

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

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
MELODRAMATİK İMGELEM

Yüksek Lisans Tezi

N. Göksun ÖZHAN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Ankara - 2011

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

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
MELODRAMATİK İMGELEM

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Tez Jürisi Üyeleri

<u>Adı ve Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Prof. Dr. S. Ruken Öztürk	
Prof. Dr. Giller Dınar	
Doç. Dr. Nejat Uluway	
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi 10.02.2011

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

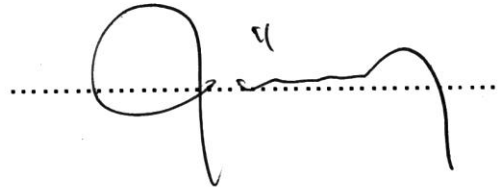
Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(10/02/2011)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

N. Göksun Özhan

.....

İmzası



.....

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. SANAT SİNEMASI VE MELODRAMATİK İMGELEM.....	5
1.1. Melodram türünün ve melodramatik imgelemin ortaya çıkışı.....	6
1.1.1. Yeni bir anlam yaratma aracı.....	9
1.1.2. Trajedinin neresinde?.....	12
1.1.2.1. Burjuvadan burjuvaya, burjuva yaşamı hakkında.....	14
1.1.2.2. İkiye bölünen trajik özne.....	17
1.1.2.3. Modernitenin eylemsiz kahramanları.....	19
1.2. Ticari sinema ve sanat sinemasında melodramatik imgelem.....	24
1.2.1. Ana akım sinemada melodram	25
1.2.1.1. Sistemin yeniden üretimine hizmet eden bir tür olarak melodram	25
1.2.1.2. Hollywood'un başat estetik biçimi olarak melodram	28
1.2.2. Melodramın ideolojik aksaması.....	33
1.2.3. Sanat sinemasında melodramatik imgelem.....	38
2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEM ..	48
2.1. Zeki Demirkubuz sinemasında tema ve motifler	49
2.1.1. Kısıtlanmışlığın mekânı olarak ev	50
2.1.2. İnsani değerlerin yokluğuna karşı bir arayış.....	58
2.1.3. Çıkışsız döngüler	74
2.2. Zeki Demirkubuz sinemasında mesafelendirme araçları.....	79
2.2.1. Melodram klişelerinin ironik kullanımı.....	79
2.2.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık.....	84
SONUÇ.....	87
KAYNAKÇA	92
ÖZET.....	100
ABSTRACT	101

GİRİŞ

Türkiye’de sinemanın 1990’lı yıllardan itibaren yeni bir döneme girdiği, bu alanda çalışan pek çok araştırmacı, yazar ve tarihçinin ortaklaştığı bir görüştür. Bu dönem, kendilerini piyasa koşullarının belirleniminden olabildiğince uzak tutarak ve görece dar bir kitleye seslenmeyi göze alarak film üreten yeni bir yönetmen kuşağının ortaya çıkışına sahne olmuştur. Son on beş yıl içinde Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin filmleri, üretim, dağıtım, izleyici kitlesi gibi yönlerinin yanı sıra belki de en önemlisi, seyirciyle film arasında kurdukları ilişki bakımından, eleştirel anlamda başarılı sayılan diğer yerli filmlerden ayrılmaktadır. Sözkonusu yönetmenlerin filmlerinin sıklıkla ‘Yeni Türk Sineması’ başlığı altında incelenmesini sağlayan en belirgin ortaklaştırıcı unsur, bu filmlerin entelektüel yönü ağır basan bir izleme sürecini teşvik edici nitelikte olmalarıdır.

Bu çalışma, birbirinden oldukça farklı yönetmenleri barındıran bu kuşağın dikkat çekici temsilcilerinden biri olan Zeki Demirkubuz’un filmlerini konu almaktadır. 1964 yılında Isparta’da doğan Zeki Demirkubuz, 1986 yılında Zeki Ökten’in asistanı olarak başladığı sinemacılık hayatında, yönetmen koltuğuna doğrudan uzun metrajlı bir film ile geçmiştir. Demirkubuz, şimdilerde dokuzuncu filmi üzerinde çalışmaktadır.

Düşünsel bakımdan yoğun bir izleme deneyimi gerektiren filmleri ile tanımladığımız yönetmenler kuşağının bir mensubu olan Demirkubuz’un filmlerinde, ilk bakışta bu nitelikle çelişir gibi görünen bir duygusal yoğunluk göze çarpar. Geniş kitlelerce beğenilen *Masumiyet* (1997) başta olmak üzere, yönetmenin bir grup filmi, Yeşilçam filmlerini, hatta 1980’li yıllarda bir furya halini alan, ‘alın yazısı, kara sevda, çile, hor görülme, dışlanma, garibanlık’ gibi temaların ön plana çıktığı ‘arabesk’ filmleri andıran bir duygusal yoğunluğa sahiptir. Karakterler duygularını uçlarda yaşar. Filmlerin atmosferi her zaman gergin, duygusal patlamalara, krizlere ve kırılmalara

gebedir. Öte yandan yönetmenin pek çok filminde, karakterler izleyicinin özdeşlik kurmasına izin vermeyen bir mesafede sunulur. Zeki Demirkubuz karakterlerinin yaşadıkları duygusal patlamaları ve krizleri kişilik özelliklerine ya da yaşam koşullarına bağlayarak onlarla empati kurmak, her zaman için mümkün değildir.

Zeki Demirkubuz filmleri, bu yönleri ile ilk bakışta birbiriyle çelişir gibi görünen nitelikleri bir arada taşır. Yoğun duygusallık, kader kurbanı olma, çıkmazlık gibi tekrarlayan motifler, yönetmenin filmlerinin sıklıkla ‘melodram’ türü ile birlikte anılmasına, ya da ‘melodramatik’ sıfatı ile nitelenmesine sebep olmuştur¹. Bağımsız yapımlar olan, seyirciyi filmin karakterleriyle belirli bir entelektüel mesafede tutan, bu özellikleriyle ‘sanat filmi’ tanımına uygun düşen bu filmlerin melodram ve melodramatik sözcükleriyle birlikte anılması dikkat çekicidir. Zira melodram sözcüğü ilk olarak bir film türünü (*genre*) akla getirir; türler ise, Nilgün Abisel’in deyiimiyle “dünyanın her yerinde toplumsal düzenden yana filmler üreten” (1999: 227) popüler sinemanın en önemli işleme biçimlerinden biridir. Abisel, “neyin nasıl satılacağı” kaygısı üzerinden şekillenen Hollywood’un, bu kaygıyla geliştirdiği araçlar arasında en başarılı sonuç verenlerden birinin yıldız sistemi, diğerinin ise türler olduğunu belirtir (1999: 42). Üstelik melodram, çalışmanın birinci bölümünde

