek, filmlerin incelendiği çözümlene yöntemi tanımlanarak, ele alınan filmler bu bağlamda çözümlenmeye çalışılacak ve buradan hareketle sonuç ve değerlendirmede bulunulacaktır.

1. AŞK

1.1 Aşkın Genel Tanımı ve Tarihçesi

1.1.1 Aşka Genel Bir Bakış ve Aşkın Tanımları

Toplumsal bir varlık olan insanın belki de en önemli gereksinimi yaşadığı çevreyle sosyal bağlar kurmaktır. İnsan içinde bulunduğu toplumdan etkilenir ve onu etkiler. İnsanlar, diğer insanlarla etkileşim kurarak yaşamlarını sürdürürler. Sosyal nitelik taşıyan bu etkileşimler, aileyle sınırlı değildir. Genellikle insanlar, ailesiyle birlikte ve türün diğer üyeleriyle yaşarlar. Uygarlık tarihi boyunca da insanlar, yaşamlarını büyük gruplar içerisinde sürdürmüşlerdir. (Derse, 2006: 15)

“Her çağ ve her uygarlıkta, insan tek ve aynı sorunun çözümü ile karşılaşmıştır: ayrı olmanın üstesinden nasıl gelip, birliği nasıl başarabileceği, kişinin kendi bireysel yaşamını nasıl aşip bütünlüğe nasıl ulaşacağı. Sorun mağarada yaşayan ilkel insan, sürülerini güden göçebe, Mısırlı köylü, Fenikeli tacir, Romalı asker, Ortaçağın din adamı, Japon soylu, çağdaş memur ya da fabrika işçisi için hep aynıdır. Sorun aynıdır, çünkü aynı yerden kaynaklanmaktadır: insanın durumu, insanın varoluş koşulları...” (Fromm, 1982: 19)

Sosyal psikologların yanıtını aradıkları temel sorunlardan biri, insanların neden birlikte yaşadıkları sorusudur. Sosyal psikolojide bu soruna iki düzeyde yanıt verilir. İlk olarak insanlarda birlikte olma eğilimi içgüdüye bağlanmıştır. İlk sosyal psikologlara göre, toplumsallık içgüdüsel bir davranıştır. Yani insanlar, bebeğin annesini emmesi gibi düşünmeden birlikte yaşarlar. Hayvanların çoğunun aksine, insan yavrusunun anne-babaya bağımlı yaşaması birlikte yaşamayı zorunlu kılmıştır. Diğer neden ise, toplumsal belirleyicilerin etkisidir. (Derse, 2006: 16)

“İnsanın kendi başına yaşayabilecek yaşa geldikten sonra neden hala diğer insanlarla birlikte olma gereksinimi duyduğu sorusu hala tam olarak yanıtlanamamıştır. Bilinen şu ki, gelişim sürecinde insan toplumsallığı da öğrenmiş ve sosyal bir varlık haline gelmiştir. Bu konuda son temel görüş de gereksinimlerin doyurulması olgusudur. İnsanoğlu başarı, cinsellik, takdir edilme, rahatlık, saygı ve güç gibi gereksinimlerini ancak toplumsal bir yaşamda giderbilir.” (Derse, 2006: 16)

Genel olarak insanın, toplum içinde yaşamayı seçme nedenleri olarak, temel yaklaşımların dışında, toplumsallığı azaltan ya da artıran özgül nedenler de ileri sürüldüğünü belirten Derse’ye göre, bunlardan ilki insanların yalnızlık korkusu ve güvensizlik ortamından kurtulmak amacıyla toplumsallığı seçmesi, diğeri ise insanların kendilerini değerlendirmeye güdülenmeleridir. Buna göre insanlar, hisleri konusunda belirsizlik içerisindedirler ve kendi duyguları ile başkalarının duygularını karşılaştırmak için toplumsal ilişkilere başvururlar. Dolayısıyla hislerinin uygunluğu konusundaki belirsizlik arttıkça da toplumsal karşılaştırma gereksinimi yani toplumsallık artar. (Derse, 2006: 16)

Derse’ye göre özetle insan; sözlü iletişim kurma, güvenlik içinde yaşama isteği, korkularından-kaygılarından kurtulma çabası, bazı gereksinimlerin doyurulması, başkalarının kendine benzerliği gibi pekçok nedenle toplum içinde yaşamayı seçmektedir. (Derse, 2006: 16)

Dolayısıyla toplum içinde yaşayan insan; kendini anlatmak, başkalarını anlamak, gereksinimlerini gidermek, karşılıklı yardımlaşmak ve anlaşmak gibi nedenlerle diğer insanlarla toplumsal ilişkiler kurar. İşte iki insan arasındaki aşk ilişkisi de toplumsal ilişkilerin bir türüdür.

Schaelfler, kişilerarası yakın ilişki ve aşk ilişkileri kurma nedenleri olarak; duygusal bağlar kurma dürtüsü, kültürel ortamın etkisi, ruhun yaşamın anlam ve amacını arama çabası, çocuklukta karşılanmamış gereksinimlerin doyuma ulaştırılma isteği, yalnızlık korkusu gibi birçok etkeni göstermiştir. (Schaelfler, 2001: 21)

İnsan, toplumsal ilişkilerini duygu ve düşüncelerinin etkisiyle gerçekleştirir yani bireysel olanla toplumsal olan arasında güçlü bir bağ bulunur. Bir başka deyişle toplumsal bir varlık niteliğiyle insanın çevresiyle kurduğu iletişim duygu ve düşüncelerinin etkisiyle ortaya çıkar ve bu da toplumsal bir eyleme dönüşür.

“Bir duygu ya da duygusal hal olarak aşk başlığı altında, insanı anlamak ve tanımlamak adına; felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanında farklı araştırmaların olduğu bilinmektedir. Aşk bireysel bir duygu olduğu kadar toplumsal bir olgudur. Aşkın kaynağında kültür, medeniyet, ahlak ve din gibi toplumun sosyokültürel yapısını oluşturan birçok unsurun varlığı, bu duygunun kapsamını genişletmektedir. Aşk duygusu psikolojinin araştırma alanına girene kadar, felsefe ve edebiyat sahalarda ele alınmış; metafizikten diyalektiğe, anatomiden sosyolojiye kadar değişik bakış açılarına göre değerlendirilmiştir. Aşk, psikanalizin yöntemleriyle klinik araştırmalara da tabi tutulmuştur. Erich Fromm, Berne, Lauster, La Follette gibi isimler aşkın görünümünü sırasıyla ‘Sevme Sanatı, Yaşam Senaryosu, Ruhsal Bir Olgu, Kisisel İlişkiler’ adlı eserlerinde incelemişlerdir.” (Özcan, 2008: 5)

Aşkı bilimsel bir temele oturtmak yani herkesin yaşadıklarına bağlı olarak zihninde farklı anlamlar çağrıştıran aşkın genel bir tanımını yapmak, sanılan aksine oldukça güçtür. Bilimsel olarak tanımlanamayan bir olgunun, düşünsel ve duygusal çözümlenmesi ortak bir görüşten yoksun, göreceli bir kavram olmaktan öteye gidemeyeceği için, aşkın bilimsel ve ölçülebilir hatta deneysel yöntemler kullanılarak ifade edilebilmesi için her dönem yoğun çabalar harcanmış ancak yeterli ölçüde ulaşılamamıştır.

“Aşk üzerine düşünceler genellikle bu duygunun bilimsel yöntemlerle anlaşılamayacağı ve açıklayamayacağı yönünde yoğunlaşmaktadır. Akılcı açıklamaların duyguların nitelikleri hususunda kesin bilgiler içermeyeceği düşüncesi ön yargı halini almış gibidir. Bununla birlikte bazı araştırmacılar aşk gibi hassas bir duygunun bilimsel araştırmaların ‘soğuk nesneliliği’ ile incelenemeyeceğini belirtmektedirler.” (Özcan, 2008: 5)

Yüzyıllar boyunca duyguları, aklın ve gerçekliğin tezağı olan duyular olarak gören bilim insanları, zihinsel faaliyetlerin sağlıklı işlemlerini ve doğru tespitler yapmayı engelleyici özellikleri nedeniyle aşkı bir tür zaaf olarak görmüşler ve alt kültüre ait özellikler olarak değerlendirmişlerdir. Kitle kültürüne sahip bir bireyin duygularıyla hareket etmesi onun zaafı olarak değerlendirilmiş, duygusal insanlar; hayatın zorluklarıyla kendini sınamayan, çağa ayak uyduramayan, güçsüz, aklın ve gerçekliğin ışığından çok belirsizliğin karanlığına kendini atan kimseler olarak nitelendirilmişlerdir. Bu da aklın ve gerçekliğin peşinden giden bilim adamlarının amaçlarına uymamaktadır. Duyulara karşı olan bu sert yaklaşıma, son dönemlerde ortaya çıkan postmodern ve feminist eleştirel kuramlar başta olmak üzere birçok kesim tarafından karşı çıkılmış, gerçeğe ve bilgiye ulaşmanın sadece rasyonel ve akli yollardan geçmediği, duygulardan da yararlanılması gerektiği vurgulanmıştır.

Batı dünyasında aydınlanma sonrası ortaya çıkan ‘hümanist’ düşüncenin de etkisiyle bütün yönleriyle ele alınmak istenen insan duygusal bir varlık olarak tekrar incelenmeye başlanmış, 20. yy.’da özellikle “psikoloji” biliminin öneminin artmasıyla duygu türleri üzerine yapılan araştırmalar ve bilimsel çalışmalar artarak önem kazanmıştır. (Özcan, 2008: 5-6)

Evet, dini, felsefeyi başından beri etkileyen, edebiyatın ve sanatın en çok işlediği konulardan biri olan aşkın artık günümüzde nörobiyolojisi, kimyası ölçülebilmekte, beyin görüntülemesi yapılabilmektedir. Hatta Tarhana göre, Leyla ile Mecnun bugün yaşasalardı; bir psikiyatri hastanesine yatırılarak, güçlü ilaçlar, elektriksel veya manyetik tedavilerle aşkları kabul edilebilir bir sınıra çekilebilirdi. (Tarhan, 2014: 9)

Günümüzde nereye bakarsak bakalım (sinema filmleri, reklamlar, kişisel gelişim seminerleri vs.) aşk kavramını görmekteyiz. Bir bulaşık deterjanı pazarlanırken de, siyasal bir dönemin özellikleri bir filmin izleğini oluştururken de, ruhsal bir sorunun kaynağına inilirken de aşk kavramı ile karşılaşmaktayız. Kimi

zaman ideal bir duygu durumu biçimiyle, kimi zaman da kişilerarası ilişkilerde bir anahtar öge biçimiyle yaşamların ve kurgu yaşamların içinde aşk var. (Altan, 2006: 12)

Aşka ilişkin hemen herkes türlü düşünceler ve tanımlamalar yapsa da bunları iki öbekte toplanabileceğini belirten Tiryaki, bunları “yığınların yani kitlelerin tanımları ile bilim insanlarıyla, sanatçıların tanımları” olarak tanımlamıştır. Kitlelerin aşkı hem yaşayıp hem de tanımlamaya çalıştığı, her insanın bunu yaşadığı somutluklar üzerinde yaptığı, bilim insanlarıyla sanatçıların ise, daha geniş bir bakış açısıyla aşkı tanımlamaya çalıştıklarını, bir yandan kendi yaşanmışlıklarını katarken diğer yandan bilimsel ya da sanatsal ölçütleri güçleri yettiğince uygulamaya çabaladıklarını vurgulayan Tiryaki, sonuçta her iki kesimin deneyimleri ile tarihsel, dirimsel ve sanatsal çözümlerinin insanlığın aşk kültürünü ortaya çıkardığını iddia etmiştir. (Tiryaki, 2004: 9)

“Eğer aşk kimyası belirli, bir deney tüpüne konulup etkisi sınanabilen bir madde ya da madde türü olsaydı ya da bir formüle eşitlenebilseydi anlam sorunuyla uğraşmak durumunda kalmazdık. Oysa aşkın söz konusu belirsizliği insanın sınırsız açıkluğuyla kaynaşarak temel bir soru ve yanıt olmayı sürdürecektir. Bu nedenle insanlığın ilk zamanlarından günümüze gelinceye dek binlerce tanımı yapılmış aşkın. Çağlara, dönemlere, dinlere, ülkelerin ideolojilerine, inançlara göre değişen binlerce tanımdan söz edebiliriz. Bu bağlamda aşk bir pencereden siyasaldır. Başka bir pencereden şiirseldir. Bir başkasından tarihseldir. Söz konusu tanımların kimileri yazınsal değere sahiptir, kimileri bilimsel. Burada önemle vurgulanması gereken bir nokta da, pek çok yazınsal tanımın bilimsel değere de sahip olmasıdır. Kısaca aşkın tarihi tüm bir insanlık tarihidir.” (Altan, 2006: 44)

Aşkın bilindiği gibi, pek çok tanımı olmakla birlikte, herkesin hissettikleri ve yaşadıklarına göre farklı aşk tanımları yapılmıştır. Yani bireyler kendi deneyimlerine göre çeşitli aşk tanımlamaları yapmışlardır ve yapmaya da devam etmektedir. Biz burada aşkın genel tanımlamalarına değinmeye çalışacağız ve aşkın bilinen sözlük anlamlarına bakacağız.

Bilen aşkın genellikle, karşı cinsten iki kişinin, birbirine duyduğu saygının, güvenin dayanışmanın en yüksek doruğuna ulaştığı, birbiri için özveride bulunmanın yoğunlaştığı, davranışları biçimlendiren bir duygudur, aşk bir başkasıyla bütünleşmek isteğidir şeklinde tanımlandığını belirtmiştir. (Bilen, 1994: 150)

“Bir dişi ile bir erkeği birbiriyle kaynaştıran doğanın en güçlü tutkusu!... Bu, engel tanımayan duygu yoğunluğuna dilimizde “aşk” deniyor.” (Tiryaki, 2004: 15)

İnsanın sevdiği dışında gözünde hiç kimsenin ve hiçbir şeyin olmaması, nazarını sadece sevdiğine hasretmesi, sevgide ifrat dereceye varması, sevdiğinde hiçbir kusur ve noksanlık görmeyip onu güzelliğin tek simgesi kabul etmesi ve de bütün güzellikleri onda görmesidir. (Küçük, 2007: 20)

“İnsanın sevme kapasitesinin doruk noktası olan aşk; güçlü bir cazibe, sevdiği kişi ile birlikte bulunma arzusu, önemsenmenin verdiği tarifsiz haz, değer verilmenin hissettirdiği engin mutluluk, başka bir varlığa duyulan derin bağ sebebiyle hissedilen sonsuz huzur, teselli ve güvendir.” (Tarhan, 2014: 11)

“...Aşk ruhun gıdasıdır. Vücut için besin neyse ruh için aşk odur. Yemeyen vücut zayıf düşer, aşksız ruh da öyle...” (Osho, 2008: 13)

Burada aşk tanımlaması yapılırken, aşkın günümüzde yoğun olarak kullanılan sözlük ve ansiklopedilerdeki tanımlamalarına da göz atmakta yarar var: Aşk; TDK'nın Büyük Türkçe Sözlüğü'nde “Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevi, amor” (TDK İnteraktif Sözlük, 2015), AnaBritanica'da “Bizi bir varlığa, bir nesneye ya da evrensel değere doğru sürükleyip bağlayan gönül itkisi” (AnaBritanica, c.3 1993: 237), Büyük Larousse'da “Bir kimsenin bir başkasına duyduğu, tutku ve ya da cinselliğe dayanan eğilim” (Büyük Larousse, c.2 1986: 935), Merriam-Webster

sözlüğünde “güçlü bir bağlılık hissi ve kişisel bağlanma duygusu” (Merriam-Webster İnteraktif Sözlük, 2015) olarak tanımlanmaktadır.

Felsefe ansiklopedileri ve sözlüklerinde de aşkın tanımları benzerdir. Orhan Hançerlioğlunun Felsefe Ansiklopedisi’nde aşk şu şekilde tanımlanmıştır;

“Aşırı sevgi ve bağlılık. Aşk Yunan felsefesinde philia, eros, agape ve Latince’de amor ve caritas deyimleriyle dile getirilir. Dar anlamda cinsel eğilim demektir. Felsefe diline Antikçağ Yunan düşünürü Empedokles tarafından getirilmiştir. Antikçağ Yunan Felsefesinde aşk/sevi temasını kullanan ikinci düşünürse Platon’dur. Platon’a göre sevi (eros) insanı ideaların bilgisine götürür. Tüm metafizik ve dinler sevgi ya da sevgi temeline dayanırlar ve insanların birbirlerini sevmesini öğütlerler. Sevi başka bir kişi ya da varlığa karşı duyulan ve cinsel yönü olan ya da olmayan güçlü bir yakınlık ya da bağlılık duygusudur.” (Hançerlioğlu, 1993: 71)

Ahmet Cevizci’nin Felsefe Sözlüğü’nde ise aşk için aşağıdaki tanımlama yapılmıştır;

“İnsanı belli bir varlığa, bir nesneye ya da evrensel bir değere doğru sürükleyip bağlayan gönül bağı. İnsan tarafından, temelde kendisi dışındaki en yüce varlığa, varlıklara veya güzelliğe duyulan yoğun ve aşırı sevgi.” (Cevizci, 2000: 944)

Tiryaki, yeryüzündeki bütün dillerin hemen hepsinde aşkın karşılığının bulunduğunu, bu sözcüklerin ortak özelliklerinin ise duygusal bağlanmayı betimlemesi olduğunu belirtmiştir. (Tiryaki, 2004: 15)

Aşkı karşılayan; Yunanca ‘filia, eros, agape’, Latince ‘amor, caritos’, Almanca ‘liebe’, Fransızca ‘amour’, İngilizce ‘love’ insanın derinden bağlanışını dile getirirler. Dilimize Arapçadan giren ‘aşeka’ yani ‘aşk’ kelimesi, Arapça’da ağaca dolanıp onu tepeden tırnağa saran bir sarmaşığın adıdır. Sevileni bir sarmaşık gibi sarmayı, sevilenle bütünleşmeyi ifade eder. (Tanilli, 1998: 281) Aşkın özünde karşı

cinse yoğun, derin ve içten bağlanma vardır. Bu bağlılık, tutkulu bir bağlılıktır. Aynı zamanda cinsel ve ruhsal doyumu amaçlamaktadır. Bu bağlamda aşk, birbirlerine önem veren kadınla erkeğin, tinsel, duygusal-cinsel birlikteliği olarak tanımlanabilir. İnsanın temel duygularından biri olarak insan mutluluğunda özel bir yeri olan aşk kavramını, cinsel, psikolojik, antropolojik, ideolojik, toplumsal ve tarihsel bakış açılarından ele alınarak açıklamak gerekir. (Derse, 2006: 19)

1.1.2 Aşkın Tarihçesi

Aşk genellikle kadınla erkek arasında yaşanan bir ilişkidir. Kadın erkek ilişkisinin evrimi insan bilincinin evriminin bir boyutudur. İnsanlık tarihi üzerine yapılan araştırmalar, etnoloji ve antropoloji gibi bilimlerin de katkılarıyla insanoğlunun cinsel ilişkileri ve aşk ilişkileri üzerine bilgiler edinilmiştir. Buna göre ilkel toplumlarda birliği sağlayan gücün aşk değil ekonomi olduğu, ailenin hayatta kalabilmek için kurulduğu, kadın-erkek ilişkilerinin de aşk üzerine değil de avlanmak, savaşmak, üretmek, çocuk yapmak gibi gereksinimler üzerine temellendirildiği varsayılmıştır. (Branden, 1999: 15) Kabilenin yaşamda kalmasının öncelikli olduğu bu toplumlarda, bireyler kabilenin ihtiyaç ve kuralları çerçevesinde hareket etmekte ve tutkulu bireysel ilişkiler kabile otoritesine tehdit olarak algılanmaktaydı. (Derse, 2006: 19)

Antik Yunan kültüründe ise aşk, iki insan arasında hayranlığa dayanan tutkulu, manevi bir bağlılık olan önemli bir olgudur. Değişik iki unsurdan oluşan insanın düşük doğasını beden, yüksek doğasını ise ruh temsil eder. Bedenin gereksinimleri ruhunkinden daha önemsizdir. En yüce, en değerli ruh, beden ve onun etkilerinden en uzak olandır. Bu nedenle manevi aşk yüceltilmiştir. (Branden, 1999: 17) Ayrıca Antik Yunan'da ruh-beden ikileminin yanısıra akıl-tutku ikilemi vardır. Buna göre akıl uzak ve soğuk bir ilgisizlik, tutku da aklın yenilgisidir. Kadın hakları konusunda ise Platon ve Aristo, kadının hem bedensel hem de akli yönden erkekten daha güçsüz olduğunu söylemişlerdir. (Branden, 1999: 18) Yasalarda kadınlar aleyhine eşitsizlikler bulunmaktadır. Tutkulu cinsel aşk, Antik Yunan kültüründe

yüceltilen erkeğin ruh halini bozan bir bağımlılık olarak görülmüş, evlilik ise dinle devlet yararına çocuk sahibi olabilmenin aracı ve eşit olmayanlar arasında bir eşleşmedir. (Derse, 2006: 20)

Romalılarda da durum, Antik Yunan'dan farklı değildi. Aşk için evlilik bilinmez, tutkunun bir tür delilik olduğuna inanılırdı. (Branden, 1999: 20) Erkekler çocuk sahibi olmak ve gündelik işler için evlenirken, soylularda evlilik siyasal ve ekonomik nedenlerle yapılırdı. Aile kurumu mülkün korunması bakımından önem taşımaktaydı. Mülkün kuşaklar arası geçişini yasalarla düzenleyen Roma hukuku, toplumun farklı sınıfları arasındaki evlilikleri de düzenleyen yasalar koymuştur. Evliliğin önem kazanmasıyla kadının da, yasal, ekonomik ve kültürel alanlarda özgürleşmesine yönelik kazanımlar artmış, ancak aile mutluluğu ve eşler arasındaki saygıyı artıran Roma kültürü, cinsellikle aşkı, tutku ile kişisel ilişkileri zıt kutuplar olarak görmeyi sürdürmüştür. (Derse, 2006: 20)

Temel yönelimi yoğun çilecilik, dünyevi yaşamın olumsuzlanması olan ve cinsel haza dair düşmanlık eğilimi olan Hıristiyanlığın gelişiyile batı kültüründe kadın-erkek ilişkileri yoğun bir şekilde etkilendi. (Yılmaz, 2000: 75) Hatta Branden, Aziz Paul'un ruhun bedenden ayrı ve üstün olduğu, ilgi alanının beden veya dünyevi olanla örtüşmediği, bedenin ruhu sınırlayıp insanı günaha, cinsel isteğe ve zevk peşinde koşmaya yönlendirdiği görüşünde olduğunu belirtmiştir. (Branden, 1999: 21)

"Hıristiyanlığa göre, aşk ve cinsellik birbirlerinin zıddıdır. Aşkın kaynağı tanrı iken, cinselliğin kaynağı şeytandır. Bu nedenle Hıristiyanlık cinsellik içermeyen bir aşkı idealleştirirken, cinselliği ırkın devamıyla sınırlandırmaya çalışmıştır. Evlilik ise ahlaksızlığı önleyeceği düşüncesiyle önerilmekteydi." (Derse, 2006: 21)

Hıristiyanlığın cinselliğe yönelik olumsuz tavrı kadına bakışa da yansımış, kadınların Romalılar döneminde elde ettiği kazanımlar, yeni dinin yayılmasıyla kaybedilmeye başlamıştır. Hatta kadın, erkeği baştan çıkaran, Adem'i cennetten kovduran ve çekilen acıların kaynağı olan bir varlık olarak görülmeye başlamış,

diğer yandan ise bakire Meryem kültü ile erkeğin ruhunu yükselten ve onu etkileyen bir varlık olarak değerlendirilmiştir. (Branden, 1999: 24) Ayvazoğlu da “Aşk Estetiği” isimli eserinde hıristiyanlığın cinselliği lanetlediğini ve insanlığa verilmiş bir ceza olarak görüldüğünü belirtmiş ve konuya şu şekilde yaklaşmıştır.

“İlk Hıristiyan filozoflardan Augustinus’un, irade dışı oluşu dolayısıyla insanı ister istemez utandırdığını söylediği cinsi arzu, hemen her zaman imanın karşısına konulmuş ve şeytanın kışkırtma araçlarından biri olarak kabul edilmiştir. Augustinus’a göre, Adem peygamber eğer memnu meyveyi yemeseydi, cinsi alaka şehvi duygulara ihtiyaç hissedilmeksizin devam edecekti. Bu bakımdan Hıristiyanlık’ta evlilik bile “aşağı” bir kurum olarak görülür ve kadın “Kutsal Bakire”lik açısından yüceltilir. Bir başka deyişle, Hıristiyanlıkta kadınlığın modeli “Kutsal Bakire Meryem”dir.” (Ayvazoğlu, 2004: 62)

Ortaçağda batılılar, dinin ve erkek egemen yapının baskısı altında yaşarken, doğulu toplumlar mutluluk kadar acı da veren aşk benzeri tutkulara yönelmemiş, bu duyguları aşma tutkularından arınıp ‘Nirvana’ya ulaşma anlayışını benimsemişlerdir. Aşk, cinsellik ve tutkudan ayrı tutularak bir sanat eseri haline gelmiş, görücü usulü evliliklerle elde edilen eşle cinsellikten zevk almak önemsizmiştir. Özgür iradeyle eş seçememeyi önemli bir eksiklik olarak görmeyen doğu kültürü, batı ile ilişkilerinin yoğunlaştığı son yüzyıllara kadar tutkulu ilişkiler üzerinde fazla durmamıştır. (Yılmaz, 2000: 63)

Rönesansla birlikte yaşanan aydınlanma hareketleri, siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel yaşamda birçok değişime neden olmuş, ortaçağdaki din baskısı azalmıştır. Her alanda yaşanan bu değişimler, aşk ilişkilerine de yansımış, cinsellik üzerindeki baskılar kalkmaya başlamıştır. Hatta dönemin edebiyatında özellikle Shakespeare’in eserlerinde aşk evlilik için ön koşul olarak savunulmuştur. Yazarların özgürleşmeye yönelik düşünceleri ve yaşanan gelişmeler evlilikte bir dereceye kadar mutluluk anlayışını getirmiş olsa da temelde evlilikler hala ekonomik ve siyasal

nedenlerle (para, güvenlik, güç vb.) ailelerce düzenlenmeye devam etmiştir.(Branden, 1999: 28-31)

Sanayileşme ve kapitalizmle birlikte insanların kendi eylemlerini seçmede özgür olmaları gerektiği açıkça kabul edilmiş, düşünsel ve ekonomik özgürlük talepleriyle birlikte bireysel haklar kavramı da toplumsal yaşama girmiştir. Fiziksel yeteneklerden çok entellektüel yeteneklerin önem kazandığı bu dönemde kadınların ekonomik, toplumsal ve hukuksal anlamda bağımsızlıkları artmış, cinsel yönelimli burjuva aşkları dönemi başlamıştır. (Derse, 2006: 22)

Sanayi devriminin başlangıcından itibaren pek çok sosyal eleştirmen kapitalizmin, feodal ilişkilerin sosyal dokusunu olduğu kadar, aşk ilişkileri ve aile kurumunun da yapısını yok edeceğini ileri sürmüştür. Öyle ki bu dönem, egemen erkeklerin ekonomik ve sosyal olanaklarını cinsel zevkleri için kullandıkları, bazı kadınların da bu olanaklara ulaşmak için ilişkiye razı oldukları, bu karşılıklı çıkar ve kullanma ya da kandırma ilişkilerine aşk dendiği bir dönem olarak nitelendirilmiştir. Yapılan bu eleştirilere göre; modern çağın aşk ilişkilerinde belirleyici olan unsurlar kişilerin nitelikleri değil, ekonomik güçler olmuş, bu doğrultuda sosyal ve ekonomik ölçütlerin sevginin önüne geçmesi, aşkın ve cinselliğin imaja ve sahip olunan nesnelere indirgenmesi, kadının ve cinselliğin kar nesnesine dönüştürülmesi, insani aşkın yaşanma zeminini ve potansiyelini azaltmış, insanın insana, kendisine, sevgiye, cinselliğe ve aşka yabancılaşmasına yol açmıştır. (Yılmaz, 2000: 65-66)

Sonuç olarak, ilkel toplumlardan modern çağa kadar aşk, dinsel ve geleneksel tabuların baskısı altında kalmış, genellikle evlilikler, evlenecek olanların kararına bakılmaksızın, aşk göz önünde bulundurulmadan yapılmıştır. Dinlerin kadın-erkek ilişkilerine getirdiği sınırlamalar, daha çok kadına dayatılan yaşam biçimi ve aşkın bireylerce bir donanım ve bilinç sorunu olarak algılanmaması, çoğu duygu gibi aşk ilişkilerini de olumsuz yönde etkilemiştir. Her ne kadar toplumsal ilerlemeler sürse de, aşk her dönemde, genel toplumsal bir yaşayış değil, belirli sayıda insanın etkinliği olarak görülmüştür. (Derse, 2006: 22)

1.1.2.1 Aşkı Tarihsel Süreçte Etkileyen Faktörler

Aşkın kısaca değindiğimiz tarihsel sürecinde de görüldüğü gibi, aşk insanlık tarihi boyunca pek çok faktörün etkisi altında kalmıştır. Ancak aşkı en çok etkileyen ve aşkın tarihini şekillendiren belli başlı faktörleri burada ayrı ayrı ele almakta fayda var.

1.1.2.1.1. Felsefe ve Aşk

Felsefe, insanın doğa, toplum, insan ve evren üzerinde sistemli ve bütüncül bir görüşe ulaşmasını sağlamaya çalışan bir bilimdir. (Tanilli, 1998: 14) Üzerinde durduğu konular hakkında tartışma ortamı yaratarak doğrulara ulaşmayı amaçlayan felsefe, kesin ve şaşmaz bilgiler vermese de bir yaşam biçimi, bir ahlak önerir ve bu doğrultuda öğretiler sunar. İnsanı ve toplumu ilgilendiren her konu felsefenin tartışma alanına girdiğinden, insana özgü bir duygu olan aşk da felsefenin ilgilendiği konuların arasında yer alır. (Derse, 2006: 23)

Aşkı, felsefe yapmanın üç dinamiğinden biri olarak gösteren Yasa, buna sebep olarak gösterdiği iki nedeni ise şöyle açıklar;

“i- Aşk ile felsefenin etimolojisi arasında yakın olarak niteleyebileceğimiz bir ilişkinin varolmasıdır. Bilindiği gibi, felsefe, Yunanca iki ayrı sözcüğün, philo ve sophianın bir araya gelmesinden oluşan bir kavramdır ve bu kavramlardan ilki, yani philo, aşk/sevgi anlamına gelir. Felsefenin mistik boyutu, daha çok, bu noktada belirir.

ii- Öncelikle din, felsefe ve bilim gibi, aşk da anlam arayan insanla olan ilişkisinde, insanın kendini bilmesine ve niçin yaratıldığının bilincine varmasına yardım eder. Ötekine paralel olarak, bu anlamda aşk insanı dinsel deneyime götüren ve onun ruhsal yaşamını disipline eden, yetkinleştiren bir etken ve insanı soyut yüceliklere ileten içsel bir dinamiktir.”

(Yasa, 2003: 202-203)

Sistemlerinde aşka önemli yer ayıran ve varlığın sebebini aşka bağlayan pekçok filozofa göre ‘sebepten sonuçtan daima önce gelir’ ilkesi gereğince, aşkın tarihi de, insanlık tarihinden bile daha eskidir. (Yakıt, 2008)

Aşk bir düşünce terimi olarak ilk ele alan eski Yunan filozofu Empedokles’e göre, evreni dolduran hareket, aşkla nefretin çatışmasından doğmuştur. Toprak, su, hava, ateş ve onlardan oluşan diğer nesne ve varlıklar bu çatışmanın ürünüdür. Bu bölünmeyi, başlangıçta bulunan aşk ortamının bozulmasına bağlayan filozofa göre, bütünleşme de aşkın nefreti yenmesiyle sağlanacaktır. (Tanilli, 1998: 283)

Empedokles’ten sonra gelen filozoflar da aşkın niteliğine ilişkin düşünceler üretmiş, kimileri aşktan ‘yaratıcı ve yüce bir duygu’ diye söz ederken kimileri ise aşkı olumsuz olarak nitelendirmiştir. (Derse, 2006: 23)

Antik Yunanın ünlü düşünürü Platon’un, Şölen adlı eserinde aşka ilişkin mitolojik öyküde; insanlar dört kollu dört bacaklı, iki başlı ve güçlü bir vücuda sahiplerken tanrılara saldırınca, baş tanrı Zeus’un kızıp onları ikiye bölerek cezalandırdığı, bundan sonra da insanların yeniden bütünleşmek için diğer yarılarını yani aşklarını aramaya başladıkları anlatılır. (Platon, 2010: 72-73) Kurtoğlu, Platon’a göre aşkın, insanı sınırlarının ötesine geçmeye zorlayan dinamik, tinsel bir güç, bir arayış, eksik olanın, mükemmelliği, ilkesini araması olduğunu vurgulamıştır. (Kurtoğlu, 2000: 166)

Derse ise Platon’a göre aşkı şöyle tanımlamıştır:

“Platon’a göre aşk, güzelliğin doğurduğu bir çekiciliktir, gerçek güzellik ise düşünce ile kavranan güzelliktir. Yeryüzünde algılanan güzellikler gerçek güzelliğin kaba ve solgun birer yansımasıdır. Filozof aşta mutlak ve temel bir güç görmüş ve en uçtaki ideal ve

metafiziksel güçlere ulaşabilmek için, bilgi edinme yolunun aşktan geçtiğini düşünmüştür.” (Derse, 2006: 23-24)

Sokrates felsefesinde de, Yunan mitolojisinde aşk tanrısı olan Eros ayrı bir yere sahiptir. Bildiği tek şeyin hiçbir şey bilmemek olduğunu söyleyerek bilgisini azımsayan Sokrates, Platon’un Şölen adlı eserinde Eros’u bilgisizlik itirafının dışında tutar ve ondaki sevenle sevileni ayırtedebilme yeteneğini tanrısal bir lütuf olarak görür. (Platon, 2010)

Sokrates’e göre Eros’un bir yetkinliği yoktur ve yetkin olan bir şey aşktan yoksundur. Aşk ise yetkinliğin karşıtıdır, yetersizlik, eksiklik, yoksunluktur yani aşk eksiklik bilinci gerçekleşme ve bütünleşme isteğidir. (Versenyi, 1995: 170) Yine ünlü düşünüre göre Eros, büyük bir tin ya da ‘daimon’dur. Ne bir tanrı, ne de bir insandır. Bir başka deyişle, tanrılarla insan arasında bulunan, aradaki uzayı dolduran ve bütünü kendinde birleştiren bir şeydir. Eros bir tanrı değildir, ancak tanrısal bir şeydir. İnsan da tanrısal ve ölümsüz değildir fakat aşkın sayesinde tanrısalıktan ve ölümsüzlükten bir tür pay alır. (Versenyi, 1995: 172) Sokratese göre; “Aşk insan ruhunun ilahi güzelliğe duyduğu açlıktır. Aşk, yalnız güzelliği bulmayı değil aynı zamanda onu yaratmaya ve devama iştahlıdır. Fani vücutta ebediyetin tohumlarını yetiştirmeye iştahlıdır. Bunun için iki cins birbirini sevmektedir. Kendilerini tekrar yaratmak ve böylece zamanı ebediyete kadar uzatmak isterler. İşte bunun için ebeveyn çocuklarını severler. Sevişen ana babanın ruhları yalnız çocukları vücuda getirmez. Bunlar aynı zamanda ebedi güzellik arzusunun arayıcılarını ve haleflerini de vücuda getirirler.” (Yarkın, 1969: 16)

Sokrates, aşk nesnesini insanın gereksindiği, arzu ettiği ve istediği şey olarak görür. İnsan kendisi için kötü ve zararlı olanı istemeyeceğine göre aşk iyi ve yararlı olan şeye yöneliktir ve insanın eksikliğini tamamlar. Bu bağlamda aşk, insanın doğal ereği ve hedefine yönelmesidir, her bireyin doğuştan getirdiği kendini gerçekleştirme gereksinimi ve isteğidir. Tanrı ve hayvan arasında bir şey olan, iyilik ve bilgisizlik,

erdem ve kusur bakımından yoksun bulunan ve eksikliğini bilinciyle düzelmeyi ve gelişmeyi arzulayan insan, doğuştan bir aşıktır. (Versenyi, 1995: 172) İnsanın eylemleri, eksikliğini giderme isteğinden doğduğundan, gereksinen şeye ulaşma çabası olan aşk, dinamiktir. Dolayısıyla yaşamın itici gücü olarak yaşamı tamamlayan, gerçekleştiren, zenginleştiren ve insanı mutlu kılan bir olgudur. İnsan yaşamında ‘kendini gerçekleştirme’ nin aracı olan aşk sorgulayıcı özelliğiyle, sevene sevdiğinde kendini tamamlayacak, gerçekleştirecek ve mutlu kılacak şeyi arar. Hem insanların, hem de kendi kişiliğinin olanaklarını, yeteneklerini sorgular ve sürekli gelişme arar. Hem sevenin, hem de sevilenin iyileşmesini, gelişmesini sağlayan aşk ilişkileri, insanlar arasındaki en yüksek ilişki türüdür. (Versenyi, 1995: 184)

17. yy.’ın ünlü felsefecilerinden Descartes de aşkın en yüce ve en ince duygu olduğunu düşünenlerdendir. Ünlü düşünürü göre, doğa insan beynine kendini eksik hissetmesine neden olan izlenimler yerleştirmiştir. Zamanı geldiğinde eksik parçasını, diğer yarısını arar gibi karşı cinse yönelen insan, parçaların birbiriyle bütünleşme düşüncesiyle, sevdiği için her tehlikeyi göze alır, kahramanlık ve özveri gösterir. Böylelikle aşk, sevilenle bütünleşmek, bir olmak anlamı taşır. (Yılmaz, 2000: 229) Yine aynı dönem düşünürlerinden Spinoza, aşkı mutlulukla o mutluluğu oluşturan nedenin birleşmesi olarak tanımlar ve insanın aklını kullanarak aşkı duru ve temiz bir duygu haline getirmesini ister. (Yılmaz, 2000: 230) Mistik düşüncenin önde gelen isimlerinden biri olan Augustinus da, aşkı, varlığın nedeni olarak görür. Ona göre aşk, insanın ağırlık merkezidir ve nereye giderse kişiyi de oraya çeker. (Yılmaz, 2000: 229) 19. Yüzyıl düşünürlerinden olan ve “Aşk Üstüne” isimli kitabın yazarı Stendhal, aşkı düşe benzetir. Aşkın körlükten daha kötü bir durum içinde doğduğuna inanan Stendhal, aşkın gerçeği görmediğini, kendine göre gerçeklik oluşturduğunu belirtir. (Yılmaz, 2000: 231)

Bütün filozoflarca aşk, yüce ve ince bir duygu olarak düşünülmez, aksine aşkı, insanı yaşanan gerçeklikten uzaklaştırması ve mutsuzluk verdiği savlarıyla olumsuzlaştıran filozoflar da vardır. Bunların başında gelen Schopenhauer’a göre aşk, herşeyi tersine döndürmeye çalışan bir düşman ve şeytandır, her zaman insana

acı verir. Yine Nietzsche ve Hartmann da aşkı, insan soyunun sürdürülmesi için kurulan bir tuzak olarak görürler. (Tanilli, 1998: 285) Aşka daha çok kuşkuculuk ve karamsarlıkla bakan bir diğer filozof ise, varoluşçu felsefenin tanınmış filozofu Jean-Paul Sartre'dir. Sartre aşkı bir bütünleşme değil, özgürlüğün engellendiği bir yalnızlık alanı olarak değerlendirir. (Yılmaz, 2000: 232) Ayrıca aşkı olumsuzlaştıran filozofların bir kısmı erkek egemen anlayışa sahiptir. Platonik aşkları yücelten Aristoteles, kadınlarla dostluk dahi kurulamayacağına inanırken, Nietzsche kadınları gelip geçici hevesleri olan, eğlenceye düşkün, sorumsuz alt insanlar olarak niteler. (Yılmaz, 2000: 238)

Plotinus, Augustinus ve Pascal gibi mistik felsefecilerde ise aşk, Tanrı sevgisine dönüşür. Özellikle Antik felsefenin son büyük temsilcisi sayılan Plotinus'un sisteminde aşk büyük önem taşır. Plotinus'a göre, bireysel ruhlar arınmak ve gerçek varlığa, yani Bir'e kavuşmak isterler. Bu süreçte bireysel ruhlara yol gösterecek temel kavram da aşktır. İnsanları iyi ve güzel olan Bir'i aramaya iten evrensel güçler olan akıl, estetik duyarlılık ve aşk üçlüsünde aşk, gerçeğe ulaşmada estetik duyarlılık ve akla kılavuzluk eder. Aşkın sayesinde kendi içine çekilen ruh, kendini tanır ve eksikliğin bilincine vararak mükemmelleşmeye çalışır. (Kurtoğlu, 2000: 154) Plotinus'a göre, bütün dünyasal aşklar Bir'e ulaşmanın başlangıcı ve hazırlığı olabilir. Ancak bedensel düşkünlük, ruhu maddeye bağlayan bağları güçlendirir. Böylelikle, iyi ile bir olma özlemini duyuşsal bir nesneyle bileşerek gidermeye çalışan ruhun bu yönelimi onu duyular üstü güzelliği algılamaktan alıkoyacak ve maddi olandan kavranılır olana yükselme olanağını ortadan kaldıracaktır. Bir başka deyişle doyuma ulaşılacak istenilen bu kısmi güzellik gerçek güzellik gibi algılanacak ve asıl güzelin farkına varılamayacaktır. Bu nedenle salt bedensel hazları doyuma ulaştıracak çabalarda henüz aşk yoktur. (Kurtoğlu, 2000: 160) Saf olduğu sürece dünyasal aşkları küçümsemeyen Plotinus'a göre, insani aşk ruhların ötedeki birliğinin kanıtıdır. Üreme içgüdüğü, aşkın yaratıcı doğasından kaynaklanır, insan ruhları güzel ise severken de güzellik yaratmak ister. Üreme içgüdüğüün kaynağı da bu güzel bir şey yaratma isteğidir. İnsani aşk, kendinde ve doğada bulduğu güzelliğin eksik bir güzellik olduğunu duyumsatır ve dünyasal aşkı

yaşayan insan gördüğü kısmi nesneyle değil onda gördüğü güzellikle birleşmek ister. Fiziksel güzelliğe duyulan aşk, ilahi aşka yükselmenin ilk aşamasıdır. (Kurtoğlu, 2000: 161) Özetle, Plotinus'un felsefesinde aşk, eksik olanın bir başka deyişle aşağıda olanın, tam olana yani yukarıda olana duyduğu arzu, eğilimdir. Çokluğu, mutlak olan Bir'e götürmenin aracıdır. Ona göre aşk, aynı zamanda bir saflaşma, bir aydınlanmadır ve saf Tanrı aşkı ile son bulur. Tanrı ile bir olmak için ruh kendini tüm arzu nesnelere arındırmalı, Tanrıdan gelecek ışığı almak için hazırlanmalıdır. (Kurtoğlu, 2000: 178)

Temelinde erdem ve aşk yatan İslam (tasavvuf) felsefesinde ise aşk, tam anlamıyla mistik bir niteliktedir. Farabi, İbn Sina, İbn Rüşd, Mevlana, Yunus Emre gibi tasavvuf felsefecilerinin anlattığı aşk, yaratana duyulan aşktır. Yaratılışın aşk ile açıklandığı tasavvuf felsefesine göre, Allah'ın, yeri-göğü ve bütün varlıkları yaratmasının ana nedeni bilinmek ve sevilme isteğidir. (Derse, 2006: 28)

“Allah'a götüren yolun özü aşktır ve tasavvuf da aşk yoludur. Aşkı kelimeler ile tarif etmek çok zordur. Bu hiç bal görmemiş ve tatmamış birine balın tadını tarife çalışmak gibidir, bu kişi balı bilemez.” (Frager, 2012:31)

Tasavvuf felsefecileri aşkı iki başlıkta ele alırlar; aşk-ı mecazi ve aşk-ı hakiki bir başka deyişle beşeri aşk ve ilahi aşk. Aşk-ı mecazi yani geçici aşk, insanı gerçek aşka hazırlayan bir araç olması nedeniyle tasavvuf felsefesinde olumlanır. Ancak tasavvufta gerçek aşk, aşk-ı hakiki yani Hak (Allah) aşkıdır. Doğmamış ve ölümsüz olan Allah'a duyulan mutlak aşk, sonsuzluğa açılan, sürekliliği olan yüce bir duygudur. Hak aşkına ulaşmanın yolu erdemli ve iyi bir kul olmaktan geçer. Hak aşkına ulaşan kişi, herşeyde Hüsn-i Mutlak'ı yani yaratanın mutlak güzelliğini görür, kendi içine eğildiğinde ise, bedeninde Vücut-i Mutlak (Allah) tecelli bulur. Hak ile bir olmak anlamına gelen “Ene'l-Hak” yani “ben Hakkım” sözü, Allah aşkına kendini kaptıran Hallac-ı Mansur'un yaşamını kaybetmesine yol açmıştır. (Tanilli, 1998: 285) Hallac; Hakk'ın yani Allah'ın, ancak Hak gözüyle görülebileceğini, Hak

kulağıyla duyulabileceğini, Hak diliyle beyan edilebileceğini, sadece göz, kulak ve dille de kalmayıp Hakk'ın varlığı için de aynı şeyin söz konusu olduğunu savunmuş, “vahdet-i vücud” (varlığın birliği) düşüncesini ortaya koymuştur. Bu düşünce yani “vahdet-i vücud”, yalnızca Hallac tarafından değil, birçok İslam felsefecisi tarafından dile getirilmiş, bu felsefeciler de toplum baskısı ve pek çok sıkıntıyla karşı karşıya kalmışlardır. (Dinani, 2008: 25)

İslam felsefesinin büyük düşünürlerinden biri olan Mevlana Cellaeddin-i Rumi'ye göre yaratıcının vasıflarından olan aşk, raks ve müzikle insanın olgunluğa ulaşmasının aracıdır. İnsan neyi ve kimi severse sevsin, bu sevgi tanrıya duyulan sevginin bir göstergesidir ve bu nedenle beşeri bir varlığa duyulan geçici aşk gerçek aşka ulaştıracağı için hoş görülür. Mevlana'ya göre hiçbir şey mutlak olumlu olmadığı gibi mutlak olumsuz da değildir yani herbirinin fayda sı da zararı da vardır. İnsan sadece, yürekte olmayan sevgiden kaçınmalıdır. (Derse, 2006: 29) Mevlana'ya göre gerçek aşk, olgun insana karşı duyulan bağlılık veya onda kendi olgunluğunu görmektir ki, büyülenme hali geçince dünyaya yayılan bu sevgi, tüm canlılara taalluk eder, hayır, güzelliği, iyiyi, doğruluğu ve birliği amaçlar. (Gölpınarlı, 1954: 31)

“Gerçek aşka ulaşmanın yarattığı neşe kendini, kimi zaman merhamet, kimi zaman özgürlük ve ileri bir düşüncede, kimi zaman da kötüye ve kötülüğe tepkide gösterir. Çünkü herşeyin özü sevgi, yani Tanrı'dır. Bundan dolayıdır ki, Mevlana Türk halk edebiyatı ürünlerinde sıklıkla dile getirildiği gibi aşka düşmeyen kişiyi eksik bir insan olarak görür; çünkü aşk insanın insanlaşmasına olanak veren, onu hırstan, bencillikten, gururdan ve mutsuzluktan kurtaracak yegane umardır.” (Derse, 2006: 29)

İslam felsefesinin diğer bir büyük düşünürü Yunus Emre de felsefesini aşk üzerine temellendirir ve bu kavram üzerinden bir dünya görüşü ortaya koyar. Mevlana gibi, beşeri aşkı, Tanrı aşkına götürdüğü için önemseyen Yunus Emre'ye göre evrende, özünde bulunan Tanrısal nitelikleri arttırıp, yokluk ve karanlık

niteliklerini azaltacak, dahası yok edebilecek tek varlık insandır. Tanrının insanın yüreğine bıraktığı sevgi, girilen tarikatta şeriat ve marifet aşamalarından geçerek en yüksek derece olan hakikata ulaşacak ve insanın özünde kötülük kalmayacak, yokluk ve karanlıktan gelen her şey eriyip yok olacak, sadece Tanrı nitelikleri kalacaktır. Böylece insan Tanrılaşacak ve Tanrı ile bir olacaktır. (Başgöz, 1999: 82) Yunus Emre, insanın Tanrılaşması deyimiyile Tanrı ile bütünleşmenin derecesini anlatmak istemiş, bunun da aracının aşk olduğunu söylemiştir. Ona göre aşk, tanımlanan değil tanımlayandır, anlam değil anlamlandırılıandır, özdür, varlığın niteliğidir. (Derse, 2006: 30)

“... Zira Yunus’a göre aşk her şeydir: Tanrı aşktır; yaratılış aşktır; doğa veya doğa olayları aşktır; insan aşktır; insanın bütün duyguları aşktır; din ve iman aşktır; küfür ve isyan aşktır; yaşam ve ölüm aşktır; cennet ve cehennem aşktır; yokluk ve varlık aşktır. Kısacası her şeyin özü aşktır ve her şey aşkın eseridir.” (Bayrakdar, 1991: 21)

Bir yaşam ve düşünce biçimi olan Yunus Emre aşkı; güçlü, kavrayıcı, karşı konulmaz ve sarsıcıdır. Sürekli yenilenir, insanı mala, puta tapmaktan kurtarır. Tüm insanları kucaklar, kibiri, yukarıdan bakmayı ortadan kaldırır, kişiyi alçak gönüllü yapar. İnsanı dost kılar, insani ilişkilere barış ve hoşgörü getirir. İnsana ve doğaya saygı duyar, doğanın güzelliklerini ortaya koyar ve insanı doğanın güzelliklerine çağırır. Tanrıyı sevgi ve yüceliklerle dolu bir güç olarak tanıyıp, tanıtır, dini dogmaları, katı kuralları kırar, ahlakı güzelleştirir. (Başgöz, 1999: 97) Yunus Emre’ye göre aşk, sadece sevenle sevileni kucaklayan bir duygu değil, yaşama anlam veren bir dünya görüşüdür. Aşık bir insanın niteliklerini sıralarken, adeta örnek bir toplum önderinin niteliklerini anlatır. Ona göre aşık insanın, kalbi temizdir, halka yukarıdan bakmaz, bilgiçlik taslamaz, emeği ile geçinir, bencil değildir, bölücü değil barıştıracıdır, tutumlu, derli topludur. (Başgöz, 1999: 98)

Yunus Emre’ye göre insanda, onu dünyaya bağlayan, gerçek aşktan yani Tanrı aşkından uzak tutan bazen buna “nefis” adını verdiği modern tabirle “ego” denilen varoluşsal bir benlik vardır. İnsanı dünyevi şeylere bağlayan bu tutkuların

kurtulmadan yani varoluşsal benliği yok etmeden gerçek aşka ulaşamaz. İnsan kendi dünyalık benliğini terk edip, aşk yoluna girerse, aşk o benliği yok eder ve yok olan insani benliğin yerine ilahi benliği yerleştirir. Böylece insan, bu yeni kimliğiyle Tanrı'ya yaklaşır ve kendi içinde Tanrı'yı bulur. İnsanın ilahi aşkla bulduğu bu yeni benlik onun gerçek benliğidir. Buna göre, insan Tanrı'dan uzaklaştıkça kendine yabancılaşır, ne kadar yaklaşırsa da o kadar gerçek benliğine kavuşur. Yunus Emre'ye göre gerçek aşk, kişinin duygu ve hareketlerinde yaşanır hale gelen bir aşktır. İnsana Tanrıyı buldurduğu ve bildirdiği zaman gerçekliğe bürünür ve bu sayede, insan yaşamı anlamlanmış ve değer kazanmış olur. Aksi takdirde, birey böyle bir aşktan yoksun ise, şeklen insan olsa da esasen toprak, taş ve hayvan gibi herhangi bir varlıktan farksızdır. Tanrı, evreni ve insanı sevgi üzerine yani sevmek ve sevilme üzerine yaratmıştır. (Bayrakdar, 1991: 45-48)

Modern felsefede de filozoflar aşka farklı boyutlar getirmişlerdir. Aşkı kurduğu sistemin bir parçası olarak gören Ludwig Feuerbach, akıl, aşk ve istemi yetmiş insanların yetkinliği, yüce güçleri, varoluşun ereği ve mutlak özü olarak görür. (Yılmaz, 2000: 231) Gönlün gücünü aşk olarak gören ve aşkı kutsallaştıran düşünürü göre, insanlık düzeni, insanlar arası bağlılıkla kurulabilir ve insanlar arası bağlılığın en yetkin biçimi de aşktır, özellikle de cinsel eğilimli aşktır. Ona göre insanlar arası sorunların aşılması ve acıların dinmesi için tek çare olan aşk kutsallaştırılmalıdır. (Tanilli, 1998: 284) Dönemin önemli filozoflarından Max Scheler de kişiliğin özünün aşk olduğuna ve sevebilen insanın değer taşıdığına inanmış, ancak ataerkil anlayışın kadına yönelik baskılarının kırılması, cinselliğin özgürleşmesi ve aşkın yozlaşmadan yaşanabilmesi için etkin teorik çalışma Friedrich Engels'ten gelmiştir. Engels'e göre bireyin özgürleşmesini engelleyen etkenlerle, toplumdaki eşitsizlikler kaldırıldığında, insani aşklar yaşanabilecek, sınırsız ve sınıfsız böyle bir dünyada da aşkın tek ölçütü karşılıklı sevgi olacaktır. (Derse, 2006: 31)

“Cinsellik, aşk, sevgi ve evlilik üzerine felsefi düşünceler üretilmesi, bu olguların çok boyutlu değerlendirilmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bu düşüncelerin büyük bir

bölümü içinde, üretildikleri sınıflı ve ataerkil toplumların etkisinden dolayı tartışmalı olsa da yaşanılanı kavramaya, yetkinleştirmeye, derinleştirmeye, dahası aşmaya yöneldiğinden, düşünsel gelişmeye hizmet etmiştir. Gelineen noktada sevginin bir üst aşaması olan aşkın, insanın insanı sevmesinin olağanüstü belirteci olduğuna inanılır. Aşık olan insan, kendini her türlü tatmin ve çıkar duygularından arındırır, bir anlamda kendini aşarak tüm varlıkların üzerinde gördüğü sevgisiyle özdeşleşir.” (Derse, 2006: 31-32)

1.1.2.1.2. Din ve Aşk

Eski çağlarda her ne kadar cinsel güzellik, içtenlik, ortak eğilimler vb., farklı cinsten bireyler arasında duygusal yakınlaşmalar olsa da o dönemlerin aşkı ile modern anlamda aşk farklıydı. Bütün eski çağlarda beraberlikler, akrabalar tarafından kararlaştırılır ve taraflar da bu karara uyardı. Bu dönemde sağlıklı aşk ilişkileri yaygın olmasa da cinsel özgürlük söz konusuydu. Ne var ki, zamanla bu durum değişime uğramıştır. (Derse, 2006: 32) Tek tanrılı otoriter dinler özellikle Ortaçağ'da, dini bağınaz bir tavırla yorumlayanların da katkısıyla cinsel eğilimli sevgiyi engelleyici bir işlev görmüşlerdir. Evlilik dışı cinsellik günah, ayıp ve ahlaksızlık olarak değerlendirilmiş, evlilik dışı birliktelikler suçlanmış, cezalandırılmış, insanların da doğasında var olan cinsel içgüdülerini yok edememesi cinsel gereksinimlerini bastırmalarına ve fırsat buldukça da sapkın ve de sağlıksızca dışavurmalarına yol açmıştır. Bu da sevgisiz cinselliği artırmış, gerçek aşk ve sevgiyi geciktirmiştir. (Ufuk, 1996: 83) Kadın bedeninin ve cinselliğin günah nesnesi haline getirilmesi, farklı cinslerin birbirlerine psikolojik baskı ve rahatsızlık duymaksızın yakınlaşmalarını engellemiştir.

“Aşkın Tarihçesi” bölümünde daha detaylı değindiğimiz üzere, doğuşunun ilk dönemlerinde, özellikle zayıf cinsin saygınlığını artırmaya çalıştığı için hızla yayılan ve yoksullarla ezilen kadınların umudu olan Hıristiyanlık, zamanla aşkı ve cinselliği engelleyen bir unsur haline gelmiştir. Din adamları, uygulanması güç buyruklarla

halka ağır sınırlamalar getirmişler, kendileri ise kuralsızca yaşamışlardır. Çiftlerin ilişkilerini dahi günlerle kısıtlayan din bilimciler; Perşembe ve Cuma günlerini İsa'nın çektikleri anısına, Cumartesi günlerini Kutsal Meryem onuruna, Pazar günlerini İsa'nın dirilişini nedeniyle, Pazartesi de ölümlere saygı için ilişkiyi yasaklamışlardır. (Yılmaz, 2000: 198) Hıristiyanlık, Romalılarca kabul edildikten sonra egemenlerin ereklerine uygun bir din haline gelmiş, daha baskıcı, erkekçi ve dogmatik bir hal almış, bu da kadın, cinsellik ve aşka olumsuz etki etmiştir. Hıristiyanlık, rönesans ve aydınlanma hareketleriyle etkisini yitirmeye başlamış, siyasi, ekonomik ve askeri güç üzerindeki etkilerini kaybedince vicdanlara çekilmesiyle dinin modern çağda etkisi azalmıştır. (Derse, 2006: 33)

Dünyaca ünlü psikiyatri uzmanı Prof. Dr. Otto F. Kernberg, meslek hayatında karşılaştığı vakaların analizlerini topladığı “Aşk İlişkileri/Normallik ve Patoloji” isimli eserinde; “koyu Katolik bir aileye mensup bir erkek hastasının, özellikle ergenlik yaşlarında cinsellikle ilgili konularda İsa tarafından izlendiğini düşündüğünü, ancak bu kişinin zamanla dine karşı tutumunun değişerek İsa'yı insanların cinselliğiyle ilgili olmayan, sevgi ve insanca anlayış arayışını temsil eden biri olarak algılamaya başladığını” anlatmış ve tutucu bir dini geleneğe sahip olan ailenin yani tutucu bir toplumun bireyin aşk ve cinselliğe bakışıyla ilgili etkilerini gözler önüne sermiştir. (Kernberg, 2011: 111)

Yahudilikte de cinsellik ve aşkın engellenmediği, özellikle Tevrat'ın Yaratılış bölümünde evliliğin, çoğalmanın teşvik edildiği, eşler arasında sevgi ve cinsel hazzın gerekliliği vurgulanmış, hatta erkeğin kadının cinsel ihtiyaçlarını karşılamaması boşanma nedeni olarak görülmüştür. Evli çiftlerin karşılıklı olarak sorumluluklarını idrak ettikleri zaman aşkın ortaya çıktığı, iki tarafın ilişkileri sırasında birbirlerine olan samimiyetleri ölçüsünde bütünleşmiş bir duygusal bağ kurulabileceği, cinselliğinden şefkat ve aşk sözleri söylendikten sonra gerçekleşmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ünlü Yahudi filozoflarından Saadiya Gaon ve Moşe Ben Nahman,

çoğalma amacının öncelik taşımadığı cinselliği, eşler arasında ilişkiyi güçlendiren samimi bir sevginin ifadesi olarak tanımlamışlardır. (Besalel, 2002: 125-126)

Yine İslam'da da tasavvuf felsefesinde anlattığımız gibi, beşeri aşk daima olumsuzlanmış, gerçek aşka yani ilahi aşka götüren bir araç olarak görülmüştür. Tutkun ve sevdalı kişiler, namuslarını ve iffetlerini korumaları durumunda takdir edilip örnek olarak gösterilmiştir. Yine İslam Dini de diğer dinler gibi geldiği ilk günden itibaren ezilen ve baskı gören insanlara umut olmuş, insanlara sevgi, kardeşlik ve dayanışma duygularını aşlamıştır. Kızların diri diri gömüldüğü ve kadınların eşya gibi görüldüğü bir dönemde ortaya çıkan İslam Dini, kadınlara pekçok haklar tanımış ve özellikle kadınların değer kazandığı bir aile hayatı teşvik edilmiştir. Eşlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde, bizzat Hz. Muhammed (SAV), kendi yaşantısı ve aile hayatıyla müslümanlara örnek olmuş, eşlerin birbirlerini sevmesi, kadınların hakları konusunda pekçok hadis aktarılmıştır. Ayrıca sevgi ve muhabbet, sadece eşlerle kısıtlanmamış, tüm Müslümanlar birbirinin kardeşi sayılmış, tüm insanlığa, canlılara ve doğaya sevgi mesajları verilmiştir. Sevgi ve hoşgörünün olduğu böyle bir ortamdan sonra da tasavvuf felsefecileri, bu yapının izini sürmüş ve bu doğrultuda yani sevgi, aşk, muhabbet merkezli düşünce sistemiyle hareket etmişlerdir. Ama daha önce de belirttiğimiz gibi zamanla ortaya çıkan bağnaz din adamlarının yorumları toplum üzerinde hakim olmuş, aşk, sevgi merkezli bu yapının yerine korku merkezli bir din anlayışı yerleşmiştir.

Aslında kutsal kitaplar incelendiğinde, beşeri aşkların hiçbir zaman olumsuzlanmadığı aksine insani ve doğal olaylar olarak görüldüğü, insanların aslında ahlak kurallarının ihlal edildiği sapkın davranış ve ilişkiler konusunda uyarıldığı, oysaki evlilik ve düzenli ilişkiye teşvik edildiği, hatta aşkların geçtiği kıssaların anlatıldığı görülecektir. Ancak, aşk ve sevgi üzerine içeriklerinde olumsuz hiçbir ibare bulunmamasına rağmen zamanla kutsal kitapların din adamları tarafından yanlış yorumlanması, toplumun aşk ve sevgiye bakış açısını değiştirmiş, dinlerin

özünde olmayan kısıtlamalar ve engellemeler ortaya çıkmış bunlar da yine zamanla dinlere mal olmuş, toplum tarafından da dinleri ve kutsal kitapları yorumlayan aydın ve düşünürlerin bu konudaki olumlu görüşleri yerine bu yanlış yorumlar hakim olmuş ve bu şekilde kabullenilmiştir. Hatta tasavvuf felsefesinin birçok ünlü düşünürü de bu aşk ve aşka bakış açısı nedeniyle tutucu ve bağınaz din adamlarınca yüzyıllar boyunca eleştirilmiş ve halen de eleştirilmeye devam etmektedir.

1.1.2.1.3. İdeoloji ve Aşk

Kapitalizm, sosyalizm ve son dönemlerde feminizm gibi toplumları geniş ölçüde tesiri altına alan ideolojik akımlar da, aşkı daha doğrusu toplumların aşka bakış açısını tarihsel süreçte etkileyen faktörler olmuşlardır.