¹ Asuman Suner, *Masumiyet ve Üçüncü Sayfa* (1999) filmlerinin pek çok yönüyle tipik melodram yapısına sahip olduğunu belirtir. Suner, çeşitli eleştirmenlerce bir tür ‘erkek melodramı’ olarak görülebileceği öne sürülen ‘kara film’den (*film noir*) de öğeler taşıdığını söylediği bu filmleri, “kara melodram” olarak niteler (2006:187-190). Fatih Özgüven, yönetmeni “kendine özgü, *Yeraltından Notlar* tipi bir ‘içerlek melodram’ın ustası” olarak tanımlar (Özgüven, 2009a). Zahit Atam da, Demirkubuz sinemasının özelliğinin “reform edilmiş bir melodram formatını kullanması” olduğunu öne sürer. *Masumiyet* filmi için “Filmin hikâyesi ve olay dizisi çıkarılsa, diyaloglar belirtilmese, hatta belirtilse dahi, tipik bir melodram havasında olduğu sanılır,” diyen Atam, şöyle devam eder: “Demirkubuz’un özelliği budur zaten: Hakikaten melodram formatını almış, gerek sinema dili, gerekse diyaloglar olarak tümünden reforme etmiş, mutlu sonu tersyüz etmiş, bağlamı ‘aile ve güzellik’ örtüsünden sıyrıp ‘karanlık öykülere’ taşımış bir sinema... Bu sinemanın formatı büyük oranda melodramın tersyüz edilmesi ile oluşturulmuştur: İster Camus olsun isterse Sırrı Örik, uyarlama yaparken de büyük oranda bir melodram yapısına taşınır” (Atam, 2010). Benzer şekilde Rıza Kıracı, *Masumiyet*’in estetik yapısının “arabesk-melodram yapının tersyüz edilmesiyle kurulduğunu” söyler (Kıracı, 1998: 11). Sabri Büyükdüvenci ve Ruken Öztürk ise, “Zeki Demirkubuz *Masumiyet* ve *Kader*’le klasik Yeşilçam melodramlarını dönüştürmektedir” ifadesini kullanır (2007: 46). Ruken Öztürk bir diğer makalesinde, yönetmenin *Masumiyet* filmi için “Melodram özellikleri olarak sayılan tesadüflerin, tekrarların ve aşırılıkların bizi bir Yeşilçam filmine götürmesi beklenirken, malzemenin işleme biçiminden çağdaş bir film ortaya çıkar” değerlendirmesini yapar (2006a: 57).

de ortaya koyulacağı gibi, herhangi bir tür olmanın ötesinde, ticari sinemanın geliştirdiği estetik araçlar arasında özel bir yere sahiptir.

Bir tür olarak ‘melodram’ teriminin çağrıştırdığı bu kavramlar, bu terimden türetilmiş olan ‘melodramatik’ sıfatının bir ‘sanat filmi’ni nitelemek için kullanılmasını çelişkili hale getiriyor gibi görünmektedir. Eleştirmen ve akademisyenlerin de, Zeki Demirkubuz filmlerinin melodram yapısını “dönüştürerek” ya da “ters yüz ederek” kullandığı görüşünde ortaklaştıkları dikkat çekmektedir. Burada iki soru akla gelmektedir: Birincisi, ‘melodram yapısının dönüştürülmesinin, ters yüz edilmesinin’ ne anlama geldiğidir. İkincisi ve belki de daha önemli olanı ise, melodramın ya da melodramatik olanın, popüler / ticari sinemaya içkin bir form olarak görülmesinin doğru olup olmadığıdır. Melodram, popüler sinemanın amaçlarına hizmet eden, seyirciyi mevcut sisteme tutunmaya sevk eden bir türden ibaret midir? Yoksa melodram ve ‘melodramatik olan’, sanatta bunun ötesine geçen bir işleve ve etki alanına sahip olabilir mi?

Çalışma bu soruları yanıtlayabilmek için öncelikle melodramın ortaya çıkış sürecini izleyerek bu formun ne gibi yenilikler getirdiğini, hangi ihtiyaca karşılık geldiğini anlamayı amaçlayacaktır. Bunun için de, henüz ilk örneklerinden itibaren melodram hakkında öne sürülen farklı görüşler ana hatlarıyla sunulmaya çalışılacaktır. Buradaki kritik ihtiyaçlardan biri de, bir tür olan melodramdan farklı olarak, ‘melodramatik’ sıfatının karşılık geldiği gibi; bir dil, bir anlamlandırma sistemi, bir imgelem olarak melodramın tanımlanmasıdır. Çalışma daha sonra, melodramın ve melodramatik imgelemin ticari / ana akım sinemada ne şekillerde karşımıza çıktığını inceleyecek, melodramın ticari sinemanın dışında ve özellikle de sanat sinemasında geçerli bir imgelem biçimi olup olamayacağını, eğer varsa, bunun dinamiklerinin neler olduğunu ortaya koymaya çalışacaktır.

Zeki Demirkubuz filmleri için dikkat çekici bir sıklıkla sarf edilen terimlerden biri de, ‘trajik’ ya da ‘trajedi’dir². Gerek gündelik hayatta, gerekse de film

² Ruken Öztürk, Zeki Demirkubuz’u “tragedyayı kendi topraklarına sıradan insanlar eliyle getiren çağdaş bir yönetmen” olarak tanımlar. Demirkubuz’un “belli bir coğrafyada yaşayan bireysel trajik

incelemelerinde sıkça karşımıza çıkan bu sözcüğün kökeninde, yazınsal bir biçim olan ‘trajedi / tragedya’ yer almaktadır. Melodram ve trajedinin edebiyat, tiyatro ve sinema çalışmaları alanında kimi zaman birbirlerinden farklılıkları ile tanımlanan terimler oldukları; dahası, melodramın uzunca bir süre trajedi üzerinden yapılan bağlı tanımlamalarla tarif edilerek ‘sığlaştırılmış’, ‘derinleşememiş’ ya da ‘popüler’ trajedi olarak görülüşü düşünüldüğünde, durum ilginç bir boyut daha kazanır. Çalışmada değinileceği gibi, ‘trajedi’ ve ‘trajik’ sözcükleri, günümüzde edebiyat terimi olmanın ötesinde, insanlık hallerine ilişkin felsefi bir kavrayışı ifade etmek için kullanılmaktadır. Çalışmanın birinci bölüm boyunca yanıtını arayacağı düğüm noktalarından biri de budur: Melodram, böylesi felsefi bir kavrayışı ifade edemeyecek, sığ bir tür olarak mı algılanmalı; yoksa tam tersine, tarihsel özellikleri nedeniyle, bu kavrayışı ifade etmeye son derece elverişli bir dil, bir imgelem olarak mı görülmelidir?

Çalışmanın ikinci bölümünde, melodramatik imgelemin sanat sinemasında işleyebilmesini sağlayan dinamikler üzerinden Zeki Demirkubuz filmleri analiz edilecektir. Bu analiz, Zeki Demirkubuz filmlerinde melodramatik imgelemin ve melodramatik unsurların, insana dair belli bir düşünsel kavrayışı yansıtmak ve bir tartışma zemini yaratmak için kullanılıp kullanılmadığı sorularına yanıt vermeyi amaçlayacaktır. Böylelikle, melodramatik imgelemin sanat sinemasındaki yeri, yakın dönem yerli sinemanın önemli bir yönetmeni üzerinden incelenmiş olacaktır.

karakterler” yarattığını belirten Öztürk, yönetmenin filmlerinde karakterlerin ilişkilerinin birer trajedi olarak işlendiğinden, bu trajedilerin diyaloglarda dışa vurulduğundan, bu filmlerde çoğunlukla erkek trajik karakterler olduğundan söz eder (2006a: 56-64). Murat Özer de, Demirkubuz’un *İtiraf (2001)* filmine değinirken, “Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı*’ndan bu yana, aşkın trajedisini bu denli yoğun, tutkulu ve gerçek duygularla yansıtan bir filmin çekilmediğini” belirtmiştir (Özer, 2002). Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı (TÜRSAK), 12. İstanbul Uluslararası Sinema Tarih Buluşması’nda “insanlık trajedisini tavizsiz bir perspektiften yorumlayan [...]” diye tanımladıkları Zeki Demirkubuz’u onur ödülüne layık görmüştür (Zeki Demirkubuz’a Onur Ödülü, 2009). Yönetmenin kendisi de, filmlerinde işlediği temaları açıklamak için sıklıkla trajedi / trajik sözcüklerine başvurmuştur. Örneğin bir söyleşisinde “insan ilişkilerindeki trajik yönü en iyi aldatma durumuyla ortaya çıkarabildiğini” söyleyen Demirkubuz (Öztürk, 2006b: 126), bir başka söyleşisinde de *Kıskanmak* filmiyle çirkin bir kadının trajedisini anlatmaya çalıştığını söyler (Aytaç vd, 2009).

1. SANAT SİNEMASI VE MELODRAMATİK İMGELEM

Estetik biçimler, yaşam deneyimlerimizi anlamlandırmak, onları anlamlı bir yere oturtmak için birer araçtır (Brooks, 1995: 206).

Melodram, tiyatro sahnelerinde ortaya çıkan yeni bir dramatik türü ifade etmek için kullanıldığı 18. yüzyılın sonlarından bu yana, pek çok farklı sanat ve kültür ürününü tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur. ‘Melodram’ sözcüğünün bir tür (*genre*) olarak karşılık geldiği anlam, ‘melodramatik’ sözcüğünün bir biçim (*form*) ya da kip (*mode*), imgelem (*imagination*), üslup (*style*), hatta bir anlayış/duyarlılık (*sensibility*) olarak karşılık geldiği anlamların yanında oldukça sınırlı kalmaktadır. Sözcüğün sıfat formu, kültür ve sanat eserlerini katı bir şekilde türlere göre kategorize ederek değerlendirmek yerine, tarihin belli dönemlerinde ortaya çıkan türlerin geçerli kıldığı farklı üslup ve duyarlılıkların bu eserlerin içine nasıl sızdığını görmemizi mümkün kılar. Bu bölümde, melodramın salt bir tür olmaktan çıkıp sanatta ve özellikle de sinemada kullanılan en yaygın imgelem biçimlerinden birine nasıl dönüştüğü ve bu biçim kullanılarak yürütülen anlam yaratma süreçlerinin zamanla nasıl dönüştüğü ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Bu dönüşümün tarihsel olarak ortaya koyulması, sadece fikir ve sanat eserlerinin kendi tarihini değil, aynı zamanda bu eserler üzerine yapılan kuramsal çalışmaların tarihini de anlamak açısından önem taşır. Bu sadece, çalışmada kaçınılmaz olarak kullanılacak olan adlandırma ve kategorilendirmelerin geri planını aydınlatmak bakımından değil, aynı zamanda bu çalışma için kritik öneme sahip bir noktayı aydınlatmak bakımından da önemlidir: Film çalışmaları alanında melodram türüne atfedilen ‘sanatsal değer’in ve bir anlam yaratma sistemi olarak melodramatik imgeleme atfedilen önemin geçirdiği değişim. Melodram, 1970’li yıllara dek hem tiyatro hem de sinema eleştirmenlerince genel olarak ‘eğlencelik’ ve önemsiz bir tür olarak görülmüştür. 1960’ların sonundan itibaren film çalışmaları alanında yayımlanan bir dizi öncü makale ile birlikte çok popüler bir araştırma konusu haline gelen melodram, günümüzde de film çalışmaları alanında, kimi filmleri, film üretim geleneklerini ya da ülke sinemalarını anlamak için önemli bir anahtar olarak görülmektedir. Son olarak, melodram üzerine yapılan çalışmalar, tür çalışmaları ile

birlikte, geniş kitlelerce beğenilen kültür ve sanat ürünlerinin ‘eğlencelik’ olarak damgalanıp eleştirel ilgiyi hak etmedikleri düşüncesiyle kenara atılması yaklaşımını değiştirmeleri bakımından ayrı bir önem daha taşır. Bu tutum değişikliği, sözkonusu ürünlerin neden beğenildiğinin ve nasıl işlediğinin anlaşılmasına çalışılması gibi son derece önemli bir çabanın tetikleyicisi olmuştur.

1.1. Melodram türünün ve melodramatik imgelemin ortaya çıkışı

Yunanca *melos* (müzik) ve dram sözcüklerinden türetilen, ‘müzikli dram’ anlamına gelen ‘melodram’ terimi, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa’da popülerleşen bazı tiyatro oyunlarını tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır. Bilindiği kadarıyla melodram terimini ilk kullanan, Aydınlanma Çağı’nın önde gelen düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau’dur. Yunan mitolojisindeki Pygmalion figüründen yola çıkarak, 1762’de aynı adlı bir sahne eseri yazan Rousseau, bu eseri ‘İtalyan operası’ndan ayırabilmek için ‘melodram’ terimine başvurmuştur (aktaran Gledhill, 1987: 19).