Avrupa'da toprak soylular ile kent soylular arasındaki çatışmaya koşturarak kapitalizm doğmuştur. Onuncu yy.'dan başlayarak kentlerde gelişen ticaret ve sanayi, varlıklı ve yeni bir toplumsal sınıfın doğmasına yol açmış, ticaretin gelişmesi ve sanayinin gereksindiği işgücünün sağlanması derebeylik düzeninin yıkılmasını kaçınılmaz kılmıştır. (Kışlalı, 1998: 12) Giderek güçlenen kent soylularla, ayrıcalıklı olan toprak soylular arasındaki çatışma daha da belirginleşmiş, bu koşullar içerisinde kent soyluların sorunlarına çözüm getirmek üzere, özgürlük ve eşitlik ilkelerini kendine dayanak yapan liberalizm ortaya çıkmıştır. Feodal siyasal birimleri ortadan kaldırıp ulusal devleti kurması için daha önceleri mutlak monarşiye destek veren burjuvazi, yeni üretici güçlerin gelişmesini engellediği gerekçesiyle mutlak monarşiye karşı demokratik, parlamenter görüşleri ileri sürmeye ve kendi hukuksal ve siyasal düzenini kurmaya başlamış, bu düzen de rönesans-reform hareketleri, coğrafi keşifler, aydınlanma felsefesi ile birlikte iyice siyasal ve ekonomik yaşama hakim olmuştur. (Derse, 2006: 34)

Kapitalizmin temelinde, insanın özgürlükleri sınırlanmadığı takdirde kendi sorunlarını kendisinin çözebileceği varsayımı yatar. Kapitalist öğretinin önemli

isimlerinden Adam Smith, bireysel girişim özgürlüğünü ve rekabeti temel değerler olarak kabul ederken, bunları her türlü toplumsal sorunu çözebilecek ve özgürlüğü sağlayacak bir mekanizmanın anahtarı olarak değerlendirmiş, 'Laissez-Faire' (bırakın yapsınlar) anlayışının mutlu ve adil bir toplumun oluşacağı koşulları belirlediğine inanmıştır. Kendi çıkarı peşinde koşan bireyin toplumsal çıkara da hizmet ettiğini düşünen Smith'e göre, çalışıp kazanan herkes istediği kadar mal-mülk edinebilir, bir insanın emeğinin ürününe sahip olması ilahi bir haktır. (Kaya, 1985: 42) Yine kapitalist öğretinin öncü isimlerinden olan ve insanların hazzı, mutluluğa yönelip, elemenden kaçma duygularının doğuştan gelen temel duygular olduğunun savunan John Locke ise, her insanın kendi zevkleri ve mutluluğu yönünde davranması gerektiğini, bu nedenle insanın şan-şöhrete yönelme duygularının utanılmayacak istekler olduğunu ileri sürmüştür. (Şenel, 1995: 337)

Özel mülkiyeti, piyasa mekanizmasını, rekabeti ve bireysel girişim özgürlüğünü temel alan, özgürlüğü her türlü ilerlemenin, mutluluğun ön koşulu sayan ve özgürlüğü, gelişmeyi, insanı ön plana aldığını savunan kapitalizm, toplumsal yaşamda eşitsizlikler yarattığı, her şeyi satılabilir kılarak metalaştırdığı, insanı kendine, doğaya, topluma, dostluğa, sevgi ve aşka yabancılaştırdığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Sosyalizmin ünlü düşünürü Friedrich Engels'e göre kapitalizm feodal, ataerkil ve dinsel yapıya son vermiş, insanı doğal efendilerine tutsak eden karmaşık feodal bağları koparmış ancak, insanlar arasında çıplak öz çıkar, katı, peşin ödemedi başka bir bağ bırakmamıştır. Kişisel değeri bir müdahale değeri haline getirerek biricik ve acımasız özgür ticaret ortamı yaratmış, bu yaşamın ilkekeri de çıkarıcılık, sahip olma ve amaca ulaşmak için her aracı meşru görme olmuştur. (Marx, 2000: 133) Kapitalizm ile ataerkillik birçok açıdan birbirini güçlendirmiş, otoriter dinler, geleneksel cinsel ahlak anlayışı, feodalizm, şovenizm gibi belirgin ataerkil ideolojilerle birlikte kapitalizm de aşka aykırı bir ortam oluşturmuştur. (Meulenbelt, 1987: 8)

Kapitalizmin karşıt kutbunu oluşturan sosyalizmin üzerinde durduğu temel konu yabancılaşmadır. Erich Fromm, Marx'ın felsefesinde insanın kendisine ve

dünyaya yabancılaşmasına, benliğini kaybetmesine yani nesne haline gelmesine karşı bir savaş yürütüldüğünü belirtir. (Fromm, 1997: 23) Marx'a göre, işçi ne kadar çok üretir ve ürettiklerinin gücüyle yaygınlığı ne denli artarsa, o denli yoksullaşır ve emeğinin ürünüyle yabancı bir obje olarak ilişki kurmak zorunda kalır. Yani işçi kendini emek sürecinde ne denli harcarsa, kendine yabancı objeler dünyası da o denli büyür ve işçinin içsel yaşamı daha da yoksullaşır. Çünkü üretim araçları belirli güçlerin elinde bulunduğu, bu araçlara sahip olmayan çoğunluk için emek, taşıdığı insansal anlamı kaybederek yabancılaşmayı ifade eder. (Fromm, 2001: 55) Emeğin ürününden ayrı düşen insanın nesneye kattığı yaşam insanoğlunun gelişmesi, zenginleşmesi gibi bir sonuç doğurmamakla birlikte karşısında bir yabancı varlık ve bağımsız bir güç gibi durur. Dolayısıyla insan, amaçlar koyan bir varlık olma niteliğini kaybederek üretimin bir aracı haline gelir. (Marx, 2000: 57) Marx'a göre yabancılaşmış emek, insan yaşamını ve aynı zamanda tür özelliği olarak düşünsel doğasını yabancı bir varlığa ve kendi bireysel varoluşu için bir araca dönüştürür. İnsanın kendi bedenine, doğaya, kendi düşünsel ve insansal yaşamına yabancılaşması, onun başka insanlarla ilişkileri, onların emekleri ve emeklerinin objeleri için de geçerlidir. Özetle insanın kendi yaşamına yabancılaşması, her insanın öteki insanlara yabancılaştığı ve ötekilerden her birinin de insansal yaşama aynı şekilde yabancılaştıkları anlamı taşır. (Marx, 2000: 103)

Marx'a göre yabancılaşma, en yoğun biçimde işçi sınıfında görülse de herkesin çektiği bir hastalıktır ve özel mülkiyetin ortaya çıkardığı bencillik, kazanma hırsı gibi duygular tüm insansal değerleri yozlaştırarak saptırır. Kazanç, çalışma, tasarruf, ölçülülük gibi ekonomik değerleri yaşamın saltık değerleri kılan insan, vicdan, erdem gibi insanlığın gerçek değerlerini hayatına pekiştirmekte başarısız olur. (Fromm, 2001: 57-59) Emeğin nesnelleşmesi ve nesnenin de özne üzerinde egemenlik kurması, insanın özgür fiziksel veya zihinsel üretimini engellediğinden insan kendi kendine işleyen bir robot halini alır. Robotlaşan insan da, dış dünya ile bağlantıyı ona sahip olarak, kullanarak ve tüketerek kurar. Yabancılaştığı ölçüde, sahip olma ve kullanma isteği dünya ile bağlantısını güçlendirir ve onu daha da kendi ürettiği güçlere ve maddelere boyun eğmeye iter. (Fromm, 2001: 61) Böylesi bir

toplumda her insan, diğerleri için yeni gereksinimler üreterek onu yeni bir bağımlılığın içine itmeye, kendi gereksinimlerini karşılamak için başkaları üzerinde hakimiyet kurmaya çalışır, bu para ve kazanma hırsı da onu insansal olarak fakirleştirir. (Fromm, 1997: 123) Yaşamın tüm alanlarında kendini gösteren yabancılaşmanın sonucunda, insan aklını egemen otoriteye emanet eder, başkalarıyla yüzeysel ilişkiler kurar, bunalımlar, bağımlılıklar yaşar ve birilerini ya da bir şeyleri putlaştırır. Ruhsal bozuklukların temelinde de bu yabancılaşma yani insanın kendi kimliğini yaşayamaması yatar. Yabancılaşan insan, kendine özgü duygu ve düşünce işlevlerini kendi dışındaki bir nesneye aktardığı için kendi olmaktan çıkar, kimlik duygusunu yitirir, kişilik bütünleşmesini sağlayamaz ve böylece gerçek gereksinimlerini belirleme yetisinden yoksun kalır. (Fromm, 2001: 65)

Marx, tüm tarihsel dönemlerde yabancılaşmanın görüldüğünü ancak en tepe noktaya kapitalizmle ulaşıldığını belirtir ve bunun sosyalizmle ortadan kalkacağını iddia eder. Sosyalizmin tek hedefi insanın kendisidir ve Marx'a göre sosyalizm, öyle bir üretim yöntemi ve toplum yapısı oluşturur ki, bu oluşumda insanlar, ürün ve emekleriyle dost olur, kendileri, yakınları ve çevreyle yakın ilişkiler kurar, kendi özlerine döner ve böylelikle dünyayı kendi yetenekleri ve güçleri ölçüsünde kavrayarak onunla bütünleşebilirler. (Fromm, 1997: 132) Marx, sosyalizmi yalnızca yaşamın bir hedefi değil, insan özgürlüğünün ve yaratıcılığının ön koşulu olarak görür ve ona göre sosyalizm, yabancılaşmanın yarattığı ruhsal fakirlikten insanı kurtaran ve kendi doğasının tam anlamıyla gerçekleşmesine izin veren, gerçek gereksinimleri belirleyen, özgür, akılcı, hareketli ve bağımsız insan yaratmaya çalışan toplumsal bir yapıdır. İnsan bilinci toplumsal yapı tarafından belirlenir ve sosyalizm de, insanlara kendi özlerine dönme olanağı verir, varlıkla özün birliğini sağlar, nesne ile özne arasındaki çatışmayı ve karşılıklı anlaşılamamayı ortadan kaldırır ve doğa ile insanın bütünleşmesini sağlar. (Fromm, 2001: 64) Marx'a göre ana amaç olan para, bireysellikleri bozar ve bunun neticesinde; sadakatsizlik, sevgiyi nefret, nefreti sevgi, erdemi kusur, kusuru erdem, uşağı efendi, efendiyi uşak, aptallığı akıllılık, akıllılığı aptallık haline getirerek onları kendi karşıtlıklarını dönüştürür, kendi nitelikleriyle çelişir hale getirir. İnsanların gerçek

anlamda kendi özlerine dönmelerini sağlayan sosyalizm ise sağlıklı insan ilişkilerine ve aşka ortam hazırlar. (Marx, 2000: 209)

Son dönemlerde etkili olan feminizm ise, günümüze kadar yer alan bütün toplumsal rollerin erkekler tarafından ya da erkek bakış açısıyla belirlendiğini bu nedenle kadın bakış açısıyla geliştirilen yeni feminist teorilere ihtiyaç bulunduğundan yola çıkar ve erkek egemen anlayışın baskısı altında kalan kadının toplumdaki yerini yeniden belirlemeye çalışır. Kadın-erkek eşitsizliğinden hareketle, toplumsal cinsiyete vurgu yapan feministler, toplum tarafından biçilen cinsiyet rollerinin erkek bakış açısıyla belirlendiğini ve bu nedenle kadının hayata doğuştan geriden başladığını savunurlar. Feministlere göre, biyolojik anlamda kız olarak dünyaya gelen bebek kültürel ve sosyal koşullandırmalarla toplum tarafından belirlenen kadın statüsüne yönlendirilmekte ve yapılan işler, sorumluluklar ve kaynaklara erişim de bu doğrultuda belirlenerek kadın toplum baskısı altında ezilmektedir. Kadının ezilmişliğinde cinselliğin rolü Freud'un kuramından, Oedipus döneminden kaynaklanır ve otorite, özerklik ve evrensellik erkeğin mülkiyetinde kalırken, aşk, bağımlılık ve adanmışlık kadının tek mülkiyeti olur. (Tong, 1998: 6) Aşkta kadının özgürce yani toplum baskısı altında kalmadan duygularını yaşayabilmesi gerekliliğini savunan feminist düşünceye göre aşkta kadın; ailesine, çevreye ya da sevdiği adama güvenerek değil kendine güvenerek yola çıkmalı, adımlarını bu doğrultuda atmalıdır.

1.1.2.1.4. Sanat ve Aşk

Sanatın ortaya çıkışıyla beraber en çok işlediği konuların başında aşk ve sevgi gelmektedir. Pekçok sanat eseri aşktan, sevgiden ilham alınarak ortaya konmuş, bu bağlamda da sanat üzerinde aşkın etkisi büyük olmuştur.

Hatta Amerikalı yazar Chuck Klosterman, “*Sanat ve aşk aynı şeylerdir; olmadığın şeylerde kendini görme sürecidir.*” diyerek, aşk ve sanatın birlikteliğine vurgu yapmıştır. (Klosterman, 2015)

Aşka tarih boyunca en özgür bakış açısı sanattan gelmiştir. Her alanda üretilen sanat eserleri aşka özel bir önem vermiştir. Sanatın da aşkın da başlangıcında güzele yönelme ve güzelliği var etme vardır. Her ikisi de hayal etmeyle başlar, gerçeklik zihinde yüceltilerek yeniden yaratılır. Aşk ve sevgiyi anlam ve güzellik katarak yeniden yaratan sanat, duyguların derinleşmesine, evrimleşmesine katkıda bulunur. Bu nedenle sanattan uzak birey ve toplumların aşk anlayış ve yaşantılarının sınırlı ve yüzeysel olması doğaldır. (Yılmaz, 2000: 189) Binlerce yıllık sanat eserlerinde ataerkil kültürün etkileri görülse de, hatta pek çoğu olması gereken bir aşk anlayışı ve yaşamına katkıda bulunmasa da, yansıtılan aşkın ve sanatın özü gereği, insanın insanlığını hissettiği, soluk alabildiği, güzelliği yaratmayı en çok duyumsadığı anlardır. (Yılmaz, 2000: 190) İnsanın insanlaşma sürecinin, aşkı yaşayan ve yaşatan sevgilerle, onu yansıtarak çoğaltan sanatçılar sayesinde ivme kazandığı söylenebilir. (Yılmaz, 2000: 191)

Antik Yunandan başlayarak tüm Batı medeniyetlerinin sanat eserlerinde aşk yoğun bir şekilde kendini göstermektedir. İslam toplumlarının arasında bulunduğu Doğu medeniyetlerinde de durum buna benzerdir. Ayvazoğlu da, tasavvuf düşüncesinin en önemli kavramı olan aşkın, tüm İslam sanatlarının biricik konusu olduğunu belirtir. (Ayvazoğlu, 2004: 20)

Ülkemizde de hemen hemen bütün sanat çalışmalarında (resim, müzik, edebiyat vb.) aşk unsuru yer almış, bilhassa edebiyat alanında konusu sırf aşk olan pek çok eserler verilmiştir. Önceleri sözlü olan ve sonradan yazıya dökülen “Leyla ile Mecnun, Aslı ile Kerem, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin” gibi Türk halk hikayeleri, aşkı ele alan ve üzerine şiirler, şarkılar, resimler yapılan ve defalarca sinemaya ve televizyona konu olan eserlerdir. Şeyh Galip, Fuzuli, Nedim gibi divan edebiyatı şairleri de aşk üzerine çok önemli eserler üretmiş ve bu sanat eserleri hem

toplumdaki aşka bakışı şekillendirmiş, hem de ülkemizde diğer sanat dallarına konu olmuştur. Bu bağlamda sinemanın da bir sanat olarak sıklıkla aşkı konu edindiğini, bilhassa edebiyat vb. sanat dallarından etkilenen Türk sinemasının da aşk konulu eserleri sıklıkla sinemaya uyarladığını görmekteyiz.

1.2. Aşkla Yakın İlişkili Kavramlar

Aşkı anlatırken, aşkın içini dolduran, onunla yakın ilişkisi bulunan, bir başka deyişle aşkı etkileyen ya da aşkın etkilediği bazı kavramlara değinmek ve aşk ile olan etkileşimlerini irdelemek gerekir. Bunlardan başlıcaları; sevgi, güzellik, cinsellik, evlilik, tutku, kıskançlık, kibir ve bağımlılıktır.

1.2.1. Aşk ve Sevgi

Genel anlamıyla; bir kişi, bir varlık, bir nesne ya da bir değere karşı duyulan güçlü bir yakınlık ve bağlılık duygusu olarak tanımlanan sevgi, çağlar boyunca farklı biçimlerde algılanıp yorumlanılmıştır. Toplumsal yaşamın inançlara bağlı olduğu dönemlerde insanlar ruhlara taparak, büyüler yaparak mutlu olmaya çalışmış, tek tanrılı dinlerle birlikte bu büyüsel boyut inançsal bir hal almıştır. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sonucunda sevginin inançsal boyutunun yanısıra bilimsel boyutu da önem kazanmış, sevgi olgusu nesnel yaşam koşullarına bağlı olarak bilimsel açıdan ele alınması gereken, inançsal-estetik ve bilimsel boyutları olan karmaşık bir duygu olarak ele alınmaya başlamıştır. (Armağan, 1992: 287-288)

Her dönem en büyük sorunlarından biri yalnızlıktan kurtulma duygusu olan insanoğlu, buna mukabil ayrı olmanın üstesinden gelmeye, birliği sağlamaya ve kendi bireysel yaşamını aşarak bütünlüğe ulaşmanın yollarını aramaya çalışmış, bu soruna da farklı dönemlerde farklı çözümler getirmiştir. Kimi zaman hayvanlara tapılmış, kimi zaman insanlar kurban edilmiş, kimi zaman ise askeri fetihler

yapılmış, çağdaş dünyada ise buna en yaygın çözüm; toplulukla bütünleşme olmuştur. (Fromm, 1982: 19) Erich Fromm, sevgi kuramını anlattığı “Sevme Sanatı” adlı eserinde, insanın “varolma” sorununa değinirken, bu sorunun gerçek çözümü olarak sevgiyi işaret etmiş, insanlar arası birlikteki başarı ve bir başka insanla sevgi içinden kaynaşma ile bu sorunun tam olarak çözülebileceğini belirtmiştir. Fromm’a göre, kişinin birbiriyle kaynaşma arzusu insanın içindeki en güçlü itkidir ve bu arzu, insan soyunu, kabileyi, aileyi, toplumu bir arada tutan güç, en temel duygudur. Hatta öyle ki, sevgi olmadan insanlık bir gün için bile varolamaz. (Fromm, 1982: 26) İnsanın kendisini dünya ile özdeşleştirme gereksinimini doyuran, kişiye bir bütünlük ve bireysellik duygusu veren ve insanın kendi dışında bir şey ya da birisiyle kendi ayrılığını ve bütünlüğünü sağlama koşuluyla birleşmesini sağlayan sevgi, bu özellikleriyle aşkın da temelini oluşturur. (Briffault, 1997: 39)

İnsanın evrensel duygularından olan sevgi, insanı insan yapan değerlerden biridir ve insan olmanın erdemlerinden biri olarak sevgi, sağlıklı yaşamın vazgeçilmez bir ögesi, hatta yaşamın kendisidir. (Armağan, 1992: 290) Güvenli, sağlıklı ve mutlu yaşamın temeli olan sevgi, insanın kendi değerini, yetilerini, sınırlılıklarını anlama ve kendini geliştirme gücünün kaynağıdır. Bir duygu, eylem ve yaşama biçimi olan sevgi, özgürleşmenin, bireyselleşmenin, kendini tanımanın zorunlu koşuludur ve sevmeyi öğrenen insan, ruhsal olgunluk ve yetkinliğe ulaşır. (Aydın, 2001: 27) Haz veren güçlü bir duygu olan sevgi, insanın neşe, sevinç, korku, üzüntü, nefret gibi bilinçli güdülerinden biridir ve insan, fiziksel gereksinimlerinden sonra sevgi gereksinimini doyuma ulaştırmak ister. İnsan yaşamını anlamlı kılan sevgi, sadece duygusal bir hal değil, aynı zamanda insanların bireysel ve toplumsal bütün tutum ve davranışlarının temelidir. Sevgi, bir insanı, bir nesneyi ya da bir varlığı, iyi ve kötü yanlarıyla, güzellik ve çirkinlikleriyle, doğru ve yanlışlarıyla sevmektir. Bu özelliğiyle insanın toplumsallaşmasında ve toplumun güven içerisinde yaşamasında önemli bir etken olan sevgi, bütüncül ve bilinçli bir tutum olarak sağlıklı ilişki/iletişim kurulmasının da yolunu açar. (Armağan, 1992: 292)

Sürekli birlikte anılan ve zaman zaman aynı anlamda kullanılan sevgi ile aşkın arasında yakın bir bağ vardır. Aşkın özünde sevgi bulunur ve sevebilme yeteneği olmayan kişinin aşık olması düşünülemez. Çünkü başat bileşeni sevgi olan aşk, sevginin yoğunlaşmış halidir, bir üst aşamasıdır ve insanın insanı sevmesinin en özel görüntüsüdür. İki kavram arasında eşanlamlılık ya da zıtlık değil, derece farklılığı vardır. Daha güçlü, daha derin, daha içtenlikli duyumsanan, içerisinde cinselliği barındıran sevgiye aşk denilebilir. Bu açıdan aşk, birinin karşı cinsten birini çok sevmesi olarak da tanımlanabilir. Birine karşı hoşlanma, ilgi, istek duyulduğunda bu “seni seviyorum” diye nitelendirilirken, bu duygular yoğunlaştığında bu söz konusu ifadenin yerini “sana aşığım” alır. (Yılmaz, 2000: 275)

Aşkın temelinde sevebilme yeteneği bulunur ve bu yeteneğin gelişimini toplumsal ve psikolojik faktörler etkiler. Birey, kendi potansiyelini ve kişiliğini geliştiremediği sürece sevgide başarısızlığa uğrar. (Fromm, 1982: 29) Dolayısıyla da sevgi yetisinin gelişmemesi aşkı olumsuz olarak etkiler.

1.2.2. Aşk ve Güzellik

İnsan, karşılaştığı ya da tecrübe ettiği her nesneyi anlamlandıran bir varlıktır ve anlamlandırdığı nesnelere “hoş, güzel, çirkin, iyi, kötü, yararlı, yüce” gibi kavramlarla nitelendirir. İyilik, güzellik, doğruluk gibi değerlere anlam veren insandır ve insan nesnelere ekonomik, ahlaksal, estetik değerler yükleyerek yaşadığı evrende bir değerler evreni oluşturur. (Tunalı, 1983: 132) Bu değerler evreninde, özgün ve bağımsız olan estetiksel değerler önemli bir yer tutmuş, yüzyıllarca güzelin ne olup olmadığını araştıran, ona anlamlar yükleyen insanoğlu iki yüzyıldır da bağımsız bir bilim dalı olarak estetik bilimini ortaya koymuştur. Estetiğin konusunu oluşturan güzellik problemi, insanın varoluşundan itibaren ortaya çıkmış bir konudur ve insanın anlamlandırdığı en önemli estetik değer de güzelliktir. Güzellik kavramını bir kuram olarak ilk kez Antikçağ’ın en önemli filozoflarından Platon ele almıştır. (Arat, 1996: 37) Sanat ve güzel olgusuna felsefi ve metafizik bir bakışla yaklaşan ve

güzeli duyumlarla us yürütmelerin üstüne çıkararak Platon, güzelin gerçek kaynağını arayıp, öncesiz, sonrasız ve tanrısal olan içeriğini belirleyerek doğru ve iyi kavramlarıyla olan ilişkisini anlatır. Sevgiyi güzele kavuşmanın, onda yaratıcılığa ulaşmanın ve ölümsüzlüğün aracı olarak tanımlayan Platon'a göre, Eros'un yani sevginin amacı olan güzellik yaşamın da ana amacıdır. Salt güzelliğe ulaşamayan kişinin ölümsüzlüğe ve mutluluğa ulaşamayacağına inanan Platon'un tanımladığı güzellik artık tanrısal bir güzelliştir ve bu da onu estetik bir değer olmaktan çıkartarak tüm varlıklarla ilgili bir temel değer, bir töz biçimine getirir (Arat, 1996: 41)

Güzeli, gençliğinde kavram, olgunluğunda töz, yaşlılığında matematik olarak tanımlayan Platon, evren ve içindeki varlıkları uyum ve orantı içinde görür ve güzelin belirleyicilerini de orantı ve simetri olarak saptar. Güzeli matematik olarak belirlemeye çalışan bir başka Antikçağ filozofu Aristoteles, canlı ya da nesnelere içine aldığı parçaların sadece onun uygun bir düzenini göstermediğini, aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir bütünlüğe dayandığını düşünür. (Arat, 1996: 48) Yine Antikçağ felsefesinin son dönemine damga vuran Plotinus, güzellikle ilgili de etkisi yüzyılları aşan görüşler ileri sürmüştür. Güzelliğin kendini, bir varlığın kendisini görme ve duyma alanlarında gösterdiğini, bunun da tüm davranış ve özyapıları içerdiğini belirten Plotinus'a göre, güzelliğin orantı ve uyumla tanımlanması, hem çok dar hem de çok geniş bir tanımlamadır. Dardır, çünkü altın, şimşek, müzikal bir ton, bir ahlaksal eylem de güzeldir. Geniştir, çünkü en yetkin şekilde uyuşan bir idealler dizgesi de, yüksek düzeyde bir uyum ve orantı niteliği gösterse bile, yanlış ya da çirkin olabilir. Dolayısıyla kendi içinde uyumlu olan her şey aynı zamanda güzel olmayabilir. (Arat, 1996: 51)

Plotinus'a göre güzel nesne Tanrı'dan gelen bir biçime katılmakla, güzellikten pay almakla doğar ve o da Platon gibi, duyulur nesnelere güzelliğinden ayrı, bunlardan önce var olan ve aşan bir ruhsal güzelliğe inanır. Ruhun güzelliği ruhun özdekten arınıp, salt varlığa yönelmesine dayanan bir güzelliştir ve bu niteliğinden dolayı da ahlaksal bir güzelliştir. Bu nedenle ona göre "güzel ve iyi" ile

“çirkin ve kötü” özdeştir. Özdekten uzaklaştıkça yani arınma arttıkça güzelliğin derecesi de artar ve arınmayı gerçekleştiren ruh, Tanrı’ya yönelen, O’na kavuşma, O’nda erime arzusuyla coşan ruhtur. Yaşamın amacı, varlığın ve güzelliğin kaynağı olan Tanrı’ya ulaşmaktır ve mutluluk da ancak bu şekilde mümkün olur. Tanrı’ya ulaşp, onunla bir olmak arzusuyla sınırsız bir istek ve aşk duygusuyla dolan insan, bu bilinçle olgunlaşır ve beden güzelliğinden ten, akıl ve Tanrı güzelliğine ulaşır. (Arat, 1996: 54)

Güzelliği, iyi, doğru ve yararlı ile özdeşleştiren Antikçağ felsefesi, kendinden sonraki çağlarda gelen düşünürleri de etkilemiştir. Shattesburg, Schiller gibi felsefeciler güzeli, iyi ve ahlaklı olanın simgesi olarak tanımlamışlardır. Güzellekle özdeşleştirilen kavramlardan olan doğruluk da, bilgi ve mantıksal doğruluk değil, varlığın özünü kavramayı anlatan metafizik bir doğruluktur ve Hegel, Heidegger gibi felsefeciler de güzellekle doğruluk arasında bağ kurmuşlardır. Yararlı olanın aynı zamanda iyi olması nedeniyle, yararlılık da Antikçağ’dan beri güzellekle özdeşleştirilen kavramlardan olmuştur. Pekçok düşünür metafizik düzeyde güzeli, doğruluk, iyilik ve yararlılıkla özdeşleştirirken Kant, güzeli bu üçünden ayırarak, salt estetik bir kavram olarak tanımlamış, bu kavramlarla aralarındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymuştur. (Derse, 2006: 65-67)

Güzele duyulan hayranlık, onu seyretme, arzu etme ve coşku ile ona yönelme aşkın doğmasına sebep olur. Güzellik, kişilere göre farklılık gösteren göreceli bir kavramdır ve fiziksel güzellik, aşk için tek başına yeterli olmasa da, sevilenin sevene güzel görünmesi ve itici gelmememesi aşkın başlamasına etkendir. Karşı cinsin güzel bulunması, aşka hazır kişiyi motive eder. Ancak aşk, uzun bir süreç gerektirir ve fiziksel güzellik ilk etkileşimde etkili olsa da önceleri güzel bulunan birisi zamanla tüm etkileyiciliğini yitirebilir. Yani sırf görsellekle başlanan aşklar zamanla son bulabilir, bu nedenle sevilen fiziksel olduğu kadar ruhsal olarak da güzel bulunursa gerçek aşktan söz edilebilir. Bir başka deyişle, ilk bakışta fiziksel olarak çokça beğenilmeyen birisi de zamanla sevilir ve aşık olunabilir. Dolayısıyla güzellik zaman içerisinde derinlemesine bir gözlemlerle ortaya çıkar ve içten bir sevgiyle var olur,

anlam kazanır. Neticede güzellikle aşka arasında çok sıkı bir bağ vardır ancak tek başına güzellik aşka yol açmasa da, aşkla anlam kazanır ve sevenle sevilen birbirine güzel görünür. (Derse, 2006: 68-69)

1.2.3. Aşk ve Cinsellik

Tüm canlıların yaşamında, türlerin devamı ve kuşaktan kuşağa iletilebilmesi için önemli bir yer tutan cinselliğin aşkla yakın ilişkisi su götürmez bir gerçektir. (Kernberg, 2011: 17) Bu nedenle aşkı ele alıp da cinselliği anlatmamak olmaz.

“Cinsellik insan varoluşunun da kaynağıdır. Doğumdan ölüme kadar tüm yaşamın, önemli yaşantılarını kapsayan bir parçası olarak cinsellik günlük düşünce ve duyguların bir parçası olmakta, rüyaların, hayallerin, korku ve kaygıların temelinde yer almaktadır.” (Özgüven, 1997: 1)

Cinsel etki, bireysel güdü ve gereksinimlerle bazı insanların yaşamında güçlü bir yönlendirici olabilirken, bazı insanlarda ise bireysel tercihler, içinde bulunulan koşullar ve çevresel faktörler nedeniyle daha az rol oynar. Cinsellik, bireyin kendi cinsel kimliğinin farkındalığıyla, karşı cinsle ilgilenmesi, onunla birlikte olma olma isteği ve ve cinsel ilişkiden bedensel olduğu kadar tinsel bir haz ve doyum elde etmesidir. Dolayısıyla başka birine karşı fiziksel etkilenme ve beğeni ile başlayan heyecanlanma, cinsel arzu ve tutku biçimindeki cinsellik, insanların doğal bir içgüdüsüdür. Ancak bu içgüdü, hayvanların türlerin devamına yönelik bir işlev üstlenen cinselliğiyle ayrılır. Çünkü hayvanlarda cinsel doyum güdüsü fizyolojik hormonlarla düzenlenirken, insanlarda fizyolojik hormonlara psikolojik güdüler de eşlik eder. Nitekim insallarda cinselliği başlatan fizyolojik temel sona erse de (kadınların menopoza dönemi, erkeklik hormonlarının yaş gibi çeşitli nedenlerle işlevinin sonlanması) psikolojik güdülenme işlevsel olarak cinsel güdüyü sürdürür. (Derse, 2006: 39-40)

Biyolojik, psikolojik ve toplumsal boyutları olan cinsellik karmaşık bir süreci kapsar. Biyolojik olarak cinselliğin en öncü görevi üremeyi sağlayarak, nesillerin devamını sağlamasıdır. Fizyolojik yapı cinsel ilişkinin genlerden cinsel organlara kadar olan değişik işlev ve davranışların işleyiş ve mekaniğini sağlar ve bireyin cinsel işlevi kasların da katkıları ile bedenin dolaşım sistemleri, sinir sistemi ve hormonlar tarafından düzenlenir. Psikolojik düzeyde ise cinsellik, cinsel ilişkiden haz alma, sevme-sevilme gereksinimlerini karşılama işlevi üstlenir ve bunlarla ilgili olarak türlü bireysel davranışları ve ilişkileri kapsar. Cinselliğin toplumsal düzeydeki yeri ise çok yönlü bir nitelik gösterir ve toplumun işleyişi, özelliği, değer yargıları, yasal kuralları, sanatsal etkinlikleri, kadın erkek ilişkileri, insanların yaşam biçimleri, üretim biçimi, eş seçme ve evlenme tercihleri ile çok yakın ilişkilidir. (Özgüven, 1997: 1)

İnsanın doğal güdülerinden olan cinsellik, çağlar boyunca korkularla ve yasaklarla baskı altına alınmış ve nasıl yaşanacağı toplumsal mülkiyetin sahipleri olan kurumlar (aile, devlet, din ve din adamı vb.) tarafından belirlenmiştir. (Atabek, 1998: 219) Cinselliğin, toplumsal otorite tarafından belirlenmesi, gizli, suçlu ve ürkek yaşanan bir cinsel yaşama yol açmıştır. Cinsel konuların gizli ve yasak konular olarak algılanması insanlığın varoluş öykülerine kadar gider ve Branden'e göre mitolojik öyküde Adem ile Havva'yı cennetten kovduran yasak davranış cinsel ilişkidir. Cinselliğin yasak bir ilişki olarak algılanması, kültürlerin değer yargılarına ve din kurallarına yansımış, en ilkel kabilelerden modern toplumlara kadar hemen hemen her toplum insanların cinsellik konusunda davranışlarını belirleyen kuralları koymuştur. (Branden, 1999: 81)

Tüm canlılarda olduğu gibi, insan neslinin devamı da cinsel ilişki ile mümkündür. Toplumsal otorite, bireysel ve toplumsal otoriteyi sağlamak amacıyla cinsel ilişkiyi bazı kurallara bağlamak istemiştir. Buradaki kaygı cinsel ilişki değil, cinsel ilişkinin bir ürünü olan gebelik ve topluma yeni katılacak olan insanın sorumluluklarını üzerine alacak kişilerin belirlenmesidir. Toplum düzenini sağlamak, ilişkiden zarar gören kişileri ve doğacak çocuğu korumak amacıyla dini kurumlar ve

devlet kuruluşları tarafından evlilikle ilgili taraflara sorumluluklar getirilmiş ve kurallar konulmuş, tarihsel süreçte de kadın ile erkek arasındaki aşk ve cinsel gereksinimlerin karşılanması için yasal bir aile ortamının gerekliliği benimsenmiştir. Taraflar ile bebek arasındaki ilişkilerin düzenlenmediği durumlarda ise cinsel ilişki boy hedefi olmuş, gebeliğin temeli olma nedeniyle yasaklanmış ya da engellenmeye çalışılmıştır. Ancak konulan bu kurallar cinsel ilişkinin tarafları arasında eşit uygulanmamış, cinsel ilişkinin ürünü olan bebeği taşıyan kadının üzerinde baskı unsuru oluşmuştur. Bu baskı ve yasaklamaların niteliği toplumların sosyo-ekonomik ve kültürel nitelikleri ile inançlarına göre farklılıklar göstermiştir. (Özgüven, 1997: 11)

Biyolojik, psikolojik ve toplumsal boyutları olan cinselliğin önemli ilişkilerinden biri de aşktır. Bir başka insanla bütünleşme, onunla bir olma ve hazza dayalı birlikteliğe yönelik güçlü bir eylem olan cinsel sevgi, belirli durumlarda gerçekleşir ve özel bir insana yönelir. Cinsel ilişki nedeniyle diğer sevgilerden (anne, baba, kardeş, aile vb.) ayrılan cinsel sevgi, diğer sevgi türlerine göre daha aldatıcıdır. Karşı cinsler arasında doğan yakınlaşma, duyumsanan aşık olma duygusuyla karıştırılabilmekte, kısa sürede gerçekleşebilen bu yakınlaşma, başlangıçtaki öngörüler kişiler birbirini tanıdıkça olumlu ya da olumsuz gelişim gösterebilmektedir. Amacı karşısındakiyle birleşmek olan cinsel arzuyu sadece sevgi değil; yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği, kendini beğenmişlik, incitme, yok etme gibi istekler de harekete geçirebilir. Ancak içinde sevgi bulunmayan cinsellik, geçici, hazza dayalı bir duygu olmaktan öteye gidemez ve ardında eskisinden daha uzak ve yabancı iki insan bırakır. (Fromm, 1982: 58-59)

“Cinsel arzulardan daha öte bir duygu olarak aşk, bedensel gereksinimlerden ziyade, insanlara acı ve huzursuzluk veren yalnızlıktan kurtulmanın en önemli yoludur. Yalnızlık duygusundan geçici ilişkilere ya da salt cinsel ilişkiye dayanan birliktelikle değil, ruhlarda duyulan karşılıklı coşkulu aşk ile kurtulmak olanaklıdır. Eş deyişle cinsel ilişki, en yoğun, en haz verici, en estetik haliyle aşka dahil bir cinsellikle yaşanabilir.” (Derse, 2007: 43)

Hatta, daha önce aşka olumsuz bakan felsefeciler arasında olduğunu belirttiğimiz Arthur Schopenhauer, “Aşkın Metafiziği” adlı eserinde, aşkın sadece bir cinsel dürtüden ibaret olduğunu savunur:

“...Çünkü bütün aşklar, istedikleri kadar uçarı, tensellikten, dünyevilikten uzak, ayakları yerden kesik görünsünler, sadece cinsel dürtüde temellenirler; evet, hatta bu aşıklık hali, sadece daha yakından belirlenmiş, daha özelleşmiş, hatta sözcüğün en dar anlamıyla bireyselleşmiş cinsel dürtüdür...” (Schopenhauer, 2012: 16-17)

Tarih boyunca düşünürler, cinselliğin insan yaşamındaki işlevi nedeniyle aşk ve cinsellik sorunlarına eğilmişlerdir. Özellikle psikanaliz öğretinin kurucusu Sigmund Freud’un sevgi ve cinsellik üzerine fikirleri çığır açmış, kendisi bu alanda sevgiyi en çok işleyen bilim adamı olmuştur. “Libido” olarak adlandırdığı insandaki temel cinsel içgüdünün, cinsel çekim kadar sevgiyi de içerdiğini öne süren Freud, cinsel arzuyu; sevme ve cinsel ilişkinin bir göstergesi olarak değil, cinsel içgüdünün bir yansıması ya da yüceltilmesi olarak görmüş ve cinsel içgüdüğü bedende kimyasal olarak üretilen ve kişiye acı veren gerginliğin giderilmesi ve cinsel doyumun sağlanması olarak nitelendirmiştir. Yani ona göre cinsel güdü, doyurulmadığında duyulan, açlık ve susuzluk hissi gibi fizyolojik olarak işleyen bir güdüdür. (Freud, 1989: 108) Toplumun ve bireyin sağlıklı olmasında cinselliğe başat önem veren Freud’a göre insan, Oedipus Kompleksini çözümlenmede başarısızlığa uğrarsa, başka bir ifadeyle çocukluğa ilişkin uğraşların üstesinden gelip olgun bir cinsel yönelme geliştiremezse, içindeki çocuğun istekleriyle yetişkin istekleri arasında bölünür. (Fromm, 2001: 68)

Cinselliğe gereğinden fazla değindiği gerekçesiyle tutucu çevrelerce eleştirilen Freud, kendisi gibi psikoanalitik kökenli olan ve cinsellikle politikada bağımsızlığı savunan ve cinselliğe gereken önemi vermediği için Marksist sistemi eleştiren Wilhelm Reich gibi bilim adamları tarafından da teorisinde sosyal ve politik

yaşama yer vermemesi nedeniyle eleştirilmiştir. (Reich, 1991: 28) Hatta Erich Fromm, Freud'un sosyo ekonomik etkenlere gereken önemi vermemesi nedeniyle, psikanalistlerin genellikle burjuva düşüncesini izledikleri ve onların felsefesi doğrultusunda tüketim toplumlarının pratik gereklerini koruyan bir tutum takındıkları ve hatta Freud öğretisinin kendi inancına ters bir şekilde işlenerek tüketim düşüncesinin her alanda zafer kazandığını öne sürmüştür. (Fromm, 1997: 264)

Yalnızca bedensel bir açlığın ve acı veren bir gerginliğin giderilmesi olmayan cinsel sevginin amacı, sevilenle birleşmek ve doyuma ulaşmaktır. Kaynağını sevgiden alan cinsellikte, hükmetme duyguları, yerini paylaşma ve şefkat duygularına bırakır. Sevgi iki kişi arasındaki duygusal bir ilişkidir ve içinde sevgi barındırmayan bedensel birleşme arzusu, geçici bir haz duygusundan öteye geçemez. Dolayısıyla salt cinsellik, cinsel doyum amaçlarken, cinsel sevgi mutluluk arar. (Derse, 2007: 45-46)

1.2.4. Aşk ve Evlilik

İnsan doğasında varolan cinsel istekler, üremenin zorunluluğu ve toplumsallaşma, kadın ve erkeğin birbirine yönelmesini doğurmuş, cinslerarası etkileşimle doğan yakınlaşma, her toplumda egemen düşünce, inanç ve ideoloji tarafından belirlenen düzenlemelerin yapılmasına yol açmıştır. Hayvanlarda, seçici kur yapmayla başlayıp, döllenmeyle sonuçlanan ve doğuştan varolan evlilik bağı güçleriyle sürdürülen evlilik, insanlarda ise kültürel unsurlarla özendirilir, toplumsal onayla sonuçlanır ve çeşitli toplumsal baskı düzenleriyle sürdürülür. (Malinowsky, 1997: 21)

Evlilik, toplumsal yaşamda kadın ve erkek birlikteliğinin en yaygın biçimidir. Kişinin yaşam boyu sürmesi dileğiyle bir başkasıyla bütünleşmek istemesi, aynı çatı altında yaşamaya karar vermesi, insanlarda bulunan bir gereksinimdir ve gerçekte evlilik te, zihinsel, duygusal ve cinsel uyum gösteren iki ruhun, iki gönlün, iki

bedenin birleşmesidir. Evlilik; dostluk, arkadaşlık kaynağı, kişiyi yalnızlıktan kurtaran bir kurum, dengeli-düzenli cinsel yaşam kaynağı, ekonomik destek kaynağı, kişinin yaşamında yeni bir bağ, yeni bir uyum gösterme nedeni olarak algılanma nedenleriyle pek çok kadın ve erkek tarafından tercih edilen durum olma özelliğindedir. (Arat, 1997: 87)

Toplumsal onayı olmayan cinsel birleşmelerden, yasal, bir kurum olması nedeniyle ayrılan ve dinsel nitelik gösteren evlilik, tarihsel süreçte farklı anlamlar üstlenmiştir. Friedrich Engels, üç döneme ayırdığı insanlık gelişimine göre evlilikleri de üç türe ayırmış ve bunları; vahşi dönemde grup halinde evlilik, barbarlık döneminde iki başlı evlilik, uygarlık döneminde ise eş aldatma ve fuhuşla tamamlanan tek eşlilik olarak tanımlamıştır. (Ufuk, 1996: 68) Yapılan araştırmalar da, insanlığın çok eşli evlilikten tek eşli evliliğe, kadına görece özgürlük tanıyan bir yapıdan ataerkil yapıya geçtiğini göstermektedir. (Yılmaz, 2000: 71)

Kadınlar doğurganlık özellikleri nedeniyle saygın bir konuma sahip oldukları anaerkil dönemde bile, toplumda egemen bir konuma sahip olamamış ve kadınların aleyhine işleyen genel eşitsizlik bu dönemde de var olmuştur. (Yılmaz, 2000: 72) Kadın fizyolojisinin öğrenilmesi ve babalığın keşfi ile sona eren bu dönem yerini, kadınların saygınlığının azaldığı, bastırılmış bir korku eşliğinde ezilme ve sahiplenmenin başladığı ataerkil döneme bırakmıştır. Erkeklerin fiziksel üstünlüğü, yerleşik yaşamda güç gerektiren işlerin çokluğu ve savaşılabilmek özellikleri nedeniyle başlayan erkek egemen bu dönem, devletin, sınıfsal yapının ve dinin de etkisiyle güçlenerek karşı konulamayacak bir hal almıştır. Bunun sonucunda, ataerkil ilkel topluluklarda kadınlar ev merkezli bir yaşam sürmüştür, aynı zamanda çocuklarla birlikte erkeğin serveti olarak görülmüş, dolayısıyla evlilik kurumunda da bu dönemde aşka dayalı bir seçim olmak yerine sosyo-ekonomik yaşam koşulları hakim olmuştur. (Yılmaz, 2000: 74) Modern-öncesi Avrupa'da evlilikler çoğunlukla karşılıklı cinsel çekim yerine ekonomik şartlar gözetilerek yapılmış, hatta yoksullar arasında evlilik tarımsal işgücünün düzenlenmesinin bir yöntemi olarak görülmüştür. (Giddens, 1994: 41)

Kuralları erkekler tarafından belirlenen bu yaşamın sürmesi için boşanmalar kısıtlanmış hatta dine aykırı kabul edilmiştir. Erkek çocukların, toprağı işleyen işgücü olarak değerli görüldüğü feodal ailede, kadınlar evde tutularak babalığın kesinleşmesi ve çocukların babaya bağımlılığının sürdürülmesi sağlanmıştır. Erkeğe sınırsız bir özgürlük tanınırken, kadının babaya ve kocaya itaat etmesi zorunlu kılınmıştır. Bu bağlamda evlilik; doğaya uygun, herkes için yararlı, yeni yurttaşların dünyaya getirilmesi için gerekli olan toplumsal bir yükümlülük anlayışıyla yürütülmüş, aşk, sevgi, dostluk gibi faktörler göz ardı edilmiştir. (Yılmaz, 2000: 75)

Evlilikte erkekçi bakış açısı zamanla değişime uğramış, bilhassa sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler sonucunda evlilikte aşkı savunan eşitlikçi eğilimler ortaya çıkmıştır. Bu eğilimler, feodal dönemde de kısmen görüle de ataerkil anlayışın egemenliği kırılmamış, baskının ve denetimin sürmesini isteyenler, aşk evliliğini savunanlara karşı galip gelmiştir. Ta ki yeniçağda, Fransız İhtilali, Rönesans ve Reform hareketleri sonucu toplumsal yapıda oluşan büyük değişikliklere kadar. Bu dönemde, toplumlarda yaşanan sosyo-ekonomik değişimler, kadın-erkek ilişkilerine de yansımış, toplumun evliliğe bakış açısı büyük ölçüde değişime uğramıştır. Evlilik ve aile kutsallığını büyük ölçüde yitirmiş, aşklı ya da aşksız cinsellikler yaygınlaşmıştır. Ruhsal sevgi yerini bedensel sevgiye bırakmış, evliliklerde çocuk üretme gibi feodal nedenlerin de yerini beğenme, hoşlanma, sevgi, cinsel haz, düşünsel ve kültürel uyum gibi modern nedenler almıştır. (Yılmaz, 2000: 78) Yaşanan bunca değişik gelişmelere karşın, idealize edilen ve serbestleştirilen evlilik içi ve evlilik dışı kadın-erkek ilişkilerinde istisnalar dışında aşk ölçütü belirleyici olmamıştır. Aksine yeni ve örtülü egemenlik biçimleri, iktidar araçları oluşturulup, çıkarıcılık, bencillik körüklendiğinden durum daha da karmaşıklaşmış ve ikili ilişkilerde yozlaşmalar başlamış, dolayısıyla modern çağda da, feodal baskılardan kısmen kurtulan kadınların erkek egemenliğe karşı savaşları sürmüştür.

İnsanların aşk ve cinsellekle ilgili gelişimlerinin çoğunlukla evliliğe varma nedeni sadece toplumsal baskı değil, uzamaya ve evlilik kurumu içinde süreklilik

sağlamaya eğilim gösteren “aşıklık” halidir ve aşka ilişkin belli bir görkem duygusunun evlilik bağı içerisinde sürekli korunabileceğine dair yaygın görüş evliliği devam ettirmiştir. Özünde psikolojik bir seçim olan evlilikten beklenti, aşık olunan kişiyle sürekli birlikte olmak, düzenli bir yaşam sürmek ve mutluluk yaratan ilişkiyi sürekli kılmaktır ve böylelikle aşkın baskısız, yargısız ve özgürce yaşanacağı umulur. Ayrıca evlilik sevginin içten olduğunun göstergesi olarak da değerlendirilir. Sevme/sevilme gereksinimiyle birbirlerine yönelen çiftlerde yaşanan birliktelik boyunca doğru bir seçim yapıldığına dair inancın güçlenmesi ve tutkulu isteğin sürmesi evliliğin gerçekleşmesine yol açar ve böylece hem toplumun aile kurumunun sürmesi için yaptığı baskılar sonuçlanmış, hem de evlilik dışı gebelikler nedeniyle kadınların ödeyeceği ağır bedel ortadan kalkmış olur. Ancak ailelerin ve toplumun gerçekleşmesi için baskı kurdukları evlilik kurumu, kadınları ezdiği ve zaman içinde kişilerarası bağı kopardığı gerekçesiyle bazı sosyalist düşünürler tarafından eleştirilere de uğramıştır. (Derse, 2006: 56-57)

İnsanlık için her dönem önemini korumuş olan evlilikte; ne zaman, kiminle, hangi şartlarda evlilik yapılacağı gibi sorular önem kazanmış, evlilik konusunda yapılan bilimsel çalışmalar ise evlilikte başarının öncelikle eş seçiminde verilecek karara bağlı olduğu konusunda birleşmiştir. (Bilen, 1994: 97) Bu ise karşı cinsten kişileri tanıma olanağına sahip olmaya bağlıdır ve arkadaşlık bu anlamda karşı cinsten iki kişinin oluşturduğu, birlik ve beraberliğin boyutun etkileyen bir ilişkiler bütünü olarak belirleyici olur. “Romantik körlük” diye adlandırılan ve karşı tarafı yeterince tanımadan verilen evlilik kararları, uzun, dikkatli ve planlı bir araştırma dönemi ile önlenabilir ve mutlu evliliklerin bu şekilde gerçekleşmesi mümkün olur. (Bilen, 1994: 98)

Düzenli, güvenli ve sürekli bir evlilik için, eş seçimindeki özgürlük ve doğruluk, bedensel, zihinsel ve iletişimsel olgunluk, cinsel uyum gibi gereklilikler belirleyici olsa da aşka dayalı evlilikler kurulmadığı ya da evlilik sürecinde yaşamın değişim ve gelişimine paralel olarak ilişki geliştirilemediği bir başka deyişle aşk üretilip paylaşılmadığı durumlarda evliliğin aşkı öldürdüğü öne sürülebilmektedir.

Aşkđ doğuran da öldüren de bireyin gösterdiği özendir ve aşkı yaşatacak bilinç eksikliğine bağılı olarak eşlerin birbirlerini “görmez ve duymaz” hale gelmeleri evlilikleri kısa bir süre sonra çekilmez hale getirebilir. Birbirlerini yeterince tanımadan, sevgi, cinsellik ve birlikte yaşamaya dair fazla bilgi sahibi olmadan, toplumsal ilişkilerin bilincine varmadan yalnızca severek yapılan evliliklerde de hayal kırıklıkları yaşanabilmekte, eşler arasında çatışmaların, iletişimsizliklerin neticesinde derinleşen sorunlarla birlikte evlilik yasal olarak sonlandırılmaya kadar gidebilmektedir. (Yılmaz, 2000: 101)

Yaşamı paylaşmak amacıyla evlenen iki insan, ilişkinin mutsuzluk kaynağı olması durumunda boşanma kararı verebilir. Ancak bireyleri evliliğe zorlayan sosyal, ekonomik ve toplumsal baskılar, evliliğin mutsuzluğa rağmen sürmesinde de baskı unsuru oluşturur. (Yılmaz, 2000: 149) Devlet ve sistem, düzensiz ve belirsiz hayatı engelleyerek denetimi kolaylaştırdığı ve neslin devamını sağlayan çocukların sağlıklı gelişmelerini sağladığı düşüncesiyle aile kurumunun devamlılığı yönünde bireyleri zorlar. Bu baskıların yanısıra, çocukların geleceğı, alışılmış yaşamı bırakamama, yeni bir yaşama başlama korkusu, mutsuzluğa katlanmayı göze alma gibi unsurlar da etkili olur. Bilhassa kadınlar tarafından boşanma kararı verilmesi, ekonomik özgürlük ve toplumların genel olarak dul kadına bakış açıları nedeniyle daha da zordur. Sosyal, ekonomik ve kültürel koşullar, kadınları mutsuz evliliğe katlanmak zorunda bırakırken erkekleri nispeten daha özgür bırakır. Kadınların ekonomik olarak erkeklere bağılılıkları azaldıkça bu durum değışir ve boşanmalar da kolaylaşır. (Yılmaz, 2000: 164)

1.2.5. Aşk ve Tutku

TDK Güncel Sözlük'te “İrade ve yargıları aşan güçlü bir coşku, ihtiras.” (TDK İnteraktif Sözlük, 2015) şeklinde tanımlanan tutku, aşkın özünde bulunan ve üretici olması durumunda mutluluğa, tüketici olma durumunda ise acılara götüren güçlü bir duygudur.

Galen Watson, tutkunun insanı olduğundan daha güçlü kıldığını ve insanların sevdiği şeyler konusunda tutkulu olması gerektiğini ifade eder:

“Tutku bizi olduğumuzdan daha güçlü kılar. Aşk bizi olduğumuzdan daha iyi yapar. Sevdiğiniz şeyler konusunda tutkulu olun.” (Watson, 2013)

Sevgi ile tutkunun kavramsal anlamda birbirinden ayıramayacağını vurgulayan Altan, Descartes’e göre sevginin ruhun tutkularından biri olduğunu ve tutkunun başlıca ve en sıradan nedeninin duyuları uyaran ve onunla ilgili düşünce üreten bir nesne olduğunu belirtir. (Altan, 2006: 59) Yine Altan, “Aşkın İki Yüzü” adlı kitabında, Eric Blondel’in tutkulu aşkın niteliklerini şu şekilde sıraladığını belirtir;

“1. Tutkulu aşk ateşlilik, şiddettir, taşkınlıktır. Kaynağını çok kuvvetli itkisel bir donanımdan alır. Varoluşa direkt olarak bir güç gösterisidir.

2. Tutkulu aşk bir duygulanımdır. Devinimsizlik anlamında bir pasifik değildir. Dışarıdan geldiğini, nesneden kaynaklandığını hissettiği duygular yaşayan etkilenmiş birini etkileyen şeydir. Duygulanımın ya da aşk yarasının içeriden, insanın kendinden, nevrozdan, Oidipus kompleksinden, bastırılmışın geri dönüşünden, uzak geçmişe duyulan özlemden kaynaklandığı zamanlar da söz konusudur. Bu durumda hiçbir şey anlamadan büyülenmeden söz edilir.

3. Buna bağlı olarak tutkulu aşk ıstıraptır: İnsan kapılmıştır, tutsak edilmiştir.

4. Tutkulu aşk açgözlüdür, doyumsuzdur.” (Altan, 2006: 60)

“Tutku olmazsa büyük ve önemli hiçbir iş yapılamaz” diyen Hegel ve Nietzsche gibi düşünürler dışında, tutku kavramına genellikle olumsuz yaklaşan felsefeciler, tutkuyu insana zarar getiren usdışı bir öge olarak nitelerler. Özellikle Platon, tutkuyu insanları hayvanlardan ayrı kılan önemli bir öge olarak ele alsa da tutkunun ölçülülükle dengelenmesi ve dizginlenmesi gereken bir duygu olduğunu vurgular. (Altan, 2006: 61)

1.2.6. Aşk ve Kıskançlık

TDK Güncel Sözlük'te; "Bir kimse bir üstünlük gösterdiğinde veya sevilen birisinin, başkası ile ilgilendiği kanısına varıldığında takınılan olumsuz tutum, güncülük, hasetçilik, hasetlik, hasutluk." olarak tanımlanan kıskançlık, aşk söz konusu olduğunda aşık-seven kişinin, aşık olduğu-sevdiği kişiyi başkalarından sakınmasıdır ve sevenler birbirlerini diğer insanlardan kıskanabilirler. (TDK İnteraktif Sözlük, 2015) Uzun yıllar kıskançlık sevginin bir göstergesi olarak değerlendirilmiş, kontrol altında tutulabilen kıskançlığın olabileceği kabul edilmiştir. Ancak son yıllarda insan ilişkileri üzerine yapılan araştırmaların sonucunda, kıskançlığın normal bir tutum olmadığı üzerinde tartışmalar başlamıştır. Kıskançlığın sevginin doğal bir sonucu olduğu fikrini reddeden görüşler ileri süren psikologlar ve yazarlar, onu bireyin kendine güvensizliğinin, eşine ve ilişkilerine inançsızlığının göstergesi olarak tanımlamışlardır. (Gürbüz, 1997: 13) Yine de bazı görüşlere göre, seven kişiye, sevdiğinin başkalarıyla birlikte olduğu düşüncesi rahatsızlık vermiyorsa bu ilişkinin önemsenmediği anlamı taşır ve bu nedenle sevgide kıskançlık da gereklidir.

Bu durumda iki tür kıskançlıktan söz edilebilir. Bunlardan birincisinde; birbirini seven iki insanın sürekli birlikte olma arzusu doğaldır ve bu arzunun önüne engeller çıktığında bir rahatsızlık duygusu gelişebilir. İlişkilerde kaçınılmaz olarak gelişen ve iyi niyet içeren bu durum çoğu zaman kıskançlık olarak bile nitelendirilmez. İkinci tür olarak yani ahlaki açıdan nefret verici bir duygu olarak gelişen kıskançlıkta ise, kişinin kendine, sevdiğine ve çevresine zarar veren sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu kıskançlık türü genelde, kişinin sevdiğini kaybetme korkusu ya da sevdiğinin başkalarıyla birlikte olduğu düşüncesiyle duyulan bir öfke sonucunda doğar ve burada patolojik bir durum söz konusudur. Kişilerde kıskançlığın hangi durumlarda ortaya çıkacağı ve hangi türde bir tepkinin gelişeceği sosyalleşmeye ve kişisel deneyimlere bağlı olarak değişiklik gösterir. (Derse, 2006: 73)

Aşk ilişkilerinde kıskançlık duygusu, sevginin bir göstergesi olarak görülse de gerçekte içerisinde korku, keder, utanma, öfke, kuşku, aşağılık duygusu gibi duygular barındırabilen, kişilere sürekli bir tedirginlik hali veren bencil bir duygu olarak nitelendirilebilir. Sevilene tek başına sahip olmayı amaç edinen ve aşkın derinliğini ölçmekten uzak olan kıskançlık, ilişkide güvensizliğin derecesini gösterir. Bu tip bir kıskançlığın kökeninde güvensizlik ve küçüklük duygusu yattığı için, çoğu zaman aşığı daha ilişkinin başında yenilgiye uğratar ve saf dışı eder. Kişiyi sıkıntı veren duygusal bir durum olan kıskançlık, sevginin yerine bencilliği, sahip ya da ait olmayı, bağımlılığı koyar ve ilişkiye başka birinin dahil olabileceği düşüncesi ve sevdiğini kaybetme korkusu içerisindeki kişi bunun sonucunda huzursuz olur, dahası şiddetli tepkiler gösterebilir. (Derse, 2006: 74)

“...Kıskançlık bir hastalıktır, aşk sağlıklı bir durumdur. Olgunlaşmamış zihin, çoğu zaman ikisini birbiriyle karıştırır ya da daha büyük aşkın daha büyük kıskançlık olduğunu sanır – aslında ikisi nereyse birbirinin zıttıdır; bu duygulardan biri olduğunda diğerrinin var olması güçtür...” (Heinlein, 1987: 74)

Osho'ya göre de gerçek aşkta kıskançlık olamaz; kıskançlık hissedip, sahiplenen, insanın egosudur. Çünkü ego, sadece sahiplenerek var olur. İnsan egosu ne kadar çok şeye sahip olursa o kadar büyür ve güçlenir. Gerçek aşk ise insana özgürlük verir. (Osho, 2008: 92)

Ataerkil yapılarda; otoritenin, sahip olmanın, korkunun, çıkarıcılığın ve erkek egemen bir yapının yansıması olan kıskançlık, kadınlardan çok erkeklerin tutumu olarak ortaya çıkar ve erkeğin kendine ait olanı kıskanması doğal karşılanırken, kadının bu duruma uyumlu olması, boyun eğmesi ve hatta eşi aldatma bile rıza gösterip yuvasını dağıtmaması beklenir. (Yılmaz, 2000: 275) Bu tip toplumlarda erkeğin kadını aldatması küçük bir kaçamak olarak kabul edilirken, kadının erkeği aldatması fahişelik olarak değerlendirilir. Sonuç olarak kıskançlık, ilişkilerde mutluluğa ulaştırmaktan çok onu kaybettiren, kişilerin bireyselliğine, yaşamına,

kendisiyle ilgili karar alabilmesine, özgürleşmesine, düşünsel ve duygusal açıdan gelişmesine engel olan olumsuz bir duygu olarak nitelendirilmektedir. (Derse, 2006: 74)

1.2.7. Aşk ve Kibir

Kibir de kıskançlık gibi güdüsel olarak gelişen ve aşkı olumsuz etkileyen duygulardandır. Kibir, insanların yapmış oldukları hataların bilincinde olsalar bile geri adım atmasını, özeleştiri yapmasını, gelişimi ve değişimi engeller. Kibir nedeniyle daha başlayamadan biten ya da mutsuzluğa sürüklenen nice aşklar vardır. Kibirin altında, diğer insanların düşünebileceği ve söyleyebileceği varsayılan olumsuz şeylerden duyulan endişe yatar ve bu anlamsız endişe aşka egemen olur. Bunun sonucunda çevresel ve ruhsal baskıların etkisiyle yaşanan ilişki yıpratıcı bir sürece girer ve böylelikle bitme noktasına gelir. Bu nedenle ilişkilerde aşkın sağlıklı yürümesi için kibirin aşılması şarttır, bu da erdem ve dürüstlüğe dayanan onur duygusunun gelişmesi ve ilişkinin bu onura dayandırılmasıyla mümkün olur. (Derse, 2006: 75)

1.2.8. Aşk ve Bağımlılık

Bağımlılık duygusu da aşka zarar veren, aşkı yok eden duygulardan birisidir ve bu duygunun temelinde de sahip olma arzusu yatar. Bağımlılık duygusu sevgi ilişkisini, bir nevi efendi-köle ilişkisine dönüştürür. Yaşam amacı sevdiğini yani bağımlı olduğu kişiyi elde etmek, ona sahip olmak olan bağımlı kişi bağlandığı kişi olmadan kendini yok sayar ve sevgiden dolayı değil, kaybetme korkusundan ötürü kendini sevdiğine adar, onun için sevdiği olmadan yaşam anlamsızdır. Bağımlılık da kıskançlık ve kibir gibi insanın gelişimini, değişimini engelleyen, onu korkak ve edilgen kılan alt duygulardandır.

Bağımlılığın zıttı olan ve aşkı, ilişkileri güçlendiren duygu ise gönülden bağlılıktır. Gönül bağından yoksun olan, güvene, içtenliğe, dürüstlüğe dayanmayan,

zorlama ve baskıyla sağlanan ilişkiler bir anlamda tutsaklıktır ve bu tutsaklığın bağlılıkla karıştırılması da aşk bilincinin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Dayanıklı ilişkilerin kurulabilmesi için aşk bilincinin yerleşmesi gerekir. İnsan benliği değişken, dinamik bir varlıktır ve bu bilinç yerleşmeden verilen sonsuza dek bağlılık sözleri boş bir laftan öteye gitmez. Sağlıklı ilişkiler de sözlerle değil ancak yapılanlarla mümkün olur. (Derse, 2006: 75-76)

1.3. Aşık Olma ve Aşkın Belirtileri

İnsanın varoluş nedenlerinden biri olan aşk, çoğu kişi tarafından koşulların kendiliğinden gelişmesi beklenen edilgen bir olgudur. Aslında edilgen bir biçimde ortaya çıkması mümkün olmayan bir etkinlik olarak aşkın olabilirliğine olan inanış, insanın özünün kavranmasına dayanan akılcı bir davranıştır. Aşık kişi, kendini soyutlamadığı gibi hayatı bütün canlılığıyla yaşar. Önce aşık olduğu kişiyi etkilemeye çalışır, ona ulaşmak, onu etkilemek, sevgisine karşılık bulmak ilk hedefidir ve aşık olunandan alınan olumlu yanıt olağanüstü bir etki bırakır. Artık onun için başkaları ikinci plandadır, her şeyini ve her anını aşık olunanla paylaşmak ister. Aşık olunan da karşılık verdiğinde yani aşkı yaşamak istediğinde aşık mutludur, zaman onun için durur ve sonsuzlaşır. (Alberoni, 1980: 29)

Aşık olmayla birlikte gündelik yaşamdaki donukluğun yerini, göz kamaştırıcı bir ışık ve bir bilinmezlik alır. Yepyeni bir dünya hedefleyen aşık insan, hayatı cennete dönüştürmeye çalışır ve hayaller kurar, hayallerindeki gibi bir insan ve dünya oluşturmaya çalışır. Aşık olma insanın kendisini tüm gerçekliğiyle tanımasını sağlar. Aşk dürüstlüğü ve içtenliği, sevilenin özgürleştirilmesini gerektirir. Aşkın dışarıya sağlıklı yansıtılabilmesi için yani aşık olunana hissettirilebilmesi için önce içselleştirilmesi gerekir. Davranışlarla ve sözlerle aşk sevilene yansıtılmalıdır. Aşkın deınleşmesinde bilgi, bilinç, sorumluluk kadar, ilgi, tatlı dil, gülyüz, hediye verme, sevilene dokunma belirleyici olur. Aşkın, cinselliğin, sevginin ne olduğunu ve nasıl yaşanacağını bilmeden sadece yoğun duygular yaşayarak, aşkı bundan ibaret sayarak aşkı derinlemesine yaşamak mümkün olmaz. Seks özgürlüğüyle karıştırılmadan,

aşkın derinliğine girerek özgürce yaşanması ve hayat boyu sürecek mutluluğun temellerinin atılabilmesi için; sevdiğinin özgürlüğüne saygı duyup bireysel varoluşunu geliştirmesini desteklemek, onunla birlikte tüm insanları sevmek, topluma, çevreye duyarlı olmak, sahip olma, bağımlılık, patolojik tutku ve kıskançlığa düşmeden aşık olma isteğini, aşık olmayı ve aşkı ayırtedebilmek, ilişkiye sanatsal bir boyut, düşünsel bir derinlik katmak gerekir. Bu da ancak insani aşkı kavramış iyi niyetli ve bilinçli insanlarla yaşanır. (Yılmaz, 2000: 176) Burada bahsedilen aşk özgürlüğünün, baskı ve sınırlamaların bulunmadığı, toplumsal özgürlüklerin yaşandığı, insancıl değerlerin varolduğu bir ortamda gerçekleşebileceği gerçeğini göz önünde bulundurmamak gerekir. Yine bahsedilen sanat olarak aşkın bilgi, bilinç, sanatsal duyarlılık gerektirmesi, bu yetkinliklere sahip olmayanların aşk yaşayamayacakları anlamı taşımaz. İdeal aşkın yaşanması için, içinde yaşanılan toplum, sistem ve koşulların dikkate alınması gerektiği bilinmelidir. Bu doğrultuda aşkın asgari koşullarından ödün vermeden, var olan koşul ve şartları dikkate alma, içsel ve dışsal engellerin bilincinde olarak onları aşmaya çalışma, sevmeyi öğrenme, zihinsel ve ruhsal olarak gelişip zenginleşme, insancıl değerleri özümseme, her türlü sahiplenmeci ve bencil duygulardan arınma, aşka inanma ve insani aşka ulaşma önemlidir. (Derse, 2006: 78)

Kişilerde aşkın fizyolojik belirtilerini de ölçmek mümkündür. Aşkın ilk belirtileri, yanakların kızarması, nefesin kesilmesi, kalp atışlarının hızlanması, heyecan, dil tutulması, göğüste sıkışma, terleme, ağız kuruluğu olarak kendini gösterir. Prof. Dr. Ahmet Belce, “Biyokimyacı Gözü ile” adlı eserinde yayınlamış olduğu “Romantik Aşkın Biyokimyasal Analizi” adlı makalesinde bu değişikliklerin sebeplerini biyokimyasal olarak açıklamaya çalışmıştır. Belce’ye göre, vücudumuzda bulunan dopamin, oksitozin, vazopressin, testosteron ve adrenalin gibi hormonların karmaşık kimyası bizi aşık eder. Romantik bir ilgi hissedildiğinde hipotalamustan salınan kimyasallar beynin hipofiz bölgesine bir mesaj iletir ve hipofizin kendi hormonlarını kana salıvermesiyle birlikte cinsellikle ilgili hormonlar kana karışır. Henüz ergenlik çağına gelmemiş çocuklarda bile bu hormonlar kalp atışlarını

hızlandırır ve başlarında kavak yelleri esmesine sebep olur. (Belce, 2011: 15-16)
Özetle aşkın insan vücuduna etkilerini tıbbi açıdan gözlemlemek mümkündür.

Aşkın belirtileri de aşkın olgunlaşma süreciyle değişim gösterir ve bu dönemde bakışma, kur yapma, okşama, öpüşme, sarılma, coşkunluk, mutluluk gibi belirtiler kendini gösterir. Aşkın davranışsal ve fizyolojik belirtileri dışında duygusal belirtileri de mevcuttur. Bu duygusal belirtiler toplum tarafından onaylanan; merhamet, özveri, saygı, hoşgörü, alçakgönüllülük, sabır, olgunluk, iyilik, fedakarlık, anlayış vb. davranışlar olabileceği gibi, isyan, bencillik, şiddet, kıskançlık, kin, nefret, intikam, aleniyet gibi toplum tarafından hoş karşılanmayan davranışlar olarak da ortaya çıkmaktadır. Aşk toplumsal farklılıklar ve değerlere göre değişim gösterse de, evrensel boyutta yaşanan ortak davranışsal ve görsel kodları olan bir olgudur. Bakışma, dokunma, saçını okşama, sarılma, öpüşme, sevişme, sevgilinin resmine bakma, sevgiliye ait eşyayı saklama, hediye alma, sevgili için hayatını tehlikeye atma, hırçınlaşma, süslenme, sevdiğini söyleme, şarkılar söyleme, serenadlar yapma, sevdiğinin gönlünü kazanmak için işten, paradan, zamandan feragat etme gibi kodları sinema kendi anlatım diliyle yansıtmaktadır. (Derse, 2006: 79)

2. SİNEMADA AŞK

Sinema da diğer sanat dalları gibi duyguların, düşüncelerin, tarihsel ve toplumsal gerçeklerin anlatım yolarından biridir ve kendine has anlatım diliyle geniş kitlelere ulaşabilen bir sanat dalıdır. (Derse, 2006: 9)

“Sinema ‘popüler’ yani halka yönelik ve halk tarafından tutulan bir toplu gösteri, bir eğlencedir. Aynı zamanda sinema bir kültür olayı, bir sanattır, bütün diğer sanatları bir sentez halinde potasında eriten çağımızın sanatı Yedinci Sanat.” (Scognamillo, 1997: 9)

Ancak sinema da diğer sanat dalları gibi salt bir sanat aracı olarak kalmaz, içerdiği kültürel, sosyal ve siyasal kodlarla da büyük önem taşır ve içinde doğduğu toplumu ve onun oluşturduğu kültürü anlatır. (Aytekin, 2012: 206)

“Sinema kendi kültüründen aldığı verileri işleyerek yeniden o kültüre aktarır. Mevcut veriler yenilenip farklı şekiller alırken kaynağın birliği söylemin benzer olmasını sağlar. Sonuçlar farklı olsa da her film kendi toplumunun bir ürünüdür ve ondan bağımsız düşünülemez.” (Aytekin, 2012: 206)

Bu nedenle bir toplumun kültürü, yaşam tarzı ve bunların tarihsel gelişimi hakkında o ülkenin sineması incelenerek bilgi edinmek mümkündür ve bu kültürel ürünler de toplumun duygu, düşünce, özlem, hayal ve durumunu içeren yapılar arz ederler. (Aytekin, 2012: 7)

Duyguların düşüncelerin anlatıldığı bir sanat olarak sinema, en başından beri insanın en güçlü duygularından biri olan aşkı konu edinmiştir.

“Yaşama yoğun bir etkileşim içindeki sinemanın ana temalarından biri kadın ile erkek arasındaki aşk olgusudur. Öyle ki, sinema tarihi boyunca yaratılan filmlerin çoğu aşkın

üzerine temellendirilmiştir. Birçok filmde doğrudan aşk konu edilmese bile arka planda aşk öyküsüne yer verilmiştir.” (Derse, 2006: 9)

Derse'nin de belirttiği gibi, sinemanın en yoğun işlediği konuların başında kadın ile erkek arasında geçen aşk ilişkisi gelir. Sadece aşkı konu edinen filmlerin dışında, diğer film türlerinin de pek çoğunun içerisinde bir aşk öyküsü yer alır. Hem aşkın insan yaşamındaki önemi hem de izleyici talepleri doğrultusunda aşk sinemanın her türü içinde kendine yer bulur.

Burada bahsi geçmişken sinemada tür olgusuna da değinmek gerekir. Abisel'e göre, filmler pekçok kıstasa göre sınıflandırılabilir. Hatta önce, sanat filmi olanlar ve olmayanlar diye ikiye ayrılıp, sonrasında alttürlerine geçilebilir. Ya da klasik anlatısal biçimlere (dram, komedi, trajedi, melodram) göre ayrıma tabi tutulabilir. Yönetmenlerine göre, olayların geçtiği tarihsel dönemlere göre, öne çıkardığı duyguya göre, yöneldiği seyirci kitlesine göre, ele aldığı toplumsal ve kültürel soruna göre, biçimsel özelliklerine göre, özetle çok sayıda kıstasa göre öbeklemek mümkündür. (Abisel, 1995: 48)

Türk sinemasında türler üzerine araştırmalar yapan ve bu alanda eserler veren Özgüç'e göre de filmler rahatlıkla çeşitli türlere ya da tasniflere tabi tutulabileceğini ancak değişen şartlar ve de özellikle günümüzde içiçe geçen konular nedeniyle bir türe göre sınıflandırılan bir film, başka bir türün içini de girebileceğini belirtir. Bu anlamda bazı filmleri tam anlamıyla bir kalıba ya da tür sınıfına sokmak oldukça zordur. (Özgüç, 2005: 14)

Örnek verecek olursak, Birinci Dünya Savaşı sırasında geçen bir aşk hikayesini anlatan film, aşk filmi yani romantik film olarak adlandırıldığı gibi savaş ya da dram filmi olarak da nitelendirilebilmektedir. Yine hasılat rekorları kıran 1997 yapımı “Titanic” filmini ele alırsak, film bir aşk hikayesini anlatsa da, anlatım şekli nedeniyle hem dram, hem de aksiyon içerir. Bu bağlamda genel olarak anlatı

yapısına göre filmler sınıflandırılarak türlere ayrılrsa da günümüz filmlerinde türler, tarzlar, eğilimler iç içe geçtiğinden bu ayrımı yapmak çok da kolay değildir.

“Aşk filmi, anlatının temelinde birbirine aşık olan ve önlerindeki engellerin üstesinden gelen iki kişinin yer aldığı film türüdür.” (Butler, 2011: 145)

Aşk filmi dediğimizde ise, Butler’in de tanımında olduğu gibi, anlatının temelinde aşk vardır ve filmin tümü konu edilen aşkın ve aşıkların üzerine kuruludur.

2.1. Türk Sinemasında Aşk

Türk sinemasının en önemli konularından biri aşk olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi ülkemizde sinema başta Türk Halk Edebiyatı olmak üzere edebi metinlerden yararlanmış, bu uyarlamaların pekçoğu da efsanevi aşk hikayelerinden ilham almıştır. Leyla ile Mecnun, Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre gibi imkansız aşk hikayeleri filmlere konu olmuş, bu eserlerdeki ulaşılamaz ve sonu ölümle sonuçlanan aşklara benzer pekçok film çekilmiştir.

“Türk melodram filmlerinin neredeyse içeriğini belirleyen ve bu soyut aşk kavramına yaklaşan tema konusunda ‘Leyla ve Mecnun’un aşkı’ bir şablon gibidir...” (Tunalı, 2006: 118)

Türk sineması, 1940’lı yılların başlarına kadar Muhsin Ertuğrul’un başını çektiği tiyatrocuların hakimiyetinde kalmış, ilk tiyatro dışı yönetmen olan Faruk Kenç’in sinemaya girişiyle Tiyatrocular dönemi olarak adlandırılan bu dönem sona ermiştir. Faruk Kenç’in öncülük ettiği ve “geçiş dönemi” olarak da bilinen bu dönem ise, 1949 yılında ilk filmi olan Vurun Kahpeye ile yönetmenliğe adım atan Ömer Lütfi Akad’la devam etmiş ve yine Ömer Lütfi Akad’ın 1952 yılında çekmiş olduğu Kanun Namına filmi ile yerini Sinemacılar Dönemine bırakmıştır. (Özgüç, 2005: 18) Ömer Lütfi Akad’ın başını çektiği ve Metin Erksan, Osman Seden, Atif Yılmaz,

Memduh Ün gibi yönetmenler, olanaksızlıklar içerisinde geçen 1950’li yıllarda sinemasal bir dil oluşturmaya çalışmışlar ve bu anlamda sinemamızın ilk örnekleri de bu yıllarda vermişlerdir. Sinema dilini öğrenen bu yönetmenlerin gerçek anlamda toplumsal bir sorun ya da bir temayı işlemeleri ise ancak 1960’lı yıllarda mümkün olmuştur. Artık bu dönemde nasıl anlatma sorunu aşılmış, neyi anlatma sorunu üzerinde durulmaya başlanmıştır. (Derse, 2006: 109)

Derse’nin de belirttiği gibi, Türk sinemasında “Sinemacılar Dönemi”ne kadar yapılan filmlerin sinemasal bir dile sahip olmaması, yapılan filmlerin tam anlamıyla bir konuyu ele almalarına ya da bir toplumsal sorunu işlemelerine olanak vermemiştir. Bu açıklamanın ardından, ana konusu aşk olmasa da içerisinde aşk olan ve aşkı konu edinen filmlerin “Sinemacılar Dönemi”ne kadar Türk sinemasındaki tarihsel sürecini gözden geçirmek gerekir.

Bu bağlamda aşkı konu edinen ilk film, Osmanlı döneminde, yönetmenliğini Sedat Simavi’nin yaptığı Pençe (1918) filmidir. Film, evli bir kadınla ilişki kurarak, onun uğruna yuvasına dağıtan bir erkeği anlatır. (Özgüç, 2005: 365)

Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul’un yaptığı ve 1922 yılında çekilen “İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk” filmi, eskiden birlikte olduğu hafif meşrep bir kadının başka bir erkekle beraberliğini kaldıramayan ve ona hala aşık olan adamın intikam almak üzere kadını öldürmesini konu alan bir filmidir.

Yine Muhsin Ertuğrul’un, İstanbul Sokakları (1931) adlı filmi de aynı kadına aşık iki kardeşin öyküsünü anlatır ve bu film Türk sinemasının ilk sesli filmi olma özelliğini taşır.

Muhsin Ertuğrul’un bir diğer filmi olan Aysel, Bataklı Damın Kızı (1934) ise, çalıştığı evin beyi tarafından işgal edilen kız ve ona yardımcı olmak isterken aşık olan adamın öyküsünü anlatır.

1939 yılında başrolünü Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı ve Türk sinemasının ilk şarkıcı oyunculu filmi olan "Allah'ın Cenneti" de, yalıda piyano ve şan dersleri veren bir şarkıcının, ders verdiği ve bir kaza sonucu hastalanan yalı sahibinin kızına olan aşkını ve onu iyileştirmek için şarkılar söylemesini anlattığı bir Muhsin Ertuğrul filmidir. (Özgüç, 2005: 102)

Ertuğrul'un, 1940 yapımı "Şehvet Kurbanı"nda, evli ve çocukları olan bir veznedarın aşık olduğu bar kadını uğruna bankanın paralarını kaptırması ve hayatını karartması anlatılır. Ertuğrul'un aşk içeren bir başka filmi de, 1941 yılında çekmiş olduğu ve masalsi bir aşkın anlatıldığı "Kahveci Güzeli" isimli filmidir.

1943 yılında Faruk Kenç tarafından çekilen "Dertli Pınar", kan davalı aşık gençlerin öyküsünü işler.

Yine Faruk Kenç tarafından çekilen ve Münir Nurettin Selçuk'un başrol oynadığı 1944 yapımı "Hasret" filminde, bir bestekarın aşık olduğu köylü kızı için yaptığı fedakarlıklar anlatılır.

Baha Gelenbevi'nin Deniz Kızı (1944) filminde de, kandırılarak pavyona düşürülen saf bir denizci kızı ile onu kurtarmaya çalışan yakışıklı ve mert bir adamın hikayesi anlatılmaktadır.

Hadi Hün'ün yönetmeni olduğu Harman Sonu (1946) filminde, aynı kıza aşık iki köylü gencin macerasının anlatılır.

1946 yılında Ferdi Tayfur tarafından çekilen "Senede Bir Gün" filminde, aşkı uğruna hastalığa yakalanan bir kadınla, aşık olduğu adamın acıklı öyküsü anlatılmaktadır.

Senaryosu Nazım Hikmet'e ait olan ve Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen bir 1946 yapımı aşk filmi de "Kızılırmak-Karakoyun"dur. Filmde bir yörük obası beyinin kızıyla, köyün çobanı arasında sonu hazin biten aşk öyküsü anlatılmaktadır.

Geçiş Dönemi yönetmenlerinden Şadan Kamil'in, 1947 yapımı "Seven Ne Yapmaz" filmi, birbirlerini seven iki gençle onları birbirinden ayırmaya çalışan kıskanç bir aşkın öyküsünü anlatır.

Yine aynı yönetmene ait Efe Aşkı (1948), Osmanlı döneminde af sonucu dağdan inen bir efenin aşkını anlatmaktadır.

1948 yılında aşkı konu edinen filmlerden biri de Seyfi Havaeri tarafından çekilen "Damga" filmidir. Filmde, çeşitli aşk maceraları yaşayan ancak bir türlü evlenemeyip kötü yola düşen zengin bir kızın hikayesi anlatılır.

Yine 1948 yapımı olan ve Sami Ayanoglunun yönetmeni olduğu "Harmankaya" filminde, iki sevgili ve onları ayırmak isteyen kötü kadın konu edilir.

Seyfi Havaeri'nin bir diğer filmi olan Gönülden Yaralılar (1949)'da da, bir köyde yaşanan aşk ve macera anlatılmaktadır.

Kani Kıpçak'ın çektiği Ölünceye Kadar Seninim (1949), arkadaşının kardeşiyle evlenen gencin aşık olduğu metresini öldürüp intihar edişini anlatır.

1949 yılında çekilen aşk konulu bir diğer film ise, Baha Gelenbevi'nin yönetmenliğini yaptığı ve değirmencinin kızıyla sığıntı olarak yaşayan fakir gencin aşkının anlatıldığı "Kanlı Döşek" filmidir.

1950 yılında Vedat Ar tarafından çekilen "Üçüncü Selim'in Gözdesi" isimli filmde, padişahın gözdesine aşık olan saray bestekarının zindana atılması ve çektiği sıkıntılar anlatılır.

Esat Mahmut Karakurt tarafından yönetilen Allahaismarladık (1951) filminde ise, İstanbul işgal altında iken Anadolu'ya cephane kaçırmaya çalışan Kuvay-i Milliyeci bir yüzbaşının, işgal kuvvetleri komutanının kızıyla yaşadığı aşk anlatılır.

Yine 1951 yılında yönetmen Şadan Kamil'in çektiği "Dudaktan Kalbe" filminde de, bir bestekarın fakir bir kızla olan hazin aşk öyküsü konu edilir.

"1950'li yıllardan önce Türk sinemasındaki aşk ve seveda ilişkileri genelde taşra dekorlarında, kasaba ve köylerin gözlerden uzak ağaçlı tepelerinde, dere yataklarının önlerinde, samanlıklarda geçer. Yerleşik feodal baskıların korkusuyla gizli buluşmalar... Dönemin sevgili tiplmeleri köy kızlarıyla köy delikanlılarıdır. Masalsı sevdalar, melodramatik acı sonlar yaşanır hep. Bu seveda öyküleri gerçek yaşamla bire bir örtüşmese de 1950'li yılların filmlerinde ve anlatı biçimlerindeki 'naif'ik, duyarlık asla yadsınamaz. Kaldı ki, o yılların yerli film izleyicisi de aynı bakış açısı, aynı duyumsama içinde olduğundan, o eski aşk filmlerinin etkilerini kolay kolay düşlerinden atamaz." (Özgüç, 2005: 333)

1940'lı yıllarda yapılan film sayısı 100'ü (71) bulmazken, 1950'li yıllarda 541 film yapılmış, 1960'lı yıllarda ise bu rakam 1703'e ulaşmıştır. (Özgüç, 1990: 107-129) "Sinemacılar Dönemi"nden itibaren, film yapımlarındaki artış, aşk konulu filmlerin de artmasına neden olmuş, bilhassa 1960'lı yıllarda buna bağlı olarak çok sayıda aşk konulu filmler çekilmiştir. Burada çalışma konumuz "Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk" olduğu için, yönetmenin aktif olarak yönetmenlik hayatını sürdürdüğü 80'li yıllara kadar Türk sinemasındaki aşk filmlerine göz atıp, söz konusu dönemde (1950-1980 yılları arası) aşk üzerine çekilen yüzlerce film arasından, sadece çekildiği dönemde ses getiren ve aşk türünde beğeni toplamış filmlere değinmekle yetineceğiz. Yani hafızalarda yer eden, halen yeniden sinema filmi ya da televizyon dizisi olarak ekranlara taşınan yapımları gözden geçirmeye çalışacağız.

1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen ve Kerime Nadir'in aynı isimli romanından uyarlanan "Hıçkırık" isimli filmde, hüzünlü bir aşk hikayesi konu edilmektedir ve bu film kullandığı unsurlarla (imkansız aşk, ayrılık, hasret, ölümcül hastalık) Türk sinemasında 60'lı yıllarda yapılan melodram anlatımlı romantik aşk filmlerine öncülük eden film olarak kabul edilmektedir. (Tunalı, 2006: 199)

1954 yapımı olan ve yönetmenliğini Sırrı Gültekin'in yaptığı "Son Şarkı" isimli filmde bir yasak aşk konu edilmiştir.

1955 yılında Akad'ın çekmiş olduğu Beyaz Mendil filminde, düşman iki köyden olan birbirine aşık iki genç anlatılmaktadır.

Yönetmenliğini Osman F. Seden'in yaptığı Sönen Yıldız (1956) filminde, aşık olduğu kadın uğruna kızıyla problemler yaşayan bir adamın öyküsü anlatılır.

Memduh Ün'ün yönettiği Üç Arkadaş (1958) filminde, beraber aynı konakta yaşayan fakir üç gencin, gözleri görmeyen işportacı bir kıza yardım ederek gözlerini ameliyat ettirmeleri ve aralarından biriyle kızın yaşadığı aşk anlatılmaktadır.

Yine 1958 yapımı olan ve Hulki Saner'in yönettiği "Sevmek Günah mı?" isimli filmde, zengin bir kızla fakir futbolcu gencin aşkları anlatılır.

Bir diğer 1958 yılı yapımı olan "Acı Sevda" filmi Seyfi Havaeri'nin çektiği ve trafik kazası geçiren bir kızla, bir doktorun aşkı anlatılır.

1959'da Akad'ın çektiği "Yalnızlar Rıhtımı" filminde, bir gemi kaptanı ile barda konsomatris olarak çalışan genç kadının aşkı anlatılmaktadır.

Metin Erksan'ın yönettiği Hicran Yarası (1959), gecekonduda yaşayan bir genç ve kendi gibi fakir sevgilisinin imkansız aşkını anlatır.

1960 yılında Nevzat Pesen tarafından çekilen Aşk Rüzgarı filminde, bir gencin çevresindeki birçok güzel kadına rağmen gönlünü kaptırdığı kızla olan aşkı anlatılır.

Osman F. Seden'in 1961 yılında çektiği "İki Aşk Arasında" isimli filmde, birbirini seven iki gencin tüm engellere rağmen yaşadıkları tutkulu aşkları anlatılır.

Halit Refiğ tarafından çekilen Yasak Aşk (1961), bir gençle dayısının genç karısı arasındaki yasak aşkı anlatır.

1961 yılı yapımı olan ve Hulki Saner'in yönettiği "Bir Demet Yasemen" filminde, beraber büyüyen iki kuzenin birbirlerine olan aşkı anlatılmaktadır.

Yine 1961 yapımı olan Orhan Elmas filmi "Bir Bahar Akşamı"nda, fakir gençle zengin bir adamın kızının aşkı anlatılır.

Metin Erksan'ın Acı Hayat (1962) filminde, birbirini seven fakir iki gencin ayrı düşmeleri ve acı dolu aşk hikayeleri anlatılır.

Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı Akasyalar Açarken (1962) filminde, evli ama mutsuz bir kadınla, bir kaza sonucu gözleri kör olan gencin tutkulu aşk öyküleri anlatılmaktadır.

1962 yapımı olan bir diğer aşk filmi de Sırrı Gültekin tarafından çekilen "Aşk Güzeldir" isimli filmidir. Filmde zengin bir ailenin kızıyla, bir şoförün aşk hikayesi anlatılır.

Ülkü Erakalın tarafından çekilen Gözleri Ömre Bedel (1964) filminde de, dolandırmayı planladığı gence aşık olan kızın hikayesi anlatılır.

Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965) isimli filmi de, Türk sinemasında aşk üzerine yapılmış nadide güzellikte filmlerden biridir. Filmde tadilat işleri için çalışmak üzere girdiği evdeki kızın resmine aşık olan delikanlının, kızın da bunu farkederek ona karşılık vermesiyle gelişen aşk hikayeleri anlatılır.

1965 yılı Osman F. Seden yapımı “Seven Kadın Unutmaz”da ise, mutsuz bir evliliği olan adamın, genç ve güzel bir kadına bir iş seyahati sırasında tanışarak aşık olmasıyla gelişen olaylar anlatılır.

Halit Refiğ'in yönettiği Canım Sana Fedâ (1965) filminde, kardeşini okutabilmek için pavyonlarda dansçılık yapan kadınla onu deliler gibi seven şoför gencin aşkları anlatılır.

Ertem Eğilmez yapımı Senede Bir Gün (1965), Bulgar işgali altındaki Rumeli'de birbirini deli gibi seven ve evlenmek üzere olan iki nişanlı gencin, düşmandan kaçmak isterlerken delikanlının esir düşmesi üzerine gelişen acıklı öyküyü anlatır.

Şadan Kamil'in 1951 yılında çektiği Reşat Nuri Güntekin romanından uyarlanan “Dudaktan Kalbe” 1965 yılında Ülkü Erakalın tarafından yeniden çekilir.

Yine 1953 yılında Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılan Kerime Nadir romanı “Hıçkırık” bu kez 1965 yılında yönetmen Orhan Aksoy tarafından sinemaya uyarlanır.

Metin Erksan'ın çektiği Ölmeyen Aşk (1966) filmi de yine Türk sinemasının tutkulu aşk filmlerinden biridir. Bir gencin aşık olduğu kızın para için başkasını seçmesi üzerine intikam yemini etmesi ve gelişen olaylar anlatılır.

Ertem Eğilmez yapımı Seni Seviyorum (1966), birbirine aşık bir gangsterle, evli bir kadının öyküsünü anlatır.

Sırrı Gültekin yapımı Fakir Bir Kızı Sevdim (1966) filminde ise, kendini iflas etmiş gösteren zengin bir genç ile fakir bir kızın aşk öyküsü anlatılır.

Muhsin Ertuğrul tarafından 1946 yılında çekilen “Kızılırmak-Karakoyun” bu kez, 1967 yılında Ömer Lütfi Akad’ın yönetimiyle izleyiciyle buluşur.

Yine bir Metin Erksan yapımı olan Ayrılısak da Beraberiz (1967) filminde, şarkıcı bir kadının müzisyen sevgilisiyle, zengin patronu arasında kalışını ve gelişen olayları anlatır.

Duygu Sağıroğlu’nun yönettiği Her Zaman Kalbimdesin (1967), kocası öldürülen bir kadının kendisine yardım eden adama aşık olmasını ve gelişen olayları anlatır.

Yine Duygu Sağıroğlu’nun Seni Affedemem (1967) isimli filminde de, oyuna getirilerek hapse düşürülen bir adamın kızının intikam yemini etmesi ve bundan sorumlu tuttuğu avukatla olan ilişkisi ele alınır.

Ömer Lütfi Akad’ın Vesikalı Yarım (1968) filmi de Türk sinemasının aşk üzerine yapılmış kült filmlerinden biridir. Filmde pavyonda çalışan genç bir kadınla, manavlık yapan evli bir delikanlının imkansız aşkları anlatılır.

Akad’ın aynı yıl (1968) çektiği bir diğer aşk filmi “Kader Böyle İstedi”de, taksici bir gencin, kendisini seven ancak zorla nişanlandırılan zengin bir kızla olan aşkı anlatılır.

Osman F. Seden yapımı Hicran Gecesi (1968), aynı adama aşık üç kadın ile bu üç kadın arasında kalan genç adamın öyküsünü anlatır.

Ertem Eğilmez'in Sevemez Kimse Seni (1968) isimli filminde, aşık olduğu adamla can dostu arasında kalan bir kadının öyküsü anlatılır.

Ertem Göreç'in aynı yıl çekilen iki filminden Alnımın Kara Yazısı (1968), aşık olduğu adamla evlenebilmek için kötü geçmişinden kurtulmaya çalışan bir kadını, Şafak Sökmesin (1968) ise, varlıklı bir ailenin çocuğu ile kiracıları olan kızın aşkını anlatır.

Türker İnanoğlu da aynı yıl iki aşk filmi çeker. Bunlardan Aşka Tövbe (1968), aşık olduğu kuzeninin başka bir kadına aşkını öğrenmesi üzerine yaşananları, Arkadaşımın Aşkısın (1968) ise, aynı kıza aşık iki yakın arkadaşın hikayesini anlatır.

1968 yılında çekilen bir diğer aşk filmi de Muzaffer Arslan'ın yönettiği "Artık Sevmeyeceğim", ünlü bir müzisyenin çok sevdiği karısından ayrı düşmesi üzerine kör oluşunu ve iki sevgilinin dramatik aşk hikayesini anlatır.

Yılmaz Güney'in hem yönetip hem başrolünü oynadığı Seyyit Han (1968) filminde de, çeşitli komplolarla ayrı düşürülen iki sevgilinin destansı aşkı anlatılır.

Ertem Eğilmez'in yönetmeni olduğu 1969 yapımı "Boş Çerçeve" filminde, birbirini deliler gibi severken ölümcül hastalığa yakalanan delikanlının sevdiği kızın acı çekmemesi için kendinden uzaklaştırma çabaları anlatılır.

Remzi Jöntürk'ün yönettiği Yaralı Kalp (1969) filminde, bir mühendisle zengin ve şımarık bir kızın aşkları anlatılır.

Yine 1969 yılında Nejat Saydam tarafından yapılan iki aşk filminden "Aşk Mabudesi"; fakir bir kızken ünlü bir şarkıcı olan kadınla yakışıklı roman yazarının aşkını, "Buruk Acı" ise; kör bir besteciyle genç bir kadının aşkını anlatır.

Metin Erksan'ın Sevenler Ölmez (1970) filminde, bir kadının kaza geçiren sevgilisinin düzelebilmesi için şarkıcılığa başlaması ve başlarından geçenler anlatılır.

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı Kara Gözlüm (1970) adlı filmde, balıkçılık yaparken bir gazinoda şarkıcılığa başlayan kıza aşık olan garsonun kimliğini gizleyerek besteler yapması ve kızın bestelerin sahibi meçhul bestekarı arayışı anlatılır.

Safa Önal'ın 1970 yılında yönettiği üç filmde Buğulu Gözler (1970), sevdiği adamın kendisi aldatması üzerine gerçek aşkı bulmasını, Ağlayan Melek (1970), gözleri görmeyen bir kadının onu ameliyat ettiren adamla, kardeş gibi büyüdüğü ama aşkını itiraf edemeyen genç arasındaki hikayeyi, Ölünceye Kadar (1970) ise, aynı kadına aşık olan iki adamın öyküsünü anlatır.

Yine bir 1970 yılı yapımı Muzaffer Arslan filmi olan Arım Balım Peteğim, dedektiflik yapan bir adamın kızının babasının işi dolayısıyla öldürüleceğini öğrendiği çapkın adamla ölümünü engellemek için tanışmasını ve ona aşık olmasını konu edinir.

Metin Erksan yapımı Hicran (1971), gece kulübünde şarkı söyleyen genç kadınla zengin yakışıklı bir adamın aşkını anlatır.

Atıf Yılmaz'ın yönettiği Unutulan Kadın (1971), hırsızlık için zengin adamları ayartan güzel bir kadının yine hırsızlık için tanıştığı yakışıklı bir adama aşık olmasını ve yaşanan gelişmeleri anlatır.

Halit Refiğ'in filmlerinden olan Sevmek ve Ölmek Zamanı (1971), haksız yere mahkum edilen motorcu bir gencin intikam için hapisten kaçması ve tanıştığı genç kadınla olan aşkını anlatır.

Bir Ertem Eğilmez filmi olan Son Hıçkırık (1971), daha önce iki kez sinemaya çekilen Kerime Nadir'in "Hıçkırık" romanının devamıdır ve filmde iki gencin tutkulu aşkları anlatılır.

Orhan Elmas'ın 1971 yılında çektiği iki aşk filminden "Adını Anmayacağım", birbirini severek evlenen iki gencin yaşadıkları talihsizlikler sonucu ayrılıklarını ve yeniden kavuşma çabalarını, "Oyun Bitti" ise birbirine yalan söyleyerek farklı kişiler olarak tanıtan iki gencin aşklarını anlatır.

Safa Önal'ın yönettiği Bir Genç Kızın Romanı (1971), annesiz babasız büyüyen genç bir kadının, kendini farklı bir kişi olarak tanıtan avukat gençle olan aşkını anlatır.

Duygu Sağıroğlu'nun yönetmenliğini yaptığı Satın Alınan Koca (1971), zengin bir adamın şımarık kızı ile onunla para için formalite bir evlilik yapan yakışıklı roman yazarının birbirlerine aşık olmalarını anlatır.

Yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı 1971 yapımı "Mavi Eşarp", ölümcül bir hastalığı olan ve kendini iyilik yapmaya adanmış zengin aile kızının, bir kaza sonucu tanıştığı genç pilotla aşklarını anlatmaktadır.

Memduh Ün yapımı Murat ile Nazlı (1972), köy ağasının kızıyla onların düşmanı olan ailenin oğlunun umutsuz aşklarını konu eder.

Halit Refiğ'in yönetmenliğini yaptığı Aşk Fırtınası (1972), birbirini delilerce seven bir pilotla bir hostesin yardım için yanlarına aldıkları kız tarafından ayrılıklarını konu eder.

Ertem Eğilmez'in yönettiği Tatlı Dillim (1972), basketbol kampı için gittiği köydeki öğretmen kıza aşık olan zengin delikanlının kızla evlenmesi sonrasında gelişen olayları anlatır.

Bir diğer 1972 yapımı film olan ve yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı “Aşkların En Güzeli”nde, birbirine rakip iki işadaminin çocuklarının aşkları anlatılır.

Atıf Yılmaz'ın 1973 yılında çektiği “Kambur” filmi, küçük bir kasabada herkes tarafından horlanan kambur bir kızla, tesadüf sonucu tanıştıkları kör bir kemancının aşk öyküsünü anlatır.

Ertem Eğilmez'in 1975 yılında çektiği filmlerden Delisin; aile tarafından kabul görmeyen bir evlilikten dünyaya gelen delikanlının babasının vefatı üzerine kasabaya yerleşmesi ve tüm akrabaları miras peşinde koşarken kuzeniyle yaşadığı aşkı, Ateş Böceği ise; işportacılık yapan delikanlıyla yan kesici bir kızın birbirlerine sevdalanmaları ve gelişen olayları anlatır.

Orhan Aksoy'un yönettiği Ah Nerede (1975), çapkın bir gencin aşık olduğu tezgahtar kız için tüm hayatını değiştirmeye karar vermesine rağmen ortaya çıkan eski sevgililer nedeniyle zora giren ilişkiyi anlatır.

1975 yapımı Zeki Ökten filmi Pisi Pisi, bir iş için fotomodel arayan bir fotoğrafçının, çekimler için belirlediği ve ölümcül hastalığını bilmeyen zengin aile kızını ikna etmeye çabalarken birbirlerine aşık olmalarını, evlenmelerini ve gelişen olayları anlatır.

Osman F. Seden'in 1976 yılında çektiği “Devlerin Aşkı”, zengin bir işadamı ile sağ kolu olarak yanında çalışan gencin aynı kadına olan aşklarını anlatır.

Türkan Şoray'ın hem başrol oynayıp hem yönetmenliğini yaptığı 1976 yapımı “Bodrum Hakimi” isimli filmde, bir kasabaya atanan genç güzel hakimin, kasabada herkes tarafından saygı gören zengin bir adamla yaşadıkları aşk anlatılır.

1977 yapımı Metin Erksan filmi olan “Sensiz Yaşayamam” isimli filmde, kanserden ölmek üzere olan bir kadının kendisini öldürtmek için tuttuğu kiralık katille yaşadığı aşk anlatılır.

Orhan Aksoy’un yönetmenliğini yaptığı Dila Hanım (1977), genç bir kadının kocasını öldüren adamla yaşadığı aşkı anlatır.

Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı Selvi Boylum Al Yazmalım (1977) filmi de Türk sinemasının en bilinen aşk filmlerindendir. Filmde, kamyonculuk yapan kentli bir gencin, aşık olduğu köylü kıızıyla evlenmesi ancak sonrasında evi terketmesiyle yaşanan olaylar anlatılır.

Yönetmenliğini Kartal Tibet’in yaptığı 1978 yılı yapımı “Sultan” filminde, çocuklu dul bir kadınla ona aşık olan minibüsçü bir gencin hikayesi anlatılır.

Burada zikredilen filmlerin pekçoğunun, ya tekrarları çekilmiş ya da dizi film olarak televizyonlarda yayınlanmış, pekçoğu da halen televizyonlarda gösterilmeye devam eden yapımlardır. Yine büyük bir kısmı isimlerinden de anlaşılacağı üzere dönemin en popüler aşk şarkıları üzerine kurulmuş ve bu şarkılarla birlikte aşk hikayelerinin anlatıldığı, başrollerinde yıldız oyuncularla, popüler şarkıcıların oynadığı filmlerdir. Buradan da anlaşılacağı üzere Türk sinemasında aşk filmleri, genelde benzer konuları tekrarlayan (fakir ama gururlu gençler, iğfal edildiği için sevgilisinden ayrılan kızlar, gözleri kör olan sevgililer vb.), sınıf çatışması (fakir/zengin) üzerine kurulu, şarkılarla bezenmiş filmlerden oluşmaktadır. Bu filmlerde müzik ve şarkılar, görüntü ve diyaloglarla birlikte anlatıyı yapılandıran temel unsurlardandır. Dolayısıyla bu filmler çoğunlukla ileride değineceğimiz, içerisinde melodram kodlar barındıran, melodram anlatıya sahip filmlerdir; inanılmaz tesadüflerin yaşandığı, aşırılıkların, yanlış anlamaların filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sakatlık gibi somut engellerin giderilebildiği filmler... Gerek şarkılarıyla, gerekse başrol oyuncularıyla özdeşleşmiş olan bu filmler her ne kadar birbirine benzer konular işlese de Türk halkı tarafından beğenilmiş ve hafızalara

kazınmış, hatta bu etkinin sonucu olarak halen günümüzde bu filmlerin benzeri olan filmler ya da diziler yapılmaya devam edilmektedir.

“Melodram anlatısı, yetişkin, heteroseksüel arzunun etrafında kurulur; bu anlatıyı harekete geçiren fantazinin amacı yetişkin, heteroseksüel çiftin birleşmesidir. Başka bir deyişle melodramdaki arzu, fantezi tarafından kurulur ve fantezi de eşzamanlı olarak arzunun doyurulmak üzere sahnelenmesine dayanır. Melodram anlatısında bu birleşme, belirli nedenlerle ve belirli biçimlerle ertelenir ya da bloke edilir. Fantezi, çiftin cinsel olarak değil aşk için birleşmesidir. Melodramda cinsel arzu genellikle aşk olmadığında temsil edilir. Aşkla ve aşk için birleşmenin mümkün olabilmesinin koşulu cinselliğin bastırılması ya da yüceltilmesidir; dudaktan değil alından öpmek gibi. Bu anlamda melodram, kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler; cinsellik nesnesi felaket getiren, baştan çıkaran öteki kadın karakterken, sevgi nesnesi iyi kalpli, saf kadın karakterdir...” (Neale'den aktaran Abisel vd., 2005: 43-44)

Ayrıca bu filmler yukarıdaki tanımlamaya uygun olarak, aşık olan kadınla erkeğin arasında cinsellik barındırmayan filmlerdir ve bu özelliğiyle de melodram anlatıya sahiptir. Yani burada tek tek ayrıntılı olarak analiz edilmiş olmasa da, bu filmlerdeki kadın-erkek ilişkileri ile ilgili genel olarak şunlar söylenebilir; bu filmlerdeki aşk, genellikle içerisinde direk olarak cinsellik barındırmayan, cinsellik üzerine temellendirilmeyen, yani cinsel objeler ve cinsellik çağrışırsa da aşk ögesinin cinsellik üzerine konumlandırılmadığı filmlerdir. Yine bu filmlerin kahramanları olan aşıklar, toplumun kadın ve erkeğe biçtiği rol modele göre şekillenir. Bir başka deyişle, erkek egemen toplum özellikleri taşır. Erkek, çapkınlık-hovardalık yapar, yeri geldiğinde sever yeri geldiğinde döver, kadın da her şeye rağmen erkeğini bekler onun istediği, onu arzu ettiği gibidir.

2.2. Türk Sinemasında Melodram

2.2.1. Melodram

Melodram için, TDK'nın Büyük Türkçe Sözlüğü'nde 4 tanımlama yapılmaktadır:

“1. tiy. Yunan trajedilerinde koro başı ile bir oyuncu arasında geçen şarkılı diyalog. 2. tiy. Oyuncuların müzik eşliğinde sahneye girip çıktıkları bir oyun türü. 3.tiy. Çağdaş tiyatrodaki duygusal ve acıklı olaylara dayalı bir oyun türü. 4. sf. Acıklı, dokunaklı.” (TDK İnteraktif Sözlük, 2015)

Seyit Kemal Karaalioglu'nun Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü'nde yer alan melodram tanımlaması da şu şekildedir:

“Melo kelimesi Yunanca'da beste, nağme; drama hayattan alınmış tiyatro anlamına gelir. Bu bileşik kelimenin anlamı ise fazla heyecanlı dram'dır. Bu dramda intikam, ihanet, cinayet hüküm sürer. En kestirme yoldan seyirciyi etkilemek amacıyla en kolay çarelere başvuran olağanüstü durumlar, olağanüstü raslantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan, ahlak dersi çıkarmaya uğraşan bir tür. Pek kuvvetli heyecan uyandırma gayesi taşıyan halk dramı. Melodrama yakışır yolda bulunmaya, fazla heyecan uyandırmak için aşırı büyütme durumuna melodramatik denir. Ondokuzuncu yy.'ın ortalarında başlayan melodram salgını, musikiyi kaldırmış ve konuya akla gelmedik karşılaşmalar koyarak kuvvet vermiş, eserin sonunu daima hikmet ve ibretle bitirmeyi benimsemiştir. Melodram modası 'tiyatro büyüklerin okuludur, tiyatro ahlak kürsüsüdür' gibi kuramların üstün görüldüğü yıllarda saltanat sürmüştür.” (aktaran Arslan, 2005: 14)

Yine TDK'nın Büyük Türkçe Sözlüğünde, “BSTS/Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü 1981”den alıntılanan melodramın sinemasal tanımına da şu şekilde yer verilmiştir:

“Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatıcı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür. Melodram da ağlatıcı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı alt üst eden derin duyguları ele alır. Ancak bunu yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler. Melodram, her şeyi kalıplar içinde

ele alır: İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ile kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötüler arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey kalmaz; ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan, nöbetleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür adı olmaktan çok, kötüyeyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolayından etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalınç, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği.” (TDK İnteraktif Sözlük, 2015)

Yunancada ezgi anlamına gelen melos ile oynamak anlamına gelen drama sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen melodram sözcüğü, ilk başlarda Almanya’da bir operada müzik eşliğinde söylenen bir pasajı, Fransa’da ise bir oyun karakterinin hiç söze başvurulmaksızın duygularının müzikle ifade edildiği oyun bölümünü anlatmada kullanılıyordu. (Mutlu, 2008: 229)

Mutlu’ya göre; geleneksel doğruların, ahlaki zorunlulukların sarsılmaya yüz tuttuğu, şiddetle sorgulanır olduğu, orta sınıfın dolayısıyla sıradan insanın tarih sahnesinde yükselerek önem kazandığı, soylu sınıfın ise tersine ekonomik ve kültürel olarak çözüldüğü, bu çözülmelerin de yükselen orta sınıfın bu kültür değerlerine öykünmeleriyle bu değerlerin yozlaşması şeklinde kendini gösterdiği bir dönemin ürünü olan melodram, aşk, sevgi, gurur ve gözyaşıyla bu yeni dönemin çekirdek ailelerine gerçekten uygun bir türdü. (Mutlu, 2008: 229)

Ahlaklılığın alanının duygular olduğu melodramda, katlanılan acılar sıradan insanlara özgüdür. Duygular evreninde yaşanan acıları özel ve anlamlı kılmak, duygulara dayanan dramı göstermek için abartılı konuşmalar, jestlerin kullanıldığı melodramda bireylerden ziyade ilişkiler ön plandadır ve bu yapıyla kadınların ahlak kavramlarına cazip gelen bir örgüye sahiptir. (Mutlu, 2008: 230)

Mutlu, Edgerton'un melodramın saymacalarını vurgularken, ilk sıraya 'önceden kestirilebilir bir kurmaca dünya ve olaylar örgüsü'nü koyduğunu belirten Mutlu, bu zaafın her biri kendi içinde duygusal ve davranışsal yeğinlikle dolu birimler sayesinde giderildiğini zaten abartılı duyguların sergilenmesinin melodram formülünün ikinci özelliği olduğunu, diğer özelliklerin ise, basmakalıp karakterler, sonunda her zaman adaletin kendini göstereceği bir iyi-kötü kutuplaşması ve çözüme aksiyonla ulaşmak olduğunu belirttiğini aktarmıştır. (Mutlu, 2008: 230)

Bu tanımlamalardan ve açıklamalardan yola çıkarak, melodramla ilgili şöyle bir genellemede bulunabiliriz: Melodram, başlıca amacı duygulandırmak olan, romantik ve ahlaksal ölçüler içinde çetrefil bir olay örgüsüyle kendini gösteren bir anlatım şeklidir. Anlatım şekli diyoruz çünkü yapılan tanımlamalardan da görüleceği gibi farklı dönemlerde farklı anlamlarda kullanılan melodram günümüzde bir tür olmaktan öte başta sinema olmak üzere çeşitli sanat dallarında kendini gösteren bir anlatım şekli halini almıştır.

"Sinema tarihinde önemli bir yeri olan melodram, farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır. Bu formatlar, edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik gösterir..." (Akbulut, 2012: 12)

Akbulut'un belirttiği gibi özellikle sinemada önemli bir yere sahip olan melodram diğer sanat dallarında da etkilidir ve melodram yahut melodramatik unsurlar ya da bir başka deyişle melodramatik imgelem, her türün (korku, komedi, aşk, macera vb.) içinde kendine yer bulur.

"...Yirminci yüzyılın ortalarında sinemanın yaygınlaşması ve düzenli bir üretim biçimi oluşturmasıyla birlikte melodramlar sinema için de vazgeçilmez olmuştur. Fakat sinemada melodramın ne olduğu ve nasıl algılandığı dönemselleşmiş değişikliklere tabi olmuş ve aslında oldukça özel bir tür olan aile ya da kadın melodramları ya da romantik melodramlar, sanki melodramın bizatihi kendisiymiş gibi düşünülmüştür..." (Arslan, 2005: 60)

2.2.2. Türkiye’de Sinema Sektörünün Ortaya Çıkışı ve Yeşilçam

“Türk sinemasında melodram söz konusu olduğunda ise akla öncelikle Yeşilçam gelir. 1960’lı yıllardan 1980’li yıllara dek varlığını sürdüren bir dönem olduğu kadar, bir anlatım tarzı olan Yeşilçam, çoğunlukla melodramatik kodlarla örülü bir sinemadır. Yeşilçam melodramlarının ortak anlatısal ve görsel uyuşmaları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Aşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur...” (Akbulut, 2012: 16)

Akbulut’un da belirttiği gibi, Türk sinemasında “melodram” dendiğinde akla “Yeşilçam” gelir ve “Yeşilçam” denince de hafızalara kazınmış 1960’lar ile 1970’li yıllarda yapılan duygu yüklü aşk filmleri gelir. Bu yüzden Türk sinemasında melodram konusunu ele alırken önce Yeşilçam’a değinmek gerekir.

Ülkemizde, Cumhuriyetin kuruluş yılları ve sonrasında sinemaya yeterince önem verilmediği, sinema tarihçilerinin sıklıkla vurguladığı bir konudur. Bu bağlamda Almanya, Rusya gibi ülkelerle kıyaslandığında, sinemadan (örneğin bir propaganda aracı olarak) yeterince faydalanılmadığı söylenilebilir. Bu durum, Türkiye’de sağlam bir film sektörünün temellerinin atılışını geciktirmiş, uzun yıllar süren tiyatrocuların egemenliği de gerçek bir sinema dilinin oluşmasına olanak tanımamıştır.

“Baha Gelenbevi, Faruk Kenç ve Orhan Arıburnu’nun önemli çabalarına rağmen, 1940’lara geldiğimizde Muhsin Ertuğrul’un tiyatro merkezli sinema çalışmalarının genç yönetmenlere tiyatrodan farklı bir sinema geleneği miras bıraktığı söylenemez. Savaş yıllarında durum daha da kötüleşir ve ikinci sınıf Hollywood filmleriyle, ‘çoğu okuma yazma

bilmeyen Mısır halkını uyuşturmak ve en kesin bilinçsizlik halinde tutmak' işlevini yüklenmiş Mısır melodramları salonları doldurur." (Daldal, 2005: 63)

1940'lı yılların sonlarında Belediye Eğlence Resmi (BER) olarak bilinen belediye vergisinde büyük indirimlere gidilmesi devlet desteğinden yoksun Türk sinema sektörüne ilk destek olmuş, bu destek 1950'lerin değişen ekonomi politikalarıyla birleşince sektör hareketlenmiş ve film patlamaları yaşanmıştır. 1950-1960 yılları arasındaki on yıllık dönem Türk sineması için büyük önem taşır. Tiyatro oyunları ve ucuz melodramların dışında ilk kez sinema dili kullanılan filmlerin yapıldığı bu dönemde, 'Yeşilçam' olarak bilinen Türk sinema endüstrisi ortaya çıkmış, film ve sinema salonu sayılarında büyük artışlar yaşanmış, bu artışla beraber sinema kuruluşları ve sinema yayıncılığı da hareketlenmiş, hatta ciddi dergilerde sinema eleştirileri yer almaya başlamıştır. (Daldal, 2005: 64)

"Yeşilçam, sinemanın endüstriyel anlamda (film ve salon sayısının artması, teknik altyapının gelişmesi) bir tür 'bolluğa' kavuşmasında büyük rol oynamış ve bu bakımdan daha sonraki kuşakların altyapı ihtiyaçlarını bir ölçüde gidermiştir. Ayrıca sinemanın profesyonel olarak 'meslek' edinilmesi ve bu bağlamda yönetmen, oyuncu ve teknik ekip yetiştirilmesinin daha organize yapılmasını sağlamıştır. Halkın ilgisini uyandırabilecek popüler temalar genel bir sinema alışkanlığı yaratmış, Türkiye'nin kültürel modernleşme çabalarıyla birlikte, 'kötü' Yeşilçam filmlerinin varlığı kendi antitezini yaratarak 'iyi' filmlere olan ihtiyacı da körüklemiştir. Bütün bu yönleriyle ele alındığında, Yeşilçam'ın sinema için 'nicel' bir altyapı sağladığı söylenebilir. Ancak elbetteki temelde sanat yapma amacı gütmeyen, kar amaçlı Yeşilçam, genel üretim ideolojisi ve hakim sağ iktidarla olan ilişkisi bakımından (yani 'niteliği', 'içeriği' bakımından) aynı olumlu çerçeveyi çizmez." (Daldal, 2005: 64)

Daldal'ın belirttiği gibi, Yeşilçam Türkiye'de sinemayı bir sektör haline getirmiş olsa da, tüketim toplumunun şartlarının olduğu o yıllarda sektör, entelektüellerden ziyade, sanat kaygısından uzak daha çok para kazanmayı amaçlayan küçük tüccarların elinde kalmış, bu doğrultuda da genellikle halkın

ilgisini çekecek türde filmler üretilmiştir. Savaş döneminde yılda 5-10 film üretilirken, 100-150 film üretilmeye başlanmış, genellikle eğitim seviyesi düşük olan izleyiciye cazip gelecek melodram türünde filmler yapılmıştır. Bu filmlerin karakterleri de, şartlar ne olursa olsun toplumsal meselelere tıpkı romanlardaki gibi tepki veren, yani roman kahramanı gibi seven, onun gibi acı çeken, intikam alan vs. karakterler olmuştur. (Daldal, 2005: 65)

Yeşilçam'daki film sektörünün gerçek bir sermaye birikimi de bulunmamaktadır. Asıl paraya sahip olması gereken yapımcı, bölgesel dağıtımçı ve salon sahiplerine bağımlıdır. Filmi finanse ettikleri için filmin yapım sürecini belirleyen dağıtımçı ve salon sahipleri de, yatırdıkları parayı çıkartabilecek filmler yani salonları dolduracak konu ve oyuncuların oynadığı türde filmler yapılmasını beklerler.

Bütün bu sorunlara rağmen, Yeşilçam'ın toplumcu bir sinema akımının yeşermesini sağlayacak unsurları içinde barındırdığı söylenebilir. Sektörde gerçek bir sermaye birikiminin bulunmayışı, yapımcıları ideolojik kutuplaşmalardan uzak tutmuş, belirleyici unsur çoğunlukla halkın tercihleri olmuştur. 1950'lerde Yeşilçam, büyük bir ideolojik işlevi olan Hollywood'la karşılaştırıldığında, halkın beğenilerine hitap eden, ürününü en uygun şekilde değerlendirmek isteyen tüccar yatırımcılardan oluşur. Ülkenin genel sıkıntıları (ekonomik sıkıntılar, demokrasi eksikliği vb.) sinemaya etki etmiş, sansür kurulu da yönetmenlerin daha gerçekçi filmler yapmalarına olanak tanımamıştır. (Daldal, 2005: 66)

Türk sineması diğer bir deyişle Yeşilçam, en parlak günlerini ise 60'lı ve 70'li yıllarda yaşamıştır.

“1960'lar ve 1970'lerin ilk birkaç yılı, bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemidir. Bu dönem boyunca seyirci sayısı hızlı bir artış gösterdi. Bu artışa paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açıldı. Bir başka deyişle koltuk kapasitesi de büyüdü. Örneğin, 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken bu

sayılar 1975’de 137 kapalı, 236 açık, toplam 373’e ulaşmıştı. Salonların çoğalmasının sonucu ise film üretimine yönelik, artan bir talep oldu. Böylece film şirketleri, film işletmecileri ve film sayısı da giderek çoğaldı. Artık ‘sinemacılık’ kendini karlı bir iş alanı olarak kanıtlamıştı.” (Abisel, 2005: 104)

“Amerikan ‘Hollywood’u ve İtalyan sinemasının ‘Cinecitta’sı neyse Türk sinemasının ‘Yeşilçam’ı da odur. Yalnız çok önemli bir fark var aralarında. Onlar endüstriyel kurumlaşma aşamasına geçeli yıllar olmuş. Bizler ise hala aynı yerdeyiz. Bazı küçük çıkışlar dışında bir türlü topluca sanayileşemiyoruz ‘Yeşilçam’ denen Türk sinemasında. Sanayileşme sürecine geçemediğimiz için mi ‘alt tarafı bir Yeşilçam filmi’ diyerek, yıllar boyu burun kıvırdık, o naif, Türk insanına özgü duygu yüklü dünyalara? Belki de, kim bilir...” (Özgüç, 2005: 317)

Özgüç’ün de belirttiği gibi Yeşilçam filmlerine çoğu zaman küçümseme ile bakılmış, hatta bazı sinema çevrelerince belirli dönemlerde tümüyle aşağılanan bu filmler popüler sinemayı ifade etmek için kullanılmıştır. Hatta Yeşilçam yönetmenleri bile o dönemde “Yeşilçam sineması” yerine “Halk sineması”, “Ulusal sinema” gibi kavramları kullanmışlardır.

“Yeşilçam sineması tabiri, Türkiye’de sinemanın 1950’lerde başlayan popülerleşme sürecinde ortaya çıkan bir formu anlatıyor. Hep olumsuzlanan, aşağılanan, ilkel ve geri bulunan bir form kastedilir bu tabirle” (Tümay Arslan, 2005: 29)

“Bütün eksiklerine rağmen, Yeşilçam’da sinemanın bir endüstri haline dönüşmesi ve üretilen film sayısının yüzlerle ifade edilen rakamlara ulaşması, sıradan Yeşilçam yönetmenleri dışında sinema dili üzerinde sanatsal anlamda çalışmak isteyen hevesli birkaç genç sinemacının da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu genç kuşağın en önemli temsilcisi hiç şüphesiz Lütfi Akad’dır.” (Daldal, 2005: 66)

Daldal’ın da belirttiği gibi, tüm eksiklerine rağmen, Yeşilçam’da sinemanın bir endüstri haline dönüşmesi, Türk sinemasına büyük bir ivme kazandırmış ve Akad gibi usta sanatçıların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

2.2.3. Türk Sinemasında Melodramın Varlığı

Şükran Kuyucak Esen'e göre, Türk sinemasına melodram anlatımlı filmlerin ilk girişi, "geçiş dönemi"nde olmuştur. II. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa üzerinden gelemeyen Amerikan filmleri, Kahire üzerinden Türkiye'ye getirilmiş, bu filmlerle birlikte gelen müziklerle bezenmiş, melodramatik öğeler yüklü, halkın duygularına seslenen Mısır filmleri de Türk halkı tarafından çok sevilmiştir. Bunu gören Türk yapımcılar önce, dublaj ve Türkçe şarkılarla Mısır filmlerinin gösterimini yaparken, zamanla kendi çektikleri filmleri bu tarz melodramlara dönüştürmüşlerdir. Tiyatrocuların etkisinden yeni kurtulan Türk sinemasının dili, böylelikle melodram öğelerin akınına uğramıştır. (Kuyucak Esen, 2010: 40) Bu nedenle Şükran Kuyucak Esen'e göre, Yeşilçam melodramlarının kökleri bu döneme dayanmaktadır. (Kuyucak Esen, 2010: 45)

Ancak Türk sinemasında tür konusunun ülkemizin toplumsal dinamikleri nedeniyle diğer ülke sinemalarından farklı değerlendirilmesi gerektiğini savunan Tunalı'ya göre, filmler belli ayrımlara tabi tutulmuş olsalar da bu ayrımların başlı başına tür oluşturamayacağını savunur:

"...Bazı tarihçilerin saptamasıyla; 'Kurtuluş Savaşı Filmleri', '12 Eylül Filmleri', 'Seks Filmleri', 'Köy Filmleri' ayrımına gidilir fakat bu ayrımın başlı başına 'tür' oluşturabileceği pek söylenemez. Türkiye Sineması'nda başlangıcından 70'li yıllara kadar, korku, fantastik, toplumcu gerçekçi eğilim taşıyan filmler yapılmış, zaman zaman klasik aşk filmlerinin dışında hareket edilmiştir ancak dramatik akışın büyük oranda 'melodram' özelliklerine göre yapılandığı gözlenir." (Tunalı, 2006: 181)

"Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a" adlı eserinde Türk sinemasında melodramın tarihine değinen Tunalı, bu nedenle melodram anlatımın Türk sinemasına daha önceden girdiğini, tür olarak melodram şeklinde

değerlendirilmese de işgal kuvvetlerinin hoşuna gitmediği için ilk sansür uygulanan 1919 yapımı Mürebbiye filminin bile içeriği nedeniyle melodramatik unsurlar taşıdığını savunur:

“... ‘Mürebbiye’den ‘Vurun Kahpeye’ adlı filme kadar; ‘Bican Efendi Vekilharç’dan, 60’lı yıllardaki ‘Küçük Hanımefendi’ serisine kadar; filmlerin öyküleri, karakterleri, tipler ve önermeleri incelendiğinde hemen hemen tümünün ‘melodram’ başlığı altında toplanabileceği ya da melodramatik bir yapıda olabileceği sonucu ortaya çıkar.” (Tunalı, 2006: 180)

Özön’den aktaran Tunalı, 1920’li yıllarda çekilen filmlerde yapılan alıntılamanın 40 yıl sonra 1960’lı yıllarda çekilen filmlerde de değişmeden devam ettiğini ve geçerliliğini koruduğunu belirtmiş, hatta o yılların en üretken senaristi Bülent Oran’ın da bir söyleşisinde, “*uyarlanmak üzere kendilerine getirilen yabancı filmlerin öykülerini Türk sineması ve Türk yaşayışına uygun hale getirdiklerini*” anlattığını ifade etmiştir. Buradan hareketle Tunalı’ya göre, 1910’lu ve 1920’li yıllardan, 60’lı yıllara gelindiğinde niceliksel bir artış görülse de, geleneksel alışkanlıkların devam ettiği açıktır ve aynı benzerlik 60’lı yıllarla günümüz arasında da bulunmaktadır. Yani dikkatli incelendiğinde günümüzde çekilen birçok dizi filmin eski Türk filmlerinden ya da Hollywood filmlerinden uyarlandığı görülür. (Tunalı, 2006: 181-182)

1922 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen “İstanbul’da Bir Facia-i Aşk” filminin melodramın dramatik yapısı bakımından incelendiğinde 50’li ve 60’lı yıllardaki birçok filmin bu yapıya uygunluk gösterdiğini belirten Tunalı, filmin final sahnesinde düğümünün tesadüfen çözülmesini ise, 1960’lı yıllarda yapılan tüm Yeşilçam melodramlarının vazgeçilmez bir unsuru olduğunu savunur. (Tunalı, 2006: 191-192)

Yine Tunalı’nın aktardığına göre Scognamillo da bir Muhsin Ertuğrul filmi olan Aysel, Bataklı Damın Kızı (1934) filmi için şu tespitlerde bulunur:

“Konu en ağdalı türden bir melodramdır, en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren, gerçekte ilgisi olmayan bir melodram. Köy, sonuçta folklorik görüntülere neden olan bir mekan, bir fon kalıyor, başka bir işlevi olmadan ve köy yaşamı, köy sorunları, melodramın dışında kalıyor, bağlantısı olmayan bir dekor gibi.” (Tunalı, 2006: 193)

Mısır filmleri ölkemize girmeden Türk sinemasını tekelinde bulunduran Muhsin Ertuğrul’un çoğunluğu uyarlama olan, İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922), Kız Kulesinde Bir Facia (1923), İstanbul Sokakları’nda (1931), Aysel Bataklı Damın Kızı (1934) ve Şehvet Kurbanı (1940) gibi filmlerinin dramatik yapıları incelendiğinde, bu filmler melodram unsurları içerlerinde fazlasıyla barındıran filmlerdir ve neredeyse günümüzde yapılan film ve dizilerde bile buna benzer unsurlar kullanılmaktadır. Buradan hareketle Mısır filmleri sinemamıza girmeden önce de melodramın Türk sinemasındaki varlığından söz etmek mümkündür ve bu filmlerin 1960’lı yıllara, hatta günümüz sinemasına kadar bu anlamda yön verdiğinden söz edilebilir.