Başta trajedi olmak üzere çeşitli dramatik formlarla akraba olan melodram, içerik ve biçim bakımından 18. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan yeni bir tarihsel durumun ürünüdür. Melodram türü, Thomas Elsaesser’e göre iki farklı damardan beslenmiştir. Bunlardan ilki, Ortaçağ’ın sonlarında Avrupa’nın farklı bölgelerinde yaygın olan bazı sözlü kültür eserleridir: Elsaesser, Britanya’da yaygın olarak sahnelenen, ahlaki vasıfların çeşitli tipler halinde kişileştirilerek kahramanın karşısına çıktığı piyesler (*morality plays*) ile kısa ve didaktik öyküler olan *geste*’leri³, Almanya’da pazaryerlerinde söylenen güncel konulu, çoğunlukla cinayet, soygun gibi olayları işleyen *Bänkellied* adlı şarkıları⁴ bunların arasında saymaktadır (1987: 44). Pantomim ve vodvil gelenekleri de bunlara eklenebilir (Mercer ve Shingler, 2004: 7). Ancak Elsaesser’e göre, melodramı besleyen asıl damar, 18. yüzyıla ait

³ Bu tanım, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*’den alınmıştır (Cuddon ve Preston, 1998: 435).

⁴ Bu tanım, Faruk Yener’in *Müzik* adlı eserinden alınmıştır (Yener’den aktaran Erkek, 2002: 5).

dinamiklerdir. Roman sanatının yükselişi, gerçekçilik ve romantizm gelenekleri, özellikle de sıkıntı ve keder içindeki bireyleri işleyen, okuyucuyu duygulandırmayı amaçlayan ‘dokunaklı roman’ (*sentimental novel*) türünün yaygınlaşması, bu dinamiklerin en önemlileridir (Elsaesser, 1987: 45). Geoffrey Nowell-Smith, bu dönemde ortaya çıkan ‘burjuva trajedisi’ni de bu listeye ekler (1987: 71).

Melodramın doğuşunun gerisinde yatan bu düşünsel yenilikleri kavrayabilmek için, 18. yüzyılın sonundaki Paris sokaklarına bakmak kaçınılmaz bir gerekliliktir. Fransa’da egemen aristokraziye karşı toplumun hemen tüm diğer sınıflarının birlikte hareket ettiği, iktidar yetkisini Tanrı’dan aldığı öne süren mutlakliyetin devrilmesi ve bir cumhuriyet kurulması ile sonuçlanan Fransız Devrimi, toplumun geniş kesimleri için özgürlük, eşitlik ve kardeşlik vaatlerinin yankılandığı bir dönemi açmış, ancak devrimin ardından burjuvazinin kendi düzenini, yani bir başka sınıflı toplum düzenini kurma çabaları ile birlikte bu vaatlerin içi farklı bir şekilde doldurulmaya başlanmıştır.

Thomas Elsaesser, ilk kez 1972’de yayımlanan ve melodram üzerine yapılan film çalışmaları arasında bir kilometre taşı sayılan *Ses ve Öfke Hikâyeleri (Tales of Sound and Fury)* başlıklı makalesinde, Fransız Devrimi’nin öncesindeki ve sonrasındaki melodramatik eserlerde gözlenen önemli bir farka dikkat çeker. Samuel Richardson’ın *Clarissa* (1748) romanında olduğu gibi, devrim öncesindeki eserlerde, “mutlakliyetçi toplumun bireyi kurbanlaştırması”, “[demokratik bir devlet otoritesi tarafından] korumaya alınmayan sivil hak ve özgürlüklerin feodal kurumlarca nasıl keyfi bir şekilde ayaklar altına alınabileceği” gibi konular, ahlaki kutuplaşmalar içinde işlenmiştir (Elsaesser, 1987: 46). Bu eserlerdeki burjuva bilinci çok açıktır: Aristokrat bir aileden gelen kötü adam, siyasi ve ekonomik gücünü kullanarak, burjuva bir aileden gelen genç kadına eziyet eder; şaşmaz bir biçimde de bu zulmü cinsel şiddet ve tecavüz girişimi biçiminde uygular. Genç kadın kahramanın tek çıkar yolu intihar etmektir. Elsaesser bu eserlerin, politik bazı sorunları kişiselleştirerek özel alana taşıdığına⁵ ve sınıf çelişkilerini cinsel sömürü metaforuyla işlediğine

⁵ Elsaesser, melodramın bir biçim olarak hala geçerliliğini sürdürmesinin önemli bir nedeninin de burada yattığını belirtir. “Popüler kültür, toplumsal değişimi özel alan bağlamı dışında anlamayı

dikkat çekerken, bunun sonraki yüzyılların melodramatik eserlerinde de yinelenecek bir özellik olduğunu ifade eder (1987: 46).⁶

Fransız Devrimi'nin ardından hızla yaşanan değişim ise, bir burjuva bilinci uyandırmayı amaçlayan melodramların devrim sonrasında yerini “zehirleme komploları ve son dakika kurtuluşları”na indirgenmiş “kaçışçı, eğlencelik” melodramlara bırakmasıdır (Elsaesser, 1987: 46). Acı sonların yerini de mutlu sonlar almıştır: Gözyaşları ve dokunaklı bir hava içinde sonuca ulaşan anlatı, acı çeken bireyi hak ettiği toplumsal konuma ulaştırır, “böylelikle yeni ‘açık toplum’da her şeyin mümkün olduğu, iyi vatandaşın eninde sonunda kazanacağı mesajı verilir” (Elsaesser, 1987: 46). Üstelik göz açıp kapayıncaya kadar statükocu bir karaktere bürünen yeni seküler düzen, bu mutlu sonlar için “kötü adamı çarpıveren” ‘ilahi adalet’e ve gökten inme mucizevi çözümlere (*deus ex machina*) sık sık başvurmaktan geri durmaz (Elsaesser, 1987: 46). Kısacası, Elsaesser’in de ifade ettiği gibi, devrim öncesindeki dönüştürücülüğünü kaybederek yeni toplumu kendi amaçları doğrultusunda şekillendirme kaygısına düşen burjuvazi, melodramları artık eşitlik idealini yüceltmek yerine, ‘sınıf atlamanın olanaklılığı’ ve ‘ahlakça iyi olanların yeni toplumsal düzende eninde sonunda refaha kavuşacağı’ gibi eşitlik fantezilerini yerleştirmek için kullanmaya başlar.

Beliz Güçbilmez, “bir devrim sanatı” olarak nitelediği melodramın Fransa’da devrim sonrasında yeni iktidar tarafından etkili bir şekilde kullanıldığını örneklerle aktarır. “Devrimin kitlelere hızla ulaşması gereken” bu dönemde, “sözünü doğrudan söyleyen, iyisi kötüsü kolayca birbirinden ayrılan, mesajını karmaşıklıştırabilecek her tür ayrıntıyı titizlikle dışarıda bırakan” bir türe ihtiyaç duyulmuştur (Güçbilmez,

kararlılıkla reddetmektedir. Bunun temelinde de, [...] entelektüalizasyona ve soyut sosyal teoriye ciddi bir güvensizlik yatmaktadır. Bu durum, yaşanan değişimlerin sosyal ve siyasi boyutları hakkında bilgisizliği, dolayısıyla da giderek artan bir şekilde kaçışçı kitle-eğlence formlarının yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir” (1987: 47).

⁶ Bu metonimik (düzdeğişmeceye dayanan) anlatım biçiminin sinemadaki ilk çarpıcı örnekleri arasında D. W. Griffith’in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1915) ve *Fırtına Çocukları* (*Orphans of the Storm*, 1921) adlı filmleri sayılabilir.

2002: 4). Fransız melodramının öncü ve usta oyun yazarlarından R. C. Guilbert de Pixérécourt, 1832 tarihli bir makalesinde melodram için şunları söyler:

Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlere model sunar. Gündelik olayların asıl yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır, çünkü herkes tarafından anlaşılabilir (aktaran Güçbilmez, 2002: 4-5).

Yeni egemen sınıf, tiyatro sahnelerini daha etkili bir biçimde kullanmak için somut ve radikal adımlar atar. Ulusal Meclis'in 1791'de kabul ettiği düzenlemeler ile tiyatrolar ve repertuarları serbest bırakılır (Güçbilmez, 2002: 7). Paris'te sayısı hızla artan tiyatro salonlarında ağırlıklı olarak melodramlar sahnelenmektedir (Brooks, 1995: 85). Gündelik konuşma diline yakın, fazla okuryazarlığı bulunmayan kişilerin de rahatlıkla anlayabileceği repliklerin yer aldığı; buna karşılık müzik, vücut dili, sahne düzenlemesi (mizansen) gibi öğelerin anlatımda ağırlığa sahip olduğu bu oyunlarda, ailevi ve duygusal ilişkiler, hastalıklar ve talihsizlikler gibi her insanın kendinden bir şeyler bulabileceği konular işlenir. Bu sıradan ve biteviye yinelenen konuları çekici kılan ise, şaşırtmacalarla bezenmiş hayret ve merak uyandırıcı olay örgüsü, olay kahramanının yaşadığı baht dönümleri, felaketler, trajik⁷ olaylar, son dakika kurtuluşları ve mutlu sonlardır (Mercer ve Shingler, 2004: 7).

1.1.1. Yeni bir anlam yaratma aracı

Melodramın ortaya çıkışının tarihsel arka planına ilişkin en önemli çalışmalardan biri de, karşılaştırmalı edebiyat araştırmacısı Peter Brooks'un ilk kez 1976'da basılan *Melodramatik İmgelem (Melodramatic Imagination)* başlıklı kitabıdır.

⁷ 'Trajik' sıfatının ve trajedinin / tragedyanın melodramla olan ilişkisine ileride ayrıntılı olarak değinilecektir.

Brooks bu eserde, melodramatik imgelemin ortaya çıkışını Fransız Devrimi ve Aydınlanma'nın, o döneme dek sarsılmaz gibi görülen ve yüzyıllardır insanların bireysel varlıklarını daha yüce bir varlıkla bağlantılandırarak anlamlandırmalarının aracı olmuş kutsal değerleri yerinden etmesiyle ilişkilendirir (1995: 14). Brooks, modern çağa özgü bir duyarlılığın ürünü olduğunu söylediği melodramın (1995: 14), geçerliliği ve meşruiyeti kalmayan değerlere yaslanan eski biçimlerin çözüldüğü bu konjonktürde doğduğunu öne sürer (1995: 16). Devrim, kitlelerin yaşama dönük algılarını o döneme dek belirleyen geleneksel 'kutsal' değerler ile bu değerleri temsil eden Kilise ve Monarşinin gücünü ve meşruiyetini elinden almış, değişen sınıfsal dengeler bir belirsizlik, kaos ve huzursuzluk ortamı yaratmıştır. Kitleler, yaşamı anlamlı kılan aşkın (*transcendental*) bir ahlaki düzenin varlığını hissetme ihtiyacı duymuş⁸, yeni egemen sınıf olan burjuvazi de seküler bir maneviyat algısı yaratmanın yollarını aramıştır. Brooks, bu dönemde kullanılan siyasi söylemlerden de örnekler vererek, iktidarın kitlelerin yaşamlarını anlamlandırarak ve düzenleyecek yeni bir maneviyat ve yeni bir dünya algısı yaratmak için melodramatik imgeleme başvurduğunu öne sürer. Bu imgelemin başlıca öğeleri aşırılık (*excess*), abartma / mübalağa (*hyperbole*) ve iyi-kötü gibi kutupsal (*manichaeistic*) karşıtlıkların yoğun kullanımındır (Brooks, 1995: 14).

Brooks'a göre bu öğelerden oluşan bir imgelemin kullanılmasının amacı, dünyayı ahlaki olarak daha kolay okunabilir kılmaktır. Elsaesser gibi Brooks da, özellikle ilk melodramlarda erdem, masumiyetin ve iyiliğin, genç ve bakire bir kadın bedeni ile temsil edildiğini saptar (1995: 30). Ancak anlatı, karakterin iyiliğini anlatarak değil, 'kötü' bir karakteri harekete geçirerek kurulur. İyi karakter, tanımı gereği, kötünün başvurduğu yollara başvuramaz (1995: 30) ve kötülük karşısında kurbanlaştırılır (1995: xii). İpler kötülüğün elindedir, olayların gidişatını o belirler. Ahlaki koordinatları o tesis eder (1995: 30). Burada dikkat çeken bir durum da, 'kötünün' neden kötü olduğu üzerinde durulmamasıdır. 'Kötü', tıpkı melodramın beslendiği

⁸ Brooks, kitlelerin böyle 'aşkın bir manevi anlam' hissetme ihtiyacının günümüzde de sürdüğünü söyler. Walter Benjamin'in dediği gibi, "Tir tir titreyen yaşamlarımızı ısıtmak için kurmacanın alevine sokuluruz" (aktaran Brooks, 1995: 205) ve Brooks'a göre bunun en açık göstergelerinden biri de, yaşamın yüce bir anlamdan tamamen yoksun olmadığını ima ettikleri için, her gün aynı televizyon dizilerini izlemekten bıkmayışımdır (1995: 205).