Mısır filmlerinin halk tarafından sevilmesi ve buna bağlı olarak yakalanan işe başarıları Türk yapımcılarını ve yönetmenlerini de bu yönde filmler yapmaya yöneltmiştir. 1938 yılında ölkemizde gösterime giren ve halk tarafından büyük ilgi gören Aşkın Gözyaşları isimli ilk Mısır yapımı filmin gördüğu bu ilgi Muhsin Ertuğrul’u harekete geçirmiş, Ertuğrul “Allah’ın Cenneti” isimli filmi çekerek, başrolünü de bir müzisyen olan Münir Nurettin Selçuk’a vermiş ve sinemamızda şarkıcı oyunculu filmlerin başlangıcı bu filmle olmuştur. Pek çok sinema otoritesi tarafından, sinemamızda bir hastalık haline gelen ve başta gösterildiği dönem olmak üzere 70’li yılların başlarına kadar defalarca aynı öykü üzerine kurulan, gerek aynı isimlerle gerekse değişik isimlerle yeniden çekilen filmlerin yapılması bu ilk Mısır yapımı filmin Türk sinemasına yaptığı olumsuz etkinin sonucu olarak nitelendirilmiştir. (Tunalı, 2006: 194)

Bazı sinema otoritelerine göre tiyatro etkili filmlere alışmış Türk izleyicisinin beğenisi, bu filmlerle iyice körleşmiş, dublaj firmalarının artışı da Türk sinemasını görsel dilden sözel dile endekslemiştir. (Tunalı, 2006: 195)

Mısır filmlerinin gösterimi ve hakimiyeti Türk sinemasında 50’li yıllara devam etmiş, bu filmlerin ülkeye girişine getirilen yasaklarla birlikte, alternatif arayışları yerel melodram filmler yapılmasına yani yerel ticari başarılar kazandıracak girişimlere yol açmıştır. Bu alanda başı çeken Muharrem Gürses gibi yönetmenler, bu filmlere alternatif olan ve bu filmlerin benzeri çok sayıda yerli melodramlar çekmişler ve Mısır filmlerinin yerini bu yerel melodramlar almıştır. (Tunalı, 2006: 195-196)

“...Gürses sinemasının teknik yapısıyla ilkel olduğu ve vıcık vıcık melodram kokan ağdalı içeriğiyle de kaba biçimde ‘duygu sömürüsü’ yaptığı doğrudur. Ancak kendine özgü melodram anlayışıyla da Türk sinemasında birçok yönetmeni etkileyip bir ‘Muharrem Gürses okulu’ yarattığı unutulmamalıdır...” (Özgüç, 2005: 242-243)

Türk filmi gösterimlerine yapılan vergi indirimi nedeniyle Türk filmi yapımındaki artış, Türk filmi izlemek isteyen seyirciyi de artırmış, buna bağlı olarak bahsedilen melodram tarzı filmler dışında bir takım düzgün filmler yapılmıştır. Çoğu uyarlama ya da Kurtuluş Savaşı’nın kahramanlık öykülerinin anlatıldığı Vurun Kahpeye (1949), Yüzbaşı Tahsin (1950), Vatan İçin (1950), Efelerin Efesi (1952) gibi bu filmler, 60’lı yıllarda tekrarlanmış hatta pek çoğunun farklı versiyonları çekilmiştir.

Bu arada diğer sinemacılar gibi, sinemanın teknik ve estetik yönünden habersiz olarak işe başlayan ve el yordamıyla kendi dilini oluşturmaya çalışan Ömer Lütfi Akad ortaya çıkar ve yapımcılardan gelen istekler doğrultusunda piyasa işi filmler yapmak zorunda kalsa da “sorunsal” sinema olgusunu Türk sinemasına kazandıran ilk yönetmen olarak kendini gösterir. Arap melodramı etkili filmlerden, Kurtuluş Savaşı öyküleri ya da edebiyat uyarlamalarına kadar değişik türde

çalışmalara imza atan Akad, 1952 yılında çekimleri Bağdat'ta gerçekleştirilen ve şarkılı, koyu melodram unsurlar taşıyan “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber” filmlerini yapar. (Tunalı, 2006: 197-198)

Yine 50'li yıllarda yapılan üç melodram film var ki, 60'lı yılların romantik aşk konulu melodram filmlerine öncülük eder:

“60'lı yılları etkileyen ve ilk prototiplerinin 50'li yıllarda oluşmaya başladığı ‘Beklenen Şarkı’ (1953), ‘Üç Arkadaş’ (1958) ve ‘Hıçkırık’ (1953); piyasa romanı uyarlaması alanında, şarkılı filmlerin (hatta oyunculuk yeteneği olmayan Münir Nurettin Selçuk'la başlayıp, Zeki Müren'e uzanan şarkıcıların rol aldığı) ve özellikle 60'lı yıllarda ‘kör kız’ ya da ‘kör erkek’e dayalı hastalık metaforunun belirginleştiği ve ‘icat edildiği’ bir dönemin tarihsel seyrini oluşturmaya katkı sağlar. Diğer önemli bir hastalık metaforu da, modernleşme etkileri ile birlikte oluşan Tanzimat Romanının vazgeçilmez ögesi olan ‘verem hastalığı’dır. Kerime Nadir’in romanından ilk kez 1953'te uyarlanan ‘Hıçkırık’ hastalığın kült haline getirildiği ilk örneklerden biridir...” (Tunalı, 2006: 198)

Bu filmlerin içerisinde özellikle 1953 yılında Atıf Yılmaz'ın yapmış olduğu “Hıçkırık” filmi, Türk sinemasında Mısır filmlerinin hakimiyetini kaldırması ve sonrasında da klişeleşen pek çok melodramatik unsurun öncüsü olması bakımından dikkat çeker. Bu filmdeki imkansız aşk, verem, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet, ertelemeler, gecikmeler, yanlış anlamalar, gibi klişeler Türk sinemasındaki melodramların vazgeçilmezleri durumundadır. (Tunalı, 2006: 199)

Aynı kalıplar içinde tekrarlanan ve başlıca unsurlarının; evlilik dışı çocuk, ırza geçme, yanlış yola sapan kadın, arada kalan çocuk, çocuğu uğruna her türlü özveriye katlanan anne, kıskanç kadın/erkek, sevenlerin arasına giren kötü kadın/adam, olduğu, diğer bir yandan da acının/acı çekenlerin izletildiği bu melodramları Nijat Özön Türk sinemasının kanseri olarak niteler. (Özön, 1995: 85)

“Türkiye Sineması’nın en yoğun film çekilen dönemi olan 60’lı yıllar; birbirinin benzeri tema ve öykü tekrarlarıyla neredeyse aynı filmin değişik versiyonlarda çekilmesi gibidir. O dönemde neredeyse melodram çekmeyen yönetmen kalmamıştır (L. Akad, M. Erksan, H. Refiğ, M. Ün vb.)...” (Tunalı, 2006: 233)

Tunalı’nın da değindiği gibi, 1960’lı yıllar Türk sinemasında film patlamasının yaşandığı dönemdir ve bu dönemde yapılan filmlerin de büyük çoğunluğu birbirine benzeyen, birbirinin tekrarı melodramlardan oluşur. Bu melodramlarının çoğunun konusu ise kadın erkek arasındaki ilişkiye, yani romantik aşka dayanır:

“60’lar ve 70’lerin ilk yıllarında, popüler melodramlar, melodramın kurucu meselesi olarak kadın ve erkek olmayı, cinsel farklılığı müzakere eder. Aşkın, tamlık arzusunu sahneleyen haz kaynağı olduğu bu filmlerde, kadın ve erkek aşk söyleminin mazlum özneleridir. Sevgiden nefrete, acı çekmeden zulmetmeye hızla geçebilirler.” (Tümay Arslan, 2005: 46)

“Yıllar boyunca melodramın her türü Türk sinemasında en geçerli, izleyicinin en rahat benimsediği ve etkilenip duygulandığı tür olmuş, önceleri Mısır ardından Batı sineması ve edebiyatının; giderek de televizyon dizilerinin kalıpları uygulanmıştır. Hatta –bir paradoksa benzese de- bu konuda diyebiliriz ki Türk sineması, Zeki Müren’den Emel Sayın’a, Bülent Ersoy’dan Ferdi Tayfur’a ve Orhan Gencebay’dan Küçük Emrah’a kadar şarkıcılı, şarkılı ve en son olarak da arabesk filmlerin yaygın olduğu yıllarda melodramı, yani müzikli dram kurallarına en yakın şekilde kullanmış, değişmeyen formül ve klişelerini, temalarını ve dramatik kuruluşunu bıkmadan usanmadan tekrarlamıştır.” (Scognamillo, 2010: 351)

Scognamillo’nun da belirttiği gibi, melodram Türk sinemasında her dönem en geçerli tür olmuş ve sinemacılar genellikle izleyicinin kolay benimsediği bu anlatım yolunu kullanma yolunu seçmişlerdir.

Melodramın başlıca konularından biri de heteroseksüel (kadın ile erkek arasındaki) aşktır ve bu filmlerde aşık çiftlerin birleşmesi filmin merkezine koyulur. Bu tarz filmlerin dramatik hareketi birleşme fantazisi üzerine kuruludur ve birleşmenin engellenmesiyle konu ilerler. (Abisel vd., 2005: 59)

Bu bağlamda bizim konu edindiğimiz 80'li yıllara kadar Türk sinemasında melodram formunda yapılan filmlerin melodramın şu genel özellikleri ve kodlarını kullandıkları söylenebilir:

Aşk üzerine şekillenen melodramlar genellikle ikili karşıtlıklar (zengin-fakir, iyi-kötü vb.) üzerine kuruludur. Bilhassa iyi-kötü ayrımı iç içe geçmeyecek şekilde nettir ve bu karşıtlığa dayalı ahlaki bir dünya sunulur. Tekrarların sık olduğu melodramlarda müzik de tematik olarak kullanılır. Aileye odaklanan melodramların vazgeçilmez mekanlarının başında ev gelir. Melodramlarda aşırılık ve abartı da ön plandadır. Duygusal yoğunluğun çoğu zaman inandırıcılıktan uzaklaştıracak aşırılıkta verilmesi kitleleri uyuşturması bağlamında melodramın en çok eleştirilen özelliklerindedir. Bu aşırılığın yanı sıra rastlantısallık da melodramın vazgeçilmez unsurlarındandır. Diyalogların yoğun kullanılması da melodramın yine en belirgin özelliklerindedir. Sahneler, görsellikten çok diyaloga dayalıdır ve sözlerle şarkılar anlatım aracı olarak kullanılır.

Çoğunlukla orta sınıf yaşantısına odaklanan ve onun temel taşı olan aileyi merkeze alan melodram, sınıfsal farklılıklar gibi toplumsal sorunları özele indirgeyerek bireysel hezeyan hikayelerine dönüştürür. Sanatın popüler olması ve geniş kitlelerce beğenilmesinin eserin değerini düşüreceğine olan inanç nedeniyle; ana örgüsü aşk, kadın ve erkek üzerine kurulu olan melodramlar, görünürdeki bu basit konusu nedeniyle ilk çıktığından itibaren küçümsenmiş, geniş kitleleri eğlendiren bir tür olarak görülmüştür. Yine melodramların kahramanlarını sürükleyen en önemli unsurlar, kader, şans ve yazgıdır. Bu irrasyonel durumların varlığı, kahramnın başına gelen gerçeklikten uzak her türlü olayı hikayenin akışına

yedirir ve düz bir akışta ilerleyerek her türlü abartılı unsuru hikayenin içinde normalize eder. (Güçlü, 2014)

Popüler sinemanın en önemli öğelerinden biri olan melodramın anlatısı bol acı ve aksiyon içerir. Hastalık, ayrılık, gözyaşı melodramların olmazsa olmazlarıdır ve bizim sinemamızda bu unsurlar kullanılarak çok sayıda imkansız aşk filmleri yapılmıştır.

Bu filmlerde de genel olarak melodramların eleştirildiği; dramın izleyici beklentisine denk düşecek şekilde klişelere, abartılara yaslayarak ve yoğun duygusallığa çevirerek anlatılması, doğrular ve yanlışların net bir şekilde çizilmesi, anlatımın yapaylığı, duyguların gerçekliği yerine yüzeyselliği, kaba, abartılı çizgilerle klişelere dayanan anlatım gibi unsurlar fazlasıyla yer alır.

Türk sinemasına yaygın biçimde tanınmış olan ve Yeşilçam olarak tanımlanan dönemde büyük bir ağırlığı olan melodramatik anlatım, türlerin saf olarak ayrımına tabi tutulmadığı günümüz filmlerinde kendini dönüştürmüştür. 1970'lerin ikinci yarısından itibaren seks filmlerinin yoğunluk kazanmasıyla kabuk değiştiren Türk sinemasında melodramatik yapı, tür olarak azalsa da varlığı televizyon dizilerinde sürdürmüş, 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise popüler filmlerden farklı anlatısal ve görsel biçimleriyle ortaya çıkan Yeni Türk sinemasının genç yönetmenleri de melodramatik anlatıya yer vermişlerdir. (Akbulut, 2012: 17)

Yeşilçam melodramları günümüzde öncelikle televizyon dizileri olmak üzere varlıklarını sürdürmektedirler. Büker'e göre, 1990 sonrası yönetmenler de melodramı kullanmaya devam etmektedir. Ona göre melodram şekil değiştirmiş ancak yaşamını sürdürmektedir. Ancak bu yönetmenlerin melodramı kullanımını daha farklı, yani melodramı insanların gözüne sokmadan anlatımın içine sızdırarak kullanmaktadırlar ve artık bu melodramların içerisinde romantik aşklar aramak da boş bir çabadan öteye gitmeyebilir. (Akbulut, 2012: 10)

Kapsamlı bakıldığında, Türk sinemasında melodram filmleri ile aşk filmlerinin sıkı sıkıya bağılı olduklarını görmekteyiz. Türk sinemasında uzunca yıllar, her tür filmin içerisinde kullanılan melodram anlatı, aşk filmleriyle adeta özdeşleşmiş, içinde melodram unsurlar bulunmayan aşk filmi neredeyse çekilmemiştir.

3. ÖMER LÜTFİ AKAD SİNEMASI

3.1. Ömer Lütfi Akad ve Türk Sinemasındaki Yeri

Çalışmanın 3. Bölümüne başlarken, önce Türk sinemasında onca yönetmen arasında neden Ömer Lütfi Akad'ın seçildiğinin açıklanması gerektiğinin önemli olduğunu düşünüyorum.

“Sinemanın tarihinde önemli bir yer tutmuş bir yönetmene bakmak birçok boyutu – estetik, politik, ideolojik, toplumsal, ekonomik, kurumsal- içinde barındırdığından, yeniden ele alınması, tekrara düşme riskini taşısa da daha çok, farklı bağlamlarda şimdiye yeni açılımlar getirecek bir önem taşıyabilir. Tam da bu bağlamda, Lütfi Ö. Akad'ın sinema tarihindeki varoluş süreci ve biçimi her yönüyle önemli bir potansiyel taşıyor; 1946 yılından itibaren Türkiye'deki sinemanın içinde bizatihi yer almış ve 'Yeşilçam'ın başkalaşımı ve üretim sisteminin değişimi demek olan 80'lere kadar onun içinde üretmiş bir yönetmen olarak.” (Kanbur, 2005: 9)

Bu bağlamda, sinema yazarları ve otoritelerince Türk sinema tarihinde “Sinemacılar Dönemi”ni başlatan yönetmen olarak tanımlanan ve Yeşilçam'da seks furyası olarak bilinen sinemanın kayıp yıllarına kadar bilfiil sektörün içinde yer alan, sinemayı bıraktıktan sonra da sinemadan kopmayıp, sinema eğitimi alan öğrencilere bilgi ve deneyimlerini aktaran, hatta bir de kitap yazan Akad'ın sinemasının incelenmesini bu alanda araştırma yapanlara yol gösterici olacaktır.

Şükran Kuyucak Esen, Akad ve onun Türk sinemasındaki konumunu, şu şekilde özetler:

“Onun sinema alanında bulunduğu yirmibeş yıl, Türk sinemasının en popüler yılları. Seyircinin her koşulda, her zaman Türk filmi izlediği, ailece sinema salonlarını doldurduğu, yazlık sinemalara çekirdekleriyle koştuğu yıllar. Özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllar, belirli

şablonlarla, melodram formunun kullanılarak, yakışıklı jönler, güzel aktrislerle özdeşleşilen konuların çekildiği filmlerin yılları. Halkın isteklerine göre, çok kolay anlaşılabilen, fabrikasyon diyebileceğimiz bir sistemle çekilen anonim filmler dönemi. Yeşilçam'ın bu işleyişi içinde, bu hıza, bu anafora kapılmadan farklı bir şeyler yaratmanın güçlüğü, belki de imkansızlığı ortada. Lütfi Akad, imkansız mümkün kılarak, bu koşullarda 'farklı' davranabiliyor. Yeşilçam'ın çarkları içinde kendi istediği gibi, derinliği olan, insanı, özellikle kendi toplumunun insanını, Doğulu insanı anlatan, şablon dışı bir dil kullanarak filmler çekebiliyor. Doğal olarak, sürekli akıntıya karşı kürek çekmenin zorluğuna katlanarak. Yeşilçam yetmişli yıllarla birlikte kriz dönemine giriyor. İzleyici paralarıyla, geleceğe yatırım yapmadan, günü kurtarmak üzerine kurulu bir ekonomik yapıyla yaşamını sürdüren Yeşilçam, ellilerin ve altmışların izleyiciyle aşk yaşadığı günlerini geride bırakınca, yani izleyici karşısına çıkan yepyeni bir varlığa, Televizyona aşık olunca işler değişiyor. Zaten bu yirmi yıllık süre içinde Türk toplumunda da çok büyük değişiklikler yaşanıyor. Ekonomik ve toplumsal çalkantılar ülkeyi de sarsıyor. İşte bu sarsıntı içinde en çabuk yıkılan da en çürük temelli yapı, Yeşilçam oluyor. Yeşilçam can simidi olarak seks filmlerine tutunuyor. Bunun üzerine Lütfi Ömer Akad da sinemayı bırakıyor.” (Kuyucak Esen, 2005: 75-76)

Kuyucak Esen'in de belirttiği gibi, Akad'ın sinemanın içinde olduğu 20 küsur sene, hem Türk sinemasının en zor dönemi hem de en popüler olduğu yıllar, ancak yıldız oyunculara endeksli benzer filmlerin yapıldığı bu popüler dönemde, o farklı kalmayı başarabilen ender yönetmenlerdendir.

“Lütfi Akad'ın filmleri, hem Türkiye'nin toplumsal gelişim ve değişimine tanıklık etmesi, hem de kültürümüzün irdelenmesi ve değerlendirilmesi açısından bilgi ve deneyim yüklüdür. Akad, ilk filmlerinden itibaren, içinden geçtiği döneme tanıklık etmiş, toplumsal olayların tam ortasındaki insanı tanımlamaya büyük önem vermiş, sineması bu konuda sürekli gelişim göstermiştir. Akad, arayış, deneyim bilgi ve yaratıcılık dolu sanat yaşamında, ilk filmlerinden itibaren sinema dilini geliştirmiş ve kendine özgü bir film dünyası oluşturmuştur.” (Algan, 2005: 23)

Toplumsal olayların ortasındaki insanı ele almaya büyük önem veren Akad'ı ve bu doğrultuda onun yaptığı filmleri incelemek, ülkemizin toplumsal gelişim ve değişimi ile Türk insanının kültürel kodlarını belirlemek açısından araştırmacılara önemli veriler sunacaktır.

Burada öncelikle Ömer Lütfi Akad'ın, ilk filmi olan Vurun Kahpeye'yi (1949) çekmek üzere Adapazarı'na gitmeden önce yaşadığı bir anekdotu, ustanın hayata felsefesi ve iş ahlakını görmemiz açısından paylaşmak istiyorum:

“Adapazarı'na gitmeye hazırlanıyorduk. Gitmeden önce bazı siparişler vermek üzere biriyle buluşmam gerekiyordu. Birden, üstümün başımın pek güven verici olmadığını fark ettim, özellikle ayakkabılarım çok kötü durumdaydı. Taksim Sineması'nın (şimdi Devlet Tiyatrosu'nun bulunduğu bina) uzun duvarı boyunca art arda dizili ayakkabı boyacılarına doğru hızla yürüdüm, az vaktim vardı, en öndekinin sandığına ayağımı koydum. ‘Çabuk usta, şişir, acelem var.’ dedim. Boyacı başparmağı ile arkayı gösterdi. ‘Arkadaki arkadaşına geç beyim,’ dedi. ‘Neden, ne oluyor?’ dedim. ‘Ben ayakkabı boyarım beyim,’ dedi adam, ‘bu benim işim, şişirme istiyorsan arkaya geç’. Bir an kalakaldım. Bütün alacağı yirmi beş kuruştı, bir liranın dörtte biri. Ayağımı sandıktan çekmedim. ‘Buyur, bildiğin gibi boya,’ dedim, ‘hakkını ver’. Beni bekleyen sonsuza kadar bekleyebilirdi, ben burada hayatımın dersini alıyordum.” (Akad, 2004: 24)

İşte Akad'ın, henüz yolun başındayken yaşadığı bu olaydan çıkardığı ders, ona yaşam felsefesi olmuş, meslek hayatı boyunca yaptığı her işin hakkını vermeye çalışmıştır. Bu bağlamda, çalışmamızda filmlerini incelediğimiz usta yönetmenin hayat felsefesinin “yaptığı işin hakkını vermek” olduğunun bilinmesi gerekir. Yani öncelikle, Akad'ın “hangi koşullarda, ne türden bir film yaparsa yapsın”, onun hakkını vermeye çalışan, kendinden bir şeyler katan bir sanatkar, bir emekçi olduğu bilinmelidir.

Ömer Lütfi Akad, Türk sinemasında “Sinemacılar Dönemi”ni başlatan diğer bir deyişle filmlerde ilk kez sinemasal dili kullanan yönetmendir ve kamera da ilk

kez onunla birlikte dışarıya yani sokaklara çıkmıştır. Türk sinemasının genel gelişimi içerisinde Lütfi Akad sinemasının yadsınamaz bir önemi vardır. Sinemamızda kişisel üslup sahibi birkaç yönetmen vardır ve aralarında Lütfi Akad'ın da bulunduğu bu yönetmenlerin sinemalarının ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gerekmektedir. Kayalı'ya göre, son dönem Türk sinemasının sadece kişisel anlatım açısından değil düşünsel anlamda da Akad'ın sinemasından öğreneceği çok şey vardır ve ondan yararlanmamak gibi bir lükse sahip değildir. (Kayalı, 1994: 118)

“Akad'ın Türk sinema tarihindeki ayrıcalıklı yeri, onun modern anlamda bir 'tarzı' olan ilk sinemacımız olmasından kaynaklanır. Amerikan 'karasineması' ve Fransız 'şiiresel gerçekliğinden' çok etkilenmiş olsa da, Akad kendi özgün sinema dilini yaratabilmiş bir 'auteur' yönetmendir.” (Daldal, 2005: 66)

Akad, Türk sinemasında kendi sinema dilini oluşturan ilk yönetmendir ve onun ilk olması sinemanın pek çok alanında da öncü olmasını da sağlamıştır.

Türk sinemasında ilk sinemasal dilin kullanıldığı film olarak kabul edilen ve otomobil tamircisi Nazım'la işadamı Halil arasında kutuplaşmayı anlatan Kanun Namına (1952) filminde, mekanlar ve kahramanların kimlikleri bu sınıfsal (zengin/fakir) ve kültürel (alaturka/alafranga) kutuplaşmayı işaret eder. Melodramatik bir entrika üzerine inşa edilen filmin içinde sınıfsal bir tavır barındıran bu klişe, Yeşilçam melodramının tümünü belirlemiş ve yüzlerce kez tekrarlanmıştır. (Algan, 2005: 28)

“...Tüm bir sinema tarihi ve Yeşilçam gibi bir ortamın içinde kendi dilini yaratma yolunda ısrar eden ve yaratan, sinema klasiklerimize imza atan bir usta, dahası, sinema tarihimizde her boyutuyla yaşama katılan örnek bir yaratıcı kişilik...” (Kanbur, 2005: 21)

Kanbur'un da tanımladığı gibi Akad, kendi sinema dilini kurmak için büyük çaba sarfetmiş ve bunun sonucunda birçok önemli esere imza atmış Türk sinema tarihinin pekçok boyutunda yer alan bir yönetmendir.

Ömer Lütfi Akad'ın, toplumsal olay ve sorunları işlediği filmlerinde soğukkanlı yaklaşımı dikkat çekicidir. Akad, filmlerinde meseleleri teşrih etmek amacı taşıdığını, sosyolog olmadığı için reçete getirmeye niyeti bulunmadığını belirtir. (Kayalı, 1994: 118) Akad'ın amacı, izleyiciye ahlak dersleri vermek değil, sorunları gözler önüne serip onları düşündürmektir.

Ayrıca Akad, edebi yönü de çok kuvvetli bir yönetmendir. Yönetmeni bir düşünür-yazar olarak niteleyen Akad, yazamadığı romanların filmini yapan bir yönetmendir ve yapmış olduğu edebiyat uyarlaması filmlerinde bile metne sadık kalmayıp, yazdığı senaryolarda sinema dili ve yönetmenin sorunlara bakış açısının farklılıklarını göstermiştir. (Kayalı, 1994: 122-123)

“Akad, *‘Sinema romanın görsel bir biçimidir. Filmlerimizde insanı anlatıyoruz; insanın ruhsal derinliklerine, en ufak ayrıntısıyla inebiliyoruz. O zaman romandır yaptığımız. Sinema asla bir gösteri değil, doğrudan bir anlatıdır,’* diyor sinemayı tanımlarken. Ve de yönetmenin yalnızlığına inanıyor. *‘Film bir ekip işidir denilse de, aslında, film yönetmenidir. Film çekerken, yönetmen, o kalabalığın içinde, sorumluluğuyla baş başa ve yapayalnızdır.’* Akad’a göre.” (Aktaran Kuyucak Esen, 2005: 80)

Akad, sinemayı bir gösteri olarak değil, bir anlatı olarak görmüş, bu sayede insanın ruhsal derinliklerinin en ayrıntısına kadar inilebileceğini düşünmüş, filmlerine de bunu yansıtmıştır.

Yine Akad'ın bir anlatı olarak gördüğü sinemaya ilişkin bakış açısını görmemiz açısından, Aydın Sayman'ın Akad'la ilgili bir anısını buradan paylaşmak istiyorum:

“... Lutfi Akad, artık uzun süredir zorunlu olmaksızın dışarı çıkamıyor, yaşamını evinde sürdürüyor. Dört yıl önce Sayın Ertem Göreç evinden çıkarabildi Lutfi Abi’yi. Bir sinema kursunun ilk dersini vermesi için ancak o ikna edebilirdi. Merakla neler anlatacağını bekledim. Lutfi Abi koluna giren yakınının yardımıyla dershanedeki yerine geçti ve şaşkınlıkla karışık bir saygı ve hürmetle kendisini dinleyen küçük ve şanslı topluluğu bir süre süzdükten sonra cebinden bir kalem çıkardı. Kalem dinleyicilere gösterdi ve ‘Bu bir kalem.’ diyerek söze başladı. ‘Tek başına hepiniz için sıradan bir kalem gibi görünür.’ ve devam etti; ‘Ama sinema perdesinde göreceğiniz bir kalem, artık sadece bir kalem değildir.’. Böyle işte, onun adı Lutfi Ömer Akad’dır. Kalem başka bir kalemdir.” (Sayman, 2011: 21)

Akad’a göre sinema, açıktan ya da gizliden pek çok mesajın iletilebileceği bir mecradır. Sinemada obje ve nesnelere, yönetmenin vermek istediği mesaj dışında da anlamlar yüklenebilmektedir.

Sinema sektörüne adım attığı ve bulunduğu dönemdeki koşulların, yönetmenin düşünmesine izin vermediğini belirten Akad (Kanbur, 2005: 18), sinemaya bir meslek olarak bakış açısına şu sözlerle vurgu yapar:

“Sinema işine girmeyi hiç ama hiç düşünmemiştim, böyle bir iş de yoktu aslında. Sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapıyorlardı. Diyeceğim meslek değildi. Aslına bakılırsa hiçbir zaman da meslek olmamıştır. Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan işidir.” (Akad, 2004: 12)

Akad, kendisinden önce bir sinema kültürünün bulunmadığı, yönetmenliğin meslekten dahi sayılmadığı bir dönemde sinemaya adım atmış, film yaparak sinemayı öğrenmiş ve yaptığı her türden filme kendi sinema dilini yansıtmış bir ustadır. Akad ve aynı kuşak yönetmenlerin yaptığı filmler incelenirken, o günkü koşullar mutlaka göz önünde tutulmalıdır.

Kendilerinden önce tam anlamıyla bir sinema geleneği olmadığı için, işi yaptıkları süreçte öğrenen bu yönetmenler, savaşlar sonrası kıtlıklarla dolu bir

dünyada sinema gibi bir sektörde malzemelerin pahalılığı nedeniyle maddi zorluklarla mücadele etmiş, bu bağlamda çektikleri filmleri çoğunlukla yapımcı ve izleyici isteklerine göre belirlemek zorunda kalmış, bir de ülkemizde sansür gibi bir baskı otoritesiyle mücadele etmiş olmalarına rağmen, çektikleri her türdeki filme kendi sinema dilini ve tarzını yansıtmışlardır.

“Akad için sinemamızın ustasız ustası diyebiliriz. Ame her usta sinemacı gibi o da, ömür boyu belirli düzeyde film üretmemiş, kimi zaman ustalığıyla bağdaşmayacak zorunlu, tecimsel kaygılı filmlere de imza atmak zorunda kalmıştır. Sinemamızın sağlıksız ve çarpık ekonomik konumu ve ilişkileri bilindiğinden bu yalnızca Akad için değil, diğer tüm yönetmenler için de geçerli olmuştur. Bir usta yönetmeni incelerken, olumlu örnekleri yanında bu tür örneklerden de söz etmek çok doğaldır. Bu tür yaklaşımlar ustanın ustalığını küçültmez, aksine, nereden nereye geldiğini, hangi dönemlerde ödün vermek zorunda kaldığını da yansıtır.” (Evren, 2011: 12)

Ünlü yönetmen Yavuz Turgul da, Akad’la ilgili Filmarası Dergisine yaptığı söyleşide onun bir yönetmen olarak Türk sinemasındaki yerine ve önemine şöyle vurgu yapmıştır:

“Türk Sinema Tarihi’nin Metin Erksan’la birlikte en önemli ismidir bence. Aslında bu tarihin başlangıcını yazanlardır diyebiliriz bu iki saygın insana. Elbette Halit Refiğ’i, Yılmaz Güney’i, Atıf Yılmaz’ı unutmadan... Ama yine de Akad’ı ayrı tutmamız gerekir. Niye? Aklıma ilk gelenler: Muhsin Ertuğrul döneminin sinema anlayışına (Tiyatrocular Dönemi) son vererek kamerayı stüdyolardan sokağa taşıyarak, ağdalı melodramlar yerine gerçeği arayarak, tarih bilinciyle Türk toplumunun aynası olmaya gayret ederek, çağının tanıklığını yapmaya soyunarak, sokaktaki adamı dertlerine kulak kabartıp bu dertleri perdeye taşıyarak ve kendi görsel dilini yaratarak yeni dönemin mimarlarından biri olmuştur Lütfi Akad. Üstelik bunu biraz önce saydığım diğer isimlerle birlikte ‘Yeşilçam’ın dayatmalarına karşı koyarak, boğuşa boğuşa gerçekleştirmiştir. Her an iş bulamama tehlikesiyle karşı karşıya, büyük şirketlerin dayatmalarına direnerek, kimi zaman taviz vererek, yeni bir mevzi kazanmak için geri çekilerek yapmışlardır bu güzelim filmleri... Akad kişiliğiyle, ciddiyetiyle, işine duyduğu saygıyla, sinemaya verdiği önemle ustaların ustası sıfatını sonuna

kadar hak etmiş bir pirdir. Genç sinemacıların ustanın filmlerini tekrar tekrar izlemelerini öneririm.” (Deniz, 2011: 29)

Burada örnekleri çoğaltmak mümkün; Atıf Yılmaz’dan, Halit Refiğ’e, Ertem Göreç’ten Yılmaz Güney’e kadar pekçok önemli yönetmen ve sinemacı ondan birşeyler öğrendiklerini belirtmişler, onun Türk sinemasının ustasız ustası olduğuna vurgu yapmışlardır. Bu önemli sinema insanların da vurguladığı gibi Akad’ın sinemamızdaki yeri farklıdır ve onun gibi bir yönetmeni ve filmlerini ele almak, Türk sineması açısından büyük önem taşır.

“...Bu bağlamda, Lütfi Akad gibi bir yönetmeni ele almak günümüzden ve geçirdiğimiz süreçlerden ve tabii ki onun döneminin tartışmalarından bağımsız düşünülmemeli. Onu böyle bir tabloya yerleştirme denemesi, farklı bakış açılarından çizilebilecek, yorumlanabilecek bir konunun çeşit boyutlarını bir araya getiren bir eskiz yerini alabilir. Eskizi açacak çalışmalar içinse ayrıca bir çaba ve emek gerekiyor.

Bütün bunların ışığında, bulunduğumuz noktadan geriye doğru gitmek, Yeşilçam sonrası döneme, 80’lerde kırık, çatlak ve kesik bir döneme giren Türkiye ve o Türkiye’deki sinema sürecine ve tartışmalarına uğramak ve yeniden günümüze doğru düşünmek için Lütfi Akad’ın sinema tarihimizdeki yeri bir temel oluşturabilir.” (Kanbur, 2005: 11)

Kanbur’un da belirttiği gibi, Akad ve sinemasını incelemek, Türkiye’deki sinema sektörünü ve tarihsel sürecini anlamak adına bir temel taş niteliğindedir ve bu sebeptendir ki, Türk sineması üzerine yapılacak her araştırmada, Ömer Lütfi Akad ismi kendine yer bulur.

3.2. Ömer Lütfi Akad Sineması’na Genel Bir Bakış

1916 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Ömer Lütfi Akad, sinemaya ilk adımını yönetmenliğini Şakir Sırmalı’nın yaptığı “Domaniç Yolcusu” isimli filmin yapım yönetmenliğini üstlenerek atmıştır. (Özgüç, 1995: 9) Sonrasında mali uzman

olarak görev yaptığı “Erman Film”de, arkadaşı olan oyuncu Sezer Sezin’in de etkisiyle Damga (1948) isimli filmin bazı eksik sahnelerini tamamlamak üzere ilk kez kamera arkasına geçmiştir. Bu deneyiminden sonra Erman Film’in sahibi Hürrem Erman, Halide Edip Adıvar’ın “Vurun Kahpeye” isimli romanını sinemaya aktarmaya karar verir ve filmin senaryosu ile çekimini tamamen Akad'a bırakır. Böylece Akad, 1949 yılında Vurun Kahpeye adlı filmle yönetmenliğe başlamış olur. (Kuyucak Esen, 2010: 80) Bu filmle yakalamış olduğu başarı ile Erman Film’e üç film daha yapar; bir operet olan Lüküs Hayat (1950), çekimleri Bağdat’ta gerçekleştirilen Tahir ile Zühre (1952) ve Arzu ile Kamber (1952). Deneme türünde yapılan ve beklenen başarının yakalanamadığı bu filmlerden sonra Akad, Erman Film’den Kemal Film’e geçer ve burada senaryo yazar Osman F. Seden ve görüntü yönetmeni Kriton İlyadis’le bir üçlü oluştururlar ve bu verimli işbirliği ile iki yıl içerisinde 9 film yönetir. (Scognamillo, 2010: 133) Kemal Film’e yaptığı ilk film olan ve başrolünde Ayhan Işık’ın oynadığı Kanun Namına (1952) büyük bir başarı elde eder. İstanbul’da yaşanan gerçek bir olaydan esinlenerek çekilen ve kameranın ilk kez sokağa indiği bu filmle Akad, sanatsal çevreleden olumlu eleştiriler almış, film halk tarafından da büyük beğeni toplamıştır. (Kuyucak Esen, 2010: 82)

“...Ama gerçek şu ki, ‘Kanun Namına’, dönemin eleştirmenlerine göre Türk sinemasında ‘sinemacılar dönemi’ni başlatan bir yapıtı. Ve Lütfi Ö. Akad, bir dönemi etkileyen ‘ilk sahici yönetmen’, Ayhan Işık da bu dönemin ‘ilk yaratılan yıldızı’ olarak sinema tarihine geçeceklerdi...” (Özgüç, 1990:56-58)

Akad, bu başarılı çalışmanın ardından yine Osman Seden’le birlikte Kemal Film adına film çekmeye devam eder ve sırasıyla İngiliz Kemal Lavrens’e Karşı (1952), Katil (1953) ve Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar (1953) filmlerini yapar. Bu arada Kemal Film’le olan ilişkisini kesmeden Duru Film adına Altı Ölü Var/İpsala Cinayeti’ni (1953) çeker.

“Başka ellerde kolaylıkla bir Arap melodramına dönüşebilecek bu öyküde Lütfi Akad, Nijat Özön’e göre, tüm tuzaklardan sıyrılıp ‘...daha çok, çeşitli kişilerin anlatımı, belirli olaylar karşısındaki davranışları ve olayların zoruyla geçirdikleri değişimleri ortaya koyuyordu’” (Aktaran Scognamillo, 2010: 136)

Bu filmin ardından Akad, yine Kemal Film adına büyük kentte küçük insanların yaşam kavgasının anlatıldığı ve başrollerini Belgin Doruk ile Ayhan Işık’ın paylaştığı Öldüren Şehir (1953) filmini yapar.

“Konu fazla bir özgünlük taşıyor, kişiler, çevre ve ilişkiler denenmiş, bildik unsurlardan oluşur. Lütfi Akad, yeni bir şey anlatmamasına rağmen belirli bir rahatlıkla anlatım ve mekan üstünde durmuştur.” (Scognamillo, 2010: 137)

Akad ise, Onaran’a verdiği mülakatta, bilhassa sinema tekniklerini geliştirmek bakımından bu filmi önemseydiğini vurgulamıştır. (Onaran, 1990: 52)

“Kanun Namına ve Öldüren Şehir filmleri aslında Lütfi Akad’ın ‘ilk dönem’ çalışmalarıdır ve Akad’ın ileride kendisine özgü bir şekilde geliştireceği yalın ve gerektiğinde ağırlaşan anlatım ilkelerine sanki ters düşmekte ve –Akad kabul etsin ya da etmesin- belki de kaçınılmaz olarak Batı sinemasının etkilerini de taşımaktadır. (Scognamillo, 2010: 134)

1954 yılında ise Akad, Kemal Film adına üçünün senaryosunu Osman Seden’in (Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Kardeş Kurşunu), birini ise kendinin yazdığı (Görünmez Adam İstanbul’da) dört film daha çeker ve bu filmler Kemal Film adına yaptığı son filmler olur. (Scognamillo, 2010: 137)

“Akad’ın 1954’de çektiği dört filmi onun filmografisinde önemli bir yer tutmayacak niteliktedir: Bulgar Sadık, Vahşi Bir Kız Sevdim, Kardeş Kurşunu ve Görünmeyen Adam İstanbul’da.” (Kuyucak Esen, 2010: 85)

Duru Film'e geçen Akad, kent hayatı ve kentin çileli insanları yerine bu kez 1955 yılında senaryosu Yaşar Kemal'in bir düşüncesine dayanılarak yazılan ve köy hayatının anlatıldığı Beyaz Mendil filmi yapıyor.

“...Nihayet, 1955'te Beyaz Mendil'le yapmak istediği tarza geri dönmüştür. Yaşar Kemal'in bir öyküsüne dayanan film, iki düşman köyden, birbirini seven iki gencin yaşadıklarını ele almıştır. Fikret Hakan ve yabancı oyuncu Ruth Elizabeth'in canlandırdıkları tipler oldukça başarılı çizilmiştir. Yalın bir anlatım dili tutturarak Akad'ı eleştirmenler övgüyle karşılamışlardır. Köyü ve doğayı başarıyla anlatmıştır. Yalnız, iki düşman köyün neden düşman oldukları ortaya konmamıştır. Sevişen iki gencin, bu düşmanlık yüzünden kaçarak evlenmeleri, bu kötü koşullar içinde kızın hastalanarak ölmesi, onları izleyip cezalandırmak isteyen köylülerce erkeğin de vurulmasıyla sona erdirilen film, sonuç olarak düşmanlığın kötülüğünü vurgulamıştır.” (Kuyucak Esen, 2010: 85)

Ayrıca Scognamillo, Akad'ın Yedinci Sanat Dergisi'nde yapılan bir söyleşisinde bu filmle ilgili görüşlerini şu şekilde aktarır:

“Belki çok uzaktan Hudutların Kanunu'nu hazırladı bu film, benim için. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde. Ayrıca Beyaz Mendil folkloru da en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanılan filmidir.” (Scognamillo, 2010: 137)

Filmin başrol oyuncusu Fikret Hakan da, oyunculuk konusunda sağlıklı başlangıcını kendisinin onüçüncü filmi olan “Beyaz Mendil” filmiyle yaptığını dile getirdiği Türk Sinema Tarihi isimli eserinde, filmle ilgili şu ilginç tespitlerde bulunur:

“...Aslında 1914-1952 arasında çekilen filmlere bakıldığında, tutarlı-tutarsız adaptasyonlar, piyasa işi fanteziler, melodramlar ve düzeysiz komediler görülür. Bunlar, Türk sinemasının hiçbir biçimde başlangıcı olamaz. Kanımca gerçek Türk sineması, 1955 yılında çekilen Beyaz Mendil'le başlamıştır. 1955 ile 2005 arasındaki elli yıllık süreçte bütün iyi film seçimlerinin Beyaz Mendil beğenisi, mantığı ve yaratusunda yürüdüğü

görülecektir. Ben böyle bir ilkte var olmaktan büyük gurur duyuyorum...” (Hakan, 2012: 12)

Beyaz Mendil filminden sonra çeşitli yapımevleri için kendi filmografisi için fazla önem taşımayan filmler yapar Akad; Meçhul Kadın (1955), Kalbimin Şarkısı (1956), Ak Altın (1957), Kara Talih (1957), Meyhanecinin Kızı (1958), Zümrüt (1958), Ana Kucağı (1959), Cilalı İbo'nun Çilesi (1960).

Araya giren Yalnızlar Rıhtımı (1959) ise görüntü estetiğiyle bu filmlerden farklıdır. Ali Kaptanoğlu adıyla şair Atilla İlhan'ın eserini senaryoya çeviren Akad, filmin görüntüsünün güzel olabilmesi için, senaryo üzerinde tüm ayrıntıları belirleyerek çizmiş ve filmi bu şekilde çekmiştir. Fransız Şairane Gerçekçilik akımı filmlerine özentisi içermekle eleştirilen, Akad'a ve Türk halkına yabancı bir konunun işlendiği film, izleyici tarafından tutulmamıştır. (Kuyucak Esen, 2010: 86)

Scognamillo, Akad'ın Yedinci Sanat Dergisi'ndeki yine aynı söyleşisinden bu kez Yalnızlar Rıhtımı ile ilgili şu tespitlerini aktarır:

“Yalnızlar Rıhtımı bir estetizm gösterisidir, kuru gürültüdür. En eksiksiz şekliyle Antonioni estetizmine varır. Ve bana çok pahalıya mal olmuştur. Bu filmin ticari başarısızlığı ertesi yıl beni Dişi Kurt gibi kötü filmlere imza atmak çaresizliğine getirdi.” (Scognamillo, 2010: 138)

Akad daha sonra kendisinin de söyleşide belirttiği gibi, sinema adına tartışılan filmler çekmiştir; 1959'da çekimlerine başlanan ve bir yıl sonra bitirilebilen Yangın Var (1960), Dişi Kurt (1960) ve Sessiz Harp (1961). (Scognamillo, 2010: 191)

Bu filmlerin ardından çekimleri 1962'de başlayan ve 1965'de bitirilen, hatta bazı ara çekim ve son sahneleri Memduh Ün tarafından tamamlanan, Orhan Kemal öyküsünden senaryolaştırılmış Üç Tekerlekli Bisiklet filmini yapan Akad

otoritelerden olumlu eleştiriler alır. Alim Şerif Onaran Türk Sineması isimli eserinde bu film hakkında şu yorumu yapar:

“...Üç Tekerlekli Bisiklet, hiç kuşkusuz, Akad’ın bu dönemdeki en önemli filmidir ve küçük bir başarıdır.” (Aktaran Kuyucak Esen, 2010: 87-88)

Bu arada filmin çekimleri devam ederken, Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü’nden ormanların yararlarıyla ilgili bir belgesel çekme önerisi alır. Senaryosu Orhan Asena tarafından hazırlanmış olan belgesel filmin senaryosunda istediği değişiklikleri yapmak koşuluyla bu teklifi kabul eder ve Tanrının Bağı Orman (1964) isimli belgeseli çeker. (Kuyucak Esen, 2010: 88)

Kendisinin ikinci dönemi yani “Sinema Yapma Dönemi” olarak nitelediği “Hudutların Kanunu” filminden önce bir de Sırat Köprüsü (1966) isimli filmi çeker ve “Film Yapma Dönemi” olarak nitelediği ilk dönemi bu filmle son bulur. Akad bu filmi bir geçiş filmi, çoktan beri film yapmadığı için yapılmış bir geçiş filmi olarak tanımlar ve sadece sinemaskop oluşu dışında kendi sinemasına bir fark getirmediğini belirtir. (Onaran, 1990: 120)

Ve Hudutların Kanunu (1966) filmi; belirli bir yöntemle ilerlenen bir sürecin ürünü olan ve bir bakıma Akad’ın önceki deneme ve arayışlarının vardığı nokta. (Scognamillo, 2010: 192)

“...Benim ikinci dönemim gerçekte 1966’da Hudutların Kanunu ile başlıyor. Öbürü, o tarihe kadar olan dönem film yapma dönemi idi. ...Evet. Şimdi sinema yapma dönemine geliniyor. Buraya kadar dil meselesi olarak ne varsa hepsini denedim. Her film, bir sonraki film için müsvedde olmak üzere yapılmış çalışmalardı. Şimdi Hudutların Kanunu ile bir acayip şey başlıyor. Bir yeni dönem başlıyor...” (Onaran, 1990: 120)

Öyküsü başrol oynayan Yılmaz Güney’e, senaryosu Ömer Lütfi Akad’a ait olan film, hem eleştirmenler tarafından çok beğenilmiş, hem de ticari anlamda çok

iyi iş çıkarmıştır. Kaçakçılığa ekonomik açıdan yaklaşan ve yöre halkının günlük yaşamının çok iyi anlatıldığı filmin, anlatacaklarını yalın bir sinema diliyle sergileyip çözüm önermemesi belirgin özelliklerindedir. Ayrıca sansür endişesi nedeniyle, insan ilişkileri ve yaşam koşulları açısından gerçekçi işlenen film, devlet-fert ilişkileri açısından ise gerçek dışı olarak ele alınmıştır. (Kuyucak Esen, 2010: 92)

Akad, bu filminden ardından yine başrolünü Yılmaz Güney'in oynadığı 1967 yılı yapımı Kızılırmak-Karakoyun filmini yapar. Nazım Hikmet'in iki halk türküsünden birleştirerek 1946 yılında Muhsin Ertuğrul'a yazdığı sinopsise dayanan filmin konusu çoban Haydar Ali'nin oba beyinin kızına aşkını ve aşıkların birbirine kavuşmak için verdiği mücadeleyi anlatır. Müzikleri Orhan Gencebay tarafından yapılan ve yarı destansı bir havada çekilen filmde folklorik malzemeler ustalıkla kullanılmış ve yörük hayatı başarıyla anlatılmıştır. (Kuyucak Esen, 2010: 94)

Akad, Muhsin Ertuğrul tarafından 1946 yılında çekilen filme göre içerik bakımından farklı bir bakış açısı getirdiği filmin temelinde, ilk yapılan filmde farklı olarak Anadolu'da tefeci sermayeyi anlatmak istediğini ifade etmiştir. (Onaran, 1990: 121)

Yine aynı yıl başrolünü Türkan Şoray'ın oynadığı ve Anadolu Üçlemesinin son filmi olan Ana'yı çeker Akad. Ana filminde, Karadenizli bir annenin kan davasından ailesini dahası çocuklarını korumak için vermiş olduğu mücadeleyi anlatır. (Scognamillo, 2010: 194)

Akad, kendi sinema hayatını anlattığı "Işıklı Karanlık Arasında" adlı eserinde Ana filminden bahsederken, filmin başrolünü oynayacak olan "Türkan Şoray" ismini düşündüğünde aklına hemen sulu gözlü melodram geldiğini, kendisinin ise böyle bir şeyden kaçınmak istediğini ancak "Ana" temasında melodramdan kaçınmanın yolunun olmadığını, bu nedenle parmağını göze sokmadan çözmeye kararlı olduğunu belirterek melodrama bakış açısını gözler önüne sermektedir. (Akad, 2004: 468)

Lütfi Akad 1967 yılında bir film daha çeker ve bu filmin de başrolünde Yılmaz Güney vardır. Bir kiralık katilin dramının anlatıldığı Kurbanlık Katil filmiyle birlikte Akad, yeniden kent filmlerine dönüş yapmıştır. (Scognamillo, 2010: 194)

Sonrasında ise “Kent Üçlemesi” ya da “İmkansız Aşklar Üçlemesi” diye de bilinen ve Safa Önal’ın senaryolarına dayanan üç film gelir; Vesikalı Yarım (1968), Kader Böyle İstedi (1968) ve Seninle Ölmek İstiyorum (1969). Bu üç filmin başrolünde de İzzet Günay yer alır ve filmlerden ikisinde ona Türkan Şoray, diğerinde ise Nilüfer Koçyiğit eşlik eder. (Kuyucak Esen, 2010: 95)

“...Ö. Lütfi Akad’ın Safa Önal’ın senaryolarına dayanan sonraki üç filmi ticari yönelimli sinemanın yıldız oyuncu sisteminin kalıplarını izleyecektir...” (Scognamillo, 2010: 194)

Akad, bu üç filmin ardından 1971 yılında üçü şarkıcılarla olmak üzere yapımcı filmi olarak adlandırılabilir beş film çeker. Anneler ve Kızları’nda Neşe Karaböcek, Bir Teselli Ver’de Orhan Gencebay, Rüya Gibi’de Zeki Müren gibi ünlü şarkıcılar, Mahşere Kadar’da Kartal Tibet-Fatma Girik, Vahşi Çiçek’te ise Cüneyt Arkın ile Leyla Kenter başrol alır. (Kuyucak Esen, 2010: 95)

1972 yılında Irmak ve Yaralı Kurt filmlerini çeken Akad, 1973 yılında ise Gökçeçiçek’le birlikte kırsal kesimden büyük kentlere göç ve yerleşme sorunlarını ele alan “Göç Üçlemesi”nin ilk iki filmi olan Gelin ve Düğün’ü yapar. 1974 yılında Esir Hayat filmini çeken Akad, 1975 yılında hem üçlemenin hem de kendisinin son filmi olan Diyet’i çeker. Eleştirmenlerce büyük beğeni kazanan ve üç filmin başrollerinde de Hülya Koçyiğit’in oynadığı “Göç Üçlemesi” Akad’ın filmografisinde önemli bir yer tutar.

Akad, bundan sonra televizyon için çalışmalar yapar ve TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) adına Ömer Seyfettin'in "Topuz", "Ferman", "Pembe İncili Kaftan", "Diyet" adlı öykülerini filme çeker. 1979-1980 yıllarında yine TRT adına Faruk Erem'in "Bir Ceza Avukatının Anıları" adlı eserinden "Emekli Başkan", "Çekiç ve Titreşim", "Kuma" ve "Isı" adlı dört öyküye kısa televizyon filmleri çekerek hayat vermiştir. Ancak bu filmler 80 İhtilali ve askeri yönetim nedeniyle ancak 1989 yılında yayınlanabilmiştir. Akad'ın son çalışması ise 1980'li yılların sonunda hazırlanan ve 1990 yılında gösterime giren, yine TRT adına belgesel türünde çekilmiş "Dört Mevsim İstanbul" adlı filmidir. (Kuyucak Esen, 2010: 99)

1974 yılında Türkiye'de ilk defa Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Film Arşivi bünyesinde Prof. Sami Şekeroğlu tarafından başlatılan eğitim çalışmalarına katılan ve Sinema Kursları'nda öğretmen olarak görev yapan Akad, 1975'ten itibaren ülkemizin akademik düzeyde eğitim veren ilk sinema-televizyon okulu olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-Televizyon Enstitüsü'nde (bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü) "Sinema Dili", "Senaryo-Yönetim-Oyun" ve "Atölye" derslerinden sorumlu öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. (Tugen, 2011: 87-88)

Ayrıca daha önce Faruk Erem'in "Bir Ceza Avukatının Anıları" adlı eserinden TRT için yapmayı planladığı öykülerden olan Yerle Gök Arasında (1981) isimli filmi de Sinema-TV Enstitüsü adına öğrenciler için çekmiştir. Usta yönetmen 20 yılı aşkın bir süre, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü'nde öğretim elemanı olarak görev yaparak bilgi birikimini yeni yetişen sinemacılara aktarmıştır.

Akad'ın başarılı bir yönetmen oluşunda sanata ve edebiyata olan ilgisi önemli yer tutar. Lise çağlarında, amatör resim çalışmaları yapan, edebiyat dergilerinde gençlik şiirleri yazan Akad, lise son sınıfta iken arkadaşları ile amatör bir tiyatro kurarak, oyunculuk deneyimleri kazanmıştır. Ayrıca yine o dönemlerde, Jules Lenormand'ın Zaman Bir Rüya'dır (Le Temps est un Songe) isimli oyununun dekorlarını tasarlayan Akad, ileride mesleği olacak olan,

sahneye koyma ve yönetmenlik işlerinin ilk denemelerini de böylelikle gerçekleştirmiş olur. (Serter, 2005: 83)

Yine aynı yıllarda, Beyoğlu ve Eminönü Halkevlerinde oynanan oyunlarda sahne dekorculuğunun yanı sıra, amatör bir oyuncu olarak da yer alan Akad, tiyatro, resim ve edebiyata meraklı ve de yetenekli bir genç olarak Şehir Tiyatrosu Dergisi'nde ve Türk Sesi Gazetesi'nde eleştiriler ve sahneye koyma tekniği üzerine yazılar yazmıştır. Sonrasında, Baha Gelenbevi ve Şakir Sırmalı'nın da aralarında bulunduğu bir grupla, "Beş Sanat" adlı bir edebiyat dergisi çıkaran Akad, sinemaya başlamadan önce de, sinema üzerine kuramsal ve eleştirel yazıların yayınlandığı bilhassa Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında büyük etkisi olan Cahiers du Cinema gibi kimi Fransız dergilerini, ciddi şekilde takip etmiştir. Ayrıca senaryo yazmak ve film çekmek dışında kalan boş zamanlarında, farklı uğraşlarla da ilgilenen Akad, 1959 yılında "Rumeli Hisarı'nı Işık ve Sesle Vurgulama" projesine katkıda bulunmuş, 1961-1965 yılları arasında Kenterler ve Oraloğlu tiyatrolarında sahneye koyuculuk, dekor, ışık çalışmaları yapmış, 1970-1971 yılları arasında ise fotoroman denemelerinde bulunmuştur. (Serter, 2005: 83)

Ayrıca, sinema hayatı boyunca yaşadığı anılarını paylaştığı "Işıkla Karanlık Arasında" adlı bir deneme kitabı da bulunan Akad'a Türk sinemasına yapmış olduğu katkıları nedeniyle 1983 yılında 20. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, 1986 yılında İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği tarafından, 1987 yılında Eczacıbaşı Vakfı tarafından (Altın Lale), 1988 yılında Kültür Bakanlığınca, 1989 yılında Ankara 2. Film Festivali'nde, 1994 yılında da 31. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde onur ödülleri verilmiştir. 1974 yılında çektiği "Düğün" filmiyle Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü alan Akad'ın filmleri de çeşitli ödüller kazanmış; 4. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "Hudutların Kanunu", 5. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ise, "Vesikalı Yarım" "en iyi ikinci film" seçilmiştir.

Ortaya koyduğu eserlerle Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Ömer Lütfi Akad, 19 Kasım 2011 tarihinde 95 yaşında iken aramızdan ayrılmıştır.

“1948’den 1976’ya, hiç durmaksızın yaklaşık 48 film çeken, bu süre içinde kökleri sadece sinemanın evrensel birikiminden değil, bağlı bulunduğu toprağın kendine özgü kültüründen de beslenen, özgün ve yalın bir anlatım arayışı içine girecek ve kendinden sonraki kuşaklara önemli deneyimler bırakacak olan Lütfi Akad, fantastik sinema da dahil (Görünmez Adam, 1954) her türde ürün vermiştir. Ancak, bu filmi yaparken bile, sinemanın bir gösteri değil, bir anlatı olması gerektiğine inandığını, her filmde büyük laflar etmenin de gerekmediğini, özgün bir dille insanı anlatmak gerektiğini düşünmektedir.” (Algan, 2005: 30)

3.3. Ömer Lütfi Akad’ın Aşk Filmleri

Bu bölümde Ömer Lütfi Akad’ın, içinde aşk konusu bulunan değil konusu aşk üzerine temellendirilen yani sadece aşkı konu alan filmlerine değinilecektir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz gibi toplumun dolayısıyla insanın en güçlü duygularından biri olan aşk, ana konu olmasa da sinemada her türden (korku, güldürü, savaş, macera vb.) filmin içinde işlenen bir konu olmuştur.

Bu bağlamda Akad’ın ilk aşk filmleri, çekimleri 1952 yılında Bağdat’ta gerçekleştirilen “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber” filmleridir. Her ikisi de Türk halk öykülerinden alıntılanan ve Arap melodramı formunda çekilen filmler şarkılı, masalsı ve koyu melodram unsurlar barındırmaktadır. İki filmin başrollerinde de Sezer Sezin ve Kenan Artun rol almaktadır.

“Tahir ile Zühre”de, bir hükümdarın kızıyla vezirin oğlunun aşkları anlatılmaktadır. Çocukları olmayan hükümdar ile veziri birgün pazarda gezerlerken, hükümdar karşılıklarına çıkan yaşlı bir dilenciye sadaka verir. Hükümdarın sadaka verdiği dilenci muhtemelen Hızır’dır ve sarayda ansızın karşısına çıkar ve ona bir

elma verir. Verdiği bu elmayı veziriyle paylaşmasını, sonra da eşleriyle yemelerini, bu durumda hükümdarın kızı, vezirinin ise oğlu olacağını, adlarını da Tahir ile Zühre koymalarını söyler. Ancak elmayı bölerken çok dikkatli olmalarını, yoksa çocukların başından felaket eksik olmayacağını da ekler. Padişah elmayı eşit şekilde böldürür ve veziriyle paylaşır. Filmin devamında çocuklar yetişkin olduklarında birbirlerine sevdalanırlar ve ama padişahın karısı onları ayırmaya çalışır ve bu uğurda başlarına bir sürü felaket gelir. Nihayet filmin sonunda iki genç ancak ölürken birbirlerine kavuşabilirler.

“Arzu ile Kamber”de ise, evlatlık alınan bir erkek çocuğu ile onun ardından dünyaya gelen kızın aşkı anlatılır. Önceleri birbirini kardeş sanan iki genç gerçeği öğrenince birbirlerine aşık olurlar. Ancak anne onları ayırmaya çalışır ve kızını zengin bir adamla evlendirir, Kamber de kendini dağlara verir. Ancak kızın kocası kısa bir süre sonra ölür ve aşıklar biraraya gelmeye çalışsalar da anne kavuşmalarına sürekli engel olur. Bir raslantı sonucu birbirine kavuşan genç, birbirlerini bulunca heyecandan bayılırlar. Sürekli kızını takip eden kötü kalpli anne, gençlerin çevresi su ile kaplı olduğu için onları ayırmak için yanlarına varamaz. Bu sırada iki sevgilinin göğüslerinden birer güvercin çıkıp kanatlanır ve gençler oracıkta can verirler.

İzleyici tarafından beğenilmeyen ve Akad’ın filmografisinde önemli yer tutmayan ancak kendisinin yararlı denemeler olarak gördüğü bu iki filmle ilgili Akad’ın anlattıkları filmlerin neden başarısız olduklarını gözler önüne serer:

“Bu işe doğrudan karışan üç kişiyiz: Hürrem Erman, Sezer Sezin ve ben. Açıkça söylenmiyor ama üçümüzün kafasında üç ayrı yapıda filmler var... Hürrem Erman’ın düşündüğü filmi tanımlamak zor. Aslında halk hikayesi tarzında düşünüyor ama bildiğimiz, sazı elinde yanık aşıklar gibi değil. Biraz kozmopolit bir havası var. Şöyle açıklayayım, filmlerde müziğin ağırlıklı bir yeri var ama sufiliğin de karıştığı tam bir saray müziği. Bestecisi Sadettin Kaynak. Hepsisi gerçekten de çok güzel besteler, bugün hala söylenmekte ve zevkle dinlenmekte ama işte halk hikayesi deyimi ile bağdaşmıyor. Onun istediği alaturka denilen müzikle destekli, gözü yaşlı bir Arap melodramıydı. Sezer’in bakış açısı çok net

belliydi. O, Amerikalıların yaptığı Şehrazad, Şeyh Ahmed, Şeyhin Oğlu gibi bir görsellik istiyordu. Bana gelince, doğrusu ben ne istediğimi bilemiyordum. Önce, o gerçek halk hikayesi dedikleri tür hakkında hiçbir fikrim yoktu... Dahası o hikayelerde yaşayan insanları da tanı mıyordum... Gerçek insanımızla kısa bir zaman sonra yüz yüze gelecek, onların yalınlığı, gerçekçiliği ve saflığı karşısında çarpılacaktım. Olaya içerik açısından değil, sadece, önce bir sinema işçisi olarak Hürrem Erman'la Sezer'in bakış açılarını telif etmek, sonra da tüccarca bir girişim olarak bakıyordum. Böyle yapmakla da ağır bir suç işliyordum. Bir sinemacı olacak idiysem yabancıısı olduğum bir alana elimi sürmemem gerekirdi, ne var ki o yıllarda bunun bile bilincinde değildim. Yıllar içinde, ben bir yandan sinema yapmasını öğrenirken sinema da beni yontacak, adam etmeye çalışacaktı.” (Akad, 2004: 121-122)

1953 yılında çekilen ve başrollerini Ayhan Işık ile Belgin Doruk'un paylaştığı “Öldüren Şehir” filminde, İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde birbirini seven iki gencin hikayesi anlatılır. İki sevgili fakirdir ama birbirlerini çok severler, nişanlıdırlar ve evlilik hazırlıkları yapmaktadırlar. Ama kızın annesi, kızının zengin biriyle evlenmesini istemekte, kızın zengin olma dürtülerini harekete geçirmeye çalışmaktadır. Ne var ki delikanlı, mahallenin belalısıyla yaşadığı bir kavganın sonucunda onu vurur ve hapse düşer. Şehrin parıltılı hayatına özenen ve nişanlısının da yokluğuyla boşluğa düşen kız, barda çalışan bir arkadaşının yanına yerleşir. Arkadaşı ona barda iş ayarlar ama yakışıklı patronun kızı beğendiğini görünce onu kıskanır ve kötü yola düşürmek ister. Bu arada hapisten çıkan delikanlı, sevdiği kızı büyük kentin bataklığından kurtarmaya çalışır ve bunu başarır. Sevgililer birbirine kavuşur ve mahallelerine dönerler.

Akad'ın 1955 yılında çektiği “Beyaz Mendil” filminde de, birbirine düşman iki köyden olan gençlerin aşkları anlatılmaktadır. Başrollerini Fikret Hakan ile Ruth Elizabeth'in oynadığı filmin senaryosu da Akad tarafından Yaşar Kemal'in bir hikayesinden esinlenerek yazılmıştır. Filmin konusu ise şöyledir; birbirine düşmanlık güden iki köyde yaşayan gençler birbirlerini sevmekte ve gizli gizli buluşmaktadır. Bu tasvip edilmeyecek birlikteliğin ortaya çıkması üzerine, sevgililer kaçmak zorunda kalırlar. Dost olan komşu bir köye sığınan ve kötü koşullarda

beraberliklerini devam ettirmeye çalışan sevgililerden kız ölümcül hastalığa yakalanır. Delikanlı onun iyileşeceğine inandığı için evin bahçesine bir çam ağacı diker ama zamanla çam ağacı kurur, kız da ölür. Bu arada onları takip eden köylülerden kızın babasının onu evlendirmek istediği zengin adam da onları bulur ve delikanlıyla kavgaya tutuşurlar. Adamı vurarak öldüren delikanlı kendisi de yaralanır ve kızın ölüsüyle birlikte yaralı halde atın üzerinde köylerine döner. Onların döndüğünü duyan köylüler ellerinde sopalarla genç sevgilileri linç etmek üzere toplanırlar. Kızın öldüğünü gören, delikanlının da onun üzerine kapanarak gözlerinin önünde ölümüne şahit olan köylüler yaptıklarına pişman olurlar.

“Beyaz Mendil” de, “Öldüren Şehir” filmi gibi Akad’ın filmografisinde önemli yer tutan ve kendisinin de beğendiği filmlerdendir. (Onaran, 1990: 69)

Akad’ın senaryosunu Atilla İlhan’ın eserinden alarak yazdığı 1959 yapımı “Yalnızlar Rihtımı” isimli film de yönetmenin önemli aşk filmlerinden biridir. Ayrıca başrolleri paylaşan Yeşilçam’ın ünlü çiftlerinden Sadri Alışık ile Çolpan İlhan’ın ileride evlilikle noktalanacak ilişkileri de bu filmle başlar. Filmde bir gemi kaptanı ile barda konsomatris olarak çalışan ve şarkı söyleyen kadının aşkı anlatılır. Kaptan kaçakçılık işleriyle uğraşan bar sahibinin metresi olan genç kadına aşık olur ama pis işlerle uğraşan patron ve adamlarının da onları rahat bırakmaya niyetleri yoktur. Ancak iki sevgili tüm engellere rağmen patron ve adamlarını atlatmayı başarır ve filmin sonunda birbirlerine kavuşurlar.

Çekimleri 1959 yılında başlayıp 1960’da tamamlanan, senaryosu Necip Fazıl Kısakürek’in eserinden alıntılanan ve Osmanlı döneminde yangın söndüren tulumbacıların anlatıldığı “Yangın Var” filmi de Akad’ın aşk konulu filmlerinden biridir. Başrollerini Ayhan Işık ile Leyla Sayar’ın oynadıkları filmde tulumbacı reisi bir delikanlı ile paşanın kızının aşkları anlatılır. Tulumbacı reis, çıkan yangını söndürmek üzere gittiği evde karşılaştığı kızla birbirlerine ilk görüşte aşık olurlar. Ev paşanın evidir, aşık olduğu kız da paşanın kızıdır. Paşanın takdirini kazanan delikanlı, ona ailesinin namusunu koruyacağına dair söz verir. Verdiği bu söz

nedeniyle aşkını içine gömmeye çalışır ve kızın tüm aşkına rağmen ondan uzaklaşır. Ancak filmin sonunda onunla konuşmaya gelen paşanın kızı kardeşi kendi kardeşi tarafından namus nedeniyle vurulur. Eve gelen ve onu yaralı halde gören tulumbacı reis, artık kimsenin onları ayıramayacağını belirtir ve evi ateşe vererek kucak kucağa ölüme giderler.

“Yangın Var”, yapıldığı dönemde olumlu-olumsuz çokça eleştiri almış, Akad ise bu filmle ilgili, *“Yalnızlar Rıhtımı”nın getirdiği olgun sinemayı daha iyi kullanmak açısından filmi başarılı bulduğunu, ancak konusu itibariyle kendisine erken geldiğini, yeniden önüne gelse seve seve yapabileceğini ve yeni yorumlar getirerek bazı meseleleri daha iyi aktarabileceğini* belirtmiştir. (Onaran, 1990: 96)

Akad'ın 1967 yılında çektiği ve arka planında sosyo-ekonomik dönüşümün yer aldığı Kızılırmak-Karakoyun filminde de, bir aşk hikayesi anlatılmaktadır. Başrollerini Yılmaz Güney ile Nilüfer Koçyiğit'in paylaştığı filmde köyün çobanı ile ağanın kızının aşkı anlatılır. Çoban, oba beyinin kızını sevmektedir, kız da çobana aşıktır. İki aşık gizli gizli buluşmaktadır, ancak törelere göre bey kızını ile çobanın evliliği kabul edilemezdir ve onların bu görüşmeleri çobanda gözü olan kızın üvey annesi ile kızda gözü olan tefecinin zengin oğlunun adamlarından biri tarafından ağaya iletilir. Türkmen geleneğine göre köyün erenlerince yargılama yapmak üzere meclis kurulur ve tüm oba halkının önünde çobana ceza verilir. Ancak gönlün töre dinlemeyeceğini bilen ve bu cezayı ağır bulan oba halkından birtakım kişiler kararı verenlere çobana bir şans daha verilmesini ceza yerine gerçekleştirilmesi imkansız olan bir sınavı geçmesi durumunda kıza kavuşabileceği yönünde bir karar alınmasını isterler. Meclis bu hakkın ancak kızın babası oba beyi tarafından verilebileceğini belirterek kararı oba beyine bırakırlar. Oba beyi de bu kararı onaylar ve bu imkansız sınavı geçmesi durumunda kızıyla çobanı evlendireceğini, geçmemesi halinde ise çobandan köyü terketmesini ister. Çoban gerçekleşmesi imkansız olan bu sınavı geçer ancak köyün yaşadığı yaylayı bile satın alan, onlara yaşam alanı bırakmayan ve başta oba beyi olmak üzere tüm köylünün borçlu olduğu tefecinin baskıları karşısında bu hakkından vazgeçtiğini ve kararı oba beyine bıraktığını belirtir. Çaresiz

oba beyi de kızını tefecinin oğluyla evlendirmeye karar verir. Köyde düğün hazırlıkları yapılır ancak kasabada yaşayan tefecinin oğlu ile adamları gelir ve obada yapılan tüm hazırlıklarını hiçe sayarak kızını alır giderler. Bunun anlamını çok iyi bilen köylüler durumu kabullenemez ve kızın geri alınması gerektiği köyün meydanında sesli bir şekilde dile getirilir. Bunun üzerine çoban, oba beyine gelerek müsaade ister ve pişman olan oba beyinin de izin vermesi üzerine köylülerle beraber kabileyi yakalayarak kızını geri almak üzere yola çıkarlar. Onları yakaladıklarında aralarında silahlı çatışma çıkar ve tefecinin oğlunu vuran çoban kendisi de yara alır. Asma köprüünün üzerindeki kız ile kavuşmak üzereyken köprü yıkılır ve Kızılırmak'ın sularında kaybolurlar.

“...Melodramların, toplumsal alanda karşılına engel çıktıkça içe kapanıp yalnızlaşan, birbirlerine tutunup topluma sırt çeviren aşıkların aksine, Ali Haydar ‘kılıcın keskin yüzünde yürümek lazım’ diyen, gerektiğinde kendini öne sürmekten, engellerle yüzleşmekten kaçınmayan bir aşık tiplmesi çiziyor. Melodramın, kaderlerine isyan eden aşıklarından farklı olarak; isyanını haksızlığa ve zulmeden otoriteye yönlendiriyor. Önüne konan aşılmaz engeli mucizevi şekilde aşmasıyla, içinde bulunduğu obanın da silkinmesini sağlayan ve tefeci ağaya karşı çıkabilme cesaretini gösteren, bir tür aziz aşık figürü...” (Öperli, 2012: 55)

1968 yılında “Vesikalı Yarım”, “Kader Böyle İstedi” ve 1969 yılında “Seninle Ölmek İstiyorum” isimli üç aşk konulu film çeken Akad'ın bu filmlerini çalışmamızın son bölümünde detaylı olarak inceleyeceğimiz için burada sadece isimlerine değinmekle yetiniyoruz.

Akad'ın 1971 yılında çektiği ve başrolünde Orhan Gencebay'ın oynadığı “Bir Teselli Ver” filminde de bir aşk hikayesini anlatır. Fabrikada çalışan genç ile fabrika sahibinin kızını birbirlerine aşık olurlar. Kız nişanlıdır ama nişanlısını sevmemekte ve yaşadığı hayattan zevk almamamaktadır. Aracının arıza yaptığı bir gün fabrikaya tamir için geldiğinde tamir ustası olan gençle tanışır ve ondan oldukça etkilenir. Sonrasında iki genç birbirlerine aşık olurlar. Aynı zamanda saz çalıp şarkı söyleyen

gençle kızın fazlaca ilgilendiğini gören nişanlısı gencin işten çıkartılmasını sağlar. Daha sonra kız yaşadığı çevreyi ve ailesini terkederek gencin yaşadığı gecekondu mahallesine yerleşir. Kızın yaşı küçük olduğu için ailesinden istense de aile buna tepki gösterir ve daha sonra kızını götürmek için kalabalık bir grupla gecekondu mahallesine gelirler. Mahallenin gösterdiği tepkiyle kavga çıkar, onların zarar göreceğini düşünen kız buna engel olmak için yalan söyler ve ailesiyle eve döner. Kızın dayısı kızını evlendirecekleri bilgisini getirince genç ve tüm mahalleli nikah yapılan evi başar ve evliliğe mani olup kızını alıp giderler. Akşamında iki aşığı mahallede gerçek bir düğün yapılır ve birbirlerine kavuşurlar.

Ana teması aşk olduğu için değindiğimiz bu film, Akad'ın kendisinin önemsemediği filmlerinden biridir. Sinemasına hiçbir katkısının olmadığını düşündüğü ve bir yapımcı filmi olarak gördüğü bu filmi, yaşamını sürdürmek için yaptığı işlerden biri olarak değerlendirmiştir. (Onaran, 1990: 148)

Akad'ın 1971 yılında çektiği bir diğer aşk konulu film de yine senaryosu Safa Önal'a ait olan ve başrollerini Kartal Tibet ile Fatma Girik'in paylaştığı "Mahşere Kadar" filmidir. Filmde, zengin ama kirli işler çeviren bir iş adamının kızıyla, babasının yanında çalışan fakir gencin aşkları anlatılır. Gemilerde çalışan genç, kaçakçılık yapıldığını farkedince gemideki diğer adamlarla kavga eder ve bu kavganın sonunda bir ayağı sakat kalır. İyileştiğinde teşekkür için gittiği patronu onun artık bu haliyle gemilerde çalışamayacağını, isterse kendi yazlık köşkünde bekçi olarak çalışabileceğini söyler. Genç bu teklifi kabul eder ve köşte çalışmaya başlar. Arkadaşlarıyla parti hazırlığı yapmak için köşke giden iş adamının kızı önceleri şımarık tavırlarla genci rencide etmek ister. Ancak parti sırasında arkadaşlarının şımarık tavırları karşısında gencin mertliğinden etkilenir ve daha sık köşke gitmeye başlar. Gencin doğallığından oldukça etkilenen kız kendi çevresindeki yapmacık ilişkiler karşısında genç adama daha da tutulur. İki genç zamanla birbirlerine aşık olurlar. Kızın babasına açılması üzerine babası büyük tepki gösterir ve kız genç adama birlikte onun deniz kenarındaki köyüne yerleşir ve evlenirler. Ancak babası peşlerini bırakmaz ve delikanlıyı vurmaları için adamlar gönderir.

Adamlar genci yaralar, ancak öldüremezler bu arada kocasını korumaya çalışan hamile kadın hem çocuğunu kaybeder, hem de adamlardan birini vurarak hapse düşer. Kız bir süre sonra hapisten çıkar ancak aldığı yara nedeniyle öleceğini öğrenen delikanlı daha fazla acı çekmemesi için onu kendisinden uzaklaştırır. Ancak gerçeği babasından öğrenen genç kadın sevdiği adama onu ölene kadar bırakmamak üzere geri döner.

Akad'ın 1972 yılında çektiği ve başrolünü Serdar Gökhan'ın oynadığı "Irmak" filminde de farklı bir aşk hikayesi vardır. Köyde salcılıkla geçimini sağlayan delikanlı, yine aynı köyden güzel bir kıza vurgundur. Kızın da kendine sevdalı olduğunu düşünen genç, bir gün kızın zengin ağanın oğluya evlendirileceğini duyar. Bunun üzerine kızı düğün günü kaçıtır. Ancak kız ona kendisini sevmediğini, ağanın oğluya kendi arzusuyla evlenmek istediğini ve onu bırakmasını söyler. Kızın kendisini sevmediğini öğrenen delikanlı yıkılır ve kızı evine geri götürür. Evine dönen genç kız delikanlının elinin eline değmediğini söylese de ona inanmayan babası ebeden rapor alır ancak yine de ağayı ikna edemez. Bir kere ağza düşüldüğünü raporun önemini olmadığını söyleyen ağa, kızın babasına borçlarını ödemesi için gün verir. Ağanın iş yaptığı adamlardan biri, ağanın oğlunun gönlünü yapmak için bir plan yapar ve kızı kasabada kadın tellallığı yapan bir eve düşürür. Kız eski sözlüsü tarafından iffal edilir ve burada kötü yola düşerek hayat kadını olarak çalışmaya başlar. Bunu öğrenen delikanlı gider kızı oradan kurtarır ve köye getirerek onunla tüm köyün meydanında evlendiğini açıklar. Delikanlının bu tavrı köy halkı tarafından takdirle karşılaşır ancak ağa ve adamları da köyün meydanına gelirler. Bu sırada çatışma çıkar ve ağanın oğlu delikanlı tarafından vurulur. Delikanlı, kızı annesinin evine bırakıp teslim olacağını söylese de ağa ve adamları onların peşlerini bırakmaz ve iki genç sal üstünde ırmağı geçerken vurularak ölürlür.

Yine Akad'ın, 1972 yılında çekimlerine başlanan ve 1973 yılında vizyona giren 19. yy. Osmanlısında yörük göçerlerinin hayatlarının anlatıldığı "Gökçeçiçek" isimli filmde de bir aşk hikayesi anlatılır. Başrollerini Serdar Gökhan ile Hülya Koçyiğit'in paylaştığı film, göçebe hayatı yaşayan ancak göçerlikten vazgeçerek

yerleşik hayata geçmeye çalışan bir beylikte geçmektedir. Obadaki iki aileden biri (Artukbeyler) ovaya ve tuz ocağına sahiptir ve obanın beyliğine hakimdir, diğeri (Alakuşlar) ise develeriyle tuz ocağının taşıma işlerini yapmaktadır. İki aile anlaşmasa da birbirlerine muhtaç olduklarından iyi geçinmek zorundadır. Çünkü hayvanlar bir ailenin mülkiyetinde, topraksa diğeri ailenin mülkiyetindedir. Alakuşlar taşıma hakkına karşılık Artukbeylerden ovadan yer istemektedir ve bu iki ailenin arasına toprak meselesi girer. Alakuşların taşıma işlerini yürüten Selman Ali ile Artuklulardan obanın güzel kızı Gökçeçiçek ise birbirlerine sevdalıdır. Gözü Gökçeçiçek'te olan oba beyinin oğlu, Selman Ali'den aradan çekilmesi koşuluyla bu meselenin çözüleceğini, yani Alakuşlar'a ovada kalma hakkı tanınacağını söyler. Alakuşlar adına çalışan Selman Ali, beyliğin çıkarı için buna razı olur ve Gökçeçiçek ile Artukbeyin oğluna söz kesilir. Selman Ali ve Artukbeyinin oğlunun da başında bulunduğu kervan deprem nedeniyle yolda telef olur. Sadece bir at üzerinde cansız bir bedenle obaya döner ve canlı, cansız diğerlerinden haber alınmak üzere bir kabile gönderilir. Keşif için giden kabile de döndüğünde, muhtemelen hepsinin öldüğünü o bölgenin taşlar altında kalmış olması nedeniyle cesetlerin de bulunamayacağını söyler ve acı haberi alan Artukbeyi üzüntüden kalp krizi geçirerek vefat eder. Hem beysiz, hem hayvansız kalan, tuz ocağının da zarar görmesiyle çaresiz durumdaki obalılar, çevrede insafsızlığıyla tanınan Katırcıoğlu adındaki bir beyden yardım isterler. Katırcıoğlu, çok ağır şartlarda bir teklif sunar ancak Gökçeçiçek bu anlaşmanın yapılmasına engel olur. Katırcıoğlu, hem göçebelerin ovalarının mülkiyetini almak hem de anlaşmaya mani olan Gökçeçiçek'i o dönemde "şifa yurdu" adı verilen akıl hastanesine yatırmak için türlü oyunlarla Paşa'ya giderek ferman çıkartır. Bu arada Gökçeçiçek hariç herkesin kendilerinden umut kestiği Selman Ali ve onun yardımıyla kurtulan Artukbeyin oğlu çıkar gelir. Artukbeyin oğlu tüm köyün delirdiğini düşündüğü Gökçeçiçek'ten de vazgeçtiğini Selman Ali'ye bildirir ayrıca obanın beyi olarak o da Katırcıoğlu ile anlaşmak zorunda olduklarına inanır ve Katırcıoğlu'na haber gönderir. Ancak anlaşmanın imzalanmaması için sürekli problem çıkaran Gökçeçiçek'i elindeki fermanla şifa yurduna götürmek ister. Beyi ve köyün erenlerini buna ikna eder ama Selman Ali onunla evlenmek istediğini söyleyerek mani olmak istese de deliren biriyle

evlenmenin hem dinen hem de törelere uymadığı gerekçesiyle talebi reddolunur. Çaresiz kalan Selman Ali, Gökçeçiçek'in sürekli ziyaretine gittiği ve göçer hayattan vazgeçtikleri için köylüye mesafeli olan mağarada yaşayan bilge dedeye gider ve ondan yardım ister. Dede ona çalgısını verir ve Gökçeçiçek'i götürürlerken, çaldığı türküyü onun kendisine gelmesi sağlar. İki sevdalı tam kavuşmuşken, bu kez Katırcıoğlu Selman Ali'ye saldırır ancak Selman Ali tarafından öldürülür. Göçer hayata dönmeye karar veren Selman Ali, Gökçeçiçek ve Alakuşlar yollara düşerler ve film sona erer.

Başrollerini Tarık Akan ile Perihan Savaş'ın paylaştığı ve Kıbrıs'ta çekilen 1974 yılı yapımı "Esir Hayat" filminde genç bir mühendis ile Paris'te eğitim almış stilist bir kızın aşkları anlatılmaktadır. Kıbrıs'lı bir işletmeci ile filmin yapımcısının yaptığı anlaşma üzerine Kıbrıs'ta çekilmesi gereken film için, pek çok konu araştıran Akad, çekmeyi planladığı bu filmlerin ne Kıbrıs ne de Türkiye yönetimlerince uygun bulunmayacağını düşünerek "Kader Böyle İstedi"nin temasından filmin senaryosunu oluşturmuştur. (Onaran, 1990: 155-156) Yine Akad'ın sıradan bulduğu, üzerinde çok fazla durmak istemediği filmlerinden olan "Esir Hayat"ın konusu şu şekildedir:

Türkiye'den iş için Kıbrıs'a gelen ve gelecek vadeden genç mühendis, aslen Kıbrıslı olan ancak yurtdışında yaşayan stilist kıza aşık olur. Kızın nişanlısı olan ve Londra'da yaşayan zengin iş adamına, kızın babası, mühendis gencin birlikte çalıştığı iş adamı ve bütün çevre maddi olarak bağımlı durumdadır ve hepsinin geleceği genç kızın adamla evliliğine bağlıdır. Mühendis sevgisi için her şeyi göze alır ama ona zarar vermelerinden korkan genç kız adamla evliliği kabullenir. Düğün günü sevgisini daha fazla bastıramayan genç kız sevdiği adama kaçar. İki genç zengin iş adamı ve onun esiri olan tüm çevreden kurtularak Kıbrıs'tan Türkiye'ye kaçmaya karar verirler. İş adamı ve diğerleri peşlerini bırakmazlar ama gençlerin aşkları her zorluğu yener ve küçük bir motorla denize açılır, oradan uzaklaşırlar.

3.4. Ömer Lütfi Akad ve Melodram

Akad, pekçok sinema otoritesince küçümsenen ve hatta Nijat Özön tarafından sinemamızın kanseri olarak tanımlanan melodrama mesafeli durmuş, ancak mesajlarını halka iletebilmek için de gerekli gördüğü melodramı, gerektiği ölçülerde bilinen kalıpların dışında ustalıkla kullanmıştır. (Özön: 1995: 85)

Akad, “Işıklı Karanlık Arasında” isimli otobiyografik eserinde, asıl adı Madam X olan ve Şehir Tiyatrolarında “Meçhul Kadın” adıyla oynanmış Fransız Bulvar Tiyatrosu oyununu yapımcı Hürrem Erman’ın kendisine getirmesiyle seçim yapmak zorunda olmadığı için çekmek zorunda kaldığını, en koyu melodramın bütün unsurlarını bir araya toplamış olan oyunu ne kadar hafifletmeye çalışsa da beceremediğini ve sonunda olduğu gibi çekmeye karar verdiğini anlatır. (Akad, 2004: 232)

Film bittikten sonra yapmış olduğu tespit, Akad’ın sanat hayatında melodramla ilgili duruşunu belirleyici niteliktedir:

“...Çalışma çok rahat ve hızlı oluyor, kısa zamanda bitiriyoruz. Bu arada çalışırken çok gülüyoruz. Melodramın ağdalı konuşmalarına gülmek elde değil. Kimi zaman çekimi kesmek zorunda kalıyorum. Çekim boyunca melodram bizi çok eğlendiriyor. İlk gösterimi, bir sabah, o zamanki adı Sümer olan sinemada aramızda yapıyoruz. Sohban salona girerken ‘Aman kendimizi tutalım, gülmeyelim,’ diyor. Gösteriden sonra ışıklar yanınca, kimsenin yüzünü göstermek istemediğini görüyorum, herkes ağlamış. Sohban iki gözü iki çeşme, elinde mendil ‘Yahu ne yaptım kendimi tutamadım, bu film çok iş yapacak,’ diyor. Öyle de oluyor. Bu melodram konusu üstünde düşünüyorum. Aslında küçümsenmemesi gereken bir konu. O günden sonra hangi ülkenin olursa olsun büyük iş yapmış filmlerin ana yapısında örtülü, biçim değiştirmiş melodramı görüyorum. Sinemada, tiyatrodaki pantomimde hatta balede olsun, anlatılmaya değer yaşam kesitlerinde, bütün kurmaca anlatılarda, dramatik durum kaçınılmaz oluyor...” (Akad, 2004: 233-234)

Algan'ın söyledikleri de bunu destekler niteliktedir:

“Kahkahalarla çektikleri, ucuz bir Fransız bulvar tiyatrosu oyunundan uyarlama Meçhul Kadın (1955) filminin seyirci tarafından iki göz iki çeşme seyredilip büyük ilgi gördüğünü şaşkınlıkla gözlemleyerek melodramın hiç küçümsenmemesi gereken bir konu olduğunu kavraması ve bu konuda araştırmalar yapması, daha sonraki yıllarda gerçekleştirdiği başyapıtlarda dramatik sorunları çözebilmesi açısından ona bir dayanak sağlamıştır.” (Algan, 2005: 31)

Yönetmenlik hayatı boyunca her türden film yapan Akad, melodram türünde filmler yapmak istemese de mesajını halka anlatabilmek için melodram anlatının kullanılmasının gerekliliğini, iş yapan yani halk tarafından tutulan sanat eserlerinin ana yapılarında gizli hatta biçim değiştirmiş melodramın bulunduğu tespitini yapmış ve melodramı bilinen kalıpların dışında, gerektiği gibi ve kendi deyimiyle “insanların gözüne sokmadan” ustalıkla kullanmıştır.

Genellikle ticari kaygılar ve otorite baskısı doğrultusunda filmlerin yapıldığı o günkü koşullarda, bir başka deyişle yönetmenlerin kendi arzularadıklarını değil yapımcı ve izleyici beklentileri doğrultusunda film üretmek zorunda kaldıkları Türk sinema sektöründe, Akad da Scoganmillo'nun belirttiği “ticari yönelimli sinemanın kalıplarını” kullanmıştır (Scoganmillo, 2010: 194).

Çalışmamızda incelediğimiz ve melodram unsurların kullanıldığı üç filmin ikisinde, adına kitaplar yazılan ve “Türk Sinemasının Sultanı” olarak adlandırılan Türkan Şoray gibi bir yıldız isimle çalışmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Akad'ın “Işıkla Karanlık Arasında” isimli eserinde “Ana” filmini çekmeden önce “Türkan Şoray” ismini duyduğunda ilk aklına “sulu gözlü melodram” geldiğini, ama kendisinin böyle bir şey çekmeye niyetinin olmadığını, ancak konusu itibariyle melodramdan kaçış olmayan filmi çözmeye kararlı olduğunu dile getirdiğini aktarmıştık. (Akad, 2004: 468) Akad, “Ana” filminden sonra “Vesikalı Yarım” ve “Seninle Ölmek İstiyorum” filmlerinde Türkan Şoray'la çalışmış, melodram

formundaki bu filmlerde –özellikle Vesikalı Yarım- ona gerçekçi roller vermiştir. Hatta Scognamillo, Türkan Şoray’ın en iyi filmlerini Lütfi Akad’la çektiğini ve oyunculuğu ondan öğrendiğini belirtmiştir. (Saydam vd., 2012: 77)

Türkan Şoray da, Akad’la çalışmasının sinema yaşamında bir dönüm noktası olduğunu, kalıplaşmış melodram oyunculuğundan geçişinin bu sayede olduğunu, “Ana” ve “Vesikalı Yarım” filmlerinde Akad’la çalışarak sade, yalın oyunculuğu başardığını ifade etmiştir. (Köçer, 2011: 23)

“Popüler sinema olayın peşine düşüp izleyiciyi heyecandan heyecana sürüklemeyi amaçlarken, Akad olayın içinden insanı çekip çıkarıyor, analiz ediyor, toplum içindeki yerine oturtuyor.” (Kuyucak Esen, 2005: 80)

Gerçekten de, melodram filmlerde şablonsu oyunculuklar, masallaşmış karakterler kullanılırken, Akad, filmlerinde çok sevdiği İtalyan usta yönetmen Visconti gibi “olayların tam ortasındaki insan”ı anlatmaya çalışmış ve bunda da başarılı olmuştur. (Algan, 2005: 41)

Akad’ın üstün vasıfları olan ülke insanını ele aldığı karakterler, hep güçlü karakterler olmuş, bu rollere başarıyla hayat veren oyuncular da Akad’la yeniden oyunculuğu öğrendiklerini belirtmişlerdir. Özellikle Akad’ın filmlerinde kadın karakterler çok güçlüdür. “Ana” ve “Vesikalı Yarım” filminde Türkan Şoray, “Gelin”, “Düğün” ve “Diyet” filmlerinde Hülya Koçyiğit, Türk kadının yaşadığı dramı ve gösterdiği dirayeti ve gücü gözler önüne sermektedir.

Sezer Sezin, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi yıldız oyuncular, verdikleri röportajlarda Akad’ın filmlerinde oynadıkları karakterlerle nasıl özdeşleştiklerini ve kendisine duydukları saygı ve hayranlığı dile getirmişlerdir. Hatta Hülya Koçyiğit, Akad’ın filmlerinde oynadıktan sonra daha seçici bir oyuncu haline geldiğini, kolay rol beğenemediğini belirtmiştir. (Orhan, 2008: 248-249)

Akad, 1950 yılında Beş Sanat Dergisi'nde yayınlanan "Sinemaya Dair" başlıklı yazısında sinemanın açmazlarını şu şekilde dile getirmiştir;

"...Sinema yapmak isteyen sanatçı (diğer sanatlara göre) imkanları temin edenin ekonomik endişelerine, eline verilen malzemenin yetersizliğine uymak zorunda olduğu gibi, bir de derdini anlatacağı halkın öteden beri alıştığı bir sinema anlayışına uymak zorundadır. Bu anlayışları yıkmaya, ortaya yepyeni bir hava, bir sinema görüşü getirmeye kalkmanın, bu denemeyi yapanlar için bir felaket olması işten bile değildir. Diğer sanatlarda yeni bir deyiş yolu aramak, bir görüş denemesine kalkmak ekonomik bir yıkım olmaz, kaldı ki, çok kere aydınlar bu denemeleri destekler, halka anlatmaya, benimsetmeye savaşırlar. Bu bakımdan, sinema aydınların yardımından da uzaktır. Bu yoldaki yayın da yıldızları övmeden öteye geçmez. Bütün bunlara rağmen, sinema –bugün zincirlere vurulmuş- dev bir sanattır." (Aktaran Kanbur, 2005: 19-20)

Akad'ın henüz yolun başındayken sinema sanatı ile ilgili görüşü ve bu sanatı icra edecek sanatçının halkın öteden beri alıştığı sinema anlayışına uymak zorunda olduğu tespiti önemlidir.

Nitekim Yeşilçam filmlerini topyekün yok sayarak, izleyici beklentilerini göz ardı eden yönetmenler, yaptıkları filmlerle çoğu zaman hayal kırıklığına uğramıştır. Kendisi için ya da sırf eleştirmenlerden olumlu not almak için film yapan hatta anlaşılmağı 'auteur'luk sanan, duyguyu izleyiciye geçiremeyen yönetmenler için Özgüç şöyle bir uyarıda bulunur:

"Eğer, bazı genç sinemacılar için amaç, seyirciyi dışlayıp yalnızca kendileri adına film çekmekse, 'dünyanın en pahalı oyuncuğı'nın sonuçlarına da ağlamadan, sızlamadan katlanmak zorundadırlar..." (Özgüç, 2005: 245)

Akad'a göre, sinema yapmak ahlaklı davranmayı, seyircinin duygularını istismar etmemeyi gerektirir:

“Sinema şantajı müsaite bir sanattır. Seyircilerin duygularını, şusunu, busunu istismar etmek. Şimdi bir adam geliyor, para veriyor, bir bilet alıyor, karanlık odaya giriyor. Demek ki, yüzde yüz bir istek var. Kimse zorlamıyor. Üstelik teslim olmuş oluyor... Dünyanın en iyi niyetli alıcısıdır. Burada her türlü şantajı yapmak mümkün. Sinemanın imkanları var ve tabii bundan mümkün olduğu kadar kaçınmak gerek. Namuslu davranmak lazım... Bugünün sinemacısının sayısız olanakları var. Tüm bunları kullanarak seyirciyi çarpmak, serseme çevirmek; işte şantaj budur.” (Kanbur, 2005: 20)

Buradan hareketle Akad’ın, filmlerinde herkesin bildiği şekliyle bol acıklı, seyirciyi zayıf noktasından vuracak koyu melodram unsurlar yerine günümüz sinemasında usta yönetmenlerin de yaptığı gibi yerinde ve gizli, yani izleyicinin gözüne sokmadan melodramı ve öğelerini kullandığını belirtebiliriz. Hatta yönetmen Fatih Akın’ın “Gegen die Wand/Duvara Karşı” filminde, Akad’ın “Vesikalı Yarım”deki melodram anlatımını model alması buna en güzel örneklerden biridir. (Öztürk, 2005: 55) Hatta bu film, ünlü romancımız Orhan Pamuk gibi sinema dışındaki sanatçılara da ilham kaynağı olmuştur. Pamuk, Kara Kitap (1990) isimli eserinde; Galip karakterinin kayıp eşi Rüya’yı araması sırasında, metin olarak “Vesikalı Yarım” filmine göndermeler yapmıştır. (Abisel vd., 2005: 9)

Sonuç olarak Akad, meslek hayatı boyunca pekçok melodram çekmiş, avantür filmlerinin bir bölümünde melodramatik unsurları –popüler sinemanın yasaları gereği- kullanmış, şarkıcılarla şarkılı melodramlar çekmiştir. Ancak filmlerinde sıklıkla “olayların tam ortasındaki insanı” ele alan Akad, bu tarz filmlerinde de melodramla gerçekçilik arasında bir biçim ortaya koymuştur. (Algan, 2005: 42-43)

4. ÖMER LÜTFİ AKAD'IN MELODRAM ANLATILI AŞK FİMLERİNİN ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Problem

Bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıktığı günden itibaren, eğlendirme işlevinin yanısıra toplumsal olayları ele alan sinema, bu özelliği nedeniyle pekçok toplumbilimcinin araştırma evreni içerisinde yer almıştır. Filmlerin halkın tutum ve davranışları üzerinde etkili olduğu düşüncesinden hareketle yapılan bu araştırmalar, filmlerin tutum ve davranışlar üzerindeki etkilerini incelerken, yine sosyal yaşam ve davranışların sinemaya yansıdığı düşüncesi de bu alanda araştırmalara neden olmuştur. Sonuçta bu araştırmalar, film ile toplumsal yaşam arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışmaktadır.

Ömer Lütfi Akad, her çağdaş sanatçı gibi yaşadığı dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel ve siyasal koşullarından etkilenmiş, yapmış olduğu filmlerinde yaşamış olduğu toplumun ve sinemanın gerçeklerinden yararlanarak kendine özgü bir üslup geliştirmiş Türk sinemasının ilk yönetmenidir. (Serter, 2005: 5) Bu bağlamda, böyle bir çalışmanın Türk sinemasında toplumsal olaylara ilk eğilen yönetmenlerden biri olan Ömer Lütfi Akad'ın sineması ile ilgili yapılması önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın hareket noktasını ise; Ömer Lütfi Akad'ın sineması üzerine bugüne dek pekçok çalışma yapılmış olsa da, yönetmenin aşk temalı filmleri üzerine –kült filmi “Vesikalı Yarım” dışında- genel bir araştırma mevcut olmaması ve tek bir filmle yönetmenin konuya genel bakışının tespit edilemeyeceği fikri oluşturmuştur. Ömer Lütfi Akad'ın aşk filmlerinin toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile incelenerek bu yöntemi oluşturan kavramların filmlerin içinde varlıklarının ve işlevlerinin araştırılması bu çalışmanın problemini teşkil etmektedir.

4.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, insanlık tarihi açısından en önemli toplumsal olaylardan biri olan aşkın sinemadaki etkileri üzerinden yola çıkarak, Ömer Lütfi Akad'ın sinemasında aşkın varlığı ve o dönemin toplumsal gerçekleriyle örtüşüp örtüşmediğinin ortaya konmasıdır. Ayrıca Türk sinemasında aşk filmlerinin en önemli anlatım şekli olan melodramı, Akad'ın incelenen filmlerinde nasıl kullandığı irdelenecek, buna bağlı olarak da, diğer aşk konulu Yeşilçam melodramlarıyla karşılaştırma yapılacaktır.

4.3. Önem

Türk sinemasında aşkın ne şekilde ele alındığı, aşk filmlerinde melodram unsurlarının nasıl kullanıldığının tespit edileceği araştırma sonucunda, filmlerin çekildiği (1960-1970'li yıllar) dönemde Türk toplumunda kadın-erkek ilişkileri, toplumun aşka bakış açısı ortaya konacağından çalışma önem arz etmektedir.

4.4. Varsayımlar

- Araştırmada ele alınan üç filmin yönetmenin aşka bakış açısını örnek olabileceği varsayılmıştır.
- Çalışma sırasında kullanılan kaynakların doğru ve geçerli olduğu varsayılmıştır.

4.5. Sınırlılıklar

Araştırma, yönetmenin diğer aşk filmleri arasından incelenmek üzere seçilen üç filmi ve çalışmada kullanılan kaynaklarla sınırlıdır.

4.6. Evren

Araştırmanın evrenini Ömer Lütfi Akad'ın 1960-1970'li yıllar arasında yapmış olduğu aşk konulu ve aynı zamanda melodram anlatımlı üç filminin incelenmesi oluşturmaktadır.

4.7. Yöntem

Araştırmanın amacını destekleyecek nitelikte veriler elde etmek ve konuyu kuramsal bir çerçeveye oturtabilmek için “Literatür Tarama” yönteminden yararlanılmıştır. Uygulama kısmında ise kadın-erkek ilişkileri ve aşk kavramının yönetmenin filmlerinde ele alınışını irdelemek için “Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi” kullanılmış, ele alınan filmler bu yönteme göre analiz edilmiştir. Ayrıca çalışmamızda melodram üzerinde durularak, filmler melodram anlatım unsurlarının kullanımını bakımından da incelenmiştir.

4.7.1. Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi

Diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi sinema üzerine de yapılan tartışmaların büyük çoğunluğu toplumsal bir boyuta sahiptir. Bu bağlamda araştırmamız için belirlemiş olduğumuz filmlerin analizleri de, toplumbilimcilerin toplum üzerinde çalıştıklarında ele aldıkları temel kavramlar üzerinden olacaktır. Berger, kitle iletişim araçlarının çözümlemesine en fazla uyarlanabilir olan sosyolojik kavramları şu şekilde belirtmiştir:

Yabancılaşma, anomi, bürokrasi, sınıf (sosyo-ekonomik), sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, yaşam biçimi, ırk, toplumsal rol, cinsiyet, toplumsallaşma, statü, stereotip, değerler. (Berger: 1996: 91-96)

4.8. FİLMLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde Ömer Lütfi Akad'ın melodram anlatıya sahip üç filmi; Vesikalı Yarım (1968), Kader Böyle İstedi (1968) ve Seninle Ölmek İstiyorum (1969) filmleri önce "Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi"nin temel kavramları açısından, ardından da melodram anlatı bakımından incelenecektir. Ancak filmleri incelemeye geçmeden önce Ömer Lütfi Akad'ın bu üç filmle ilgili, Alim Şerif Onaran'a aktarmış olduğu görüşlerini iletterek, kendisinin bu filmlere bakış açısını ortaya koymak adına önemli olduğunu düşünüyorum:

A.Ş.O.: ... Şeref Film'le yaptığınız, benim bir 'üçleme' olarak yorumladığım 'imkansız aşklar'ı anlatan, çoğunun sonu kötü biten filmlerinize gelelim: Seninle Ölmek İstiyorum, Kader Böyle İstedi ve Vesikalı Yarım'e... Özellikle bu Vesikalı Yarım bende çok olumlu etkiler yapmıştı. Bu kez yeniden görünce, bende evvelce uyanan duygunun yanlış olmadığını, beni aldatmadığını anladım. Sevdiğim filmlerden birisi oldu. Bunu ayrıca belirtmek isterim. Acaba bu üç filmi Şeref Film'le çevirirken, hangi esaslar üzerinde durdunuz? Hangisi başarılı oldu sizce, hangileri biraz zayıf?

Ö.L.A.: ... O üçlü dediğiniz bir üçleme değildir aslında, bir rastlantıdır. Vesikalı Yarım'in senaryosunu Safa Önal yazdı. Sait Faik'in Menekşeli Vadi adlı bir hikayesinden yola çıkarak... 1968 Antalya Film Şenliği'nde 'En İyi İkinci Film' ödülünü aldı. Filmi ben de seviyorum. Büyük İstanbul şehrinin kenar, köşe bucağında yaşayan... dünyaları ayrı iki insanın bir aşk serüvenidir. Belli bir romantizmi, belli bir nostaljisi vardır olayın. Atmosfer olarak sanırım başarılı oldu. Filmin özelliği bu yani, sinemaya getirdiği yeni bir şey yok, ama benim sevdiğim bir filmidir. Samimidir, duygusaldır.

...

A.Ş.O.: Ve diğer iki film?

Ö.L.A.: Evet. Ondan sonra Kader Böyle İstedi'yi çevirdik. Bu da benim sevdiğim küçücük bir filmidir. Öbürü (Vesikalı Yarım) kadar değilse de hemen ona yakın.

A.Ş.O.: Filmde Nilüfer iyi oynadı, İzzet Günay da... Yani burda da bu ekip güzeldi.

Ö.L.A.: Kızılırmak'ı, Hudutların Kanunu'nu ve Ana'yı çevirdikten sonra artık kentte ne yapabilirim diye düşündüm. Küçük aşk hikayeleri çekmeyi uygun gördüm.

A.Ş.O.: Bu ikisi iyi... Fakat öbürü: Seninle Ölmek İstiyorum...

Ö.L.A.: Seninle Ölmek İstiyorum bunlardan ayrı. Bu bakımdan üçleme diye kabul etmemek lazım. Çünkü Seninle Ölmek İstiyorum'un çekimi şöyle oldu: Biz İnce Memed'i çekmek istiyorduk.

A.Ş.O.: Onun sonu mutlu bitiyor, ilk ikisi gibi değil... Birisinde ayrılık var, birinde ölüm var. Üçünün de konusu ayrı çevrelerden kimselerin aşkları, ama üçüncüsünün sonu mutlu bitiyor. Daha doğrusu kötü adam ölüyor. Tam sevgililerin üzeine giderken... Onları öldüreceği sırada arabaya çığnetiyorsunuz... Bunlar da kurtulmuş oluyorlar. Bir tesadüfle mutlu bitiyor yani... Mutsuz da bitebilirdi. Ama o değil de, Türkan'ın oyuna yatkın hale gelmeşi, inandırıcı bir konusu olmaması, resimlerin kötülüğü...

Ö.L.A.: Hiçbirimiz inanmıyorduk, onun için... Hiçbirimiz inanmıyorduk filme...

A.Ş.O.: Nerden geldi bu konu aklınıza?

Ö.L.A.: Safa Önal getirdi. İşte bir zorunluk... İnce Memed'i çeviremeyince... Biz, Hatay'da Harbiye'de, aşağı yukarı 20-25 gün hazırlık yapmıştık. Sonra sansür senaryoyu reddedince geri döndük. Bir de film yapmak lazım. Alalecele böyle bir konu bulduk ve çevirdik. Ama doğrusunu isterseniz, hiçbirimiz tutmadık. Ne çalışanlar, ne de yönetmen olarak ben..." (Onaran, 1990: 137-144)

4.8.1. "Vesikalı Yarım" Filmi

4.8.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Müzik: Metin Bükey

Yapımcı: Şeref Film

Yapım Yılı: 1968 (Siyah-beyaz)

Oyuncular: Türkan Şoray (Sabiha), İzzet Günay (Halil), Selahattin İçsel (Halil'in babası), Ayfer Feray (Müjgan), Semih Sezerli (Fethi), Aydemir Akbaş (Cemil), Hakkı Kıvanç (Halil'in ismi zikredilmeyen arkadaşı), Hakkı Haktan (Şef

Garson), Orhan oban (Garson), Behçet Nacar (Necmi), Necip Tekçe (Necmi'nin arkadaşı), Zeki Sezer (Gece kulübünün patronu), Yaşar Şener (Çiçekçi), Aynur Akarsu.

4.8.1.2. Filmin Konusu

Filmin sahnesi, Halil ve arkadaşlarının bostandan satmak üzere topladıkları sebze ve meyveleri at arabasına yerleştirmesiyle başlar. İstanbul'un kenar semtlerinden birinde yaşayan ve babasıyla birlikte manav dükkanı işleten Halil kendisine ait bostandan topladığı sebze ve meyveleri arkadaşlarıyla taksim eder ve akşam eğlenmek için aralarında sözleşirler. Hep mahallenin meyhanesinde takılan arkadaşlar, bu sefer İstanbul'un ışıltılı gece hayatı olan Beyoğlu'nda takılacaklardır.

Akşam olunca hangisini seçeceklerini bilmeden gece kulüplerinin önünde gezen dört kafadar, buraları daha önce tecrübe etmiş Fethi'nin öngörüsüyle bunlardan birine girerler. Çalgılı, çengili ve konsomatris kadınların da çalıştığı gece kulübünde bir rakı sofrası donattıran arkadaşlar, buralara daha önce yolu düşen Fethi ve Cemil'in tecrübeleriyle hesabı kabartan bu kadınları da masaya yanaştırmazlar. Masada dönen muhabbet de bu tür yerlerde çalışan kader mahkumu kadınlarla ilgilidir. Bir süre sonra, buralara gelmişken zamparalık yapmaya düşünen ve bu taraklarda bezi olmayan Halil'den ayrı laf çeviren arkadaşlarını farkedene Halil onlara izin verir. Kendisi ise bir süre daha kalacağını birkaç kadeh daha içip kalkacağını söyler ve içmeye devam eder. İşte tam bu sırada Halil'in karşısına Sabiha çıkar. Masasına gelip sigarasını yakmasını rica eden Sabiha'yı gördüğü anda dünyası duran Halil adeta vurulmuştur. Halil'in tam hesabı isteyip kalkmak üzereyken karşılaştığı Sabiha'nın masasına oturmasıyla ona içki ısmarlar ve sofrayı yeniden donattırır. Ama Sabiha'nın içkisini getiren garsonun uyarısıyla tek yudum dahi almadan başka masaya geçmesi üzerine Halil adeta yıkılır. Gecenin sonlarına doğru zengin bir müşterinin masasından kalkan Sabiha, Halil'in halen orda beklediğini görür ve yanına gelir ve yeniden masaya oturur. Bıraktığı içkisini bir yudumda bitiren Sabiha, kapatmak üzere oldukları için Halil'e hesabı getiren garsondan bir yenisi ister. Halil

de Sabiha'ya içmeye devam etmek istediğini, bildiği bir yer olup olmadığını sorar. Bu arada garson son içkisini de getirir ama kapanacak olan kulüpten sonra da geceye birlikte devam etmek üzere sözleşirler. Sabiha birlikte çıkmaları durumunda, mekan sahiplerinin Halil'den para sızdıracıklarını, bu yüzden ayrı çıkıp dışarıda buluşmalarının daha doğru olacağını söyler.

Dışarda buluşup eğlenceye başka mekanlarda devam ederler. Halil, ilk görüşte vurulduğu Sabiha'dan gece boyunca gözlerini alamaz. Sabaha karşı bir taksiye atarlar ve Beyoğlu'na yakınlarda oturan Sabiha'yı evine bırakırlar. Halil'in Kocamustafapaşa'da oturduğunu öğrenen ve Galata Köprüsü henüz açılmadığından onun köprü açılana kadar kendisinde kalabileceğini söyleyen Sabiha ile birbirlerinin isimlerini bile yeni öğrenirler. Daveti kabul eden ve eve giren Halil, evde de içki içmeye devam eder. Bu sırada Sabiha ise yatmak için hazırlanmaktadır. Üzerindekilerini değiştiren, makyajını ve takılarını çıkaran Sabiha'nın o halinden oldukça etkilenen Halil yeni halini görünce bir hayli şaşırır. Kendisine diğer erkekler gibi cinsel ilişki kurmak amaçlı yanaşmayan ve onu daha fazla tanımaya çalışan Halil'in bu tavrı Sabiha'yı etkilemiştir. Onun buldukları ortamlar için saf ve temiz biri olduğunu, çok fazla takılırsa kendini kurtaramayacağını, bir daha takılmamasını tembihler ve istirahate çekilirler.

Öğleye doğru dükkana giden Halil, babasının namaz davetine sonra icap edeceğini söyler ve dükkanda çalışmaya koyulur. Ama oldukça dalgındır, akli hala dün gecede, yani Sabiha'dadır. Akşam olunca dükkandan hazırladığı meyvelerden bir sepet yapar ve soluğu yine Sabiha'nın çalıştığı gece kulübünde alır. Sabiha ise bu arada arkadaşı Müjgan'a gece yaptıklarını ve Halil'in ondan faydalanmaya kalkmaması nedeniyle yaşadığı şaşkınlığını anlatmaktadır. Tam bir masaya geçerlerken içeri giren Halil, sepeti Sabiha'ya uzatır ve meyveleri ona getirdiğini söyler. Sabiha'nın onunla dalga geçmesine üzülen Halil, tam çıkmak üzere geri dönerken garsonun buyur etmesiyle içmek üzere bir masaya oturur. Bir ara oturduğu masadan lavaboya gitmek için kalkan Sabiha, Halil'in yanından geçerken ondan özür diler. Maksadının dalga geçmek olmadığını, bir anda şaşırıldığı için böyle bir tepki

verdiğini söyleyen Sabiha'ya Halil, kendisinin de dün gecedan beri şaşkın olduğunu söyler. Sabiha, Halil'e amacının ne olduğunu sorunca Halil, ondan çok etkilendiğini, belki etkilenmekten de fazla olduğunu söyler. Sabiha, bir daha gelmeyeceğini söylediğini ona hatırlattığında Halil, onunla çıkmak için kime para vereceğini sorar. Buna sinirlenen ve onunla gelemeyeceğini söyleyen Sabiha, kalktığı masaya hızla geri döner. Halil de kısa bir süre sonra içkisini yudumlar ve kulüpten çıkar. Arkadaşı Müjgan'la masadaki adamlarla geceye devam etmek için birlikte dışarıya çıkan Sabiha, Halil'i dışarda beklediğini görür. Halil, onların adamlarla çıktığını görünce oradan uzaklaşır ama Sabiha Halil'in peşinden koşar ve onun elinden tutar ve oradan birlikte uzaklaşırlar.

Ertesi sabah, Sabiha'yla ilgili kafasında birtakım şeyler netleşen ve mahalleye giden Halil, babasını uzaktan seyreder ve dükkana girmeden geri döner. Artık kendine Sabiha'yla birlikte bir hayat kurmaya kararlıdır. Mal sattıkları dükkanlardan birinden para tahsil eder ve malları soran dükkan sahibine dükkandan kendisi yoksa babasından alabileceklerini söyler. Sabiha da işe gitmemiştir. Çalıştığı gece kulübünden patronun gönderdiği adama artık gelmeyeceğini söyler. Adam ısrarcı olunca hasta olduğunu söyler. Artık Halil de Sabiha'nın evine yerleşmiş, birlikte bir hayat kurmaya başlamışlardır. İki de mutludur, Sabiha özlemini duyduğu hayatı Halil'de bulmuştur. Kendisini seven, sahiplenen bir adam vardır. İki sevgili, aşklarının sonunu düşünmeden yaşamaya başlamışlardır. Arkadaşı Müjgan ise Sabiha'yı uyarmaktadır; genç ve güzeldir, tam para kazanacağı zamandır. Bir adam için bu hayattan çekilecekse o da zengin biri için olmalıdır. Bu sözler Sabiha'nın bir kulağından girer, diğer kulağından çıkar. O Halil'le mutludur, özlemini duyduğu hayatı onunla yaşamaktadır. Onun tek arzusu, onu seven bir adamla kuracağı mutlu bir yuvadır. Birlikte mutludurlar ama Halil'in arada bir dalıp gitmesi Sabiha'yı endişelendirmektedir.

Sabiha'nın yanına yerleştiğinden beri çalışmayan ve hazır para yiyen Halil, Beyoğlu'nda limon satmaya başlar. Bir akşam, Sabiha'nın çalıştığı kulübün adamları tarafından saldırıya uğrayan Halil, adamlardan birini yaralar ve polis elinden zor

kurtulur. Sabiha durumu, Halil'i aramak için evine gelen polislerden öğrenir. Halil ertesi gün, geceyle ilgili soru soran tezgah komşusuna, gece yaşadığı olayları ve komiserin anlayışı nedeniyle serbest kaldığını anlattığı sırada babasının da kendisini izlediğini farkeder. Yanına gitmek istediğinde ise babası çoktan gitmiştir.

Halil'in mahalleden arkadaşları Fethi ile Cemil de bir akşam Sabiha'nın çalıştığı kulübe giderek, Müjgan'a Halil'le ilgili bazı şeyler anlatırlar. Halil'in evli ve çocukları olduğunu öğrendiğinde ise adeta şok geçirir (Filmin bu anına kadar Halil'in evli olduğunu izleyici de bilmemektedir). Müjgan hemen durumu anlatmak için soluğu Sabiha'da alır. Sabiha duyduklarına inanmak istemez, Müjgan'ın başından beri bu birlikteliği istemediği için bu yalanı uydurduğunu söyler. Müjgan Halil'e sormasını teklif etse de Sabiha, sorduğunda Halil'in ona küseceğinden, böyle bir şeye inandığı için onu suçlayacağından korktuğundan buna cesaret edemez. Sabiha adeta yıkılmıştır, kafasının içindeki soru işaretleri onu ne yapacağını bilmez hale getirmiştir. Akşam Halil'in ağzını yoklar, ona evlilikle ilgili sorular sorar. Bir derdi, bir sıkıntısı olup olmadığını, ona söylemediği bir şeyin olup olmadığını sorsa da Halil'den bir cevap alamaz. Sabiha Halil'in çalıştığı yere gider, onu uzaktan izler. Halil kendisini izlediğini farkedince Sabiha'yı takip eder. Sabiha Halil'le karşılaştığında ona karşı tavırlıdır. Sabiha'daki değişikliğin sebeplerini soran Halil'e ters yanıtlar verir, onun kendisine bir şey söyleyip söylemeyeceğini sorar ama Halil'in ağzından hiçbir şekilde laf alamaz. Oradan tartışarak ayrıldıkları için Halil akşam eve gidemez, içmek için meyhaneye gider. Sabiha da eve gitmez, kalmak için Müjgan'a gider. Halil'le aralarında geçen tartışmayı ona anlatır, ama hala Halil'in evli olduğuna inanmak istememektedir. Direk Halil'e evli olup olmadığını sormadığı için kendisine kızan Müjgan'a, onun ağzından evli olduğunu itiraf etmesinden korktuğunu, evli değilse de Halil'in çok incineceğini anlatır. Müjgan ise onun, Halil'in evine ve dükkanına giderek onun hayatı hakkında bizzat kendisinin görmesi konusunda ısrar eder. Başka çaresi kalmayan Sabiha, ertesi sabah doğru Halil'in oturduğu semte gider, soluğu babasının dükkanında alır. Orada Halil'in çocuklarını gören Sabiha'yı farkedene baba, Sabiha'nın ne istediğini sorar. Onun kendisini

tanımadığını düşünen Sabiha meyve almak istediğini söyler. Babası meyveleri tartarken ona Halil'in nasıl olduğunu sorduğunda Sabiha şok olur.

Tartıştıktan sonra bir daha eve gitmeyen Halil ise daha fazla bu ayrılığa dayanamaz. Eve gittiğinde Sabiha'nın da evde olmadığını görür. Soluğu gece kulübünde alır. Sabiha oradadır ve işe yeniden başlamıştır. Halil'i karşısında görünce onu oradan uzaklaştırmak için yalanlar söyler ve kovar. Halil, tek bir söz etmeden oradan ayrılır ama bu duruma fazla dayanamayan, onu tamamen kaybetmekten korkan Sabiha da gece kulübünü terkeder. Halil evdedir, Sabiha koşar ve ona ağlayarak sarılır. Sabah kalktığında Sabiha'yı yanında bulamayan Halil, masanın üzerinde kendisine yazdığı mektubu bulur. Sabiha mektupta, ona kendisinden yar olmayacağını, vakit varken ikisinin de kendi yoluna gitmesi gerektiğini yazmıştır. Ama Halil'in Sabiha'dan ayrılmaya niyeti yoktur. Yine Sabiha'nın çalıştığı kulübe gider. Şef garson Tahsin orada olmadığını, Halil'den kaçtığını, bir süre uğramayacağını söyler ve onu bulabileceği bir meyhane ismi verir. Halil ise önce Müjgan'la konuşmayı tercih eder. Akşam kulübün önünde Müjgan'ı yakalar ve ona niçin Sabiha'nın kendisinden kaçtığını, hayatında başka birinin olup olmadığını sorar. Müjgan ise ona kaçamak yanıtlar verir.

Halil ertesi sabah garsondan ismin öğrendiği meyhaneye gider. Daha önce kavga ettiği ve fena halde dövdüğü kulüp patronunun adamı Necmi de Sabiha'nın yanındadır. Halil'e bıçak çeker ama Halil hızlı davranıp kendi çekmiş olduğu bıçağıyla Necmi'yi yaralar. Ardından hemen Sabiha'yı alır ve oradan uzaklaşırlar. Sabiha kendisinin yüzünden Halil'in başının belaya girdiğini, bu aşkın sonunun olamayacağını er-geç ayrılıacaklarını Halil'e anlatmaya çalışır. Halil ise adamı kasığından bıçakladığını, çok fazla ceza almayacağını, çıktığında yeniden bir hayat kurabileceklerini söyleyerek Sabiha'dan kendisini bekleyeceğinin sözünü alır ve doğrudan karakola gidip teslim olur.

Kulüp patronu Sabiha'nın evine gelir ve adamın kan kaybından zor kurtulduğunu, Halil'in en az bir yıl içerde kalacağını, kendisinin de artık akıllanıp

eski hayatına dönmesini ister. Sabiha ise bir daha asla çalışmayacağını, bundan sonra ne o aleme ne de kendisinin yüzünden başının yandığını düşündüğü Halil'e yar olmayacağını söyler. Bu arada Halil hapisanede, Sabiha'yı görebileceği görüş gününü iple çekmektedir. Sabiha ise hapisane ziyaretine kendi yerine, arkadaşı Müjgan'a göndermek ister ve Halil için özenle hazırladığı giysi, sigara ve yiyecekten oluşan paketi ona vermesini ister. Kendisi, Halil'in evli olması nedeniyle sonunu göremediği aşkları için fazlasıyla acı çektiğini, bu yüzden onu görmeye gidemeyeceğini, zamanla bu acının azalacağını umduğunu Müjgan'a anlatır. Müjgan, Sabiha'nın kendi ağzıyla sonunun olmadığını söylediği bu aşk için Halil'in daha fazla umutlanmaması adına hapisaneye gitmez ve paketi de kulüpte çalışan şef garson Tahsin'e verir. Sabiha'nın günlerce yolunu gözleyen Halil kendisini görmeye gelmediği ve bekleyeceği sözünü tutmadığı için ona sitem dolu bir mektup yazar.

Aradan zaman geçer ve Halil'in tahliye olacağı gün gelir çatar. Sabiha Müjgan'la beraber evindedir. Müjgan'a Halil'in o gün tahliye olacağını söyler ve Halil'in hemen ona koşacağını düşünen Müjgan'a aylardır mektupla dahi görüşmediklerini, Halil'in onu unuttuğunu, zaten gelse de o akşam yeniden çalışmaya başlayacağı için kendisini bulamayacağını söyler. Aylardır neden çalışmak için o günü beklediğini soran Müjgan'a, kendisini o şekilde gördüğünde hepten ümidini yitirmesini umduğunu söyler.

Halil tahliye olurken, mahalleden üç arkadaşı da oradadır. Halil'in babasının ve ailesinin haline üzülen arkadaşlarının amacı olan bitenden hiç bahsetmeden, onu alıp evine götürmektir. Kendisini karşılayan arkadaşlarına teşekkür eden Halil, tüm ısrarlarına rağmen onlarla gitmez ve akşam olunca soluğu Sabiha'nın çalıştığı kulüpte alır. Sabiha, Halil'in geleceğini bilmektedir ve olduğundan daha rahat ve umursamaz görünür. Kendisine selam veren Halil'e rencide edici şeyler söyler. Halil, tek kelime dahi etmeden sırtını döner ve tam çıkıp gideceği sırada buna dayanamayan Sabiha koşarak boynuna sarılır. Halil kimsenin beklemediği bir şekilde, aniden cebinden çıkardığı çakıyı, kendisine sevgiyle sarılan Sabiha'nın kasiğine saplar. Herkes şaşkındır ve hemen polisler gelir. Kulüpteki herkes tek bir

ağızdan Halil'i suçlarken, kasığındaki bıçağı çıkaran Sabiha, onun yapmadığını, bıçağı kendine kendine kazayla sapladığını söyleyerek Halil'i polislerden korur. Sabiha'yı hastaneye götürürlerken Halil Müjgan'a, Sabiha'nın asıl şimdi kendisini yıktığını söyler.

Halil, sıkıntılı ve kararsızdır. Bir yandan Sabiha'nın kendisine hediye ettiği elinden düşürmediği sigara tabakasına bakar, bir yandan sigara ile içkisini yudumlar. Ne yapacağını bilemez haldedir. Sabiha'nın kaldırıldığı hastanenin önüne kadar gitse de içeri giremez. Ve en sonunda bir gece yarısı evine dönmeye karar verir. Onu kapıda gören oğlu hemen annesine haber verir. Eşi ve çocukları onu kapıda karşılar ve aralarında tek bir laf geçmeden Halil içeriye geçer. Çocukları babalarının kalıp kalmayacağını merakı içindedirler. Eşi yatağını hazırlar ve aç olup olmadığını sorar. Halil cevap dahi vermez.

Bu arada Sabiha iyileşmiştir. Hastaneden taburcu olacağı gün Müjgan'a, Halil'in hapse girmesine, ayrılıklarına hep kendisinin sebep olduğunu ve yaşananlardan pişmanlık duyduğunu söyler. Birbirlerine sevdiklerini, çıkar çıkmaz Halil'in dizlerine kapanacağını anlatır. Halil'in evine ise sabah olunca, babası ile annesi gelir. Babası Halil'e onu iyi gördüğünü söyleyince, kendisinin de onu iyi gördüğünü söyler, annesini görür görmez ise hemen kalkıp elini öper. Annesi babasına bostana gidecekse arabanın hazır olduğunu söylediğinde, Halil kendisinin gideceğini söyler ve hemen at arabasına çıkarak yola koyulur. Halil artık eski hayatına dönmüştür. Ne yapacağını henüz kestiremeyen eşi ve çocukları da arkasından bakakalırlar.

Sabiha ise hastaneden çıkmış, evinde Halil'e gitmek üzere hazırlık yapmaktadır. Onu yalnız bırakmayan Müjgan'dan da eve çeki düzen verip güzel bir sofraya hazırlamasını ister. Halil'e gitmemesi konusunda kendisini uyararak Müjgan'a, onsuz yaşamayacağını, Halil'in de herşeyini bırakarak ona döneceğini söyler ve yola çıkar. Halil'in dükkanının karşısına geldiğinde, babasıyla beraber çalıştıklarını, bu sırada eşi ile çocuklarının dükkana geldiklerini görür. Onların aile olarak

mutluluğunu uzaktan gözlerken, Halil'in babasıyla göz göze gelirler. Gözleri dolan Sabiha sırtını döner ve ağlamaklı gözlerle oradan yavaşça uzaklaşır.