Ortaçağ oyunlarında olduğu gibi, ‘negatif’ bir gücü, başka bir deyişle de ‘pozitif değerlerin yokluğunu’ temsil etmek için oradadır ve mutlak bir şekilde kötüdür. Hasan Akbulut’un da dediği gibi, “o sadece ‘iyi’nin, ‘erdemli’nin davranışlarını ortaya çıkarmak için anlatıya yerleştirilmiş bir figürdür” (2008: 66).

Brooks’un çalışmasının en önemli yanlarından biri, bir türü karşılayan ‘melodram’ sözcüğünden çok, bir üslup ya da biçimi çağrıştıran ‘melodramatik’ sıfatına ve ‘bir imgelem biçimi olarak melodram’a vurgu yapması, bu ayrımın üzerinde titizlikle durmasıdır (1995: xv-xvii). Yazara göre, melodramatik imgelemi kullanan pek çok modern anlatıyı okuyabilmek için, melodramı tarihsel arka planı ile kavrayarak başlı başına bir imgelem biçimi olarak görebilmek, ona ‘hakkını vermek’ gerekmektedir (1995: 206). Brooks kitabının devamında, tarihsel bir ihtiyaç olarak ortaya çıkan melodramatik imgelemin modern edebiyatta önemli bir ifade biçimi haline geldiğine değinir. Daha önce de belirtildiği gibi, melodramatik imgelemin önemli bir unsuru, kelimelerin yetersiz kaldığı yerde beden diline başvurmasıdır (1995: 11), bir başka deyişle, melodramatik imgeleminde beden metne dönüşür. Balzac’ın, karakterlerin beden hareketlerine derin anlamlar yüklediğini ve her hareketin anlamını derin bir merakla sorguladığını vurgulayan Brooks (1995: 3), onun “kaba gerçekliğin yüzeyini zorlayarak esas anlatmak istediği hikâyeyi ortaya çıkarmaya çalıştığını” söyler (1995: 4).

Stefan Zweig da, ilk kez 1920’de yayımlanan *Üç Büyük Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski* (*Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski*) adlı kitabında Dostoyevski’nin arayışını benzer bir şekilde formüle eder. Dostoyevski de kaba gerçekliğin, somut olguların altında yatan ‘öz’e ulaşmaya çalışmaktadır:

“Rus insanları kendilerini ve hayatı hissetmek isterler, ama gölgesini ve aynadaki yansısını, dış gerçekliğini değil, tersine büyük ve mistik olan aslını, kozmik gücü, varoluş duygusunu hissetmek isterler. Dostoyevski’nin eserine neresinden girersek girelim her yerde en alt kaynak olarak bu tümüyle primitif, neredeyse bitkisel ve fanatik yaşam dürtüsünü, varoluş duygusunu, hayatın bireysel biçimleri olan mutluluğu ya da acıyı hissederiz; [...] bu ilksel hazzı görürüz” (Zweig, 2010: 132-133).

Brooks'a göre, Balzac, Henry James, Dostoyevski⁹, Faulkner, Dickens, Gogol ve Proust gibi yazarların ilgilendikleri temel mesele, apaçık ortada olmayan, gözle görülüp elle tutulamayan, açığa çıkarılması ve kelimelere dökülmesi gereken manevi değerlerin alanıdır (1995: 20). Yaşamın nihai anlamını, olup bitenlerin altındaki asıl dinamikleri içeren bu "örtük maneviyat evreni" (*moral occult*), yüzeysel gerçekliğin altında saklıdır ve de ancak o gerçekliğin göstergeleri ile okunabilir (1995: 5). Brooks'a göre sözkonusu yazarlar, bu alana dair söz söyleyebilmek için melodramatik imgeleme başvurmuşlar (1995: 5); yani maddesel gerçekliği aslına katı bir şekilde sadık kalarak aktarmaktansa, abartarak, uçlara çekerek sunmayı yeğlemişlerdir (1995: 22, 198).

1.1.2. Trajedinin neresinde?

Aydınlanma Çağı düşünürü Denis Diderot, trajedi ve komedinin ortasında duran¹⁰ üçüncü bir türe ihtiyaç olduğunu savunduğu 1757 tarihli makalesinde, 'ağırbaşlı tür' (*le genre sérieux*) olarak adlandırdığı, "sıradan olanın draması" diye tanımladığı bu türün, "bizi çevreleyen talihsizliklerin; ailemizin, arkadaşlarımızın başına ve bizzat kendi başımıza gelmesinden korkup sakındığımız tehlikelerin temsili"ni içermesi gerektiğini söylerken (aktaran Brooks, 1995: 13) melodramı tarif ediyor gibidir. Aynı zamanda *Doğanın Çocuğu* (*Le Fils Naturel*, 1757) ve *Aile Babası* (*Le Père de*

⁹ Brooks, eski kutsal değerlerin çöküşü ile birlikte doğan tedirginliğin en açık şekilde hissedildiği yazarlardan birinin Dostoyevski olduğunu vurgular (1995: 200). Dostoyevski, inancın artık ikna edici olmadığı bir kriz çağına ait hissetmektedir kendini; zihnindeki sorgulamaları yatıştırmanın yolunun dini inançtan geçtiğini bildiği halde, inancın aleyhinde sayısız kanıt bulduğu için inanamaz ve bunun acısını çeker. Yazar, romanlarında sıklıkla işlediği bu gerilimi kendi benliğinde ne kadar derinden hissettiğini, bir mektubunda şöyle ifade etmiştir: "[...] ben bu zamanın çocuğu değilim, inançsızlığın ve şüphenin çocuğuyum ben ve muhtemelen, hatta bundan eminim, hayatımın sonuna kadar böyle kalacağım. İnanca olan özlemim bana ne kadar ızdırap verdi ve hala vermekte, ki ben inancın aleyhine ne kadar çok kanıt bulursam özlemim de o oranda artıyor" (aktaran Zweig, 2010: 201).

¹⁰ Diderot'nun trajedi ve komediyi iki uç olarak görmesi, ilerleyen satırlarda da değinileceği gibi, Aristoteles'in komediyi trajediye kıyasla "soylu olmayan ve ahlakça üstün olmayan" insanların başından geçen olayların temsili olarak tanımlamasıyla (1963: 14) ilgilidir. Diderot, *le genre sérieux* ile, trajedi gibi ağırbaşlı konuları ele alan, ama komedideki gibi sıradan insanların başından geçen bir türün gerekliliğini savunmaktadır.