4.8.1.3 Filmin Analizi

4.8.1.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi

4.8.1.3.1.1. Yabancılaşma

Diğerlerinden ayrılma duygusunu dile getiren yabancılaşma, kişinin kendisini, toplumuyla veya toplumun herhangi bir grubuyla bağlantısı olmayan bir yabancı gibi hissetmesidir. (Berger, 1996: 91)

Vesikalı Yarım filmde, geleneksellik (ataerkil aile yapısı, kenar mahalle), modern hayat (aile dışı ilişkiler, kent, gece hayatı) bir aradadır. (Abisel vd., 2005: 61) Filmde, Türk toplumundaki geleneksel aile modeli diyebileceğimiz bir aileye mensup olan Halil ile bu modelin dışladığı bir hayat süren Sabiha'nın aşkları anlatılır. Evli ve çocukları olan Halil, aslında Sabiha'nın yaşadığı hayata yabancıdır. Sabiha'ya aşık olduktan sonra, bulunduğu çevre ve ailesini terkederek yabancı olduğu Sabiha'nın yaşantısına girer. Halil, aile ve arkadaş çevresinden koptuktan sonra eski aile ve çevresine yabancılaşmıştır. Halil, aslında Sabiha'nın çevresine girmeye çalışırken de tam adapte olamaz, yabancı olduğu bu çevrede kendisini zaman zaman bir yabancı gibi hisseder. Örneğin Sabiha'ya meyve getirdiğinde, onun alaycı tavırları karşısında bir andan o çevreye yabancılaşır, gitmek üzereyken garsonun gelmesiyle vaz geçer. Burada da bir yabancılaşmadan söz edilebilir. Sabiha da, yaşamış olduğu hayatla yaşamayı arzuladığı hayat arasında tercih yapmak zorundadır. Halil'le beraberken zaman zaman aslında yaşamış olduğu çevreden uzaklaşma isteği, onu yaşadığı hayata yabancılaştırır. Halil evine yertleştikten sonra işe gitmediğinde evine gelen saz çalışanına işe gitmeyeceğini söyler. Ancak filmin

sonunda Halil’le birleşemeyen Sabiha, arzu ettiği değil ait olduğu hayata döner ve bir yabancı gibi o hayatın dışarısında kalır.

4.8.1.3.1.2. Anomi

Yunanca “nomos” kelimesinden türetilen ve normlar anlamına gelen anomie, bir toplumun normlarını reddeden insanlar için kullanılan bir nitelendirme dir. Toplumun kanunlarıyla ters düşen insanlar anomik olarak nitelendirilir. (Berger, 1991: 91)

Evli olan Halil, evini terkederek vesikalı Sabiha ile yaşamaya başlamıştır. Bu geleneksel aileye ve toplumun genel kabul görür düzenine aykırı bir durumdur. Dolayısıyla Halil, bu davranışıyla anomik bir duruma düşer. Yine Halil’in Sabiha’nın çalıştığı kulübün adamlarından birini yaralaması, bıçaklayıp hapse girmesi, daha sonra Sabiha’yı bıçaklaması toplum kurallarına aykırı anomik davranışlar olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca, evli olan Halil ya da arkadaşlarının yani filmdeki erkeklerin zamparalık yapması doğal karşılanırken, Halil’in evini terk edip Sabiha’yla yaşamayı istenmeyen bir durum olarak görülür. Halil de filmde Sabiha’yı terk edip tekrar evine döndükten sonra hiçbir şey olmamış gibi eski hayatına döner ve eşi dahil hiç kimse yaptıklarından dolayı onu sorgulamaz. Filmdeki bu durum da toplum için “anomik” bir davranış olarak nitelendirilebilir.

4.8.1.3.1.3. Bürokrasi

“Toplumlar büyüdükçe ve karmaşıktıkça, süreç içinde düzenleme ve işlerin herhangi bir etkinlik derecesiyle yürümesini sağlama bir problem haline gelebilir. Bürokrasiler, işleyen organizasyonlarda sabit kural ve rutinleri izleyen az ya da çok derecede

kimliksiz insanların toplamıdır. Genellikle, otorite hiyerarşisi, sorunların kişiliklere bağlı olarak ele alınmayışı ve büyük oranda ‘engelleme’ söz konusudur.” (Berger, 1996: 91-92)

Film evli bir adamla, gece kulübünde çalışan vesikalı bir kadının aşkını anlatmaktadır. Toplum otoritesi bu birlikteliği asla kabul etmez. Bu nedenle Halil ile Sabiha’nın bir araya gelmeleri imkansızdır. Filmde devlet otoritesi de kendini gösterir. Sabiha için kavga edip, başını derde sokan Halil’i aramak için Sabiha’nın evine gelen polisler, onu tehdit ederek düzeni bozması durumunda yaşadığı yerden başka yerlere taşınmak zorunda kalacağını söyleyerek devlet otoritesini ona hissettirler. Sabiha zaten vesikalıdır, kadındır, yaşadığı hayat nedeniyle toplumun en zayıfları arasındadır, dolayısıyla da devlet otoritesi karşısında boynu bükük ve güçsüzdür. Suç işlendiğinde hemen polislerin olay yerine gelmesi, suç işleyen Halil’in cezasını çekmek üzere hapishaneye girmesi filmde devlet otoritesinin varlığını gösterdiği bölümlerdir.

4.8.1.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik)

Bir takım ortak yanları bulunan bir grup insan sınıf olarak nitelendirilir. Toplumsal olarak kullanıldığında ise sınıf içerisindeki hiyerarşide bireylerin yeri veya kişinin sınıftaki seviyesini gösteren sosyo-ekonomik sınıf vurgulanır. (Berger, 1996: 92)

Filmdeki insanlar; eğitim durumu, ekonomik durumları, yaşam biçimleri ve aile şekilleri bakımından aynı sınıfın insanlarıdır. Halil ve yaşadığı çevre ekonomik anlamda orta sınıfın yaşadığı yerlerdir. Sabiha’nın çalıştığı gece kulübü ve orada takılan insanlar da yine orta sınıf insanlardır. Bu bağlamda filmde var olan insanların, ünlü sosyolog ve antropolog W. Lloyd Warner’in ayırdığı altı sınıf içerisinde, “ortadirek” olarak belirlediği iki sınıfa yani alt-orta ve üst-alt sınıflara dahil olduğunu söyleyebiliriz. (Warner’dan aktaran Berger, 1996: 92) Yani filmde sosyo-ekonomik bağlamda aynı sınıf insanların yaşamı anlatılmaktadır.

4.8.1.3.1.5. Sapkınlık

Toplumun her kesimince kabul gören davranışların dışına çıkılarak, bu davranışlardan farklı davranışların ortaya konulması “sapkınlık” olarak nitelendirilir. (Berger, 1996: 92)

Fimde, Halil’in arkadaşlarıyla gece hayatına gidip eğlenmesi normal bir durum iken, evini terk edip Sabiha’yla yaşamaya başlaması toplumca hoş karşılanmadığından sapkın bir davranış olarak nitelendirilir. Yine Halil’in bıçaklama olayları da filmdeki sapkın davranışlardır.

4.8.1.3.1.6. Seçkinler

Toplumsal piramidin en üstündeki kişilerin kastedildiği seçkinler; güçlü, varlıklı, meslek sahibi, etkin konumları olan sıradan erkek ya da kadınların karşısı üst sınıf insanlardır. (Berger, 1996: 92)

Sıradan orta sınıf insanların hayatlarının anlatıldığı filmde, “seçkinler” ve onu temsil eden insanların yaşadığı bir sınıf bulunmamaktadır. Dolayısıyla filmde “seçkinler” bulgulandırılmamıştır.

4.8.1.3.1.7. Azınlıklar

Geleneksel olarak, toplumdan ayrılmalarını sağlayan kendi içlerinde kültürel özellikler ve gelenekler barındıran gruplar “azınlık” olarak nitelendirilir. (Berger, 1996: 93)

Filmde “azınlık” olarak nitelendirilecek bir grup bulunmamaktadır, dolayısıyla “azınlıklar” da bulgulandırılmamıştır.

4.8.1.3.1.8. İşlevselcilik

Toplumbilimcilere göre; eğer bir şey parçası olduğu şeyin varlığını devam ettirmesine ve dengesini korumasına yardımcı oluyorsa işlevsel, denge bozucu ve yıkıcı etki yapıyorsa işlevsel olmayan, hiçbir etkisi yoksa ise de işlevsizdir. Bu bağlamda çözümlenmeler; işlevsel, işlevsel olmayan, işlevsiz, açık işlev ve gizli işlev olarak yapılmaktadır. (Berger, 1996: 93-94)

“Vesikalı Yarım” filmi, çevrildiği dönemde Türk toplumunun kadın-erkek ilişkilerini gözler önüne sermiş, hızla büyüyen metropol şehirlerde pek çok yuvanın yıkılmasına neden olan olayların içine güçlü bir aşk hikayesi koyarak farklı bir bakış açısıyla gözler önüne sermiştir. Diğer bir deyişle filmde, Türk toplumunun iki önemli unsuru olan aşk ve toplumsal ahlakın birbiri ile çatışması anlatılmaktadır. Filmi izleyenler, birbirlerine olan aşkları nedeniyle ne Halil, ne de Sabiha’ya kızabilmişler, onların imkansız aşklarını ve kaderlerini çaresizce izlemişlerdir. Film farklı ve gerçekçi anlatımıyla Türk sinemasında aşk filmleri içerisinde sinema otoritelerince “kült” bir film olarak değerlendirilmiş, üzerine pek çok yazılar ve kitaplar yazılmış, halen de büyük beğeniyle izlenmektedir. Bu bağlamda film işlevseldir. Filmin bu işlevi aynı zamanda “açık işlevi” dir. Ayrıca filmde dışarıdan çok tepkiyle karşılanabilecek yani toplumun hiçbir şekilde onay vermeyeceği bir olay, izleyiciye farklı bir yönüyle gösterilmiş, yani seven iki insanın duyguları bağlamında ele alınarak, toplumun bu olayları değerlendirirken farklı bir bakış açısıyla yorumlaması gerektiğini de göstermiştir. Bu bağlamda da yönetmenin gizli mesajını başarıyla izleyiciye aktardığı işlevi ise filmin “gizli işlevi” dir.

4.8.1.3.1.9. Yaşam biçimi

Genellikle sosyo-ekonomik sınıfla bağlantılı olan ve kişinin görünümünü yansıtan “yaşam biçimi”, bireylerin bize; moda, araba, eğlenme, dinlenme, edebiyat vb. konulardaki tercihlerini bildirir. (Berger, 1996: 94)

Filmde Halil’in yaşadığı İstanbul’un bir kenar semti ve burada yaşayan insanların mensup olduğu Türk toplumundaki geleneksel aile modelinde bir yaşam biçimi ele alınmaktadır. Bu insanlar, alt gelir grubu diyebileceğimiz, daha çok köyden kente göç etmiş insanların yaşadığı bir mahalledir. Ekmek parası mücadelesi vermekten, eğlenmeye fazla vakit bulamayan, erkeklerin çalıştığı, kadınların da ev işleri ve çocukların bakımıyla uğraştığı insanlar yaşamaktadır bu mahallede.

Yine kent yaşamının içinde gece hayatı ele alınmıştır. Gece hayatında çalışan ve oraya eğlenmeye gelen insanlar da (aralarında hallice olanlar olsa da) çoğunluğu alt gelir grubu insanlardır. Eğlence hayatının içindeki çalışan insanlar (konsomatris kadınlar, şarkıcılar, çalgıcılar, garsonlar vb.), eğlenmek için değil yaşamlarını sürdürmek için yani para kazanmak için bulunmaktadırlar. Eğlenmeye gelenlerin birçoğu da, kazandıklarının bir kısmını böyle yerlerde harcayan, evlerinden ve yaşamlarından farklı dünyalara ilgi duyan, eşlerinden farklı kadınlar, semtlerinden farklı mekanlar arayan adamlardır.

4.8.1.3.1.10. Irk

Irk, azınlıklardan farklı olarak, genetik yapı ile alakalı bir konudur ve insanlar, siyah, beyaz ve sarı ırk olarak nitelendirilirler. (Berger, 1996: 94)

Berger’in kitle iletişim araçlarında belli oranlarda halen ırkçılık yapılması nedeniyle bir sorun olarak gördüğü “ırkçılık”, Türk sinemasının içinde çok fazla yer bulamamış, filmde de bu konuda bir bulgulandırmaya rastlanılmamıştır.

4.8.1.3.1.11. Toplumsal Rol

Çevrenin beklentileriyle ilgili olan toplumsal roller, öğrenilen belli türdeki davranışları içerir. Birey, günlük hayatında bile birçok rol (eş, arkadaş, işçi vb.) oynar. (Berger, 1996: 94)

Filmdeki en önemli rol, Sabiha'nın rolüdür. Sabiha, gece kulübünde çalışan kimsesiz, genç ve güzel bir kadındır. Sabiha filmde birden fazla toplumsal rol üstlenir; gece kulübünde çalışan vesikalı bir kadın, sevgisi peşinde koşan cefakar kadın, sevgili, arkadaş...

Filmin bir diğer önemli rolü de, Halil'in rolüdür. Halil evli, çocukları olan ama hiç tatmadığı aşkı eşinden çok farklı bir kadında bulan, manavlık yapan genç bir adamdır. Dürüst, saf, bıçkın bir adam olan Halil, filmde hem sevgili, hem oğul, hem eş, hem baba, hem esnaf, hem de arkadaş rollerini üstlenir.

Filmde geleneği temsil eden "baba" rolü de önemlidir. Halil'in babası, Halil'le birlikte manavlık yapan yaşlı bir adamdır. Filmde çok fazla konuşmasa da bakışlarıyla, davranışlarıyla pek çok şey anlatan bir rolü üstlenir. Ataerkil toplumlardaki baba imgesine uygun bir karakterdir. Yuvasını, işini, ailesini terk eden oğlunun geri dönmesini olgun tavırlarıyla bekleyen baba da filmde hem eş, hem de torunlarına sahip çıkan iyi bir dededir.

Filmdeki önemli rollerden biri de Müjgan'dır. Sabiha'nın çalıştığı kulüpten arkadaşı olan Müjgan, Halil'in evli olduğunu Sabiha'dan önce öğrenir ve onu uyarır. Müjgan, evli olan Halil ile vesikalı arkadaşı Sabiha'nın çıkmaz aşklarını gören ve bilhassa Sabiha'ya sonunu göremediği bu aşkın imkansızlığını kendince anlatmaya çalışan arkadaş rolündedir. Halil'i de zaman zaman uyardırmaya çalışan Müjgan, onların daha fazla yaralanmamaları için birbirlerini unutup kendi hayatlarına kaldıkları yerden devam etmeleri gerektiğini düşünmektedir. Filmde Müjgan gibi,

Halil'in arkadaşları da benzer bir görev üstlenmektedirler. Dolayısıyla bu rollerin hepsi, sosyo-kültürel anlamda çevreyi temsil etmektedirler.

Halil'in eşinin rolü de ilgi çekicidir. Filmde sadece birkaç kez görülse de, ilk görüldüğü sahnede aylar sonra eve dönen kocasına hiçbir şey olmamış gibi hizmet eden, karnı aç mı soran, ayağına terlik veren, yatağını seren bir kadındır. O da Türk toplumunda ataerkil geleneksel aile modelinde, bilhassa filmin çekildiği dönemde çokça benzer durumda kalan yani kocaları tarafından aldatılsa da, terk edilse de sineye çeken, hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmek zorunda olan cefakar kadınlara bir örnektir. Bu manada önemli bir toplumsal rolü üstlenir.

4.8.1.3.1.12. Cinsiyet

Berger, önemli bir toplumsal kavram olan cinsiyetin; pek çok eleştirmenin kitle iletişim araçlarının kadına yıkıcı cinsel rol ve görüntü yüklemesi ve bu bağlamda “cinsel ayrımcılık” yaptığını öne sürmesi nedeniyle çözümlemelerde kesinlikle akılda tutulması gereken bir kavram olduğunu belirtmiştir. (Berger, 1996: 94)

Filmde, hem Türk toplumunun genel yapısı hem de çekildiği dönem itibariyle erkek egemen (ataerkil toplum) toplumun tüm özelliklerini barındırır. Sabiha, güzel ve çekici bir kadındır. Halil onu ilk gördüğünde adeta vurulur. Çünkü Sabiha farklıdır; kokulu, makyajlı, çekicidir, ne eşine ne de çevresindeki diğer kadınlara benzer. Onunla ilk tanıştığında cinsel birliktelik kurmasa da onun cinsel çekiminden (makyajı, kokusu vb.) etkilenmiştir.

“...Halil'in fantazisinde Sabiha, ‘mükemmel kadındır’; hem kokulu, boyalı, cinsel arzu uyandıran bir kadın, hem de fedakar, iyi bir ev kadınıdır. Sabiha'nın evinde kaldığı ilk gece, onu makyajsız gördüğü andaki şaşkınlık dolu sözleri, Halil'in, Sabiha'nın makyajlı, kokulu, esanslı haline duyduğu hayranlığını ve büyülenmişliğini ifade eder; Halil o gece

Sabiha'nın boyalarını sildiğini, kokusunun gittiğini fark edince hayretini gizleyemez...”
(Abisel vd., 2005: 49)

Yönetmen, filmde cinsellik kullanmasa da kadının cinsel çekim gücünü kullanmış, bu rolü de Sabiha'ya vermiştir. Sabiha, her erkeğin arzu edeceği çekici, güzel bir kadındır. Ama Halil'le birlikte yaşamaya başladıktan sonra, çalışmayı bırakmak istemiş, evinin kadını olmuştur. Halil'e hizmet eden, yemek yapan, evini temizleyen, pazara çıkan Sabiha için evi önceleri sadece bir barınakken Halil'den sonra gerçek manada yuvaya dönüşmüştür. O ataerkil aile yapısına uygun olarak sevdiği adama hizmet eden evinin kadını olmaya hazırdır. Sabiha için mutluluk budur. Gece kulübünde çalışan diğer kadınlar için de durum farksızdır. Filmin aile ekseninde rol alan kadınları da ataerkil yapıya uygundur. Halil'in karısı, onu terk eden kocasına eve döndüğünde en ufak bir kötü söz söylemez ve hiçbir şey olmamış gibi ona hizmet eder. Sadece bir sahnede gördüğümüz Halil'in annesi de, evdeki düzene hakim, anaç eli öpülesi bir kadındır. Eş ve annenin Halil'in eve dönmesinden sonra ilk kez görünmeleri filmde dikkat çeken bir unsurdur. Halil, fantazisinde hem sevgi, hem de cinsel olarak konumlandığı Sabiha'yı bıçakladığında, onun koruyucu ve anaç kimliği fantazisini bölmüş, Sabiha evdeki eşi ve annesi gibi sadece sevgi unsuruna dönüşmüş ve Halil'in ağzından şu sözlerin dökülmesine neden olmuştur; “Asıl şimdi yıktı beni...”.

Halil bıçaklama olayının ardından, bu bölünmenin de etkisiyle uzun uzun düşünmüş ve evine dönme kararı almıştır.

Filmde erkek roller ve onlara bakış açısı tam olarak ataerkil toplumun erkeğe sunduğu rol modelle uyumludur. Erkeğin zamparalık yapması evini terketmediği sürece olağan bir durumdur. Halil ve arkadaşları Sabiha'nın çalıştığı gece kulübüne gittiklerinde Fethi “...delikanlılıkta insan her bir yolu görmeli, her bir deliği geçmeli!” diyerek tam da bu durumu vurgular. Kadınların yaşadığında ömrünce leke olarak taşıyacağı bir durum erkeklerin kendi aralarında övünülerek anlatılan bir deneyime dönüşür. Müjgan'ın da, Halil'i Sabiha'dan uzaklaştırmak için ona sarfettiği

“...eteğine elimi sildim der geçersin” sözleri, kadın gözüyle de erkeğe bakış açısının aynı olduğunu gösterir. Böyle bir durum, yani yaşanan kısa süreli ilişkiler kadın için yıkıcı etkide bulunurken, erkeğin hayatında basit tecrübeler diyip geçiştireceği hatta arkadaşlarına anlatırken övünebileceği meselelerdir.

Dolayısıyla erkek egemen toplum yapısıyla örtüşen filmin, kadına bakış açısı sorgulanmaya müsait yapıdadır. Ancak burada filmin toplumdaki atarerkil yapıyı gerçekçi bir şekilde ortaya koyduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

4.8.1.3.1.13. Toplumsallaşma

Toplum içindeki bireylere, kuralların (normların), rollerin ve toplumun değerlerinin öğretilmesi anlamı taşıyan toplumsallaşma; okul, aile vb. kurumlarla yapılabildiği gibi, sinema gibi kitle iletişim araçlarıyla da yapılabilmektedir. Bu tip toplumsallaşmalarda, izleyiciye farkettilmeden, hangi rolleri nasıl oynayacağı, hangi değerlerin tarafı olacağı, ne tür eğilimlerin olacağı ve ne tür amaçlar için çabalayacağı öğretilir. (Berger, 1996: 95)

Film, genel olarak çevrildiği dönemde yaşanan bir toplumsal sorunu ele almıştır. Işıltılı gece hayatlarında tanışılan ve evdeki eşlerine benzemeyen süslü, kokulu kadınlardan etkilenen erkeklerin, dağıtılan yuvaların, bu durumu yaşayan insanların iç dünyaları bağlamında ele alınmıştır. Halil, filmin sonlarında şunun farkına varır; Sabiha da evdeki eşi gibidir, annesi gibidir, ona karşı fedakarlık yapar. Eşi, annesi, Halil eve dönünce terkedildikten sonra yaşadıklarını unuturlar, anaçtırlar. Sabiha da kendisini bıçaklayan Halil’i korur, kendi yaptığını söyleyerek onun zarar görmesini istemez. Aslında film bize, yani gözü dışarda olan erkeklere şunu vurgular; her kadın özünde aynıdır, anaçtır, erkeği için farklı fedakarlıklar gösterirler. Boyalı da olsa, süslü de olsa, özünde o da kadındır, annedir, kız kardeşidir. Film, bazen kaderi kabullenmemiz gerektiğini, süslü-ışılıtlı görünen hayatların içinde de gerçek yaşamlar olduğunu gösterir. Yine film, böylesi bir durum yaşamamak için en güzeli sonu olmayacak böyle aşklara yelken açmamak için gece hayatından uzak

durulması gerektiği mesajını da verir. Çünkü o güne kadar gece hayatı bilmeyen Halil, ilk gidişinde güzel bir kadından etkilenmiş ve hayatı değişmiştir.

Aslında film, Halil'in karısı konumundaki pek çok ev hanımına da yani kadınlara da mesaj gönderir. Erkeklerin, makyaj, koku, süs gibi basit şeylerden etkilenebilmekte olduğunu, ev kadınlarının da eşleri için biraz daha kendilerine özen göstererek kadınlıklarını göstermeleri durumunda, kocalarının en azından bu anlamda arayışa girmeyecekleri doğrultusunda bir mesaj göndermektedir. Filmde, Halil ile Sabiha'nın arasında yaşanan bir aşk hikayesi olsa da, Halil'in ilk olarak Sabiha'nın bu özelliklerinden etkilendiği de gerçektir.

Yine filmde, izleyiciyicinin geneline şu mesaj verilmektedir; toplumsal düzene ve yasalara uyulmaması durumunda, hem toplumsal sıkıntılar yaşanmakta, hem de devlet otoritesince bireylere ceza sistemi uygulanabilmektedir. Halil, Sabiha için evini terkettikten sonra iş vb. pekçok sıkıntı yaşamış, zaman zaman adam yaralama gibi suçlar işleyerek polislerce aranmış hatta hapis cezası almıştır. Toplum düzenine uyulmadığında her birey bu gibi yaptırımlarla karşılaşacaktır.

Filmdeki en önemli mesaj ise şudur; insanlar kötü niyetli olmasa da, bazan kader, yaşamış olduğumuz hayat bize seçenekler sunmaz. Film bu noktada, kendi türündeki diğer filmlerden de ayrılmaktadır; sevenleri ayıran kötü kadınlar, zengin iş adamları yoktur. Filmde kızacağımız rolde kimse yoktur. Ne Halil'e, ne Sabiha'ya, ne Sabiha'nın çalıştığı gece kulübünün patronuna ne de Halil'in ailesinden kimseye kıyamayız, hepsi konumu itibariyle haklıdır. Yaşananlardan yani Halil ile Sabiha'nın birleşmemesinden hiç kimse sorumlu değildir, kaderdir. Aşk da, planlanmadan, herhangi bir sebep de gerektirmeden ortaya çıkan bir olgudur. Sabiha'nın Halil'e söylediği "Çok eskiden rastlaşacaktık..." sözü bize bu mesajı verir.

4.8.1.3.1.14. Statü

Yakın ilişkisi nedeniyle çoğu zaman rolle karıştırılan statü, bireyin organizasyon içerisindeki konumu ve bu konumıyla bağlantılı olan prestijini ifade eder. Toplumdaki insanları, kurnazca kontrol altına almanın bir yolu olan statü, toplumdaki prestije bağlı olarak üst ve düşük statü olarak değerlendirmeye tabi tutulur. Genelde toplumda; doktor, avukat, iş adamı, profesör gibi meslek grubundakiler üst statüde iken, memur, işçi, esnaf vb. meslek gruplarındakiler ya da işsiz ve fakirler düşük statüdedirler. (Berger, 1996: 95)

Filmde Halil ve yaşadığı çevredeki insanlar gelir düzeyi çok yüksek olmayan, çok itibarlı meslek grubunda yer almayan düşük statülü insanlardır. Yine Sabiha ve kulüpte çalışan diğer vesikalı kadınlar da toplumun onlara bakış açısı, ailelerinden kopuk sürdürdükleri hayatları ve güçsüzlükleri nedeniyle toplumda en düşük statüde yer alırlar. Kulübe gelen müşteriler de genelde Halil ve arkadaşları gibi düşük statülü insanlardan oluşmaktadır. Birkaç zengin müşteri ve kulübün sahibini bunlardan ayrı tutabiliriz.

4.8.1.3.1.15. Stereotip

Berger, Horton ve Hunt'un Toplumbilim isimli eserinde stereotipi, "başka grup ya da kategorideki insanların grupça paylaşılan görüntüsü" olarak tanımladıklarını belirtir ve bu tanımlamadan yola çıkarak stereotiplerle ilgili şu tespitlerde bulunur:

"Stereotipler olumlu (kibar kutsal aile doktoru), olumsuz (ilkesiz, oportünist politikacı) ya da karışık (kutsal, titiz, cazip olmayan eski tür bir okul öğretmeni) olabilir. 'Olumlu' ve 'olumsuz' oluşları dikkate alınmadan, stereotiplerin çok tehlikeli olduğu söylenebilir. Stereotipler, milyonlarca kişiye, siyahlar, Yahudiler, Fransızlar, doktorlar, polis memurları, kadınlar (liste sonsuza kadar uzatılabilir) hakkında çok basitleştirilmiş, devamlı

olmayan ve bazen yanlış görüntüler verebilir. Biçimi ne olursa olsun (ırksal stereotipleme, konumsal stereotipleme, cinsel rol stereotipleme ve diğerleri) stereotipler bireysel farklılaşmaları en aza indirgeyen basitleştirme ve genellemelerdir ve yok edici olma eğilimi taşırlar.” (Berger, 1996: 95)

Bu bağlamda, sinemamızda ilk akla gelen olumsuz stereotipler; çıkarıcı din adamları, politikacılar, erkekleri baştan çıkaran kötü kadınlar, masum kızları kandıran zengin adamlardır. Olumlu stereotiplere ise örnek olarak; fakir ama gururlu gençler, mahalle karakollarındaki babacan komserleri verebiliriz. Dünya sinemalarının aksine Türk sinemasında ırksal stereotiplendirme (vahşi Kızılderililer, suça meyilli siyahiler vb.) çok fazla yer bulamamıştır. Olumsuz stereotiplere, daha çok konumsal ve cinsel rol bağlamında yer verilmiştir.

Filmin başrolündeki vesikalı yar Sabiha, toplumdan dışlanmış, gece hayatında erkekleri eğlendiren kadınları temsil eder. Görüntü olarak Yeşilçamda bu tip kadınlara yapılan stereotiplemeye uygun olarak sarışın ve seksidir. Ancak, filmde Sabiha ekseninde bu durumda olan kadınlara farklı bir bakış açısı getirilir. Halil ve arkadaşları Sabiha'nın çalıştığı saza içmeye gittiklerinde, toplum tarafından dışlanmış erkeklerce bir et parçası gibi görünen sevgiye aç vesikalı kadınlardan bahsetmektedirler. Onların sevdiklerinde nasıl ölümüne sevdikleri, sevdikleri adam için her türlü fedakarlığı yaptıklarından söz ederler. Film de bu anlatıma uygun gelişir ve Sabiha Halil'e aşık olduktan sonra onunla olabilmek için herşeyi göze alır. Kendi ailesiz kalışını da gözeterek çok sevmesine rağmen Halil'i ailesinden koparmak istemeyen Sabiha, bir kader mahkumudur. Bu nedenle filmde vesikalı kadınlara olumlu stereotipleme yapıldığını söyleyebiliriz.

Yine filmde Halil'in babasının olgun, vakur ve babacan tavırlarıyla geleneksel ailelerdeki babalarla ilgili olumlu stereotipleme yapılmıştır. Baba görüntü olarak kasketli, yaşlı ve temiz yüzlü bir adamdır. Bu bağlamda, Türk toplumundaki ve Yeşilçam melodramlarındaki geleneksel ailelerdeki baba tiplemesine uygundur.

Oğlunun evini terketmesine neden olan Sabiha'yla karşılaştığında ona tek kelime kötü söz etmeden sadece oğlunun nasıl olduğunu sorar.

Yine Halil'in eşi ve annesi de (geleneksel ailedeki kadınlar) Türk toplumundaki aile kadınlarına benzer tiptedir (geleneksel kıyafetler giyen, erkeğine saygılı vb.). Evi terkedene Halil, döndüğünde eşi ve annesi tarafından hiçbir şey olmamış gibi kucaklanmıştır. Yuvalarına düşkün, erkeğine saygılı ve çocukları için yaşayan bu kadınlar için olumlu stereotipleme yapılmıştır.

4.8.1.3.1.16. Değerler

Neyin makul olup neyin olmadığına, iyi ve kötüye ait eğilimleri ifade eden değerler, dolaylı yoldan davranışlara etki eder ve sosyal olguların geniş bir yelpazesini kapsar. Kitle iletişim araçları eleştirmenleri, dramatik yapımlardaki karakterlerin değerleri ve bu değerlerin toplum için neler önerdiklerini inceler. (Berger, 1996: 95-96)

Filmde pekçok değer yansıtılmıştır. Bunların başında ise filmin de ana teması olan aşk gelir. Halil'in evli olmasına rağmen Sabiha'yla birlikte yaşaması toplumun tasvip etmeyeceği bir davranıştır. Aynı şekilde izleyici de böyle bir birlikteliği normal şartlarda kabul etmez. Ancak ikisi arasında yaşanan aşk, öylesine büyüktür ki, izleyici onlara kıyamaz ve hatta yaşadıkları bu güçlü duygu nedeniyle onların birleşmesini arzu eder. Burada insanın en önemli duygularından biri olan aşk yüceltilmiştir.

Yine yüceltilen değerlerden biri de çevre ve ailedir. Halil ailesini ve çevresini terkettikten sonra zor günler yaşamış, başı pekçok kez derde girmiştir. Ama ailesi ve çevresi onun kendiliğinden dönmesini beklemiş, döndüğünde ise koşulsuz ona kucak açmıştır. Bu bağlamda aile ve çevrenin önemi vurgulanmıştır. Yine aynı konu üzerinden aile ve çevrenin terkedilmesi durumunda bireyin pekçok güçlkle karşılaşacağı ve bunların altından kendi başına kalkamayacağı mesajı verilerek,

böyle durumlara mahal vermemek adına aile ve çevrenin terk edilmemesi gerektiği mesajı verilmiştir.

Halil dükkana geldiğinde babasının camiye gitmesi ve dükkanda kimse kalmasa da ondan da camiye gelmesini beklemesi ibadet ve dini değerlere verilen önemi gösterir. Birey ve toplumlar için inanç ve ibadet öncelikli konular içinde yer alır.

Filmin başlarında Halil henüz Sabiha'yla tanışmadan önce arkadaşlarıyla kulüpte sohbet etmektedirler. Sohbet gece kulüplerinde çalışan vesikalı kadınlar üzerinedir. Bu kadınlar hakkında, birbirlerine bildiklerini anlatırlar. Konu bu kadınların feleğin çemberinden geçtikleri, aile sıcaklığı aradıkları ve bilhassa bir erkeği sevdiklerinde ölümüne sevdikleri üzerinedir. Bu tip kadınlara ve ortamlara yabancı olduğu için sadece dinlemekle yetinen Halil, bu kadınların ölümüne sevdikleri konuşulduğunda arkadaşlarını doğrular. Onların şaşkınlıkları üzerine de askerde bir arkadaşının benzer bir olay yaşadığını ve ondan duyduğunu belirtir. Burada verilmek istenen mesaj, ailesinden yoksun, toplumun dışladığı ve insanların sadece et parçası olarak gördüğü sevgiye aç bu kadınların aile ve aile olmanın önemini en iyi bilen, sevginin karşılığını fazlasıyla veren insanlar olduğudur. Nitekim Sabiha Halil için herşeyden vazgeçer, hatta filmin sonunda sevgisinden bile. Buradan hareketle, toplumda Sabiha ve Sabiha'nın durumunda olan vesikalı kadınlara, toplumun mevcut bakış açısıyla yani önyargıyla bakmak yerine onların da fazlasıyla duyguları olan insanlar olarak değerlendirilmesi gerektiği aktarılır.

Halil'i aramaya gelen polislerin tehditleri üzerine Sabiha'nın onlara hemen boyun eğmesi, devlete ve otoriteye saygılı olunması gerektiği, aksi takdirde bireylerin sıkıntıya düşecekleri, cezalandırılıcakları mesajı verilmektedir.

Toplumbilimsel çözümleme yöntemiyle incelediğimiz “Vesikalı Yarım” filminin; Türk toplumunun kültürel kodlarını barındıran, izleyiciye dönemin toplumsal yapısını tüm şeffaflığıyla sunan bir aşk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

4.8.1.3.2. Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi

“Vesikalı Yarım bir melodramdır. İnanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlamaların filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sağırlık, sakatlık gibi somut, görünür engellerin giderilebildiği Yeşilçam melodramlarından gerçekçi özellikleriyle farklılaşır. Bir ‘aşırılıklar metni’ olan melodramdan bu yönüyle farklılaşsa da, kadınlara ve aşka dair olmasıyla film, melodram seyircisine seslenir...” (Abisel vd., 2005: 38)

Yukarıda da belirtildiği gibi, “Vesikalı Yarım” filmi gerçekçi özellikleri ve farklı anlatımıyla diğer Yeşilçam melodramlarından ayrılrsa da, konusu ve melodram seyircisine, yani kadına ve aileye dönük olması nedeniyle bir melodramdır.

Filmde akıllarda kalan iki replik vardır; bunlardan birincisi Sabiha’nın sözü olan “Çok eskiden rastlaşacaktık...”, diğeri ise Halil’in sözü olan “Asıl şimdi yıktı beni...” cümlesidir.

“Steve Neale’e göre melodramatik hazzın kaynağı dokunaklı olmasında yatar; bunun en önemli unsurlarından biri zamanın geri döndüremezliğiyle ilgilidir. Melodram daima bu geri döndürülemezlik duygusuna ‘çok geç’ duygusuna oynar. ‘Çok geç’ duygusu birbirine zıt iki ruh halinin bir arada işlemlerinden kaynaklanır: ‘Şimdi var olan durum bal gibi de değıştirebilirdi’ ve ‘hayır, bu değışim imkansızdır’. Bu iki ruh halinin bir arada işlemlerini sağlayan zemin, arzunun (boş) zemindir: ‘Keşke...’ ” (Abisel vd., 2005: 39)

Sabiha’nın sözü olan “Çok eskiden rastlaşacaktık...”, bir keşke sözüdür. Sabiha ve Halil, çok önceden yani Halil evlenmeden, Sabiha da bu yollara düşmeden önce tanışmış olsalardı bu aşk mümkün olabilirdi.

“...Melodram, olmayan, imkansız bir zemin üzerinde oynar; bir yandan bu boş zemini doldurmayı vaat eder, diğeri yandan da bu vaat her zaman ertelenir. Melodramın boş

zemini ya da öznedeki aralığı doldurma vaadi birleşme fantazisidir. Öyle ki bu fantezi, bütünlüklü, çabası bir iletişim, tamlik ve birlik arzusuna dayalıdır. Melodram ‘çok geç’ duygusunu yaratan iki ruh hali arasındaki ağırlığın kapatılabileceğine, bütünlük fantazisinin başarısızlığa uğramasının biçimi haline gelir; Neal’e göre melodram, bu nedenle dokunaklıdır.” (Abisel vd., 2005: 39-40)

Bu bağlamda klasik melodram anlatısına uygun olarak filmde de ikili bir yapı mevcut olup, melodramın dokunaklılığına sebep olan hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olduğu filmin birleşme fantazisi, Sabiha’yla Halil’in kavuşmalarının mümkün olduğu arzusuna dayanır. Bu yapıya uygun olarak izleyici, Sabiha ve Halil’in birbirlerinde aşkı bulmalarıyla yetinmez ve onların birleşmelerini arzu eder. (Abisel vd., 2005: 40-41)

Film, bu birleşme fantazisine seslenirken, bunun koşulunu da ‘kader, şans, talih’ gibi sıradışı ve belirlenemez metafizik unsurlara bağlar ve izleyici de bu konuda filmdeki karakterlerden daha fazla bilgiye sahiptir. Bu bağlamda filmde izleyiciye dokunaklı gelen, onu inciten ve ağlatan şey de, filmin karakterlerinden daha fazla bilgisi olmasına rağmen değiştirme gücüne sahip olamadığının farkında olmasıdır. Yani, aşkın her şeye kadir olduğunu düşünen seyircide, Sabiha’yla Halil’in ayrılığına sebep olan olayların akışının değiştirilebileceği inancıyla, bunun imkansız olduğu bilgisi bir aradadır. (Abisel vd., 2005: 41-43) Özellikle Türk sinemasında dönemsel olarak baktığımızda Yeşilçam’da romantik aşk filmlerinin finalinde aşıklar birleşirken Vesikalı Yarım’de izleyicinin birleşme fantazisi gerçekleşmez ve filmdeki olay örgüsü nedeniyle gerçekleşmesi de beklenemez.

Filmin ikinci önemli repliği de, Halil’in Sabiha’yı bıçakladıktan sonra kendisini korumak için polisler yalan söylemesi üzerine Müjgan’a ettiği “Asıl şimdi yıktı beni...” sözüdür. Film daha önce de sözünü ettiğimiz gibi melodram anlatıya uygun olarak heteroseksüel arzusunun etrafında kuruludur ve bu anlatıyı harekete geçiren fantazinin amacı da bu heteroseksüel çiftin birleşmesine dayanır. Diğer

melodram anlatılarda olduğu gibi filmde de bu birleşme çeşitli nedenlerle ertelenir ve bloke edilir. Melodramlarda aşk için birleşmenin koşulu cinselliğin bastırılmasına bağlıdır. Burada fantezi, çiftin cinsel olarak değil aşk için birleşmesidir. Dolayısıyla melodramlar kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böler, filmde ise Sabiha için böyle bir bölünme söz konusu değildir. Halil'in fantazisinde Sabiha hem sevgi, hem de cinsellik nesnesidir. Sabiha'nın anaç duygularla Halil'i polislerden koruması, onun Sabiha'ya dönük fantazisindeki bu iki nesneden biri olan cinselliği ortadan kaldırmış, sadece sevgi nesnesi kalmıştır. Bu noktada fantezi sona ermiş ve Halil'in dudaklarından “Asıl şimdi yıktı beni...” sözleri dökülmüştür. Fantazisi bölündükten sonra uzunca bir süre düşünen Halil, evdeki sevgi nesnesi olan anne ve eşi tercih ederek yuvasına dönmüştür. (Abisel vd., 2005: 43-57) Filmin diğer melodram filmlerden ayıran belirgin özelliklerinden biri de Halil'in fantazisindeki bu imkansız biraradalıktır. Bu biraradalık sona erdiğinde film de sona erer.

“Melodramlarda birçok kadın oyuncu hem bir yosma gibi davranmak hem de erdemli ve masum kalabilmek yeteneklerine sahip karakterler olarak karşımıza çıkar...” (Baş, 2011: 107)

“Vesikalı Yarım”ın kadın başkarakteri Sabiha da, melodramlardaki bu forma uygun olarak, gerektiğinde hem bir yosma gibi davranan hem de erdemli ve masum olabilen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ancak filmi diğer melodramlardan ayıran diğer bir durum da burada kendini gösterir; film, iki özelliği de bir arada barındıran (masum kız ile vamp kadın/fahişe) Sabiha'nın bu özellikleri arasındaki çatışmayı çözmeden bırakır. Konunun bu gerilimin üzerinde devam etmesi ve sonunda da bunu çözümsüz bırakması filmi, melodramla trajedinin sınırında tutmaktadır. (Abisel vd., 2005: 58-59) Dolayısıyla film hem melodramdır, hem de diğer melodramlardan farklı olarak gerçekçidir. Emsali diğer aşk konulu melodram filmlerden farklı olarak ikisini bir arada barındırmayı başarır.

Melodramlardaki temel anlatı yapısı, “Vesikalı Yarım”de de mevcuttur. Yani filmin merkezinde heteroseksüel aşk vardır, fantezi aşık çiftlerin birleşmesi üzerine

kuruludur ve film birleşmenin engellenmesiyle ilerler. Melodram anlatıda “aşırılıklar” olarak adlandırılan; yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar gibi temel özelliklerden bir kısmının yer aldığı filmde bu unsurlar, birleşmeyi engelleyen unsurlar olarak görev yapar. Ancak melodramın en önemli özelliklerinden iyi-kötü zıtlığı yer almaz filmde. Birleşmeyi engelleyen ne “kötü kadın” vardır filmde ne de “kötü adam”. Filmdeki bu belirsizliğin yanı sıra ana karakterlerin sahip olmadığı bilgiyi onlara ileten, arabulan, böylelikle durumu izleyiciye de özetleyen iyi kalpli, yaşlı amca/teyze, arkadaş, abla gibi karakterler de bulunmamaktadır. Oysa diğer melodram anlatımlı aşk filmlerinin finalinde bilgiler ortaya dökülünce yani gerçekler su yüzüne çıkınca engel ortadan kalkar ve birleşme sağlanır. Birleşmeyi engelleyen “kötü kadın”, “kötü adam” ve “olayları anlatan yaşlı amca/teyze/arkadaş/ablalar” olmadığı filmin içinde yer alan kendi dinamikleri, böyle bir aşkın yapısal olarak bitmeye mahkum olduğunu gösterir. Hem Halil’in eve dönmesinden sonra, hem de Sabiha’nın son sahnedeki yürüyüşünde belirsizlik sürer ve film bu belirsizliği çözmeden sona erer. Bu özellikleriyle aşka dair trajik bir bakış ve bu bakışa bağlı huzursuluk, kayıp, kaygı, pişmanlık, suçluluk duygusu taşıyan film, kadın ve erkek olmaya dair gerçekçibir bakış ortaya koyar. Dolayısıyla melodramla gerçekçilik arasındaki bu gelgit filme dramatik bir etki katar ve diğer melodramlardan bu yönüyle ayrılır. (Abisel vd., 2005: 59-60)

Yine Yeşilçam melodramlarına getirilen genel eleştirilerden biri de tipleşmiş/kalıplaşmış oyunculuklardır. Geleneksel anlatı türünün (ortaoyunu, Karagöz, meddah vb.), sinemaya yansıyan bir uzantısı olarak ortaya çıkan tek boyutluluk yani iyilerin kusursuz iyi, kötülerin ise hiç iyilik yapmadığı oyunculuklar Yeşilçam melodramlarından sıklıkla kullanılsa da, bu tarz oyunculukların kullanılmadığı film diğerlerinden bu yönüyle de ayrılır.

Film, anlattığımız özellikleriyle diğer melodramlardan ayrılrsa da, melodrama özgü temel zıtlıkları da içinde barındırır:

Bir kere filmin ana teması, melodramların en temel özelliği olan kadın-erkek zıtlığına yani aşka dayanmaktadır. Filmde Halil ile Sabiha arasındaki aşk, önündeki engeller ve gerçekleşmesine ilişkin fantezi yer almaktadır. Dolayısıyla film melodramdır ve melodramlarda birleşmenin karşılığı evliliğdir. Ancak filmde bu birleşmeyi iki durum engeller; Halil'in evli, Sabiha'nın ise vesikalı olması. Bunların da ötesinde filmin gerilimini sağlayan zıtlık filmin isminde saklıdır. Sabiha hem vesikalıdır, hem de yarıdır. Kadınlığa ilişkin bu zıtlık, filmin temel çatışmasının arka planında yer alır. Yani film bir yandan kadınla erkeğin birleşmesini engelleyen temel unsurun evli bir erkeğin ikilemi olduğunu söylerken, diğer yandan da kadınlığa dair bu iki zıtlığı bir arada barındırarak gerilimi artırır. (Abisel vd., 2005: 60-61)

Filmdeki bir başka zıtlık ise gelenek (aile, cemaat, kenar mahalle) ve modernlik (aile dışı ilişkiler, kent, Beyoğlu) arasındadır. Halil, gelenek ve aileye, Sabiha ise gece hayatına, ailenin dışına, kente aittir. Filmde buna benzer bir zıtlık da Halil'in babası ile Sabiha arasındadır. Baba, gelenek, aile, cemaat, kenar mahalle ve bunlara dair her tür değer, Sabiha ise bunların tam tersinin bir ürünüdür. (Abisel vd., 2005: 61)

Filmde melodramlardaki temel zıtlıklardan biri de gece-gündüz zıtlığıdır. Filmin olay örgüsü düzenli bir gündüz-gece sırasıyla ilerlerken, Halil ile Sabiha'nın beraber olmaya başlamalarıyla iç içe geçer, araları bozulup ayrıldıklarında tekrar düzene girer. (Abisel vd., 2005: 62)

Gledhill, melodramların temel bir özelliği olarak, başkarakterin genellikle kontrolü dışında gelişen olayların, bir yandan onun yetersizliğini vurguladığını, bir yandan da egemen olan ahlâki değer yargularını pekiştirdiğini belirtmiştir. Diğer deyişle, başkarakter, baskın düzenin devam etmesi için kendini fedâ etmiş olur. (Aktaran Can, 2007: 105) Bu bağlamda, Sabiha da, egemen olan ahlâki değerlerin devamı için bir anlamda kendini feda etmektedir.

Film zıtlıklar ve diğer unsurlar dışında, sessizlik metni ile de melodramsal özellikler barındırır. Melodramlarda, birleşmenin mümkün olduğu vaadi bir yandan canlı tutulurken, diğer yandan da zaman zaman bu vaat kesintiye uğratılır. Bu kesintiye uğratılan anlarda, ağlamalar, mimikler, jestler devreye girer ve melodramların en dokunaklı anları da işte bu anlardır. Abisel'in aktardığına göre Peter Brooks bu niteliği nedeniyle melodramı "sessizlikler metni" olarak tanımlar. (Abisel vd., 2005: 65)

Bu bağlamda filmde sessizlik metnini oluşturan iki unsurdan bahsedebiliriz. Bunlardan birincisi "uzaktan bakmalar", diğeri ise Yeşilçam'ın ve melodramların en önemli unsurlarından olan "müzik"tir. Filmde bu iki dil dışı unsur kullanılarak aralıklar doldurulmuştur.

Vesikalı Yarım'de "uzaktan bakmalar" filmin can alıcı sahneleridir. İlk olarak Halil, evini ve ailesini terk edince dükkanın karşısından babasını seyrederek onu görmez. İkinci uzaktan bakma, babasının kendilerini terk eden Halil'in çalıştığı yeri bulup ona uzaktan bakışıdır. Halil onu farkettiğinde babası bir anda kaybolur. Üçüncü uzaktan bakış, Sabiha'nın Halil'in evli olduğunu öğrendiğinde o çalışırken ona uzaktan bakmasıdır. Halil, bu sefer de Sabiha'nın kendisine uzaktan baktığını fark eder ve onu yakalar ama konuşmalar da aralarında iletişim kuramazlar. Son uzaktan bakış ise filmin en dramatik sahnelerinden biridir. Evine dönen Halil'le dükkanına konuşmaya giden Sabiha, uzaktan onu ailesiyle birlikte görür. Tam bu sırada Halil'in babasıyla göz göze gelirler. Bu bakışmadan sonra, Sabiha arkasını döner ve oradan uzaklaşarak belirsizliğe doğru yürür ve film sona erer.

Vesikalı Yarım'de müzik ve şarkılar da anlatımda önemli bir yer tutar. Anlatının ilerlemesi, olacıklara dair ipuçları vermesi ve dramatik etkiyi artırmasıyla görüntü ve sözlerden arta kalan boşlukları yoğun olarak doldurmuş, izleyiciyi filmin içine almakta önemli bir yer tutmuştur. Özellikle filmin en önemli ve akılda kalan sahnelerinden olan Halil ile Sabiha'nın ilk karşılaşma anında müzik olağanüstü

kullanılmıştır. Halil, Sabiha'yı gördüğü anda çalan müzik ve tüm sesler kesilir. Halil Sabiha'yı gördüğü anda onun dışındaki herşeye kör ve sağır olur.

İskender Pala'nın "Kitab-ı Aşk" isimli eserinde aşkla ilgili yaptığı tanımlama, adeta bu sahneyi gözlerimizin önüne getirir:

"Bütün aşk hikayelerinin en unutulmaz ve en heyecan verici sahnesi, sevenin sevgiliye ilk baktığı andır şüphesiz. Daha doğrusu, onun yüzünü ilk gördüğü vakit. Aşıktaki içsel değişimin başladığı an, gözün sevgiliye ilk takıldığı saniye dilimidir ve aşığın bütün biyografisi, bu 'ilk bakışın öncesi ve sonrası'ndan ibarettir. Bir ilk bakış, kaderin kazaya dönüştüğü en kutlu demi yüklenmiştir. Kalpte ateşin yükselmesi, aklın ve sabrın ateşe düşmesi o ilk bakışla başlar. Kılıcın kınından sıyrılması yahut okun yaydan fırlamasıdır bu. Sevgilinin yüzü kınında bir kılıç yahut sadakta bir yay gibidir; bakış onu kınından ve sadağından çıkarır. Kınından çıkan her kılıç yahut yaydan fırlayan her ok gibi artık o da öldürmeye yönelir. Aşığın ruhi ve bedeni (batını ve zahiri; içsel ve dışsal) hayatında bir ihtilalin, yeni bir dönemin başlangıcıdır bu." (Pala, 2008: 12)

Yine "Kalbimi Kır Kır" şarkısı filmle özdeşleşmiş, filmin en duygu dolu anlarına eşlik etmiştir. "Youtube" gibi video paylaşım sitelerinde şarkının klipi olarak filmden görüntüler yer almaktadır. (Youtube, 2016) Hatta filmin son sahnesi de bu şarkıyla son bulur.

"Görüntü, müzik eşleşmesinin büyük örneklerinden biridir film. Tıklım tıklım müziğine rağmen insanı rahatsız etmez. (Tıpkı Sevmek Zamanı'nda olduğu gibi.) Özellikle Şükran Ay'ın 'Kalbimi Kır Kır' insana bir müzik bir filme bu kadar güzel yakışır dedirtir." (Tosun, 2011: 39)

"...Vesikalı Yarım'in onun filmografisindeki yeri ayrıdır. Vesikalı Yarım'in ayırt edici özelliği, bir imkansız aşkı melodram tuzağına düşmeden hem de klişelere yaslanarak ve bu klişelere hayat vererek sinema diliyle anlatabilmesidir. Akad, acıklı hikayeyi, bir melodram etkisi yaratmadan ve gözyaşı sömürüsüne yaslanmadan ve acıyı kaba duygusallığa

teslim etmeden sanat katına yükselterek tertemiz bir aşk hikayesine dönüştürmeyi başarmıştır. Sıradan bir yönetmen elinde kolayca melodrama dönüşebilecekken onun yaklaşımıyla sinemanın başyapıtlarından biri ortaya çıkmıştır...” (Tosun, 2011: 38)

Tosun’un da ifade ettiği gibi, “Vesikalı Yarım” filmi, Akad’ın içinde melodram unsurları kullanarak hatta konusu itibariyle melodrama yaslanarak çektiği ama gözüyaşlı, bol acılı melodramatik etkiden ayırarak bu anlamda bir başyapıtı dönüştürdüğü Türk sineması ve Yeşilçam’ın nadide filmlerinden biridir.

“...Filmin konusu özetlendiğinde hiç de merak uyandırmayan, gayet sıradan bir aşk hikayesi olarak düşünülebilir izlemeyenler tarafından. Fakat filmi tuhaf bir biçimde benimsememizin, kendimizden birşeyler bulmamızın nedeni filmin aktığı zemine olan aşinalığımızdır. Bir başka deyişle filmin gerçekçiliğidir.” (Şahin, 2012: 127)

Sonuç olarak “Vesikalı Yarım” filmi, konusu ve anlatı yapısıyla bir melodramdır ancak gerçekçi özellikleri ve farklı anlatımıyla diğer melodramlardan ayrılır.

4.8.2. “Kader Böyle İstedi” Filmi

4.8.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Ömer Lütfi Akad/Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Mike Rafealyan

Müzik: Metin Bükey

Yapımcı: Şeref Film

Yapım Yılı: 1968 (Siyah-beyaz)

Oyuncular: İzzet Günay (Ahmet), Nilüfer Koçyiğit (Nilüfer), Önder Somer (Halit), Turgut Boralı (Enişte), Aliye Rona (Hala), Muammer Gözalan (Ferit Bey), Şaziye Moral (Hanife Hanım), Hakkı Haktan (Ahmet'in arkadaşı).

4.8.2.2. Filmin Konusu

Film, Nilüfer'in uçaktan iniş sahnesiyle başlar. Bu sırada Ahmet ise havaalanında taksisine müşteri aramaktadır. Nilüfer, İzmir'den üniversite okumak üzere halasının yanına gelen zengin bir ailenin kızı, Ahmet'se arabasıyla taksi ve dolmuşçuluk yapan, anacığıyla yaşayan fakir bir delikanlıdır. Nilüfer halası ve eniştesinin kendisini almaya gelmesini beklerken, Ahmet de taksisine müşteri aramaktadır. Önce taksi lazım olup olmadığını sorduğu Nilüfer'in uzun bekleyişi dikkatini çeken, sonrasında da uçaktan inenlerin bagajlarının yüklendiği otobüsün kalkacağını gören Ahmet, ona otobüse binip binmeyeceğini sorar ve binmeyeceğini öğrenince valizini alır ve Nilüfer'e teslim eder. Valizini kaybolmaktan kurtaran Ahmet'e teşekkür eden Nilüfer, ailesinin kendisini almak üzere geleceğini ve bu yüzden beklediğini söyler. Ahmet ise uçakların geliş saatleri nedeniyle yanılmış olabileceklerini söyler ve müşteri aramaya devam eder.

Ne Ahmet müşteri bulabilir, ne de Nilüfer'in ailesi gelir. Bu arada hem uçağın servisi olan otobüs kalkar, hem de Nilüfer ile Ahmet dışında ortalıkta kimseler kalmaz. Bunun üzerine Nilüfer elindeki kağıdı Ahmet'e vererek üzerinde yazılı olan adrese gitmek istediğini söyler. Bu arada Nilüfer'in ailesi de havaalanına gelir ancak Nilüfer, Ahmet'in taksisiyle yola çıkmıştır bile. İzmir uçağından inmesi nedeniyle kızın nereden geldiğini tahmin eden Ahmet, İstanbul'a ilk gelişi olduğunu da bilir. Aralarından geçen kısa sohbetten sonra Nilüfer'i vermiş olduğu adrese getirir, onu eve bırakır, parasını alır ve gider. Nilüfer hizmetçiden evde kimse olmadığını, onu karşılamak üzere evden çıktıklarını öğrendiği sırada karşılamaya giden halası ve eniştesi eve dönerler. Sıcak bir karşılamadan sonra, halası Nilüfer'i odasına yerleştirir. İlk günü eniştesinin okula bıraktığı Nilüfer, akşam kendi dönebileceğini söyler.

Yağmurlu bir gündür ve Nilüfer araba beklemektedir. O sırada arabasıyla dolmuş yapan Ahmet ise zaten dolu olan aracına ceza yemek pahasına da olsa sırlıslık olan Nilüfer'i alır. Müşterilerin hepsi inerler ve Ahmet Nilüfer'i evlerinin önüne kadar getirdiğinde o ana kadar Ahmet'i tanıyamayan ve oldukça şaşırان Nilüfer, Ahmet'ten dün kendisini havaalanından getiren kişinin kendisi olduğunu öğrenir. Nilüfer'den bir gün önce verdiği paranın fazla olması nedeniyle ücret almayan Ahmet, lastiğinin patladığını farkeder. Yağmur tüm hızıyla devam etmektedir ancak Ahmet lastiği değiştirmeden gidemeyeceğinin farkındadır. Nilüfer ise eve sırlıslık bir halde girer. Onun bu halini gören ve zaten ağabeyinin emaneti olması nedeniyle üzerine titreyen halası endişelenir. Bu sırada halasının kendisine koyduğu sıcak çayı yudumlamak üzere pencerenin önüne gelen Nilüfer, Ahmet'in dışarıda yağmurun altında lastik değiştirdiğini görür. Onun haline daha fazla dayanamaz ve halasının itirazına rağmen üstüne geçirmesi üzerine Ahmet'e pardesüsünü verir. Lastiği değiştiren ve bu arada pardesüyü götürürken kirlendiğini fark eden Ahmet'in onu bu şekilde geri vermeye gönlü razı gelmez ve evin yolunu tutar. Nilüfer ise konduramasa da halasının da verdiği gazla onun pardesüyü alıp satmak üzere götürdüğünü düşünür.

Eve götürdüğü pardesüyü annesine temizletip ütöleten, cebine de bir not kağıdı koyan Ahmet, onu vermek üzere ertesi günü Nilüfer'in evinin önünde bekler. Pardesüsünü getirdiğini görünce onun hakkında yanılmadığı için mutlu olan Nilüfer'i fakültesine kadar götürür. Üzerine giydiğinde cebinde notu farkedene ve ona ad-soyad ve plakasıyla birlikte İstanbul'u gezdirmek istediğini yazdığı notu okuyan Nilüfer, Ahmet'in onu takip ettiğini görünce buruşturup atar. Ahmet gittiğinde ise tekrar geri alır. Ahmet'ten etkilenen Nilüfer, derste sürekli Ahmet'in bıraktığı nota bakar. Eve döndüğünde halasına Ahmet'in pardesüsünü getirdiğini söyler ama halası kendi çevresinden olmayanlara karşı oldukça önyargılıdır ve kendince Nilüfer'in bir hata yapmasından korkar. Bu tip insanlarla görüşmemesi konusunda sürekli uyarır. Nilüfer ise halasının aksine zengin bir ailenin çocuğu olmasına rağmen kendini diğer insanlarla bir gören mütevazi bir kızdır.

Ahmet de pardesünün cebine bıraktığı notu gözünün önünde buruşturup atması nedeniyle Nilüfer'e karşı hayal kırıklığına uğramıştır. Üzgün bir şekilde çalışmaya devam eden Ahmet, Nilüfer'i görmek umuduyla üniversiteye müşteri almaya gider. Nilüfer de hiçbir araca binmeden Ahmet'i beklemektedir. Nihayet Ahmet'in aracı gelir ve Nilüfer hemen araca biner. Tüm müşteriler indiğinde Nilüfer bekler, Ahmet ise Nilüfer'in kağıdı atması nedeniyle ona karşı hala kırgındır. Nilüfer, cebinden onun kendisine yazdığı not kağıdını çıkarıp, kendisi için arada İstanbul'u gezmenin iyi olacağını söyler ve kendisinin de Ahmet'e karşı ilgisinin olduğunu gösterir ve beraber gezmeye başlarlar. İkisi de birbirlerine hayat hikayelerini anlatırlar; İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde yaşayan Ahmet, babası ölünce annesine de bakmak için küçük yaşta çalışmaya başlamıştır. Nilüfer ise annesi ölünce ticaretle uğraşan babasıyla birlikte yaşayan İzmirli bir ailenin kızıdır ve babasının ona düşkünlüğünü, İstanbul'a gelmek için onu zor ikna ettiğini Ahmet'e anlatır. Ama Nilüfer'in Ahmet'e anlatmadığı şeyler de vardır. Eve döndüğünde, eniştesi babasıyla telefonla konuşmaktadır ve babasının gönlü olmadan İstanbul'a geldiğini öğrenir ve ona Nilüfer'in nişanlanacağı gençten mi kaçtığını sorar. Halası ise ailelerinde böyle birşeyin olamayacağını, büyüklerin verdiği kararlara uymak zorunda olduğunu Nilüfer'e hatırlatır. Enişte ise telefon görüşmesinden sonra onlara hemen hazırlanmaları gerektiğini, Nilüfer'in babası Ferit Bey'le nişanlanacağı Halit ve ailesinin İstanbul'a nişanı yapmak üzere gelecekleri haberini verir.

Nilüfer, Ahmet'le İstanbul turlarına devam eder ama adeta son turuymuş gibi ona veda eder. Zaten eve geldiğinde onu babası ve nişanlanacağı delikanlı Halit karşılar. Halit'e oldukça mesafeli duran Nilüfer, babası ve halasının sözünden de dışarı çıkamamaktadır. Hemen nişan hazırlıkları yapılmaya başlanır ve Nilüfer'in okula gitmesine izin verilmez. Ahmet'se olanlardan habersiz hergün fakülte kapısında Nilüfer'i beklemektedir. Nilüfer'in okula geleceğinden umudunu yitiren Ahmet, kaldıkları evin önünde beklemeye koyulur ve onu Halit'le birlikte arabaya binerken gördüğünde ise adeta yıkılır. Bu arada Nilüfer'le Halit'in nişanları yapılır. Halası, babası ve nişanlısı Nilüfer'i sıkı bir takibe alırlar. Nilüfer, birgün okula

gitmek için birlikte çıktığı Halit'ten kurtulur ama evdekiler onun bu kaybolmasından büyük rahatsızlık duyarlar. Nilüfer geldiğinde sert bir tepkiyle karşılaşır, kendisini anlayacağını düşündüğü hemcinsi olan halasına Ahmet'ten bahsettiğinde ise onun tepkisi daha da büyük olur ve Nilüfer'i hemen İzmir'e götürmeye karar verirler. Ailede Nilüfer'in durumunu anlamaya çalışan tek kişi ise eniştedir.

İzmir uçağından yer ayırtan nişanlısı, babası ve Nilüfer havaalanına gitmek üzere yola çıkarlar. Yol boyunca sadece iş konuşan, Nilüfer'le tek kelime etmeyen Ferit Bey ve Halit, havaalanında da iş muhabbetine devam ederler. Onların bu dalgınlığından faydalanan Nilüfer, oradan uzaklaşır ve kaçır. Fakültenin önünde dolmuşların kalktığı yere gelen ve oradaki değnekçi ve dolmuş şoföründen Ahmet'in yerini öğrenen Nilüfer, mahalleye gider, Ahmet'in evini bulur. Şakır şakır yağmur yağmaktadır ve Ahmet bu sırada çalışmak için dışarı çıkar. Arabanın içinde Nilüfer'i gördüğünde ise gözlerine inanamaz ve iki genç birbirlerine kavuşmanın sevincini yaşarlar. Nilüfer'in kaçmasından sonra çılgına dönen baba Ferit ve nişanlısı Halit, eve dönerler. İzmir'den adam çağırılan Halit, "Ramazonoğlu" soyadına yakışır bir şekilde eli boş dönmeye karardır. Hala da Nilüfer'in odasında bulunduğu Ahmet'in notunu Halit'e getirir.

Ahmet ile Nilüfer ise mutluluktan uçmaktadırlar. Ahmet, Nilüfer'i evine götürür ve annesiyle tanıştırır. Artık Nilüfer evin gelini olmuştur. Bu arada Halit'in adamları Ahmet'in evini tespit eder ve Halit'e bilgi verirler. Halit, kan istemediğini, sadece Nilüfer'i almaları ve Ahmet'i de bir güzel benzetmeleri talimatını verir. Ahmet'in arkadaşı Abdi de, Ahmet'e iki kişinin onu soruşturduğunu ve evi gözetlediklerini söyler. Bunun üzerine Ahmet, arabayı Abdi'ye verir, gözden uzak bir yere gider ve Nilüfer'i de Abdi'yle birlikte yanına getirtir. İki sevgili artık birlikte dirler, geleceklerinden kaygı duysalar da sadece o anı yaşamaya karardılar. Ancak, Halit ve adamlarının onları bulması uzun sürmez. Ahmet'i bir güzel döver ve Nilüfer'i alıp götürürler. Ailesi, eve hapsettikleri Nilüfer'i, birkaç gün içerisinde İzmir'e götürüp, yıldırım nikahıyla Halit'le evlendirmeyi planlamaktadır. Ahmet ise Abdi vasıtasıyla annesine para gönderir ve Nilüfer'in kaldığı evin önünde nöbet

tutmaya başlar. Birbirlerini sadece camdan görebilmekte, halası çoğu zaman buna da müdahale etmektedir. Ama Ahmet bir an olsun evin önünden ayrılmaz.

Nilüfer'i götürecekleri gün gelir çatar. Durumu farkedene Ahmet arabası ile onların önlerini keser. Halit ve adamlarıyla dövüşen Ahmet, eniştenin de diğerlerine müdahale ettirmemesiyle Nilüfer'i arabasına alır ve oradan uzaklaşırlar. Bu sırada durumu hazmedemeyen Halit, kendi arabasından aldığı silahla arkalarından ateş eder. Ahmet yaralanmıştır ama Nilüfer'e hissettirmeden yola devam ederler. Halit, adamları ve enişte de onları takip etmektedir. Bir uçurum kenarında durduklarında artık Ahmet daha fazla yola devam edemez. Nilüfer'e, aşklarının bir rüya gibi ansızın bitmesinden korktuğunu, kısa da olsa onunla yaşadıklarına razı olduğunu, artık yolun sonuna geldiklerini anlatırken, Nilüfer de Ahmet'in yaralandığının farkına varır. Artık ayrılmaları gerektiğini söyleyen Ahmet'e, Nilüfer çıktıkları yolculuğun bir ömür boyu olduğunu, sonu ölüm de olsa onunla kalacağını söyler. Peşlerinden gelenlerin yetiştiklerini gören Nilüfer, arabadan iner ve peşlerini bırakmalarını, kendisinin bir mal olmadığını, aksi takdirde kendisini atacağını söyler. Enişte de Halit'i, kızın bir delilik yapabileceğini söyleyerek engellemeye çalışır. Nilüfer'in arabadan inmesini fırsat bilen Ahmet ise uçuruma sürmek üzere arabayı çalıştırır. Ancak durumu farkedene Nilüfer, buna fırsat vermeden kendisi de arabaya atlar ve iki sevgili uçurumdan aşağı yuvarlanan aracın içinde birlikte can verirler.

4.8.2.3. Filmin Analizi

4.8.2.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi

4.8.2.3.1.1. Yabancılaşma

“Kader Böyle İstedi” filminde, farklı sınıflardan (zengin-fakir) iki gencin aşkları anlatılmaktadır. Nilüfer zengin bir ailenin kızı, Ahmet ise fakir bir ailenin

oğludur. Biri annesiz diğeri babasız büyümüşlerdir. Nilüfer zengin bir aile ve çevrede yetişmesine rağmen, ait olduğu çevreye kendini yabancı hissetmektedir. Kendi aile bireyleri (baba, hala) ve çevresindekilerden (nişanlısı Halit) farklı bir düşünce yapısına sahiptir. Çevresinde onu tek anlamaya çalışan eniştedir. Ahmet’le birlikte olmaya başladıktan sonra aile ve çevresinde göremediği sıcaklığı aslında yabancı olduğu bu çevreyle doldurur. Ama Ahmet aracılığıyla girdiği bu çevreye asla yabancılaşma hissetmez. Kendi ailesiyle birlikte iken ise bir yabancı gibidir. Nişanlanırken davetlilerin arasında, Halit ve babası onu İzmir’e götürmek üzere havaalanına götürürken onların yanında adeta olup bitenleri izleyen, oraya ve onlara ait olmayan bir yabancıdır. Ahmet de Nilüfer’in çevresine yabancı olsa da o çevreye hiç girmez ve bu bağlamda bir yabancılaşma söz konusu değildir. Filmde, yabancılaşma yaşayan tek karakter, kendisini aile ve çevresine bir yabancı gibi hisseden Nilüfer’dir.

4.8.2.3.1.2. Anomali

Nilüfer’in kendi çevresinden biriyle evlenmek istemeyerek fakir olan Ahmet’i tercih etmesi kendi aile ve çevresinin normlarını reddetmesi, filmde “anomik” bir durum olarak nitelendirilir. Halit’in, Nilüfer’in kendisiyle evlenmek istememesine rağmen onu ne pahasına olursa olsun elde etmeye çalışmak istemesi, sapkın davranışlar sergilemesi anomik bir durum olarak nitelendirilebilir.

4.8.2.3.1.3. Bürokrasi

Nilüfer, aile büyüklerinin baskılarıyla kendisi istemese de Halit’le nişanlanmak zorunda kalır. Yine Nilüfer’in aile büyükleriyle (baba ve halası) ilişkilerinde çoğu kez otorite devreye girer ve Nilüfer kendi arzu ve istekleri dışında genellikle otorite hiyerarşisine boyun eğer. Zengin bir kızla, fakir gencin aşklarının anlatıldığı filmdeki bu birliktelik, yazılı bir kanun olmasa da toplum otoritesi ve çevre baskısının kolay kabul edebileceği bir durum değildir. Nitekim filmde toplum

baskı ve otoritesi kendini gösterir, bu birliktelik ancak ölümle sonlanır. Filmde devlet otoritesi de kendini trafikte gösterir. Nilüfer'i evine bırakmak için trafik kurallarını ihlal eden Ahmet'e ceza kesen polis memuru devlet otoritesini temsil eder.

4.8.2.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik)

Filmde; eğitim durumu, ekonomik durumları, yaşam biçimleri ve aile şekilleri bakımından iki ayrı sınıf bulunmaktadır. Zengin aile kızı Nilüfer ve yaşadığı çevre ile fakir aile çocuğu Ahmet ve onun yaşadığı kenar mahalle.

Nilüfer'in babası İzmirli bir işadamıdır. İstanbul'da yanlarında kaldığı halası ve eniştesi de varlıklardır. Yine nişanlamaya çalıştıkları Halit de Nilüfer'in babası Ferit Bey'le ortak işler yapan zengin bir işadamıdır. Yani Nilüfer, ailesi ve yakın çevresi sosyo-ekonomik anlamda üst sınıftır. Ancak aile sosyo-ekonomik anlamda üst sınıf olarak nitelendirilse de ataerkil aile yapısını özelliklerini taşımaktadır. Üniversiteye kayıt olan Nilüfer'in okumasına rıza göstermezler. Onun için uygun gördükleri hayat, kendi çevrelerinden olan zengin işadamı Halit'le evlenmesidir. Ona biçilen hayat budur ve ondan beklenen de hiç itirazsız buna rıza göstermesidir. Hatta hemcinsi olarak kendisini anlayacağını düşündüğü halasına açıldığında gösterdiği tepki ailedeki bu bakış açısını yani ataerkil yapıyı aşıkare gösterir. Nilüfer de zaten üniversiteyi babasının kendisini evlendirmeyi düşündüğü Halit'ten kaçış yolu olarak görmektedir. İstanbul'a halasının yanına bu durmu bahane ederek gelebilmiştir. Aslında kafasını meşgul eden durum okumak değil, sevdiği biriyle mutlu bir yuva kurmaktır. Nitekim Nilüfer, babası ve Halit'ten kaçarak Ahmet'e geldiğinde, Ahmet onu annesine teslim eder ve o da sevdiği adamın evinin kadını olmaya, annesiyle birlikte ona hizmet etmeye hazırdır. Yani okuyup kariyer yapmak, ya da varlıklı bir hayat sürmek gibi idealleri yoktur. Onun tek ideali sevdiği adamla yuva kurmaktır.

Ahmet ise, Nilüfer'in tam tersi bir hayat sürmektedir. İstanbul'un bir kenar semtinde yaşayan Ahmet babasının ölümü üzerine evin geçimini sağlamak üzere okuyamadan küçük yaşta çalışmaya başlayan, borçla aldığı arabasının taksitlerini

çalışarak ödeyen fakir bir gençtir. Sosyo-ekonomik bağlamda alt sınıftadır. Ne eğitim alabilmiştir, ne de zengin bir hayat sürmektedir. Zaten o da Nilüfer’le aralarındaki bu sınıfsal farkın bilincindedir. Ancak o da aşık olduğu insanla bir yuva kurmanın hayaliyle her şeyi göze alır. Dolayısıyla filmde sosyo-ekonomik bağlamda iki ayrı sınıfın insanların yaşamlarının aşk ile kesişmesi sonucu yaşananlar anlatılmaktadır.

4.8.2.3.1.5. Sapkınlık

Filmde Nilüfer’in, ailesi ve toplumu karşısına alarak, nişanlanmasına rağmen aşık olduğu adama yani Ahmet’e gitmesi onun ve çevresinin kabullenemeyeceği bir davranıştır. Bu bağlamda Nilüfer’in bu davranışı bir “sapkınlık” olarak değerlendirilebilir. Filmde Halit’in Nilüfer’in kendisiyle evlenmek istemediğini bildiği halde takındığı tavır da “sapkınlık” boyutundadır. Bunu bir aile onuru kabul ederek ne pahasına olursa olsun Nilüfer’i elde etme isteği, adamlarıyla Ahmet’i cezalandırmaya çalışması, hatta filmin sonlarında onu silahla yaralaması filmdeki diğer “sapkın” davranışlardır.

4.8.2.3.1.6. Seçkinler

İki ayrı sınıfın hayatlarının anlatıldığı filmde, güçlü, varlıklı, meslek sahibi ve etkin konumları olan üst sınıf insanları yani “seçkinler”i Nilüfer’in ailesi ve çevresi temsil etmektedir.

4.8.2.3.1.7. Azınlıklar

Filmde iki ayrı sınıf anlatılmakta, bu iki ayrı sınıfın dışında kendi içlerinde kültürel özellikler ve gelenekler barındıran “azınlık” olarak nitelendirilecek bir grup bulunmamaktadır, dolayısıyla “azınlıklar” da bulgulanılamamıştır.

4.8.2.3.1.8. İşlevselcilik

Film, ana konusu olan aşkı çevrildiği dönemde Türk toplumunun kadın-erkek ilişkileri bağlamında ele almış, iki sevgilinin tüm zorluklara rağmen aşkları için mücadelelerini anlatmıştır. İnsanoğlunun en güçlü duygusu olan sevginin, aşkın karşısında sınıfsal farklılıklar, toplum baskısı vs. tüm engellerin, güçlüklerin aşılabileceği vurgulanmıştır. Bu bağlamda film işlevseldir ve filmin bu işlevi aynı zamanda “açık işlevi” dir. Filmin arka planında ise özellikle kız ailelerine bir mesaj vardır; aileler çocuklarıyla ilgili kararlar alırken onların düşüncelerini, duygularını göz ardı etmemelidir. Hiçbir şey onların mutluluğundan, var olmalarından önemli değildir. Nitekim filmin finali ailesinin bu inadı sonucu ölümle noktalanmıştır. Toplumda da buna benzer olaylar yaşanmakta, bilhassa kız çocukları hiçbir şekilde fikirleri alınmadan evlendirilmekte ve pekçok dramatik sonlarla, karartılmış hayatlarla karşılaşmaktadır. Aileler, çocuklarının hayatları ile ilgili kararlar alırken, onların duygu ve düşüncelerini mutlaka önemsemeli, çevre baskısı vs. yerine onların mutlulukları doğrultusunda kararlar almalıdır. Yönetmenin aktardığı bu mesaj ise filmin “gizli işlevi” dir.

4.8.2.3.1.9. Yaşam biçimi

Filmde İzmir’den okumak için halasının yanına gelen Nilüfer ve ailesinin İstanbul’da yaşadığı çevre İstanbul’un nezih bir muhittir. Boğaza nazır bir villada yaşayan ailenin evde hizmetçileri, özel araba ve şoförleri bulunmakta, seyahatlerini filmin çekildiği dönemde çok az insanın tercih edebildiği uçaklarla yapmaktadır. Ama ailenin eğitime çok önem vermediği, aile hiyerarşisinin katı bir şekilde uygulandığı otoriter bir yapısı olduğu söylenebilir.

Arabasıyla dolmuş ve taksicilik yapan Ahmet’in ise yaşadığı çevre İstanbul’un bir kenar semtidir. Burası, fakir ailelerin gecekonduarda yaşadığı, çoğunluğunu geçim güclüğü yaşayan insanların oluşturduğu bir yerdir. Burada

yaşayan insanların Türk toplumundaki geleneksel aile modeline uygun bir yaşam biçimi vardır; evin erkeklerinin çalıştığı, kadınların ev işleri ve çocukların bakımlarıyla uğraştığı ailelerdir. Bu insanlar, maddi güçlükler nedeniyle moda, eğlenceye, sanata vakit ayırabilecek durumda değildirler. Hatta filmde Ahmet, kendi söküğünü kendi dikmekte, birtakım tamir işlerini kendisi yapmaktadır.

4.8.2.3.1.10. Irk

Daha önce de belirttiğimiz gibi Türk sinemasında çok fazla barınamayan “ırkçılık”, bu filmde de kendine yer bulamamış, dolayısıyla bu konuda bir bulguya rastlanılmamıştır.

4.8.2.3.1.11. Toplumsal Rol

Filmin kadın başrolü Nilüfer, iyi kalpli, temiz yüzlü genç bir kızdır ve filmde birden fazla toplumsal rolü üstlenmektedir. Ailenin saf temiz kızı, Ahmet’in sevgilisi, Halit’in nişanlısı ve üniversite öğrencisidir. Diğer başrol Ahmet ise, yine temiz yüzlü, ekmeğinin peşinde koşan bir delikanlıdır. Ahmet, evinin geçimini sağlayan bir aile reisi, ekmeğin peşinde koşan bir dolmuş şoförü ve Nilüfer’e canı pahasına aşık olan sevgilidir.

Nilüfer’in babası Ferit Bey, sadece kendi işlerini ve itibarını düşünen zengin bir işadamıdır. Nişanlısı Halit de, yine zengin bir ailenin şirketinin başında bulunan bencil, gerektiğinde zorba bir genç adamdır. Bu özellikleriyle, toplumda “ zengin züppe” diye nitelendirilen bir rolü üstlenir.

Filmdeki iki önemli rol de Nilüfer’in halası ile eniştesinin rolleridir. Karakter oyuncusu Aliye Rona’nın oynadığı hala, sert ve otoriter bir kadındır. Kendi çevresinden olmayan insanlara güvenmeyen, önyargılı ve katıdır. Enişte ise aile çevresinde Nilüfer’i anlamaya çalışan tek insandır. İhtiyatlı, güler yüzlü ve babacan

bir adam olan enişte olacakları önceden kestirebilen sezgileri güçlü bir karakterdir. Ailedekiler de, yani baba ile hala, ona çok fazla söz geçiremezler.

Ahmet'in annesi, geleneksel aile yapısına uygun tipik bir annedir. Ev işlerinde yetenekli anne, gelin adayı Nilüfer'in gelmesiyle ona kadınlığı (ev işleri vs.) öğreten anaç bir kayınvalideye dönüşür. Ahmet'in çevresindekilerden biri de Abdi'dir. Abdi ailesi olmadığı için sokaklarda yaşayan, üç-beş kuruş karşılığında karın tokluğuna araba temizleyen feleğin çemberinden geçmiş bir karakterdir. Ancak aynı zamanda filmde Ahmet'in güvenebildiği tek dostudur. Halit ve adamları Ahmet'in peşine düştüğünde onu uyararak oradan uzaklaştıran, Nilüfer'i ona götüren, annesini emanet edebildiği sağlam bir adamdır Abdi.

4.8.2.3.1.12. Cinsiyet

Filme konu olan iki aile, farklı sınıflara mensup olsalar da ataerkil (erkek egemen) toplum özellikleri gösterirler. Filmin en önemli kadın temsili Nilüfer, üst sınıfa mensup bir ailenin kızı olsa da, geleceği aile büyükleri tarafından belirlenen, kendi kararlarını almasına izin verilmeyen baskı altında bir kızdır. Hatta havaalanından eve, evden okula giderken bile ailenin yakın markajı altındadır. Aile büyükleri (baba ve hala), onun kendi planları dışında bir karar vermesinden tedirgindir. Nilüfer de sessiz, büyüklerine karşı oldukça saygılı, onlara karşı asla ters tepkiler vermeyen bir mülayim bir kızdır. Zaten babası ve halası onunla ilgili kararlarını kendisine bildirirken itiraz etmesine dahi fırsat vermezler. Onlara göre Nilüfer ağırbaşlı, uslu ve akıllı bir kızdır ama yine kendilerine göre aileden kalma bir özelliği olan inatçılığının tutarak kendi bildiğini yapmasından tedirgin olurlar. Nilüfer, üniversiteye bile babasının rızası olmadan istemediği bir adamla evlendirilmek istendiği için kayıt olmuş, okumayı bir kaçış yolu olarak görmüştür. Zaten filmde Nilüfer'in kariyer planları bulunmamakta, sevdiği Ahmet'le birlikte olma yani evinin kadını olma hayalleri kurmaktadır. Babası ve nişanlısı onu İzmir'e götürürlerken ellerinden kaçtığına, Ahmet'in evine yerleşmiş, Ahmet'in annesinden ev kadınlığı dersleri almıştır. Bu tip bir hayat onun mutlu olmasına yetecektir. Yani

filmde ona biçilen rol, ataerkil toplumun emrettiği bir yapının dışına çıkmaz. Ama kendisine baskıyla sunulan hayata da direnen bir karakterdir.

Filmin diğer etkin kadın rolü olan hala da, ataerkil yapının içinde bir kadın karakterdir. Halanın görevi, kendisine göre yiğenin alacağı herhangi bir yanlış karardan ve dışardaki tehlikelerden korumak, babasının onunla ilgili vermiş olduğu kararlara itaat etmesini sağlamaktır. Hatta evliliğiyle ilgili olarak verilen karara boyun eğmesi gerektiğini kesin bir dille iletir. Nilüfer bir ara kendisini kadın olarak anlayacağını düşündüğü halasına Ahmet'le ilgili açıldığında, beklemediği bir tepkiyle karşılaşmıştır.

Filmde kadın cinselliği bulunmamaktadır. Başrol kadın oyuncu Nilüfer, daha çok çocuksu, saf ve temiz bir kız olarak işlenmiş, dişiliği hiç kullanılmamıştır. Nilüfer'in cinsel cazibesi olmamasının yanısıra, filmde bu rolü üstlenen başka bir kadın da bulunmamaktadır. Diğer kadın karakterler; annedir, haladır, hizmetçidir, aile dostudur, Nilüfer'e rakip olacak bir kadın yoktur. Filmdeki kadınlar genel olarak anaç özellikleriyle ön plana çıkarlar, sadece erkeklerin evlerinde görmek istediği gibidirler. Nilüfer, Ahmet'e kaçtıktan sonra Ahmet onu annesine teslim etmiş annesi de ona öncelikle ev işlerini bilhassa Ahmet'in sevdiği yemekleri yapmayı öğretmiştir. Ahmet, onun kendi en sevdiği yemeği annesi kadar iyi yaptığını gördüğünde büyük mutluluk duymuş, annesiyle ikisinin bir olduğunu varının yokunun ikisinin olduğunu söyleyerek anneyle-sevgiliyi aynı yerde konumlandırmıştır. Filmdeki iki sınıfın erkeklerine göre de, kadın evinin kadınıdır, annedir ve orada olmalıdır. Bu da ataerkil toplumlarda erkeğin kadını görmek istediği yerdir. Filmde de bu bağlamda yani kadının rolü bağlamında erkek bakış açısı hakimdir. Çekildiği dönemdeki toplumsal yapıyı gerçekçi bir şekilde ele alan film, buna bağlı olarak erkek egemen toplum yapısıyla örtüşen kadına bakış açısı nedeniyle sorgulanmaya müsait yapıdadır.

4.8.2.3.1.13. Toplumsallaşma

Film, aşk bağlamında halen günümüzde de devam eden büyük bir toplumsal meseleyi ele almıştır; ataerkil yapıya sahip toplumumuzda, hem filmin çevrildiği yıllarda hem de günümüzde de süregelen bir problem olan, kızların kendi rızaları olmadan zorla evlendirilmeleri. Filmde Nilüfer karakteri de öyle bir işlenmiştir ki, çocuk kadar temiz, saf, sadece sevdiği adama eş olmak gibi masumca isteği bulunan, iyi kalpli, saygılı, içinden hiçbir kötülük geçmeyen, böylesine masum bir kızın bu haklı isteğini izleyicinin de anlamaması imkansızdır. Yönetmen, buna vurgu yapmak için Nilüfer'in dişiliğini hiç kullanmamış, daha çok çocuksu ve saf özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Toplumun genelinde olduğu halde, sadece alt sınıf insanlarda ya da belli bölgelerde gibi algılanan bu problem, filmde üst sınıf batılı bir aile bağlamında işlenerek problemin genelliği gözler önüne serilmiştir. Aslında ülkemizin Doğu-Güneydoğu ya da İç Anadolu'da başlık parası karşılığında çocuk yaşlarda yaptırılan evlilikler, ülkenin en batısında olan İzmir'li bir ailenin İstanbul gibi metropol bir şehirde bu şekilde karşılığını bulmaktadır. Sonuçları ve amaçları bakımından aralarında fazla bir fark yoktur aslında; bir tarafta cüzi bir miktar para karşılığında evlendiren yoksul aileler, diğer tarafta kızını ortak iş yaptığı zengin adamların kredibilitelerini kullanmak adına evlendiren varlıklı aileler. Film de, toplumun geniş kitlelerinde var olan böylesine yaygın bir problemi duygusal bağlamda ele alarak, ailelerin empati yapmasını istemektedir. Hatta Nilüfer, filmin sonlarında kendisini Ahmet'ten ayıran ailesine isyan eder ve onların kendisine sundukları yaşamın zaten ölümden beter olduğunu söyleyerek, sonunda ölümü göze alacağını ipuçlarını vermiştir. Hiçbir şey çocuklarımızın varlığından, mutluluklarından önemli değildir.

Ayrıca film her iki sınıfa da önyarılarla ilgili göndermelerde bulunur. Nilüfer'in halası bağlamında Ahmet ve ait olduğu sınıfa karşı büyük bir önyargı söz konusudur. Halası Ahmet'i hiç tanımadan bir şoför parçası olarak görmekte ve sık sık onun gibilere güvenmemesi konusunda yiğene uyararak genellemelerde bulunmaktadır. Hatta Ahmet, Nilüfer'in ıslanmaması için kendisine verdiği ve lastik değiştirirken yere düşürdüğü padesüyü, temizletmek için eve götürdüğünde, halası

Nilüfer'e pardesüyü ertesi gün bitpazarında bulabileceğini söyleyerek, Ahmet'in onu satmak için aşırıldığını ima eder. Yine Ahmet de, Nilüfer'in pardesüsünün cebinden çıkan notu buruşturup attığını gördükten sonra uğradığı hayal kırıklığının da etkisiyle, annesine zenginlerle ilgili genellemeler yapmakta; zenginlerin insan sıcaklığından yoksun olduklarını, kendi mahallelerindeki insan sıcaklığının onlarda olamayacağını anlatarak yakınmaktadır.

4.8.2.3.1.14. Statü

Filmde işadamı olan Nilüfer'in babası Ferit, eniştesi ve nişanlısı Halit, toplum içinde prestijli sayılabilecek pozisyondadırlar. Yaşam standartları yüksek (villa hayatı, hizmetçi, özel şoför) olan bu çevreye karşılık Nilüfer'in sevdiği adam olan Ahmet ve çevresi ise tam tersi bir statüye sahiptir. Toplum için düşük bir statüde bulunan şoförlük yapan Ahmet, İstanbul'un bir kenar mahallesinde, gecekonuda zorluklar içinde yaşamaktadır. Borç ile almış olduğu arabasının taksitleri bile devam etmektedir. Daha önceleri annesiyle durumları ile ilgili sohbet ederlerken hallerinden duyduğu memnuniyeti ifade eden Ahmet, daha sonrasında ise bıraktığı notu Nilüfer'in buruşturup atması sonucu uğradığı hayal kırıklığıyla annesine zenginlerle ilgili genel değerlendirmeler yaparken, statüsünün vermiş olduğu eziklik öne çıkar. Borçlarını bitirip, yeni son model bir araba alacak, daha çok kazanacaktır. Daha önce annesine halinden olan memnuniyetini ifade ederek statüsünü sorgulamayan Ahmet'i, sevdiği kıza ulaşamaması statüsünü sorgulamaya itmiştir. Hayatta bazı şeyleri elde etmek için statüsünü yükseltebilmelidir.

Filmde Nilüfer'in aile çevresi ve nişanlısı dışında, üniversite içerisinde geçen sahnelerde yer alan kişiler de (üniversite öğrencileri ve hocaları), gerek davranış gerek giyimleriyle üst statülü kişiler olarak gösterilir.

4.8.2.3.1.15. Stereotip

Filmin başrollerinden Nilüfer, üst statülü bir çevreye ait olsa da, ailesi ve çevresi tarafından baskı altında kalan, kendi geleceği ile ilgili başkalarının karar verdiği toplumdaki bütün genç kızları temsil eder. Tipleme olarak, özellikle masum, saf ve çocuksu halleri, görüntüsü ve davranışları ile Nilüfer bağlamında tüm genç kızlara olumlu stereotipleme yapıldığını söyleyebiliriz.

Diğer başrol oyuncusu dolmuş şoförü Ahmet, toplumda hayat koşulları nedeniyle okuyamayan fakir gençleri temsil etmektedir. Fakirdir ama namuslu, dürüst ve iyi kalplidir. Bu bağlamda toplumda onun konumunda fakir ama namuslu delikanlılar olumlu olarak stereotiplendirilmiştir.

Filmde Nilüfer'in aile çevresini temsil eden zenginler ve işadamları da önemli stereotiplerindedir. Nilüfer'in babası, halası ve nişanlısı halden anlamayan sadece kendi ve aile prestijlerini düşünen insanlar olarak gösterilmiş ve bu bağlamda zengin insanlara ve iş adamlarına olumsuz gönderme yapılmıştır. Enişte ise babacan tavırlarıyla bunlardan ayrı tutularak genelleme yapılmaması gerekliliği vurgulanmıştır.

Yine filmde Ahmet'in mesleği olan "şoför" lüğe de vurgu yapılarak, Ahmet ekseninde tüm şoförlerin olumlu stereotiplendirildiğini belirtebiliriz. Ahmet'in dışında onun çevresindekiler (annesi, arkadaşı Abdi) de filmdeki karakterleriyle (sıcak, candan, sevgi dolu, dost vb.) olumlandırılarak bu bağlamda tüm düşük statülü ve fakir insanlar olumlu gösterilmiştir.

Zaten Ahmet, Nilüfer'i yanlış anladıktan sonra annesine yakınırken, zengin insanların kendileri gibi yani fakir insanlar gibi sıcak olmadıklarını, buz gibi olduklarını söyler. Bu bağlamda fakir insanlar olumlandırılmış, zengin insanlar ise olumsuzlandırılmıştır.

4.8.2.3.1.16. Değerler

Yine diğer filmler gibi ana konusu aşk olan filmde ayrı sınıflardan olan iki gencin aşkları bağlamında aşk ve sevgi yüceltilmiştir. Nilüfer, ailesinin baskısına rağmen onlara boyun eğmemiş, sevgisinin peşine düşmüş, Ahmet ise bu sevgiye karşılık vermek için tüm tehlikeleri göze almıştır. İnsanların para vb. maddi unsurların dışında aşk ve sevgi ile birlikte mutlu olunabileceği vurgulanmış, duyguların önemi aktarılmıştır.

Ahmet fakir ama namuslu, çalışkan ve yüreği sevgi dolu bir gençtir. İnsanlar zengin olmasalar da namusları, çalışkanlıkları ve kalplerindeki sevgileriyle istediklerini elde edebilirler. Filmde Ahmet bu tavırlarıyla, Nilüfer'in gönlünü kazanmış, ona kendisini aşık etmiştir. Toplumda Ahmet gibi pekçok genç de, buldukları konumu bir kompleks haline dönüştürmek yerine bu olumlu özellikleri edinerek arzularına, emellerine ulaşabilirler.

İki ayrı sınıfın anlatıldığı filmdeki en önemli önermelerden biri de, manevi değerler yerine maddi unsurların yüceltilmesinin yol açtığı felaketlerdir. Nilüfer'in ailesi kararlarını hep maddi unsurları gözeterek almış, manevi unsurları gözardı etmiş ve bu inatlarını sürdürmeleri nedeniyle de iki genç hayatlarını kaybetmiştir. Oysaki maddi unsurlar insanların mutlu olmaları için tek başına yeterli değildir. Ahmet de annesine zenginleri anlatırken onlar da kendilerindeki sıcaklığın olmadığını, hayatı bazı değerlerden yoksun olarak yaşadıkları yönündeki düşüncelerini anlatmıştır. İnsanların öncelikleri her zaman manevi değerler olmalı, maddi unsurlar ikinci planda tutulmalıdır. Yine bu bağlamda daha önce toplumsallaşma bölümünde de değindiğimiz gibi ailelerin çocukları üzerinde kurdukları baskının yanlışlığı vurgulanmış, ailelerin, çocuklarıyla ilgili kararlarında onların mutluluklarını ön planda tutmaları gerekliliği, doğru olanın maddi değil manevi değer yargılarına önem verilerek olacağı işaret edilmiştir.

Nilüfer'in baba ve halasıyla olan aile içi ilişkilerinin aksine, Ahmet'in annesiyle olan ve daha sonra Nilüfer'in de katılımıyla sunulan aile içi ilişkilerindeki sıcaklık, ideal ailelerin nasıl olması gerektiğini işaret eder. Nilüfer'in ailesinin temsil ettiği modern ailenin yerine Ahmet'in ailesinin temsil ettiği geleneksel aile yüceltilmiştir. Yine Ahmet'in arkadaşı Abdi ekseninde gerçek arkadaşlık üzerine göndermeler yapılmıştır.

Filmin dolmuş sahnelerinde de trafik kurallarının ihlali sonucunda cezalar yaşanabileceği vurgulanmış, bir sahnede bu ihalin gerçekleşmesi üzerine trafik polisi Ahmet'in ehliyetine el koymuş ve ona para cezası kesmiştir. Böylelikle devlet otoritesi ve onun koymuş olduğu kurallara uyulması gerekliliği mesajı verilmiştir.

4.8.2.3.2 Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi

Ayrı dünyalardan iki gencin aşklarının anlatıldığı “Kader Böyle İstedi” filmi, gerek konusu, gerekse melodram seyircisine, yani kadına ve aileye dönük olması nedeniyle bir melodramdır. Şimdi filmi melodram anlatı özelliklerine bakımından inceleyelim:

“Özön'e göre, melodram izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; ahlak dersleri veren yapıtları anlatır.” (Aktaran Baş, 2011: 103)

Filmde Ahmet ile Nilüfer'in aşkları da bu bağlamda bir rastlantıyla başlar. Ahmet ile Nilüfer filmin başında havaalanında bir rastlantı sonucu tanışır ve Ahmet, İstanbul'a ilk kez gelen Nilüfer'i halasının evine bırakır. Ertesi gün Nilüfer, okul dönüşünde dolmuş beklerken yine bir rastlantı sonucu Ahmet'in arabasına biner ve asıl bundan sonra karşılıklı etkilenmeler devam eder. Ancak filmdeki rastlantılar olağan rastlantılardır, yani bu rastlantılar, benzeri filmlerdeki gibi olağanüstü

rastlantılar olarak nitelendirilmez. Yani melodram anlatıda “aşırılıklar” olarak adlandırılan; yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar gibi temel özelliklerden bir kısmı filmde kullanılmış, ancak kullanılan bu unsurlar diğer Yeşilçam melodramlarına göre düşük dozajlı yani abartılmadan kullanılmıştır.

Yine film daha önce belirttiğimiz gibi “bir zıtlıklar metni” olan melodrama uygun olarak zıtlıklar üzerine kuruludur. Film, melodramın temel anlatı yapısını oluşturan “kadın/erkek” zıtlığı üzerine kuruludur. Diğer melodram anlatılı aşk filmleri gibi, filmin merkezinde heteroseksüel aşk vardır, fantazi aşık çiftlerin birleşmesi üzerine kuruludur ve film birleşmenin engellenmesiyle ilerler. Filmdeki aşk, melodram formlarına uygun cinsellikten arındırılmış romantik aşktır.

Filmdeki en önemli zıtlık ise, “zengin/fakir” zıtlığıdır. Ahmet, fakir bir ailedendir, Nilüfer ise tam tersi bir dünyanın yani oldukça zengin bir ailenin kızıdır. İki gencin aşkları da bu etken nedeniyle engellenir ve olay örgüsü bu şekilde devam eder.

Filmdeki bir diğer zıtlık da, “iyi/kötü” zıtlığıdır. Ahmet, iyi ve namuslu bir delikanlı iken, filmde onu Nilüfer’den ayırmaya çalışan ve Nilüfer’i elde etmek için her yola başvuran Halit ise kötüdür. Ancak film, kötü-kötülerin cezasını bulmadan ana karakterlerin ölümüyle sonlandığından, kötülerin kaybederek mutlaka iyilerin kazandığı diğer Yeşilçam melodramlarından ayrılır.

Yine filmde “geleneksel/modern” zıtlığı da mevcuttur. Ahmet ve ailesi geleneksel olana ait iken, Nilüfer ve onun çevresi modernliği temsil eder.

Filmde yerli melodramların en çok eleştirildiği noktalardan biri olan “gerçek dışılık” yoktur. Ahmet ve Nilüfer’in aşkları ve filmdeki anlatımı gerçek hayatta yaşanabilecek bir olay ağıyla izleyiciye sunulur. Bu bağlamda diğer Yeşilçam melodramlarından ayrılır.

Filmi diğer Yeşilçam melodramlarından ayıran en önemli özellik ise, benzeri türdeki filmlerin finalinde engeller ortadan kalkarak, birleşme sağlanırken bir başka deyişle melodramlar birleşmenin karşılığı olan evlilikle sonlanırken, film beklenmedik bir sonla biter ve iki sevgili birlikte öürler. Bu beklenmedik son ise aynı zamanda melodramlardaki beklenmedik durumlar açısından melodramatik bir unsurdur.

“Kader Böyle İstedi” filmi, melodramlarda sık kullanılan ani değişiklikler, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlarla bitmez ancak filmin akışına uygun olarak beklenmedik bir sonla biter. Yine melodramlarda gerçekte olandan fazla olan yani “aşırılıklar” ve abartılı oyunculuklar da kullanılmamıştır.

Melodramlarda yer alan arzu biçimlerinin, izleyicinin kendini olaylara kaptırması ve karakterlerle özdeşleşmesini sağlaması unsurlarının film için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü erkek izleyiciler, dürüst ve yakışıklı bir genç olan Ahmet’le, bayan izleyiciler ise genç, güzel ve iyi kalpli Nilüfer’le kendilerini özdeşleştirebilirler.

Ayrıca film melodramlarla ilgili genel eleştirilerden biri olan “melodramların kadınlara yönelik yapılmasına rağmen kadın rollerin, erkek ve erkek gereksinimlerine göre kodlanması” kuralına da uymaktadır. (Akbulut’tan aktaran Baş, 2011: 106) Ataerkil yani erkek egemen bir toplum olan Türk toplumundaki beklentilere uygun olarak kadın, yani baş kadın karakter Nilüfer, erkeklerin görmek istediği gibidir; sevdiği adama bağlı, ona hizmet eden bir sevgi nesnesi.

Yerli melodramlara yapılan genel eleştirilerden biri olan tipleşmiş oyunculuklar yani görüntü-karakter uyumu vb. niteliklerin filmde tam anlamıyla diğer Yeşilçam melodramlarındaki gibi kullanıldığını söyleyemeyiz. Örneğin Yeşilçam melodramlarında esmer kadınlar iyi, sarışın kadınlar kötü olarak gösterilirken filmin başrolü iyi kalpli ve namuslu Nilüfer, sarışındır. Yine diğer Yeşilçam melodramlarında zengin kızlar aynı zamanda şımarıkken filmde Nilüfer

karakteri şımarık değildir. Ama filmin tek kötü karakteri olarak nitelendirebileceğimiz Halit karakteri, bu rollerin vazgeçilmez oyuncularından olan Önder Somer tarafından canlandırılmış, yani tipleşmiş oyunculuk kullanılmıştır.

Yerli melodramlara getirilen eleştirilerden biri de, konularının benzer olması ve tekrar tekrar yeniden çekilmeleridir. Bu bağlamda Yeşilçam melodramlarında pekçok kez işlenen fakir gençle zengin kızın imkansız aşk hikayesinin anlatıldığı “Kader Böyle İstedi” filminin de ana teması üzerinden Akad, daha sonra “Bir Teselli Ver”, “Mahşere Kadar” ve “Esir Hayat” filmlerini çekmiştir.

Filmde sessizlik metni olarak Yeşilçam melodramların en önemli unsurlarından olan müzik de; anlatının ilerlemesi, olacaklara dair ipuçları vermesi ve dramatik etkiyi artırması bakımından etkili bir şekilde kullanılmıştır.

“Kader Böyle İstedi” filmi, konusu ve anlatı yapısıyla bir melodramdır. “Vesikalı Yarım” filmine oranla melodram unsurlar daha fazladır ancak gerçekçi özellikleri ve anlatımı bakımından Yeşildam’daki diğer aşk konulu melodramlardan ayrılır.

4.8.3. “Seninle Ölmek İstiyorum” Filmi

4.8.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ömer Lütfi Akad

Senaryo: Safa Önal

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı

Müzik: Metin Bükey

Yapımcı: Şeref Film

Yapım Yılı: 1969 (Renkli)

Oyuncular: Türkan Şoray (Selma), İzzet Günay (Nihat), Cahit Irgat (Rıza), Aydın Tezel (Naci), Meltem Mete (Meltem), Gülsen Erten (Nesrin), Haydar Karaer (Nihat'ın arkadaşı), Reşit Çıdamlı (Uşak), Gülgün Erdem (Dadı), Muammer Gözalan (Rıza'nın davetlisi), Haluk Orçun (Rıza'nın davetlisi), Sinan Emre (Tayfun), Nizam Ergüden (Kunduracı), Hakkı Haktan (Meyhaneci), Hüseyin Salıcı (Doktor), İlhan Hemşeri

4.8.3.2. Filmin Konusu

Film büyük bir villada verilen partiyle başlar. Villanın sahibi zengin ve yaşlı iş adamı Rıza Akmanoğlu, kendi çevresinden insanlarla eğlenmektedir. Kendinden yaşça küçük eşi Selma ise, güzelliğiyle erkeklerin odağı olsa da onca kalabalıkta kendini yapayalnız hissetmekte ve bu yalnızlığını içkiyle gidermeye çalışmaktadır.

Rıza sadece kendini düşünen, çevresindeki herkesi yönetmeye çalışan egolu bir adamdır. Karşısındakilerin kendisine cevap vermesine dahi tahammülü olmayan Rıza, paranın verdiği güçle herkesi kontrol altında tutmaya çalışmaktadır. Rıza'yla Selma'nın 7-8 yaşlarında Tayfun adında bir de oğulları vardır. Rıza oğluna tuttuğu Avrupalı dadıyla Selma'nın oğluyla bile ilgilenmesine izin vermemekte, adeta Selma'ya esir hayatı yaşatmaktadır. Rıza Selma'ya her türlü maddi imkanı sunsa da, tek isteği çocuğuyla ve eşiyle birlikte vakit geçirmek olan Selma, kocasının kendisine biçtiği rolü (zengin iş adamı Rıza'nın partilerde boy gösteren güzel gösterişli karısı) oynamakta ve oldukça mutsuz bir hayat sürmektedir.

Genç ve yakışıklı bir mimar olan Nihat ise Rıza'nın isteğiyle villanın tadilat işlerini yürütmektedir. Nihat zor şartlarda okumuş, Selma'nın çevresindeki diğer insanlardan farklı biridir ve villada babası ve dadısının baskılarıyla çocukluğunu yaşayamayan Tayfun'la arkadaşlık etmeye başlar. Bu arada Selma'dan da etkilenen Nihat, gizli gizli onun resimlerini çizmekte, ondan uzaklaşmamak için kendisine gelen daha büyük projelere bakmamaktadır. Rıza ise Selma ile ilgilenmemekte, onu kendi arkadaşlarının partilerine gönderirken, kendisi çapkınlık turlarına katılmakta ve

bunu da çevrelerindeki herkes bilmektedir. Hatta Rıza'nın arkadaşları da bu durumu özellikle Selma'ya yansıtarak onu elde etmenin yollarını aramaktadır.

Bu haberlerin ayyuka çıktığı bir gün Selma dışarıda içki içmeye gider ve kör kütük sarhoş olur. Nihat ise Selma'nın başına bir iş gelmemesi için onun etrafındadır ve yaşlı bir zampananın elinden Selma'yı güçlükle kurtarır. Selma'nın eve Nihat'la döndüğünü gören Rıza, belli etmese de bu yakınlaşmadan rahatsızlık duyar. Her zaman olduğu gibi Selma'yı aşağılayan, kendisinin itibarını zedeleyecek bir harekette bulunmaması için onu uyarır Rıza, Nihat'tan da bir an evvel evdeki tadilatı tamamlamasını ister.

Selma birgün kocasından habersiz oğlunu lunaparka götürür, anne-oğul birlikte çocuklar gibi eğlenirler. Bunu duyduğunda çılgına dönen Rıza, her zaman olduğu gibi Selma'ya hakaretler yağdırır ve kendisinden izinsiz hareket etmemesi konusunda onu tekrar uyarır. Evlerinin denize bakan kısmında yine davetlilerin de bulunduğu birgün Tayfun, can simidiyle denize girer. Oğlunu denizde gören Selma, hemen paniğe kapılır. Annesinin tüm uyarılarına rağmen ansızın açılan çocuğa, oradan hızla geçmekte olan bir motor çarpar, Nihat hemen atlsa da onu kurtaramaz ve Tayfun hepsinin gözlerinin önünde hayatını kaybeder. Bu acı olay üzerine Selma tamamen yıkılır. Hayattaki tek varlığı olan oğlunu kaybetmiş, tutunacak hiçbir dalı kalmamıştır. Rıza ise ona destek vermek şöyle dursun, Tayfun'u unutturmak için ona ait Selma'nın sarıldığı ne varsa yok etmektedir. Bu arada Nihat da baş sağlığı için Selma'yı ziyaret eder ve ona teselli vermeye çalışır. Ancak Selma'nın kimseyi görececek hali yoktur, oğlunun anılarıyla yaşamaktadır. Tayfun'la gittiği lunaparka giderek anılarıyla teselli bulmaya çalışan Selma, mezarını ziyaret ederek teselli aramaktadır. Nihat, yine Selma'nın oğlunun mezarının başında olduğu bir gün yanına gelir ve onun yeniden hayata tutunması gerektiğini, bunun için ona yardım edeceğini ve hep yanında olacağını söyler. Kocasını Rıza ise tam aksine Selma'yla ilgilenmemekte, onu sık sık köşkte yalnızlığıyla baş başa bırakmaktadır. Polisler bir gün Rıza'nın aracını durdurur ve karakola gelmesi gerektiğini, eşinin bir mekanda içki içip rezalet çıkardığını söylerler. Rıza, Selma'yı nezaretten çıkarır ancak derdi

Selma'nın durumu değil, olayın duyulmaması, kendi adı ve itibarının karalanmamasıdır. Kocasını çok iyi tanıyan Selma, Tayfun öldükten sonra onunla bir bağı kalmadığını ve artık kendisini bırakması gerektiğini söyler. Ama karısı ve onun duyguları Rıza'nın umrunda bile değildir.

Nihat bir akşam köşkte Selma'nın yanına gelir ve Rıza'nın onarımdan vazgeçtiğini, köşkü de büyük ihtimalle satacağını ve kendisiyle vedalaşmak için geldiğini söyler. Selma da kendi acısını paylaştığı için Nihat'a teşekkür eder ve bu içtenliğini unutmayacağını söyler ve ayrılırlar. Nihat köşkten ayrılırken, Rıza'nın arkadaşlarından Ruşenoğlu Naci ve diğerleri Selma'yı dışarıya çıkarmak için yanına gelirler. Rıza'nın da haberinin olduğunu ve bir gece kulübünde yer ayırdığını söyleyerek onu ikna etmeye çalışırlar. Selma'nın hemen çıkmayı kabul etmesi onları bir hayli şaşırtır. Gece kulübünde Rıza, Naci'nin karısı Cavidan'la aynı masada oturmakta ve karısı Selma'nın durumunu konuşmaktadırlar. Rıza'nın insafsızlığı, Cavidan'ı bile hayrete düşürmektedir. Bu arada Selma ise sürekli kendini baştan çıkarmaya çalışan Naci ile dans etmektedir. Naci, Tayfun öldüğünde onun yanında olamadığı için büyük bir fırsatı kaçırdığını, çok büyük bir paranın peşinde olduğu için buna mecbur olduğunu, ancak onun acısının kendi acısı olduğunu ispatlayacağını söyler. Selma onun bu bayağılıklarına daha fazla dayanamaz, Naci'den müsaade isteyip dansı bırakır ve sinirli bir şekilde yerine geçer. Bu durum Rıza'nın dikkatini çeker ve Naci'ye ne olduğunu, Selma'nın niçin sinirlendiğini sorar. Naci, onu teselliye çalıştığını, bu sırada birden bozulduğunu söyler. Bunu duyan Selma, bir anda oturduğu masadan ayağa fırlar ve Naci'ye hakaretler yağdırır. Kendini iyice kaybeden Selma, Naci ve çevresindeki diğer erkeklerin ona hep asıldığını, Naci'nin ölmüş çocuğunu bile kullanarak fırsat kolladığını, karısı Cavidan'ın bilerek para için göz yumduğunu ve hepsinden öğrendiğini, bir daha hiçbirini görmek istemediğini söyler. İtibarını çok düşünen Rıza'ya da bu açıkladıklarından sonra Naci'den hesap sormasını ister. Rıza'nın tek derdi ise çevredekilere daha fazla rezil olmamak için Selma'yı alıp biran evvel oradan uzaklaşmaktır.

Ama gerçeklerle yüzleymeye cesaretleri olmayan kocası ve diğerlerince Selma'nın durumu alkole bağlanır ve Selma gözlerini hastanede açar. Nerede olduğunu soran Selma, kendisinin hasta olmadığını söylese de derdini anlatamaz. Hastaneye gelip başhekimle görüşen Rıza'nın adamı, Selma'nın kim olduğunu unutup, benliğini kaybedene kadar hastanede tutulması gerektiğini ve bunun Rıza Bey için çok önemli olduğunu hastane görevlilerine hatırlatır. Bu arada Selma'nın durumundan endişe duyan Nihat, köşke gelir. Köşkte çalışanlar, ona Selma'nın seyahate çıktığını söyleseler de durumda bir gariplik olduğunu sezen Nihat onlara inanmaz ve Rıza'nın ofisine gider. Rıza, Nihat'ı ofisinden kovar ve adamlarından onu çıkarmasını ister. Kavga çıkınca da silahına sarılan Rıza'nın elinden silahı alan Nihat, onu adamına doğrultarak Selma'nın yerini öğrenir. Hastanede delirmek üzere olan Selma'yı bulan Nihat, onu oradan kaçırarak kurtarır ve kendi evine götürür. Selma'ya kendi evinde kalabileceğini söyleyen Nihat, kocası Rıza'ya saygı duymasa da evliliklerine saygı duyduğu için onlar boşanmaya kadar kendisinin bir arkadaşının evinde kalacağını söyler. Boşanmaya kararlı olan Selma da bu teklifi kabul eder. İçki ve kadınlarla hayat sürmeye devam etse de karısından umudunu kesmeyen Rıza, Selma'nın köşke tekrar dönmesini beklemektedir. Bu arada Nihat kendisine teklif edilen işleri kabul eder ve çalışmaya başlar, Selma da daha önce yapmadığı pazar alışverişi, ev işleri gibi basit şeylerle mutlu olur. İki de yeniden hayat bulmuştur. O ana kadar etkilenmiş olsalar da birbirlerini çok iyi tanımayan Nihat ve Selma, birbirlerini daha yakından tanımak için kendi hayat hikayelerini anlatırlar. İki de zorluklar içinde yetişmişlerdir; annesiz büyüyen Nihat, babasını kaybedince yıkılmış, sevdiği kız da zengin bir adamla evlenince hayata küsmüş büyük işler yerine küçük işleri tercih etmiş ve içkide teselli aramıştır. Üvey anne elinde büyüyen Selma da mutluluk yüzü görmemiş ve Rıza'yla zorunlu bir evlilik yapmıştır. Artık, bu ortak kaderi değiştirerek birlikte yepyeni bir hayat kurmanın ve mutlu bir yuvanın planlarını yapmaktadırlar. Rıza ise, çaresiz olduğu için döneceğini düşündüğü Selma'yı beklemeye devam etmekte, dönmedikçe de daha da çılgına dönmektedir.

Nihat'ın peşine adamlar takan Rıza, ona arabayla çarptırarak yaralanmasına neden olur. Selma'nın karşısına çıkan Rıza bunun sadece bir ihtar olduğunu, eğer dönmezse Nihat'ı öldürteceğini söyleyerek Selma'yı tehdit eder. Sevdiği adamın kendisi yüzünden zarar görmesini istemeyen Selma bu baskılara boyun eğmek zorunda kalır. Hastanede gözlerini açtığında Selma'yı yanında göremeyen Nihat yıkılır. Taburcu olup eve döndüğünde ise Selma'nın kendine bir mektup bıraktığını görür. Selma mektubunda, Nihat'ın tekrar peşine düşüp zarar görmemesi için, aslında onu sevmediğini farkettiğini, zengin bir hayata alışık olduğu için kocasına döndüğünü anlatır.

Rıza, Selma'ya akşam Ruşenoğlunun, onların şerefine bir parti verdiğini söyler ve ondan hazırlanmasını ister. Ruşenoğlu Naci ise ortalığı karıştırmak ve durumdan eğlence çıkarmak için partiye birlikte iş yaptığı mimarlık şirketinde çalışan Nihat'ı da davet eder. Nihat, kocası Rıza'yla birlikte partiye gelen Selma'yla karşılaştığında ona sitem dolu sözler eder ve partiyi terk eder. Nihat kendini yeniden içkiye vermiş, eskisinden daha beter olmuştur. Selma da kocası Rıza'dan uzak durmakta sadece mecbur kaldığı için onunla aynı evde yaşadığını her fırsatta dile getirmektedir. Rıza ise Selma'ya kendisi sağ olduğu müddetçe onların bir araya gelmelerine müsaade etmeyeceğini söyler ve onun evde oğluyla ilgili anılarını da yaşamasına izin vermez. Bu duruma daha fazla katlanamayan Selma bir gece evi gizlice terk eder ve sabah olduğunda doğruca Nihat'ın evine gider ama kapısını çalmaya cesaret edemez. Tam kapıdan uzaklaşırken Nihat'ın komşusu onu tanır ve beklemesini, Nihat'ın hemen geleceğini söyler. Selma ise oradan uzaklaşır. Nihat yine meyhanede içki içmektedir. Rıza, Nihat'ı içtiği meyhanede bulur ve ondan hesap sorar. Durumdan habersiz olan ve Rıza'dan Selma'nın evi terk ettiğini öğrenen Nihat hemen eve koşar. Komşusundan oraya geldiği ve uzaklaştığı bilgisini alan Nihat, hemen Selma'yı bulmak üzere yollara düşer. İstanbul'un altını üstüne getiren Nihat, Selma'ya nihayet ulaşır. Bu sırada peşlerine düşmüş olan Rıza da onları bulur ve tam iki sevgiliyi vuracağı sırada oradan hızla geçen bir araba ona çarpar ve Rıza oracıkta ölür. Önlerinde engel kalmayan Nihat ile Selma artık birbirlerine kavuşmuştur.

4.8.3.3. Filmin Analizi

4.8.3.3.1. Filmin Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemiyle İncelenmesi

4.8.3.3.1.1. Yabancılaşma

“Seninle Olmak İstiyorum” filminde, başrol kadın oyuncu Selma, zengin bir iş adamı olan Rıza ile evlidir. Selma ve Rıza, hizmetçileri, uşakları olan boğaza nazır bir villada zengin ve modern bir hayat sürmektedirler. Hatta çocukları olan Tayfun’u yurtdışından getirilen bir dadı yetiştirmektedir. Kendi çevrelerinden olan insanlarla sık sık partiler ve eğlenceler düzenlenmektedir. Ama ne varki fakir bir ailenin kızıyken zengin Rıza ile evlenmek zorunda kalan Selma, zaten bu hayata yabancısıdır. Yabancı olduğu bu çevre içerisinde kendini yapayalnız hisseder. Tutunacağı tek dalı, yani kendisini yabancı hissetmediği tek kişi vardır; o da oğlu Tayfun. Ama oğulları Tayfun’u kendi kafasına göre yetiştirmek isteyen kocası Rıza buna da izin vermez ve tuttuğu dadı aracılığıyla Selma’nın çocuğuyla vakit geçirmesine engel olur. Yine de Tayfun’un varlığı Selma’nın yaşam sebebidir; ta ki Tayfun, elim bir kaza sonucu yaşamını yitirene kadar. Tayfun’un yaşamını kaybetmesi sonucu, Selma zaten yabancı olduğu bu çevreden tamamen kopmuştur. Yani bu çevre içerisinde kendisini hiçbir bağlantısı olmayan bir yabancı gibi hisseder. Tayfun öldükten sonra davet edildiği bir partide, onlar hakkında düşündüğü herşeyi yüzlerine söyler ve onun yabancı olduğu hayatı yaşam biçimi olarak gören kocası ve diğerleri tarafından delirdiği iddiasıyla akıl hastanesine yatırılır.

Selma’ya aşık olan Nihat da, geleneksel yapıda bir ailede ve fakir bir ortamda yetişmiş, ancak okuyarak kariyerli bir meslek sahibi edinmiş bir delikanlıdır. Rıza’nın villasında tadilat için bulunan Nihat, Rıza ve çevresine yabancısıdır. Selma’nın onlardan farklı olduğunu, kendisini o çevrede bir yabancı gibi hissettiğini

farketmiş ve kendisinin de yabancı olduğu o çevrede Selma için kalmaya devam etmiştir. Kendisine teklif edilen büyük işleri reddeden Nihat, Selma'nın onu terkettiğini düşündüğünde arkadaşlarıyla birlikte başında Ruşenoğlu Naci'nin şirketinin bulunduğu büyük bir projede yer almış, Selma ile kocası Rıza'nın da davetlisi olduğu partiye, Ruşenoğlu tarafından ortalığı kızıştırmak amaçlı çağrılmış, ait olmadığı ve kendini yabancı hissettiği o çevreyi fazla kalamadan terk etmiştir.

4.8.3.3.1.2. Anomi

Filmde Selma'nın kocası Rıza ve çevresindeki modern aileleri temsil eden zengin insanların yaşam tarzları, geleneksel bir aileden gelen Selma'ya göre anomiktir. Rıza evli olmasına rağmen, başka kadınlarla birliktelik yaşamakta ancak çevresindeki insanlara bu durum normal bir davranış gibi görülmektedir. Yine evli olan diğer erkeklerin ve bilhassa Rıza'nın yakın dostu Ruşenoğlu Naci'nin Selma'ya asılarak onu elde etmeye çalışması, Ruşenoğlu'nun karısı Cavidan, Selma'nın kocası Rıza dahil olmak üzere çevrelerindeki diğer insanlar tarafından yadırganmamaktadır. Adeta bu çevrede sürdürülen evlilikler, dostluklar ve ilişkiler, sadece kağıt üzerinde birer formaliteden ibarettir. Eşler dahil bu çevredeki herkes, para ve diğer çıkarları için bu sapkın ve çapraşık ilişkilere göz yummaktadır. Bu ilişkiler ve yaşam tarzı, oğlu Tayfun'u kaybetmemek için onun ölümüne kadar bu duruma göz yuman Selma'ya ve normal toplum ahlakına aykırı ve “anomik” davranışlardır. Nitekim Selma, oğlu Tayfun'u kaybettikten sonra düzenlenen bir partide bunları dile getirdiğinde, delirdiği gerekçesiyle akıl hastanesine yatırılır.

Ayrıca Selma da, oğlunu kaybettikten sonra zaman zaman “anomik” davranışlar sergiler. Tayfun'un ölümünden sonra, kocasının ilgisizliği ve yalnızlığı nedeniyle teselliye içkide arayan Selma, alkolü fazla kaçırdığı anlarda kendini kaybeder. Bir seferinde alkol aldığı mekanda taşkınlık çıkartarak karakolluk olur. Evli bir kadının yalnız başına geceleri dışarda alkol alması ve körkütük sarhoş olup olay çıkarması “anomik” davranışlardır. Ama kocası Rıza sadece kendi isminin çıkarak itibarının zedeleneceği düşüncesiyle ona uyarılarda bulunur.

4.8.3.3.1.3. Bürokrasi

Filmde Rıza'yla evli olan Selma, bu evliliği istemese de otorite gereği evliliğine bağlılığını sürdürür. Yine filmde Selma, oğlunun ölümünden sonra katıldığı partide daha önce otoriteye uyum sağlamak açısından ses çıkarmadığı şeyleri dile getirdiğinde, otorite tarafından cezalandırılır ve kocası Rıza onu akıl hastanesine yatırır. Yalnız yaşayan Nihat'ın, akıl hastanesinden kaçırdığı Selma'yı kendi evine yerleştirdikten sonra, kendisinin başka evde kalmasında da otorite varlığını gösterir. Nihat kağıt üzerinde halen Rıza'yla evli olan Selma'yla aynı evde kalmayı ahlaki açıdan doğru bulmadığından başka evde kalır.

Filmde Selma kocasının otoritesi altındadır. Kocası Rıza, Selma'nın soru sormasına, kendisine cevap vermesine bile müsaade etmeyen sertlikte bir adamdır. Güçlü ve acımasız olan Rıza'nın karşısında Selma da, onun bu otoritesine boyun eğmek zorunda kalır.

Selma, alkolü fazla kaçırıp dışarda taşkınlık çıkardığında devlet otoritesi kendini gösterir ve Selma kendini karakolda bulur. Ancak kocası Rıza'nın kefaletiyle serbest kalır.

4.8.3.3.1.4. Sınıf (Sosyo-Ekonomik)

Filmde Selma'nın kocası Rıza ve çevresindeki insanlar; ekonomik açıdan üst sınıf insanlardır. Ancak, fakir bir ailenin kızı olarak dünyaya gelen ve üvey anne nedeniyle zorunlu bir evlilik yapan Selma, kendini girmiş olduğu bu yeni sınıfa ait hissetmez. Nihat ise ekonomik anlamda alt gelir grubu bir ailede yetişmiş, ancak mesleği nedeniyle daha üst bir sınıfa girmiş olsa da kendini kariyer sahibi yapacak iş tekliflerini reddederek maddi olarak alt gelir grubu insanların yaşadığı bir hayat sürmeye devam etmiştir; ta ki, Selma'yı hastaneden kaçırıp kendi evine yerleştirene kadar. Selma'yla ileriye dönük planlar yapan Nihat, gelen iş tekliflerini kabul eder.

Artık daha çok para kazanacak ve bir yuva kuracaktır. Rıza'nın baskı ve tehditleriyle Selma'nın geri döndüğünden habersiz olan Nihat, ona birkaç çift laf edebilmek için çalıştığı şirketle iş yapan Ruşenoğlu'nun parti davetine iştirak etmiştir. Partide kendisini paraya ve zenginliğe tercih ettiğini düşündüğü Selma'ya sarfettiği "...şimdi ben içmek istiyorum ama burda değil; daha fakir, daha temiz bir yerde!" sözleri, onun, dolayısıyla da filmin, zenginlere ve bu statüdeki insanlara bakış açısını gözler önüne serer.

4.8.3.3.1.5. Sapkınlık

Selma'nın oğlunun ölümünden sonra katıldığı partide oradakilere sarfettiği sözler o topluluk içinde kabul görülecek bir tutum değildir ve "sapkınlık" olarak nitelendirilen bu davranıştan sonra Selma gözlerini akıl hastanesinde açar. Rıza'yla olan mutsuz evlilikleri nedeniyle kendini yaşadığı hayata ait hissetmediği için kötü hisseden ve teselliye içkide arayan Selma, oğlunun ölümüyle tamamen kendini içkiye kaptırmış ve sapkın davranışlarda bulunmuştur.

Rıza normal bir evlilikleri olmamasına ve kendisini sevmemesine rağmen Selma'yı elinde tutmak için "sapkın" davranışlar (Nihat'ı arabayla yaralatması, Selma'ya şantaj yapması vb.) sergiler. Hatta filmin final sahnesinde bir araya gelen Nihat'la Selma'yı vurmak isterken araba çarpması sonucu hayatını kaybeder. Rıza'nın Selma'yla evliyken başka kadınlarla ilişkiler yaşaması, filmde çevresi tarafından tepki gösterilmese de genel kabul-görür toplum kurallarına göre aykırıdır.

Filmde Rıza'nın yakın dostu Ruşenoğlu Naci ve diğer erkekler de kocası tarafından aldatılan ve güzelliğiyle dillere destan olan Selma'yı etkilemek, onu elde etmek yarışındadır. Evli ve evliliğine sadık olan Selma'ya, yine çoğunlukla evli erkeklerce baştan çıkarmaya dönük yapılan bu davranışlar toplum ahlakına aykırıdır, dolayısıyla "sapkınlık" boyutundadır.

Filmin başkarakterleri Selma ve Nihat'ın, zaman zaman bağımlılık düzeyinde alkol almaları da “sapkınlık” olarak nitelendirilebilir. Hem Selma, hem de Nihat mutsuzluklarını alkol alarak unutmaya çalışmakta, bu alışkanlık onları normal yaşamın dışına itmektedir. Selma aşırı derecede alkol aldığı anda karakollara düşmekte, Nihat ise kendini alkole verdiği anda kariyeri için kendisine gelen teklifleri elinin tersiyle itmektedir. Bağımlılık derecesinde alkol tüketimi, filmdeki karakterlerin mutsuzlukları durumunda ortaya çıkmaktadır, mutlu olduklarında ise bu davranıştan, yani alkol bağımlılığından uzaklaşırlar.