Famille, 1758) gibi dokunaklı (*sentimental*) oyunların yazarı olan Diderot, bu yeni tür hakkında şunları söyler:

Hafif ve eğlenceli komedilere alışkın bir topluma, yabancıları oldukları ağırbaşlı ve dokunaklı yeni bir oyun türünü sunacak olsak sizce bu yeni tür hakkında ne düşünürlerdi, dostlarım? Yanılmıyorsam eğer, akıllı bir insan şunu söylemekte gecikmeyecektir: ‘Peki böyle bir biçime ne gerek var? Hayat zaten bize yeterince dert vermiyor mu ki, buna bir de kendi kurmaca ürünü dertlerimizi ekleyelim? Üzüntü ve kederin her yere, eğlence biçimlerimizin dahi içine sızmasına neden izin verelim ki?’ İşte bu, ancak ve ancak, duygusal olarak etki altına alınmanın ve gözyaşlarına boğulmanın ne büyük bir haz verdiğini bilmeyen birinin ağzından çıkabilecek bir sözdür (aktaran Neale, 1986: 6).

Nietzsche, *Trajedinin Doğuşu* başlıklı çalışmasında, trajediyi Dionysosçu bir sanat olarak niteler. Dionysosçu sanatlar, tuhaf bir şekilde karşıt eğilimleri içinde barındırır, örneğin bu sanatlarda, “acının haz uyandıran bir etkisi vardır” (Nietzsche, 1999:21). Martin Banham, trajediden söz ederken, hemen her kültürde, insan acısı üzerine kurulu olup da paradoksal bir şekilde izleyicisine haz veren sanatsal formların var olduğunu belirtir (1995: 1118).

O halde, Diderot’nun sözünü ettiği, aslında tümüyle yeni bir tür ya da biçim değildir. Melodram, trajedi ile akrabadır; hatta tiyatro tarihçisi Paul Ginisty, 1910’da yayınlanan *Le Melodram* adlı kitabında, melodramdan “popüler trajedi” diye söz eder (aktaran Fanger, 1998: 19). Ancak ‘ağırbaşlı’ ile ‘hafif’, ‘dokunaklı’ ile ‘eğlencelik’ arasındaki hassas konumu, uzun bir süre melodramın trajediye kıyasla ‘aşağı’ bir tür olarak görülmesine yol açmıştır. Fransa’nın ilk melodram yazarlarından Pixérécourt, 1832 tarihli makalesinde, o dönemde eleştirmenlerin trajediye kıyasla aşağı bir tür olarak gördükleri melodramı şu sözlerle savunmuştur:

Orestes’in ya da Andromache’nin acılarından başka şeylere de ağlayabileceğimizi keşfettik; eylem, gündelik yaşamdakilere, karakterlerin içinde buldukları koşullar bizim toplumsal koşullarımıza benzedikçe, yanılısama kusursuzlaşıp, duygusal katılım yoğunlaştıkça eğitici etki de artacaktır (aktaran Güçbilmez, 2002: 5).

Benzer bir savunmayı, Balzac'ta da bulmak mümkündür. Stefan Zweig, Balzac'ın romantik yazarlara "Benim burjuva romanlarım sizin trajedilerinizden daha trajiktir" diye seslendiğini aktarır (2010: 22). Bu tavır, 1835'te yayımlanan *Goriot Baba'nın* (*Le Père Goriot*) henüz ilk sayfalarında da sezilir. Anlatacağının bir "dram" olduğunu belirten Balzac, hemen ardından ekler, "Dram kelimesi, gerçi, içler acısı bir edebiyat çağında yanıltıcı ve haksız bir şekilde kullanıldığı için bugün itibarından epey şey yitirmiş bulunmaktadır, ama bu sözü burada kullanmak zorundayız." Aynı paragrafın devamında ise Balzac okuruna şöyle seslenir:

Siz ki bembeyaz ellerinizle bu kitabı tutuyorsunuz, siz ki yumuşacık bir koltuğa gömülerek şöyle diyorsunuz: "Bu kitap beni eğlendirir belki." Goriot Baba'nın gizli acılarını okuduktan sonra akşam yemeğini büyük bir iştahla yerken duygu yönünden eksikliğinizi yazara yükleyecek, onu aşırılıkla, şairlikle suçlayacaksınız. Yalnız şunu bilin ki bu dram ne bir hikayedir ne de bir roman; *all is true*. Evet, her şey doğrudur, gerçektir bu dramda; öyle ki herkes ondaki unsurları kendi hayatında, kendi yüreğinde bulabilecektir belki (Balzac, 1991: 16).

Melodram ve trajedinin birbirine zıt konumlandırıldığı, ya da melodramın "başarısız, derinleşmemiş, sığ trajedi" olarak görüldüğü bir paradigma, melodramın film çalışmaları alanında popüler bir konu haline geldiği 1960'lara dek literatüre büyük ölçüde egemen olmuştur (Gledhill, 1987: 5). Bu dönemden itibaren bazı film çalışmacılarının melodramı tarihsel arka planıyla değerlendirerek kaleme aldıkları makaleler, melodramın öznesinin trajik özne niteliklerini barındıran, ancak yeni bir çağın hayat algısını yansıtan bir özne olduğunu göstermiştir.

1.1.2.1. Burjuvadan burjuvaya, burjuva yaşamı hakkında

Bilinen ilk örnekleri Antik Yunan uygarlığında verilmiş bir drama biçimi olan trajedi ile ilgili, günümüze ulaşan ilk tanımlamayı M.Ö. 4. yüzyılda yaşayan Yunanlı düşünür Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde ortaya koymuştur. Aristoteles, bu tanımlamayı oluşturmak için, yaşadığı dönemde 'klasik' konumuna eriştiği kabul edilen

Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* destanları ile Sofokles'in bir önceki yüzyılda yazdığı *Kral Oedipus*'u model metinler olarak değerlendirmiştir.

Sanatı “dünyanın taklidi” (*mimesis*)¹¹ olarak tanımlayan Aristoteles, taklit edilen malzeme, taklit etmede kullanılan araç ve taklit tarzındaki farklılıkların ortaya farklı sanat biçimleri çıkardığını belirtir (1963: 11). Bu sanat biçimlerinden biri olan trajedi / tragedya, “ahlaki bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir. [...] Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (*katharsis*)” (1963: 22).