4.8.3.3.1.6. Seçkinler

Filmde, Selma'nın kocası Rıza ve aynı çevreden olan diğer zengin insanlar, güçlü, varlıklı, meslek sahibi, etkin konumları olan, sıradan erkek ya da kadınların karşısı üst sınıf insanlardır ve dolayısıyla “seçkinler” dir.

4.8.3.3.1.7. Azınlıklar

Filmde “azınlık” olarak nitelendirilecek bir grup bulunmamaktadır, dolayısıyla “azınlıklar” da bulgulanırlanamamıştır.

4.8.3.3.1.8. İşlevselcilik

“Seninle Ölmek İstiyorum”, evli, mutsuz ve kocası tarafından baskı altında kalan güzel bir kadının yaşadığı dramı ve kendisine aşık olan genç bir mimara tutunmaya çalışını anlatmaktadır. Türk toplumunda farklı sınıf ve farklı kültürlerden iki insanın evlilikleri bağlamında kadın-erkek ilişkilerini ele alan film, aynı zamanda genç ve güzel bir kadının zindana dönen hayatının bir aşk öyküsüyle kurtuluşunu ele alır. İki farklı sınıf, iki farklı kültür ve aradaki yaş farkı gibi faktörlerle baskı altında kalan yaşamlar bağlamında toplumsal bir meseleyi ele alan film, toplumda yaşanan benzer olayları gözler önüne sermesi bakımından “işlevsel”dir. Filmin bu işlevi aynı

zamanda “açık işlevi”dir. Filmin arka planında ise Türk toplumunda kadın sorunsalı ele alınmıştır. Aile zoruyla yapılan bir evlilik, güçlü ve zengin bir kocanın baskısı altında zindana dönen bir yaşam ve duyguları hiçe sayılan güzel bir kadının dramının anlatıldığı film, ataerkil toplumlarda kadınların yaşadığı sorunları ele almaktadır. Ana teması aşk olan filmin, arka planında anlatılan bu kadın sorunsalı filmin “gizli işlevi”dir.

4.8.3.3.1.9. Yaşam biçimi

Filmde, Nihat’ın yaşadığı ev ve mahalle dışında zengin insanların yaşamları anlatılmaktadır. Selma’nın kocası Rıza ve arkadaş çevresi ekonomik anlamda üst gelir grubu olan varlıklı insanlardır. Lüks villalarda yaşayan ve emirlerinde hizmetçileri, uşakları bulunan bu insanlar; eğlenceye düşkün, modayı takip eden, pahalı kıyafetler giyen, takıya-mücevhere önem veren, Avrupa seyahatleri yapan zengin insanlardır.

4.8.3.3.1.10. Irk

Bu filmde de diğer incelediğimiz filmler gibi “ırk” ve “ırkçılık”la ilgili bir bulgulandırmaya rastlanılmamıştır.

4.8.3.3.1.11. Toplumsal Rol

Filmin en önemli karakteri, kadın başrol Selma’dır. Selma herşeyden önce kocasının baskısı altında mağdur olan evli bir kadındır. Selma’nın hayatı kocasının elindedir. Kocası, kendi çocuğuyla bile ilgilenmesine izin vermez. Selma mutsuzluğunun tesellisini içkide bulur. Selma aynı zamanda bir annedir. Kocası Rıza oğluluyla ilgilenmesine izin vermese de, o her fırsatta çocuğuyla vakit geçirir, ta ki oğlunu bir kaza sonucu kaybedinceye kadar. Yavrusunu gözleri önünde kaybeden Selma, acılı bir annedir. Selma aynı zamanda güzelliği ve çekiciliğiyle filmdeki

bütün erkeklerin başını döndüren seksi bir kadındır. Nihat ise diğer erkeklerin aksine onu seviyecek, eşi olacak bir kadın olarak görür. Selma, Nihat'ın sevdiği kadın, yani yâridir.

Selma'yı seven Nihat, yoksul bir ailenin çocuğu olarak zor şartlarda okuyup meslek edinen genç bir mimardır. Nihat da Selma gibi mutsuzluğun ilacı olarak içki görmüş, sevdiği kadın onu para için terkedince kenidini alkole vermiştir. Kalbini yeniden Selma'ya kaptırana kadar da içkiye devam eder. Selma'ya insanca yaklaşan, onu anlamaya çalışan, acılarını ve sıkıntılarını paylaşan Nihat, Selma'nın oğlu Tayfun'a da arkadaşlık eder.

Selma'nın kocası Rıza, karısına baskı yapan kötü bir eştir. Selma'nın duygularını hiç düşünmeyen Rıza, onu sadece partilede yanında taşıdığı bir süs gibi görür. Rıza aynı zamanda kötü bir babadır. Oğlu Tayfun'la hiçbir şekilde ilgililenmeyen Rıza, onu eğitmesi için Avrupalı bir dadı tutar. Oğlunu baba sevgisinden yoksun büyüten Rıza, ölümünden sonra da çok fazla etkisi altında kalmaz ve Selma'nın onu unutmaması için herşeyi yapar. Tayfun'la çok az vakit geçiren Nihat bile onunla babası Rıza'dan daha çok şey paylaşır. Rıza aynı zamanda kötü bir adamdır. Karısını sık sık aldatan Rıza, Selma'nın ayrılmak istemesine rağmen evliliklerini baskı ve tehditle zorla sürdürür. Bir ara karısını akıl hastanesine kapattıran Rıza, onu delirmekten kurtararak, yaşama tutunmasını sağlayan Nihat'ı da yaralattır. Filmin sonunda iki sevgiliyi öldürmeye kalkan Rıza, araba çarpması sonucu kendisi ölür.

Filmde Rıza'nın arkadaşı olan Ruşenoğlu Naci de zengin bir iş adamıdır. Arkadaşının karısı Selma'yı elde etmek için elinden geleni yapan Naci, kendi hevesleri peşinde koşan, çevresindekileri parasının gücüyle yönlendiren kötü bir karakterdir.

Naci'nin karısı Cavidan ise, para için kocasının yaptıklarına göz yuman, tek derdi kendisine alınan hediyeler ve zengin bir yaşam sürmek olan, kadınlık gururu

vs. önemsemeksizin para için kocasının ahlaksızlıklarına göz yuman edilgen bir kadındır.

4.8.3.3.1.12. Cinsiyet

Film kadın rolleri bağlamında cinsiyetçi olarak nitelendirilebilecek bir filmidir. Filmdeki bütün kadın karakterler, ekonomik özgürlüğü bulunmayan, bu bağlamda erkeklerin güdümünde hayat süren karakterlerdir. Bu bağlamda filmde, ataerkil toplumlarda kadın sorunsalı anlatılmaktadır.

Selma, kocası tarafından yanında taşınan bir biblo, çevresindeki diğer erkeklerce de elde edilmeye çalışılan bir cinsel obje olarak görülür. Üvey anne elinde büyüyen Selma, kendi isteği dışında kendinden yaşça büyük zengin işadamı Rıza ile evlendirilmiş, kocası başta olmak üzere çevresindeki herkes onu elde edilecek güzel bir kadın olarak görmüştür. Kocası ona maddi olanaklar sunsa da, hiçbir şekilde saygı duymaz. Karısı Selma'yı her fırsatta küçümseyen, hor gören Rıza, onun oğlunu yetiştirmesine, birlikte vakit geçirmelerine dahi müsaade etmez. Çünkü onun gözünde Selma, güzelliği dışında fakir ailesinin elinden satın aldığı bir zavallıdır. Filmde Selma'ya çıkarsız yaklaşan onu anlamaya çalışan tek kişi Nihat'tır. Aslında Nihat da, Selma'nın güzelliğinden etkilenip ona aşık olmuş, Selma da oğlu öldükten sonra çıldırmak üzereyken kendini kurtaran Nihat'ın sevgisine karşılık vermiştir.

Filmdeki erkeklerin kadınlara bakış açıları, Selma'nın kendi ağzından Nihat'a söylediği sözlerle gözler önüne serilir:

Kendisini sürekli aldatan kocasının yaptığı çapkınlıkların ayyuka çıktığı birgün yine kendisini içkiye veren Selma, dışarda alkol almaya başlar. Körkütük sarhoş olan Selma'yı zampara bir adamın elinden Nihat kurtarır ve sabaha kadar içmeye devam eden Selma'ya refakat eder. Selma'nın sarhoşken Nihat'a sarfettiği sözler yaşadığı sıkıntıları, toplumda kadın olmanın zorluklarını ortaya koyar. Nihat yeterince içtiğini, kalkmaları gerektiğini kibarca söylediğinde, Selma neden

kolundan tutup zorla kaldırmadığını, zor kullanıp ona vurmadığını sorar. Ardından kendisini niçin takip ettiğini, onun da diğer erkekler gibi kendisini güzel bir eşya olarak elde etmek ve faydalanmak için yanında olduğunu ima eder. Nihat'ın duyduğu sözler nedeniyle üzüntü duyduğunu görünce söylediklerinden pişman olan Selma, bir eş olduğunu, bir anne olduğunu düşünmeden çevresindeki tüm erkeklerin kendisini hep elde etmeye çalıştıklarını söyleyerek yaşadığı dramı anlatır. Selma'nın en büyük sıkıntısı çevresindeki kimsenin ona insan olarak değer vermemesi, onu elde edilecek güzel bir eşya gibi görmeleridir.

Ruşenoğlu Naci'nin karısı Cavidan, filmin başında bir partide kocası Selma'yı ayartmaya çalışırken, diğer konuklara bunu umursamadığını, kocasının yaşadığı her maceradan sonra ona bir mücevher ya da Avrupa seyahati hediye ettiğini söyler. Yani Cavidan, kocasının tüm kabahatlerini ona sunduğu maddi imkanlar nedeniyle görmezden gelir. Zengin bir yaşam sürse de, ekonomik olarak eşinin eline mahkumdur. Kocasının ahlaksızlıklarına ses çıkarsa, sahip olduğu herşeyin elinden alınacağını bilir.

Selma ise Cavidan'ın aksine gururlu bir kadındır. Zorla evlendirildiği kocasına bir gün düzeleceği umuduyla sırf evladı uğruna katlanır. Ancak evladını kaybetmesi üzerine, bu evliliği sonlandırmak istese de kocası buna müsaade etmez. Akıl hastanesine bile yatırdığı Selma'yı ona aşık olan Nihat kurtarır. Bu sefer de Nihat'ı yaralatan ve karısını eve dönmezse onu öldürmekle tehdit eden Rıza'ya sevdiği adama zarar gelmesin diye boyun eğer. Ta ki Nihat, Selma'yı yanlış anlayıp zenginliği kendisine tercih ettiği düşüncesiyle çağrıldığı partide ona ağır sözler edene kadar. Bu olay üzerine Selma, kocasından kaçarak evi terkeder.

Filmde Cavidan dışında partilerde boy gösteren diğer zengin kadınlar da, hemcinslerine karşı önyargılı, dedikodu yapan, kıskanç ve ikiyüzlü tiplerdir. Kendi aralarında dedikodu yapmakta, gözönündeki diğer kadınları çekiştirmektedirler. Tayfun'un Alman dadısı da duygusuz, sert, herşeyi planlı, programlı yaptırmaya çalışan ancak sevgiden eser barındırmayan bir karakterdir. Yine Rıza'nın karısı

Selma dışında birliktelik yaşadığı kadınlar da para için beraberlik kuran bayağı tiplerdir. Bunların dışında hizmetçi, dansöz vs. diğer rollerdeki kadınların ise karakterleriyle ilgili bilgiye yer verilmez.

Ayrıca filmde, Selma ekseninde kadın cinselliği de kullanılmıştır. Selma, güzelliği ve çekiciliğiyle çevresindeki tüm erkeklerin etkisinde kaldığı bir kadındır. Kocasını da onu sadece yanında kartvizit gibi taşımaktadır. Filmdeki en güzel, en çekici kadın Selma'dır ve parasıyla herşeye gücü yeten Rıza da onun kocası, dolayısıyla sahibidir. Rıza için ona sahip olmak yeterlidir. Filmde Rıza, karısını Selma'yla cinsellik yaşamaz. Bu ihtiyacını başka kadınlarla birliktelik yaşarak giderir. Filmde kadınlar, erkek bakış açısına göre, erkeklerin egemenliği altındadır. Ekonomik anlamda erkeklere bağlı kadınlar, hem eş olarak, hem de cinsel anlamda parayla elde edilebilmektedir. Asıl amacı toplumdaki kadın sorunlarını gözler önüne sermek olan filmin, bu bağlamda kadına bakış açısı irdelenebilir.

4.8.3.3.1.13. Toplumsallaşma

Genç ve güzel bir kadının istemeden evlendirildiği kocasıyla olan ilişkilerini ve sonrasında yaşanan olayların anlatıldığı film, toplumsal bir sorun olan kadın-erkek ilişkilerini ele almıştır. Filmde kadınlar, erkeklerin boyunduruğu altında duygu ve düşünceleri önemsenmeyen varlıklardır. Sadece Nihat, Selma'nın kadınlığından yararlanmayı düşünmez ve sevgisine karşılık bulup onun kalbini kazanır. Filmin en önemli mesajı bu bağlamda erkekleredir. Kadınlar sevmeyi ve sevilmeyi isteyen, duyguları güçlü canlılardır. Onları bir süs, bir mal ya da cinsel obje olarak görmek, duygularını önemsememek büyük bir yanlıştır. Filmde kocasının yaptığı herşeye rağmen onun düzelmesini bekleyen Selma'nın tek isteği, eşiyile ve oğluyula vakit geçirmektir. Sevgileri uğruna her türlü fedakarlığı yapacak olan kadınlara sevgiyile yaklaşılmalı, sadece cinsel bir obje ya da süs eşyası gibi düşünülmemelidir. Filmde bu bağlamda erkeklerin kadınlara insanca değer verilmeleri elde edilecek bir eşya gibi görülmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Kadınlar bir anne, bir eş olarak, sevgi ve saygıyı fazlasıyla hak ederler.

Cavidan ekseninde izlendiğinde ise kadınlara mesaj vardır. Cavidan'ın kocasının ahlaksızlıklarına göz yumması küçültücü bir durumdur. Kadınlar, bu gibi durumlarda ucunda ne olursa olsun kendilerini küçültmemeli, kadınlık gururunu ayaklar altına almamalıdır.

Filmde anne-babalara da mesaj vardır. Babası Tayfun'la hiç ilgilenmediği gibi yetiştirmek üzere getirttiği Alman dadı aracılığıyla annesinin de ilgilenmesine engel olur. Ama kısa bir süre sonra Tayfun kaza sonucu hayatını kaybeder. Anne-babalar çocuklarını bir robot, bir makine gibi görmemeli, onlara zaman ayırarak, birlikte olarak çokça vakit geçirmeli sevgilerini vermelidirler. Filmde Tayfun'un dramatik bir şekilde hayatını kaybetmesi anne-babaların çocuklarıyla ilişkileri bağlamında kendilerini bir kez daha sorgulamaları gerekliliğini vurgular.

Ayrıca alkol bağımlılığının kötü sonuçları gösterilerek sakıncalı bir alışkanlık olduğu vurgulanmaktadır. Selma, yalnızlığını ve mutsuzluğunu alkol alarak gidermeye çalışmakta ve fazla kaçırdığında ise kendini kaybederek zor duruma düşmektedir. Kendini kaybedecek kadar alkol alan Selma, bir seferinde yaptığı taşkınlık nedeniyle şikayet edildiği için karakola düşerken, bir keresinde de zamparaların elinden Nihat tarafından kurtarılır. Nihat da çaresiz kaldığı durumlarda kendini içkiye vermekte ve hayata küsmektedir. Geleceği parlak bir mimar olan Nihat, alkol nedeniyle kariyerini de gözardı etmektedir. Dolayısıyla alkol bağımlılığı, yalnızlığa ve mutsuzluğa bir ilaç olmadığı gibi, ters etki yapan uzak durulması gereken kötü bir alışkanlıktır.

4.8.3.3.1.14. Statü

Filmin geçtiği çevre zengin insanların yaşadığı bir çevredir. Selma'nın kocası Rıza Akmanoğlu ve çevresindeki diğer zengin iş adamları ve onların eşleri yaşam standartlarıyla statü sahibi yani üst statülü insanlardır. Rıza bu statüsünü kullanarak eşini ve çevresindeki diğer insanları baskıyla kontrol altında tutmakta, sık sık kendi

itibarının ve prestijinin herşeyden önemli olduğunu vurgulamaktadır. Başrol oyuncusu Nihat ise, mimarlık gibi statülü bir mesleğe sahip olmasına rağmen zengin olmaması nedeniyle Rıza ve diğerleri tarafından küçümsenir.

4.8.3.3.1.15. Stereotip

Filmde Rıza Akmanoğlu ve çevresindeki diğer zengin insanlar üst statülü kişiler olsalar da, hayatları paraya endeksli, ahlaksız bir hayat süren duygusuz insanlardır. Parayla herşeyi kontrol edebileceklerini sanan bu insanlar, kendileri dışında kimseyi düşünmezler. Hatta bu zengin insanların tertiplemediği bir partiye Selma'yı görmek için iştirak eden Nihat, daha temiz bir yerde içmek istediğini söyleyerek, oradaki insanların kirliliğini ima eder. Bu bağlamda zengin insanlarla ilgili olumsuz stereotipleme söz konusudur. Nihat'ın içmek için gittiği daha temiz yer ise daha fakir insanların takıldığı salaş bir meyhanedir. Fakir insanlar, zengin insanlara göre daha temiz, daha içtendir. Dolayısıyla fakirler için de “olumlu stereotipleme” söz konusudur.

Filmde Nihat haricinde bütün erkekler, kadınları baştan çıkarmaya çalışan, onları kullanılacak bir eşya gibi sadece cinselliklerini tatmin etmek için gören tiplerdir. Yine bu bağlamda erkekler için de “olumsuz stereotipleme” yapıldığı söylenebilir.

Rıza'nın oğlunun yetişmesi için tuttuğu Alman dadı, ukala, insanları makine gibi gören duygusuz bir karakterdir. Filmde, zengin insanların çocuklarının eğitimi için parayla tuttıkları bu yabancı dadılarla ilgili “olumsuz stereotipleme” yapıldığı söylenebilir.

4.8.3.3.1.16. Değerler

Film, kadına dönük bir melodram formunda olsa da daha çok erkeklere seslenmektedir. Kadınları satın alınabilen bir mal gibi görmek, ona hükmetmek yanlış davranışlardır. Kadınlar, sevmek için vardılar ve sevgiye de fazlasıyla karşılık veren duygusal canlılardır. Filmde Selma bağlamında, kadınlar eş olarak, anne olarak yüceltilmiştir.

Filmde, para ve mevkinin bir öncelik olmadığı mesajı da vardır. Para ve mevki sahibi insanlar, duygusuz, gayri ahlaki yaşayan insanlar olarak anlatılmış, sırf kendilerini düşünerek yaşadıkları hayat değersiz gösterilmiştir. İnsani değerlerden yoksun olduktan sonra para ve mevki sahibi olmak bir anlam taşımaz.

Tayfun öldükten sonra, Selma ve Rıza'nın yaşadıkları ev, ev olmaktan çıkmıştır. Aileler, ancak çocuklarıyla bizzat ilgilenerek, onlarla birlikte vakit geçirerek mutlu bir yaşam sürebilirler. Filmde Tayfun babasının tuttuğu dadiyle büyütülmekte, annesinin onunla ilgilenmesi de yine babası Rıza tarafından önlenmektedir. Selma, oğluyla ne zaman ilgilenirse, ya dadı ya da kocası tarafından engellenmektedir. Selma onlardan gizli oğluyla birkaç küçük kaçamak yaparak birlikte vakit geçirebilmiş, dolayısıyla biricik yavrusuna doyamadan onu kaybetmiştir. Filmde Rıza, Selma ve Tayfun'u hiçbir sahnede bir arada göremeyiz. Çünkü sadece kendisi için yaşayan Rıza, ailesiyle bir arada olmadığı gibi, annesinin şefkat ve sevgisinden ayırdığı çocuğunun da parayla tuttuğu bir dadı tarafından yetiştirilemesini tercih etmektedir. Ancak evleri şenlendiren, hayatı anlamlandıran çocuklarımızın en büyük ihtiyacı anne baba sevgisidir. Dolayısıyla anne babalar için en değerli varlıklar olan çocuklar sevgiden mahrum bırakılmamalıdır.

Yine buradan hareketle, filmde aile kavramının önemine de vurgu yapılmaktadır. Selma, Rıza ve Tayfun bir ailedir ama Rıza'nın tutum ve davranışları nedeniyle gerçek manada bir aile olamazlar. Birlikte aynı sofraya oturmayan, birbirlerinin duygularını bilmeyen, mutluluklarını-acılarını-sıkıntılarını paylaşmayan

bireylerden oluşan aileler mutlu olamazlar. Mutlu hayatlar, birbirini seven ve birbirine saygı duyan aile bireylerinin birlikteliğiyle mümkün olur. Bu manada mutlu bir yaşam sürmek için aile olmanın önemi bilinmelidir.

4.8.3.3.2. Filmin Melodram Anlatı Bakımından İncelenmesi

Konusu kadına ve aileye dönük olan film, bu özelliğiyle bir melodramdır.

Melodramın ana unsurları olan “zıtlıklar” bu filmde de mevcuttur. Film, tüm aşk konulu filmler ve incelediğimiz diğer filmlerde olduğu gibi, melodramın temel anlatı yapısını oluşturan “kadın/erkek” zıtlığı üzerine kuruludur. Selma evlidir ve Nihat ona karşı platonik aşk yaşamaktadır. Evliliği bitme noktasına gelen Selma, kocası tarafından akıl hastanesine kapatıldıktan sonra kendisini kurtaran Nihat’a karşılık verir ve kocasının baskılarıyla birleşme engellenir. Filmdeki heteroseksüel aşk, yine melodram formlarına uygun olarak cinsellikten arındırılmış romantik aşktır.

Filmdeki en önemli zıtlık, “zengin/fakir” zıtlığıdır. Selma fakir bir aileden gelse de kocası Rıza’nın zenginliği nedeniyle zengin bir hayat yaşamakta, mimar olan Nihat ise yoksul denebilecek bir çevredendir. Aşk ekseninde bakıldığında ise bu zıtlık engel değildir, engel Selma’nın evli olması ve kocası Rıza’nın onu bırakmamasıdır. Filmdeki “zengin/fakir” zıtlığı, zenginlerle fakirlerin hayata bakış açılarına vurgu yapar.

Filmdeki bir diğer zıtlık da, “iyi/kötü” zıtlığıdır. Nihat, iyi ve namuslu bir delikanlı iken, onların Selma’yla birleşmesine engel olan Rıza ise kötüdür. Buradaki zıtlık çok belirgindir. Rıza ve diğer zenginler abartılı bir şekilde duygusuz ve kötüdürler. Rıza onların birleşmemesi için her yolu dener ve filmin sonu da, kötünün cezasını bulmasıyla sonlanır ve bu özelliğiyle diğer Yeşilçam melodramlarıyla benzeşir. Bir başka deyişle, diğer Yeşilçam melodramları gibi filmin finalinde engeller ortadan kalkarak birleşme sağlanır.

Filmde “geleneksel/modern” zıtlığı da mevcuttur. Selma ve yaşadığı çevre modernliği temsil ederken, Nihat gelenekseli temsil eder.

Filmde diğer melodramlarda olduğu gibi, rastlantılar da söz konusudur. Selma bir gece kulübünde alkol alırken bir rastlantı sonucu aynı mekanda olan Nihat onu kurtarır. Yine filmin sonunda evden kaçan Selma’yla onu İstanbul’un sokak ve caddelerinde arayan Nihat’ın birbirlerine kavuşmaları, yine Rıza’nın da aynı anda onları bulması ve o sırada bir arabanın ona çarpması hep bir rastlantıdır. Bu bağlamda film, melodramlarda sık kullanılan ani değişiklikler, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlara benzer bir sonla biter. Ayrıca melodramlarda gerçekte olandan fazla olan yani “aşırılıklar” ve abartılı oyunculuklar Rıza ve çevresindekiler, dadı vb. karakterlerde kullanılmıştır.

Filmde tiplleşmiş oyunculuklar da kullanılmıştır. Filmin iki kötü karakterini pekçok filmde benzer roller oynayan Cahit Irgat (Selma’nın kocası Rıza Akmanoğlu) ve Aydın Tezel (Ruşenoğlu Naci) canlandırmıştır. Yine Selma’nın esmer, Cavidan ve Rıza’nın günlük ilişkiler yaşadığı kadınların sarışın oluşları, Alman dadının diğer Yeşilçam melodramlarındaki görüntüde olması görüntü-karakter uyumu bağlamında tiplleşmiş oyunculukların kullanıldığını göstermektedir.

Filmde sessizlik metni olarak Yeşilçam melodramların en önemli unsurlarından olan müzik de; anlatının ilerlemesi, olacaklara dair ipuçları vermesi ve dramatik etkiyi artırması bakımından etkili bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin, Selma’nın her yalnızlığında, ona “Gökyüzünde yalnız gezen yıldızlar, yeryüzünde sizin kadar yalnızım...” şarkısı eşlik eder.

Filmi diğer Yeşilçam melodramlarından ayıran en önemli özellik ise “gerçek dışılık” barındırmamasıdır. Nihat’ın genç-güzel ve mutsuz Selma’ya platonik olarak aşık olması, Selma’nın da kocasıyla tüm ilişkisi bittikten sonra hem kendiyi aynı çevreden hem de genç, yakışıklı ve samimi-içten bir insan olan Nihat’a karşılık vermesi olağan bir akış içinde verilir. Filmde “iyi/kötü” zıtlığının ortaya konulması

adına kötü karakterler bağlamında zaman zaman abartılı oyunculuklar kullanılsa da, diğer Yeşilçam melodramlarındakiler kadar fazla değildir. Sade bir anlatım üslubu olan Ömer Lütfi Akad diğer filmlerinde olduğu gibi kendi sinema dilini bu filmine de yansıtmış, fazla abartılı oyunculuklardan, abartılı görüntü ve sahnelerden uzak durmuştur.

Konusu ve anlatı yapısıyla bir melodram olan “Seninle Ölmek İstiyorum” filmi, incelediğimiz diğer iki filme oranla daha fazla melodram unsurlar barındırır ve bu bağlamda diğer iki filme oranla Yeşildam’daki diğer aşk konulu melodramlarla daha fazla benzerlik taşır.

SONUÇ

Çalışmamızda toplumsal bir olgu olan ve sinemada daha çok melodram unsurlarla işlenen aşk, yine Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad'ın sineması bağlamında ele alınmış, yönetmenin filmlerindeki aşk olgusu, toplumbilimsel çözümleme yöntemi ve melodram anlatım özellikleri bakımından incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde; çok boyutlu ve karmaşık bir kavram olan aşkın genel tanımı, tarihçesi ve onu bu süreçte etkileyen faktörler, yakın ilişkili olduğu kavramlar, aşık olma ve belirtileri, ikinci bölümünde; sinemada aşk, Türk sinemasında aşk, melodram ve “Yeşilçam”, üçüncü bölümde; Ömer Lütfi Akad ve sineması üzerinde durulmuş, son bölüm olan dördüncü bölümde ise; ele alınan filmlerin, belirlenen yöntemler aracılığıyla analizleri yapılmıştır.

Toplumsal yaşamda ortaya çıkan sorunların, içinde bulunduğu toplumu ve onun kültürünü anlatan sinemaya yansımaları kaçınılmazdır. Bu doğrultuda, Türk toplumundaki sorunların da sinemaya fazlasıyla yansıdığı bu araştırmayla ortaya konulmuştur. Türk toplumundaki ataerkil yapı, gelenek-görenekler vb. tabular kadın-erkek ilişkilerini etkilemiş, bu da aşka olumsuz olarak yansımıştır. Bu sorunlar, Türk sinemasının en önemli konularından biri olan aşk filmlerinde sıkça ele alınmış, sosyal sınıf farklılıkları, ekonomik ve kültürel engeller, izleyicilerin duygularını etkilemeye yönelik sinemanın en önemli anlatım unsurlarından biri olan melodramla birlikte izleyiciye sunulmuştur.

Ömer Lütfi Akad'ın incelemiş olduğumuz filmlerinde de bu faktörlerin, aşkın önünde engel olarak işlendiği görülmüştür. Kent yaşamında geçen bu filmlerde, daha çok sınıfsal farklılıklar ve kadının toplumdaki ikincil konumu aşka engel olarak ortaya çıkmaktadır. Akad'ın üç filminde de kadın karakterler, sınıfsal farklılıkların yanısıra ikincil konumları nedeniyle toplumsal baskıyla mücadele etmiş, kadın olmanın zorluklarına rağmen aşklarını yaşamanın mücadelesini vermişlerdir.

Filmlerin çekildiği dönemde Türkiye’de kadınların çok fazla çalışma hayatında olmadığı ve sosyal hayatın içinde yer almadığı düşünülürse, Akad o dönemlerde sadece evinde kocasına kadınlık, evlatlarına annelik yapan kadınların, en azından sevdikleri adamlarla hayat kurmaları, mutlu olacakları bir aile kurmaları gerekliliğine vurgu yapmıştır. Bu filmler, feminist okuma vb. yöntemlerle, her anlamda kadının sosyal haklarının savunulduğu günümüz koşullarında ele alındığında kadının sadece aile içinde konumlandırılışı nedeniyle eleştiriye açık olsa da, çekildiği dönemdeki toplumsal yapı gözetildiğinde, yani kadınların kendi hayatları dahil hiçbir kararda söz hakkı olmadığı düşünüldüğünde, kadına olumlu yaklaştığı söylenebilir. Ayrıca Akad, kadınların toplumda gerçekte de var olan bu durumlarını bir sorunsal olarak ele alarak izleyicinin görmesini sağlamış, kadın-erkek ilişkileri ekseninde bakıldığında kadınların en güçlü duygularından biri olan aşklarına saygı duyulması gerektiğine vurgu yapmıştır.

Kaldı ki, sinema tarihi boyunca erkek egemen toplumun öngördüğü şekilde kadına biçtikleri rol nedeniyle sadece Türk sineması değil, tüm dünya sinemaları eleştirilmektedir:

“Her şeye karşılık kadın, bütün bir sinema tarihi boyunca cinselliğini ancak erkek toplumunun izin verdiği ölçüde öne çıkartabilen, kimi kez geçici bir aşk serüveninin tüm sonuçlarına bütün bir yaşam boyu katlanmak zorunda kalan ve ille de birilerinin fedakarlık yapması gerekiyorsa, hep fedakarlık eden yandır.” (Atayman, 1995: 8)

Yerli filmlerin, kadınların Türkiyede’ki toplumsal konumunun anlaşılması bakımından çok elverişli bir inceleme malzemesi olduğunu belirten ve bu bağlamda “Yeşilçam’da Kadınlığın Temsili” üzerine araştırma yapan Abisel, bilhassa konusu kadına dönük oluşu nedeniyle Türk sinemasında aşk konulu melodramları incelediği bu araştırmasında, kadının evrensel ataerkil yaşam biçimince belirlenen temel işlevinin bu filmler açısından da geçerli olduğu sonucuna ulaşmıştır:

Abisel'e göre, bu kadınların yaşam amacı; aşk, evlilik, çocuk büyütme, mutlu bir yuva kurup onun selameti için var olmaktır. Mutluluğun sadece yuvanın sınırlı mekanında, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında gerçekleşeceğine inanan bu kadın karakterlere; elinde olanla yetinme, her türlü zorluğa göğüs germe, talepkar olmama, iffetini koruma ve erkek taleplerine uygun davranma rolü verilmekte ve onlardan, terk edilse, ihanete uğrasa bile katlanarak sorunların üstesinden gelme beklenmektedir. (Abisel, 2005: 295-297)

Gerek Türk toplumu, gerekse dünyanın pekçok yerinde hüküm süren bu ataerkil anlayış, filmlere de yansımış ve kadına da bu çerçevede roller yüklenmiştir. "Amacının sadece toplumsal meseleleri teşrih etmek olduğunu, bir sosyolog olmadığı için reçete getirmek gibi bir niyetinin olmadığını" ifade eden Akad'ın incelediğimiz filmlerinde de Türk toplumundaki mevcut ataerkil yapı, bu doğrultuda yerini almıştır. Yani Akad, filmlerinde bu durumu bir sorunsal -kadın sorunsalı- olarak görmüş ve bu nedenle de toplumsal gerçekliği olan bu sorunsalı ele alarak izleyiciye sunmak istemiştir. İzleyicinin bu durumu görerek düşünmesi, kadınların bu kadar sınırlandırıldığı ve baskı gördüğü bir dünyada en azından onların aşklarına-sevgilerine saygı duyulması gerekliliğine vurgu yapmak istemiştir.

Çalışmamızda incelediğimiz melodram anlatımlı üç filmin hikayesi de, baş rol kadın oyuncularından üzerinden anlatılmaktadır. Kadın oyuncular, tüm toplum baskısını omuzlayan, pekçok zorluğa karşı aşklarının peşinden giden karakterlerdir. Zaten sinema otoritelerince Akad'ın kadın karakterlerinin, diğer Yeşilçam filmlerinde işlenen kadın karakterlerden farklı olarak; edilgen olmadıkları, zorluklara direnen güçlü karakterler oldukları görüşü hakimdir. Akad hakkında Filmarası Dergisi'ne röportaj veren son dönemin önemli yönetmenlerinden Çağan Irmak da bu konuyu şöyle ifade eder:

"Başta anne olmak üzere, yarattığı tüm karakterler, bir şekilde sisteme kafa tutan kadın karakterlerdi. Güçlü kadınlardı. Edilgen kadınlar değillerdi. Hem Gelin-Düğün-Diyet üçlemesinde Hülya Koçyiğit'in canlandığı karakter, hem de Vesikalı Yarım'da Türkan

Şoray'ın canlandığı pavyon kadını ve Gökçe Çiçek'teki kadın karakter... Lütfi Akad'ın filmlerine baktığımızda, kadın karakterlerin güçlü oldukları, edilgen olmadıkları ortaya çıkıyor. Bu Türk sinemasında rastlanmadık bir şeydi. Çünkü Türk sineması o dönemlerde, kadın karakterlerin edilgenliği üzerinden, prim yaparak melodram çekiyordu. Kaderci davranıyordu. Lütfi Akad buna karşı çıktı. Benim kadınlarım kaderci olmayacak, benim kadınlarım ataerkil bir topluma gerektiği zaman kafa tutacak ve ben bunun dramını yapmayacağım diyen filmlerdi. Bence bu Türk sinemasında başlı başına bir devrimdi.” (Köçer, 2011: 13-14)

Irmak'ın da belirttiği gibi, Akad'ın işlediği kadın karakterler, Yeşilçam'da bilhassa da melodram türü filmlerde işlenen edilgen kadın karakterlerden farklı, baskı altında olsalar da bu baskılara kafa tutan, güçlü karakterlerdir ve o günkü koşullarda kadını bu şekilde ele almak önemli bir yeniliktir. İncelediğimiz filmler de, kadının toplumdaki yeri bakımından işlenişle gerçekçi, verilen-yüklenen rol bakımından ele alınışıyla da kadına bakış açısı olarak diğer Yeşilçam melodramlarından farklıdır. Bilhassa baş kadın karakterler üzerinden anlatılan bu filmlerde, kadın karakterlerin aşkının, sevgisinin peşinden koşması olumlanmış dolayısıyla aşk da olumlanmıştır.

İnsanların ailecek sinemaya koştuğu bu dönemlerde, daha çok kadına ve aileye hitap eden melodram, tüm yönetmenlerin filmlerinde kullandığı bir anlatım yolu olmuş, Türk sinemasının tüm yönetmenleri zaman zaman melodram anlatımlı filmler yapmışlardır. Ancak melodram unsurların, Yeşilçam sinemasında en ağır şekliyle –diğer deyişle ağdalı- kullanımı çokça eleştirilmesine ve Türk sinemasının kanseri olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Aslında bir anlatım yolu olan melodramın, Yeşilçam filmlerinde sıklıkla bu şekilde kullanılması, Türk sineması ve çekilen bu filmlerin çoğu zaman hafife alınmasına neden olmuştur. Başta Hollywood olmak üzere tüm dünya sinemalarında, ustalıkla kullanılan melodram anlatım unsurları, Yeşilçam'da kolay yoldan tüketilmiş, bu manada birbirine benzer, sonu önceden kestirilen, bol acılı, bol şarkılı pekçok film yapılmıştır. Akad'ın incelediğimiz filmleri, izleyiciyi şaşırtan, beklemedik sonlarla biten (özellikle

‘Vesikalı Yarım’ ve ‘Kader Böyle İstedi’), acı ve gözyaşının sömürülmeden dozajında kullanıldığı, şarkıların filmlerin akışına göre etkili bir şekilde yararlanıldığı filmler olarak göze çarpmaktadır.

Yerli melodramlara getirilen en büyük eleştirilerden biri de rasyonellikten uzak olmalarıdır. Ancak incelemiş olduğumuz filmler gerçekçi yapılarıyla öne çıkmaktadır. Akad’ın filmleri, inanılmaz tesadüflerin, aşırılıkların, yanlış anlamaların, filmin tüm dokusunu belirlediği, körlük, sağırlık, sakatlık gibi somut, görünür engellerin giderilebildiği Yeşilçam melodramlarından gerçekçi özellikleriyle ayrılır.

Çalışmamızda melodramları, izleyiciyi kolay yollardan etkilemek için kolay yollara başvuran, izleyiciye ahlak dersleri veren yapıtlar olarak nitelendirildiğini ve bu bağlamda eleştirildiğini belirtmiştik. Filmlerdeki amacının meseleleri, sorunları gözler önüne sermek olduğunu, asla insanlara reçeteler sunmak gibi bir niyetinin olmadığını her fırsatta dile getiren Akad’ın da felsefesinin bu mantıkla bağdaşmayacağı açıktır. Bu bağlamda Akad, incelediğimiz filmlerinde izleyicilere kaba ahlak dersleri vermek yerine, yaşanan toplumsal sorunları gözler önüne sermeyi hedeflemiş, bunda da başarılı olmuştur.

Yine, Yeşilçam melodramlarındaki aşk filmlerinde, geleneksel anlatı türünün (ortaoyunu, Karagöz, meddah vb.) uzantısı olarak genel olarak kalıplaşmış oyunculuklar bir başka deyişle şablonsu tipler kullanılmaktadır. Güçlü duygularla abartıldığı için karikatürleşen tip oyunculuklar çoğu zaman gerçek hayattan ve inandırıcılıktan uzaktır. Burçak Evren gibi önemli sinema eleştirmenlerinin, sinemamızın en büyük handikaplarından biri olarak gördüğü ve Yeşilçam melodramlarında sıklıkla işlenen şablonsu tipler (kötülük yapmayan iyiler, hiç iyilik yapmayan kötüler) Akad’ın filmlerinde yerini olaya göre hareket eden karakterlere bırakır. (Evren, 2011: 12) Kötüler genellikle, toplum baskısı, töreler ve aile yapısının sert disiplini gibi nedenlerle kötüdürler. İncelediğimiz filmlerinde Akad, tiplleşmiş, kalıplaşmış oyunculukları diğer Yeşilçam melodramlarındaki gibi kullanmamıştır.

Bilhassa “Vesikalı Yarım” filminde net çizgilerle iyi ya da kötü diye nitelendirebileceğimiz hiçbir karakter bulunmamaktadır. “Kader Böyle İstedi” ve “Seninle Ölmek İstiyorum” filmlerinde ise kötü karakterler mevcuttur ancak bu da olayların akışı içerisinde izleyicinin garipsemeyeceği şekilde işlenmiştir. Zaten genel olarak filmlerinde insanı anlatan, tipleşmiş oyunculuklar yerine güçlü karakterler işleyen Akad’ın incelediğimiz filmlerinde de bilhassa kadın başrol oyuncularını güçlü karakterler olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Filmleri incelemeyen önce Ömer Lütfi Akad’ın, filmleriyle ilgili kendi görüşlerini aktarmıştık. Bir yönetmenin, bilhassa Akad gibi kendi özeleştirisini yapabilen usta bir yönetmenin filmlerine kendi bakış açısını görmek, filmleri değerlendirirken göz önünde bulundurulması gereken bir husustur. Akad, pek çok röportaj ve söyleşi de belirttiği gibi “Vesikalı Yarım”i beğendiğini, Kader Böyle İstedi”yi de sevdiğini belirtmiş, “Seninle Ölmek İstiyorum”u ise bir zorunluluk nedeniyle çektiğini, inanarak yapmadıklarını söylemiştir. Biz de yapmış olduğumuz filmlerin analizi sonucunda, hem Akad, hem de sinema otoritelerinin beğenilerini destekleyen bir sonuçla karşılaştık. Toplumbilimsel çözümleme sonucunda “Vesikalı Yarım” ve “Kader Böyle İstedi” filmlerinin “Seninle Ölmek İstiyorum” filmine göre daha gerçekçi özellikler barındırdığı, melodram anlatım bakımından yine “Seninle Ölmek İstiyorum” filminde diğer iki filme göre eleştirel melodram unsurlarını daha fazla kullanıldığını saptadık. Bir başka deyişle bu beğenilerin, sinemada gerçeklik ve melodram unsurlarının ustalıklı kullanılması açısından paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak burada göz önünde bulundurulması gereken bir husus da, çektiği tüm filmlere kendi sinema dilini yansıtması nedeniyle sinemamızın “auteur”lerinden biri olarak kabul edilen Akad gibi yönetmenlerin filmlerine sanatsal bir çerçevede bakılması gerekliliğidir. Sadece “Seninle Ölmek İstiyorum” filmi değil, çektiği tüm filmlerinde onun sanatı yani sinema dili ve anlatım tarzı gözardı edilmemelidir.

Sinemayla uğraşanlar, usta yönetmenlerin filmlerini incelerken gelişigüzel eleştirmek yerine onların bu filmlerdeki sanatını incelemelidir. Buna Ertem

Eğilmez'in, Metin Erksan'ın 1966 yılında çektiği "Ölmeyen Aşk" filmi ile ilgili yorumunu örnek verebiliriz:

"Filmi beğenmedim ama Metin Erksan'ı beğendim. Param olsa Ölmeyen Aşk'ı yine Metin Erksan'a, yeni baştan çektiririm." (Aktaran Özgüç, 2005: 350) diyen Eğilmez, Türk sinemasının usta yönetmenlerinden Metin Erksan'ın, eleştirilen filmlerinden biri olan Ölmeyen Aşk'ta (1966), filmi beğenmediğini belirtse de, onun sanatına olan hayranlığını dile getirerek, Akad gibi sinemamızın auteurlerinden olan Erksan'ın hakkını teslim etmiştir.

Sinemayla uğraşanların halkın alıştığı sinema anlayışı içerisinde hareket etmek zorunda olduğunu düşünen Akad, sinema hayatı boyunca tüm filmlerinde bu anlayışa uygun hareket etmiş ve hangi türde olursa olsun yaptığı filmlerde Türk halkının benimsediği sinema anlayışı içerisinde mesajlarını izleyice iletmeye çalışmıştır. Bu filmlerin izleyici tarafından beğenilmesi ve halen gündemde olması da onun bu anlamda başarısının göstergesidir. Burada Akad'ın evrensel iletişim kodlarını kullanmaktaki başarısı da yadsınamaz. Sonuçta bir mesajı karşı tarafa iletebilmeniz için doğru kodları kullanmanız gerekir, yani halktan farklı düşünseniz bile bunu ona yine kendi anlayabileceği dille, o kalıplar içerisinde anlatabilirsiniz. İşte Akad da bunu başarmış bir yönetmendir. Bu bağlamda, Türk halkının kültürel kodlarını çok iyi bilen ve yaptığı filmlerde bunu gözönünde bulunduran Akad'ın, mesajını izleyicinin anlayacağı dille anlatmayı her zaman başarmış usta bir yönetmen olduğu söylenebilir.

Nitekim özellikle 80'li ve 90'lı yıllarda ortaya çıkan ve Yeşilçam'ı tümüyle reddedip, eskileri tamamen bir kenara iten, anlaşılmazlığı, yabancılaşmayı, uçuklaşmayı bir üstünlük görerek film yapan yönetmenler seyirciye duygu geçiremedikleri için büyük hayal kırıklıkları yaşamışlardır. (Özgüç, 2005: 348)

Bu bağlamda, Yeşilçam filmleri ve bu filmleri yapan yönetmenleri topyekün eleştirmek, yok saymak yerine, onların yaptıkları işleri derinlemesine incelemek,

analiz etmek Türk sinemasına daha fazla katkı sağlayacak, sinemayla uğraşanlara yol gösterici olacaktır.

Akad'ın çalışmamızda ele aldığımız “Vesikalı Yarım” filmi, bu konuya güzel bir örnektir:

Melodram yapıya sahip bir film olsa da, çoğu zaman sinema otoritelerince eleştirilen melodram türündeki aşk filmlerinin dışında tutulan ve bu alanda hep bir kült film olarak gösterilen “Vesikalı Yarım” filmi, Türk sinemasında melodramın ustalıklı kullanıldığı en iyi örneklerden biridir ve Akad'dan sonra gelen pek çok usta yönetmen de filmlerinde melodramı kullanırken bu filmi model almışlardır. Yaptığı filmler tüm dünyada ses getiren yönetmen Fatih Akın “Gegen die Wand/Duvara Karşı” isimli filmi ile yine son dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Zeki Demirkubuz'un 2001 yapımı “İtiraf” isimli filmin bazı sahneleri “Vesikalı Yarım”i çağırılmaktadır. Yönetmenler, bunu bilinçli bir şekilde yapmasalar da, bilinçaltı o kadar güçlüdür ki sanat filmleri bazen tür olarak uzaklaştıkları melodramları bile kendini daha iyi anlatabilmek için geri çağırır. (Öztürk, 2005: 55-59)

Agah Özgüç, bir filmi değerlendirirken sadece iş yapma ve gişe başarısıyla değerlendirmenin doğru olmadığını, gerçeklik duygusu, sinemasal özellikleri ve içerdiği mesaj bakımından halka ulaşabilecek ve yarınlara kalabilecek filmlerin hedefini bulacağını ve bu iki olgunun (gişe başarısı ve filmin genel düzeyi) kafa kafaya hareket etmesi gerektiğini dile getirmiştir. (Özgüç, 2005: 244) Akad'ın incelediğimiz filmlerini, bu doğrultuda yani söz konusu sinemasal ölçütler göz önünde bulundurarak değerlendirdiğimizde, bu filmlerin gerçeklik duygusu, sinemasal özellikler ve içerdiği mesajlar bakımından halka ulaşan ve yarınlara kalan filmler olduğu, bu bağlamda da hedeflerine ulaştıkları söylenebilir. Sonuç olarak, incelediğimiz filmlerden hareketle Akad'ın, insanoğlunun en önemli toplumsal olaylardan biri olan aşkı gerek toplumsal olarak gerçekçiliğiyle, gerekse melodram

anlatı unsurlarını kendisinden sonra gelen yönetmenlere örnek olacak şekilde ustalıkla kullanımı bakımından, izleyiciye başarıyla aktardığını söyleyebiliriz

Çalışmamız sonucunda Akad'ın aşk filmleri ile ilgili genel olarak şu tespitlerde bulunabiliriz:

Filmlerinde genel olarak Türk insanını ve onun yaşamını ön plana çıkaran, olayların ortasındaki insanı anlatan Akad, konusu itibariyle duygu göndermeleriyle sırtını melodrama yaslayan aşk filmleri de çekmiştir. Çalışmamızda incelediğimiz melodram anlatıya sahip ve ikisini kendi arzusuyla, birini ise bir zorunluluk sonucu çektiği bu filmlerinde de Akad, kendi sinema anlayışına bağlı kalmıştır. Acı, ızdırıp, ayrılık temalı olan ve ağdalı melodrama dönüşebilecek bir nitelik taşıyan bu filmleri Akad; bu sınırdan uzak bir şekilde, duyguları abartmadan, anlatılan insanlık dramını tüketmeden ve istismar etmeden sinema diliyle anlatmaya çalışmıştır. Tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmlerinde de, şablon oyunculuklar yerine gerçek hayatın içinden karakterler kullanmıştır. Filmlerinde çoğunlukla “olayların tam ortasındaki insanı” ele alan Akad, bu filmlerinde de melodramla gerçekçilik arasında bir biçim ortaya koymuştur. Çalışmamızda da vurguladığımız üzere, “izleyicinin duygularını istismar etmek, ona ahlak dersleri vermek”, sinema anlayışına aykırı olan Akad, melodramı bu doğrultuda sinemanın bir unsuru, bir anlatı yapısı olarak görmüş ve incelediğimiz filmlerinde olduğu gibi melodramatik unsurları, sanatsal çerçevede ustalıkla kullanmış, ancak insanların gözüne sokulan, duyguları istismar eden ağdalı melodramlardan uzak durmuştur.

Sonuç olarak Akad, bilhassa erkek egemen toplumlarda kadınların yaşadığı baskılar ve sınıfsal farklılıkların aşkın önünde engel olduğunu ortaya koymuş, filmlerinde bu engellerle mücadele eden aşık çiftleri anlatmış, kadın-erkek herkesin aşkına saygı gösterilmesi gerekliliğine vurgu yapmış ve bu bağlamda da aşkı olumlamıştır. Bunları anlatırken de, melodram unsurları bilinen ve eleştirilen kalıplar dışında, insanların gözüne sokmadan, örnek olacak şekilde büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Bir başka deyişle; gerçek dışılık, abartı ve duygu sömüren kolay yollu

anlatım metodları dışında, melodram unsurları ustaca kullanarak, toplumsal bir olgu olan aşkı, gerçekçi bir şekilde ortaya koymaya çalışmıştır.

Dolayısıyla Türk sinemasında yapılan aşk filmleri, yukarıda bahsettiğimiz nedenlerle çoğunlukla hafife alınmış olsalar da, Akad gibi usta yönetmenler tarafından, “Vesikalı Yarım” gibi başyapıt olarak nitelendirilecek ve bu alanda örnek olacak eserler de ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda, söz konusu dönemde yapılan filmlerle ilgili genellemeler yaparak; Türk sineması ve “Yeşilçam” filmlerini tümüyle hafife almak yanlış bir yaklaşım olacaktır. Sinemayla uğraşan ve ilgi duyanlar; Türk sinemasına damga vuran bu usta yönetmenlerin filmlerini daha fazla ele almalı ve incelemelidir. Türk sinemasını ve “Yeşilçam” filmlerini topyekün küçümseyerek eleştirmek yerine, bu filmler için, çekildiği dönemki koşullar da göz önünde bulundurularak yapılacak olan analizler, Türk toplumunun filmlerin yapıldığı dönemdeki yapılarını (sosyal-ekonomik vb.) tespit etmek açısından önem arzettiği gibi, Türk sinemasının geçmişine ışık tutması, bugünü ve geleceğine de yol göstermesi bakımından büyük katkılar sağlayacaktır. Yine Akad gibi usta yönetmenleri derinlemesine inceleyerek onlardan faydalanmak, günümüz yönetmenlerine büyük katkılar sağlayacak, kendilerini geliştirmeleri yönünde yol gösterici olacaktır.

Ayrıca Akad ve Erksan gibi usta yönetmenler, sinemayı bıraktıktan sonra, üniversitelerde sinema alanında eğitim gören öğrencilere dersler vermişler ve sinemayla ilgili bilgi ve deneyimlerini onlara aktarmışlardır. Sinema alanında eğitim veren kurum ve kuruluşların, bu bağlamda halen hayatta olan usta yönetmenlerden daha fazla yararlanmalarının yanısıra, Türk sineması ve bu usta yönetmenlerin sinemalarının ders müfredatlarında daha fazla yer bulmasının, ülke sinemasının gelişimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün v.d.: **Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine**, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2005
- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995
- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2005
- Akad, Lütfi: **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004
- Akbulut, Hasan: **Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012
- Alberoni, Francesco: **Aşık Olma ve Aşk**, Çev. Gül Çetindor, İstanbul, Düzlem Yayınevi, 1980
- Algan, Necla: "Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad", Kanbur, Ayla (Editör), **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, S: 23-52
- Altan, H. Zeynep: **Aşkın İki Yüzü**, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2006
- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi**, İstanbul, Ana Yayıncılık 3. Cilt, 1993

- Arat, Necla: **Etik ve Estetik Değerler**, İstanbul, Telos Yayınları, 1996
- Arat, Necla: **Kadınların Gündemi**, İstanbul, Say Yayınları, 1997
- Armağan, İbrahim: **Sanat Toplumbilimi**, İzmir, İleri Kitabevi, 1992
- Arslan, Savaş: **Melodram**, İstanbul, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, 2005
- Atabek, Erdal: **Cinsellikten İkmale Kalmak**, İstanbul, Altın Kitaplar Yayınevi, 1998
- Atayman, Veysel: **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu/Aşk Filmleri**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1995
- Aydın, Ayhan: **Yaşamın ve Sevginin Anlamı**, İstanbul, Gendaş Yayınları, 2001
- Aytekin, Mesut: **Türk Milliyetçiliğinin Türk Sinemasına Yansıması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012
- Ayvazoğlu, Beşir: **Aşk Estetiği**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2004
- Baş, Elif: **Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011
- Başgöz, İlhan: **Yunus Emre I**, İstanbul, Çağdaş Matbaacılık, 1999

- Bayrakdar, Mehmet: **Yunus Emre ve Aşk Felsefesi**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yay., 1991
- Belce, Ahmet: **Biyokimyacı Gözü İle**, İstanbul, Naturel Matbaacılık, 2011
- Berger, Arthur Asa: **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları, 1996
- Besalel, Yusuf: **Yahudilik Ansiklopedisi**, III. Cilt, İstanbul, Gözlem Yayınevi, 2002
- Bilen, Mürüvvet: **Sağlıklı İnsan İlişkileri**, Ankara, Armoni Yayıncılık, 1994
- Branden, Nathaniel: **Aşkın Psikolojisi**, İstanbul, Kuraldışı Yayınları, 1999
- Briffault, Robert: “Din Alanında Cinsellikten Sevgiye Geçiş”, Krich, A. (Editör), **Aşkın Anatomisi**, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Say Yayınları, 1997, S: 33-44
- Butler, M. Andrew: **Film Çalışmaları**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, İstanbul, İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş. 2. Cilt, 1986
- Can, Funda: **Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi**,

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir,
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002

Clanton Gordon,

Smith Lynn (Kollektif):

Kıskançlık, Çev. İdil Gürbüz, İstanbul, Kuraldışı
Yayınevi, 1997

Cevizci, Ahmet:

Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2000

Daldal Aslı:

**1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal
Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005

Deniz, Regiman:

“Yavuz Turgul Röportajı”, **Filmarası Aylık Sinema
Dergisi**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 14/15. Sayı,
Eylül/Ekim, 2011, S: 29

Derse, Soner:

Türk Sinemasında Aşk, Ankara, Şubat Yayınevi,
2006

Dinani, Gulamhuseyn İbrahim:

Akıl Defteri, Aşk Ayeti-I, Çev. Talip Çetinkaya,
İstanbul, İnsan Yayınları, 2008

Evren, Burçak:

“Ustasız Bir Usta; Ö. Lütü Akad”, **Filmarası Aylık
Sinema Dergisi**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 14/15.
Sayı, Eylül/Ekim, 2011, S: 10-12

Fragar, Robert:

Aştır Asıl Şarap, Çev. Ömer Çolakoğlu, İstanbul,
Gelenek Yayıncılık, 2012

Freud, Sigmund:

Psikanaliz Üzerine, Çev. Avni Öneş, İstanbul, Say
Yayınları, 1989

- Fromm, Erich: **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları**, Çev. Aydın Arıtan, İstanbul, Arıtan Yayınları, 1977
- Fromm, Erich: **Marx'ın İnsan Anlayışı**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Arıtan Yayınları, 1997
- Fromm, Erich: **Sevme Sanatı**, Çev: Işıtan Gündüz, İstanbul, Say Yayınları, 1982
- Fromm, Erich: **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum**, Çev. Necla Arat, İstanbul, Say Yayınları, 2001
- Giddens, Anthony: **Mahremiyetin Dönüşümü/Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm**, Çev. İdris Şahin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994
- Gölpınarlı, Abdülbaki: **Mevlana**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1954
- Güçlü, Sinan: “Demirkubuz Sinemasında Melodram”, 30.04.2014, (Çevrimiçi), <https://prezi.com/qq-xrww9sp-m/melodram-turu/>, 06.05.2015.
- Hakan, Fikret: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2012
- Hançerlioğlu, Orhan: **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul, Remzi Kitabevi Cilt 7 (U-Z), 1993
- Heinlein, Robert A.: **Stranger in a Strange Land**, New York/USA, Ace Books, 1987

- Kanbur, Ayla: “Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmişe Sinemamızda Bir Portre”, Kanbur, Ayla (Editör), **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, S: 9-22
- Kaya, A. Raşit: **Kitle İletişim Sistemleri**, Ankara, Teori Yayınevi, 1985
- Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi**, Ankara, Ayyıldız Yayınları, 1994
- Kernberg, F. Otto: **Aşk İlişkileri/Normallik ve Patoloji**, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011
- Kışlalı, A. Taner: **Siyasal Sistemler**, İstanbul, İmge Kitabevi, 1998
- Klosterman, Chuck: “True Story”, 14.12.2015, (Çevrimiçi), <http://attemptedlove.com/2015/12/14/chuck-klosterman-says-art-and-love-are-the-same-thing/>, 27.02.2016
- Köçer, Suat: “Çağan Irmak Röportajı”, **Filmarası Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 14/15. Sayı, Eylül/Ekim, 2011, S: 13-15
- Köçer, Suat: “Türkan Şoray Röportajı”, **Filmarası Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 14/15. Sayı, Eylül/Ekim, 2011, S: 22-23
- Kurtoğlu, Zerrin: **Plotinos’un Aşk Kuramı**, Bursa, Asa Yayınevi, 2000

- Kuyucak Esen, Şükran: “Akad’ı Okumak”, Kanbur, Ayla (Editör), **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, S: 74-80
- Kuyucak Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010
- Küçük, Raşit: **Sevgi Medeniyeti/Allah’ta Kul Kulda Allah Sevgisi**, İstanbul, Rağbet Yayınları, 2007
- Malinowsky, Bronislaw: “İçgüdüden Duyguya”, Krich, A. (Editör), **Aşkın Anatomisi**, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Say Yayınları, 1997, S: 15-32
- Marx Karl, Engels Friedrich,
Lenin Vladimir İlyiç (Kollektif): **Kadın ve Marksizm**, Çev. Ö. Ufuk, İstanbul, Sorun Yayınları, 1996
- Marx, Karl: **1844 El Yazmaları**, Çev. Murat Belge, İstanbul, Birikim Yayınları, 2000
- Marx, Karl: **Marksizm, Kadın ve Aile**, Ankara, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2000
- Merriam Webster Dictionary: “love word”, (Çevrimiçi),
<http://www.merriam-webster.com/dictionary/love>,
20.02.2015
- Meulenbelt, Anja: **Feminizm ve Sosyalizm**, Çev. Erman Demirci, İstanbul, Yazın Yayıncılık, 1987

- Mutlu, Erol: **Televizyonu Anlamak**, İstanbul, Ayraç Kitabevi, 2008
- Onaran, Alim Şerif: **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul, Afa Yayıncılık, 1990
- Orhan, Vural: **Lütfi Akad'ın İstanbul'u**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008
- Osho: **Aşk Özgürlük Tekbaşmalık/İlişkilerde Çözüm**, Çev. Meral Bolak, İstanbul, Butik Yayınları, 2008
- Öperli, Nadir: “İsyankar Bir Anadolu Destanı”, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, 113. Sayı, Ocak 2012, S: 54-56
- Özcan, Recai: **Türk Romanında Aşk**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kırıkkale, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008
- Özgüç, Agah: **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz Yayınları, 1990
- Özgüç, Agah: **Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü**, İstanbul, Afa Yayıncılık, 1995
- Özgüç, Agah: **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2005
- Özgüven, İbrahim Ethem: **Cinsellik ve Cinsel Yaşam**, Ankara, Poem Yayıncılık, 1997

- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları**, 2. Cilt, İstanbul, Kitle Yayıncılık, 1995
- Öztürk, S. Ruken: “Akad’ın Etkileri ve Öğrettikleri”, Kanbur, Ayla (Editör), **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Ankara, Dost Kitabevi, 2005, S: 53-73
- Pala, İskender: **Kitab-ı Aşk**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2008
- Pamuk, Saffet: **Kitle İletişim Çözümleme Yöntemleri ve Bu Yöntemlerden Toplumbilimsel Çözümleme Yöntemi ile “Zübük” Filminin İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002
- Platon: **Şölen**, Çev. Cüneyt Çetinkaya, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2010
- Reich, Wilhelm: **Gençliğin Cinsel Mücadelesi**, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Mert Yayıncılık, 1991
- Saydam, Aydın: “Lütfi Akad’ın Kalemı Başka Kalemlere Benzemez”, **Filmarası Aylık Sinema Dergisi**, İstanbul, Sepya Yayıncılık, 14/15. Sayı, Eylül/Ekim, 2011, S: 21
- Saydam, Barış vd.: “Söyleşi: Giovanni Scognamillo ile Yeşilçam”, **Hayalperdesi**, İstanbul, Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi, 26. Sayı, Ocak-Şubat 2012, S: 74-77

- Schaelfer, Brenda: **Sevgi mi? Bağımlılık mı?**, İstanbul, Okyanus Yayınları, 2001
- Schopenhauer, Arthur: **Aşkın Metafiziği**, Çev. Veysel Atayman, İstanbul, Bordo Siyah Yayınları, 2012
- Scognamillo, Giovanni: **Dünya Sinema Sanayii**, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2010
- Serter, S. Serhat: **Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005
- Şahin, Süleyman Salih: “Bir Toplumun Yare Bakışının Vesikalık Fotoğrafi”, **Hayalperdesi Film Atölyesi**, İstanbul, Bilim ve Sanat Vakfı, Sanat Araştırmaları Merkezi, 2012, S: 125-128
- Şenel, Alaeddin: **Siyasi Düşünceler Tarihi**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1995
- Tarhan, Nevzat: **Aşk Terapi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2014
- Tanilli, Server: **Yaratıcı Aklın Sentezi**, İstanbul, Adam Yayınları, 1998
- Tiryaki, Cafer: **Aşkın Kökenleri**, İstanbul, Berfin Yayınları, 2004
- Tong, Rosemarie: **Feminist Thought**, Colorado/USA, Westview Press, 2009

- Tugen, Bahar: **Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu: 1960-1980 Dönemi Yönetmenleri ve Filmleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011
- Tunalı, Dilek: **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Ankara, Aşina Kitaplar Yayıncılık, 2006
- Tunalı, İsmail: **Grek Estetik'i**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983
- Tümay Arslan, Umut: **Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005
- TDK Güncel Sözlük: "Aşk sözcüğü" (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54e1f3e74a3165.73241663,
16.02.2015
- TDK Büyük Türkçe Sözlük: "Melodram sözcüğü" (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.570f8e0fc7a4d6.33016679,
22.06.2015
- Watson, Galen: "The Psalter", 28.01.2013, (Çevrimiçi)
<http://www.goodreads.com/quotes/717886-passion-makes-us-stronger-than-we-are-love-makes-us>,
07.03.2015

Yakıt, İsmail: “Mevlanada Aşk Metafiziği”, 14.08.2008, (Çevrimiçi),
http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=1181, 03.04.2014

Yılmaz, Ozan: **Aşkın Evrimi**, İstanbul, Ceylan Yayınları, 2000

Youtube: “Kalbimi Kıra Kıra” (Çevrimiçi),
<https://www.youtube.com/watch?v=XONltHWPnIY>,
23.02.2016