Aristoteles, trajedinin bu ereğine ulaşabilmesi için, hikayenin bazı spesifik motifleri işlemesi gerektiğini vurgular:

Tragedya şairinin yapacağı şey şudur: ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli, çünkü böyle bir hal korku ve acıma değil, tersine yalnız hiddet uyandırır; ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli, çünkü, böyle bir şey, asla trajik olmayan bir şey olurdu, çünkü tragedya'nın hiçbir isteğini yerine getirmez, ne ahlaki tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka, çok kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi lazım gelir, çünkü böyle bir olay, her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku ne acıma duygusu uyandırır. Çünkü acıma, layık olmadığı halde ıstıraba uğramış bir kimse karşısında duyulur; korku da, ıstırabı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde, tamamen kötü olan birinin mutluluktan felakete düşüşü ne korku ne de acıma uyandırır.

Geriye yalnız bir kimse kalıyor: bu kişi, yukarıdaki her iki tipin ortasında bulunur; ne ahlaki yeti ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlaki düşkünlük yönünden olağanüstüdür (Aristoteles, 1963: 37).

Aristoteles'in “izleyicinin adalet duygusunun tatmin edilmesi”nden söz etmesi, Brooks'un melodram hakkındaki tezlerini akla getirmektedir. Aristoteles'e göre trajedi, izleyicinin maneviyat arayışını karşılamalı ve manipüle etmelidir. Trajik kahraman ile kendini özdeşleştiren izleyicide kabaran acıma ve korku duyguları,

¹¹ Aristoteles'in ‘taklit’ olarak tercüme edilen *mimesis* terimini, dünyanın yani doğa olayları ve insan davranışlarının temsili / yeniden sunumu olarak düşünmek yerinde olacaktır.

finalde kahramanın genellikle ölmesi sonucu bir duygusal boşalma ile sönümlendirilir, böylece izleyende ruhsal bir arınma (*katharsis*) gerçekleşir. Dolayısıyla, Aristoteles trajediye insanların ruhunu rahatlatma ve aynı zamanda onların tanrılara duydukları korkuyu pekiştirme gibi, döneme özgü sosyopolitik işlevler atamıştır. Trajedinin bu işlevini yerine getirebilmesi için, eserin işleyeceği olay kahramanının izleyicilerin hem ciddiye alacakları kadar ‘göz önünde’ ve ‘saygıdeğer’ biri olması, hem de kendileriyle özdeşleştirebilecekleri, inandırıcı, mükemmellikten uzak bir insan olması gerekir. Kendi döneminin toplumsal koşul ve değer yargılarını göz önünde bulunduran Aristoteles’e göre, bu ancak, trajik kahramanların “soylu” ve “ahlakça ortalamadan iyi” insanlar arasından seçilmesiyle sağlanabilir. Ona göre soylu olmayan ve ahlakça ortalamanın altında kişiler, ancak komedilerin konusu olabilir (1963: 14).

Geoffrey Nowell-Smith, trajedi ve melodram arasındaki farkı açıklarken, melodramın büyük ölçüde trajedinin temalarını devraldığını, ancak bu temaları yeni ve farklı durumlara aktardığını vurgular. “Kabaca 18. yüzyıla dek trajik ve epik eserler kralların ve prenslerin başından geçenleri konu alırken, bu eserlerin yazarları ve özellikle de seslendikleri kitle görece daha ‘aşağı’ toplumsal tabakalardan gelmekteydi” diyen Nowell-Smith, 18. yüzyılda burjuva romanının ve burjuva trajedisinin ortaya çıkışı ile birlikte bu durumun değiştiğini belirtir (1987: 71). Bu dönemde yazar, izleyici ve konu edilen, aynı düzeyde ‘eşitlenir’. Mesajı veren de alan da burjuvadır ve mesajının içeriği de yine burjuva yaşamı hakkındadır (Nowell-Smith, 1987: 71). Melodram bu yönüyle izleyicilerde, gündelik yaşamın ve insanlık hallerinin tartışıldığı demokratik bir platform havası estirir.

Bu noktayı biraz daha açan Nowell-Smith, melodramın odağında aile ve özel mülkiyete özgü güç ilişkilerinin durduğunu belirterek trajedi ve melodram arasındaki ayrımı şöyle ifade eder: “Trajedide o çok merkezi olan ‘Bu adam [bizi] yönetmeye layık mı?’ sorusu, melodramda ‘Bu adam [bizimki gibi] bir aileyi yönetmeye layık mı?’ sorusuna dönüşür” (1987: 71).

Christine Gledhill, Thomas Elsaesser'in bu bölümün başında aktarılan değerlendirmelerini yankıarcasına, burjuvazinin daha önce feodal ve aristokratik hiyerarşilerde cereyan eden anlatıları kişisel, manevi ve sosyal çatışmaların arenası olan burjuva ailesine kaydırmak için duygusal ve bireysel olana ağırlık verdiğini belirtir (1987: 17). Bir başka deyişle, melodramlarda aile, trajik gerilimlerin işlediği bir yüzeye dönüşür. Önceki dönemlerin trajedilerinde kahramanın karşı karşıya geldiği doğa, tanrı, kader gibi bireyin 'hareket kabiliyetini' sınırlayan güçler, melodramda toplumda somutlaşır. Hasan Akbulut, melodramın sınıflı toplumun farkındalığına dayandığını, yerli melodramların "farklı dünyaların insanlarıyız" klişesinin bunu çok iyi yansıttığını belirtir. "Varsıl kız - yoksul erkek aşkına engel olan 'kader', dolayısıyla sınıfsal-kültürel bir anlam içerir" (Akbulut, 2008: 70).

Nowell-Smith'in tanımladığı çerçevedeki 'burjuva' vurgusu, melodramın sadece orta sınıflara seslenen bir biçim olduğu gibi bir yanlış anlamaya yol açmamalıdır. Melodram, Fransız Devrimi'nin hemen sonrasında itibaren, egemen sınıf olan burjuvazinin, toplumun tüm kesimlerine, özellikle de emekçi sınıflara dönük sesleniş biçimi olmuştur. Ancak egemen değerler burjuva değerleri olduğu için ve sistem emekçi kesimlere sınıf atlamanın olanaklılığını vaat ettiği için, melodram burjuvadan –varsayılan, potansiyel- burjuvaya sunulur ve burjuva yaşamı hakkındadır.

1.1.2.2. İkiye bölünen trajik özne

Nowell-Smith'in trajedi ve melodramın ayrımıyla ilgili olarak parmak bastığı ikinci önemli nokta ise, kahramanın (*protagonist*) temsili ile ilgilidir. Nowell-Smith, Aristoteles'in tarihi "Alkibiades'in yaptıkları ve çektikleri" diye tanımlamasına atıfta bulunarak, klasik trajedide eylem (*action*) ve duygunun (*passion*) bir arada yer aldığını, bu yapının Romantik Dönem'e dek çoğu sanat biçiminde geçerli olduğunu belirtir (1987: 72). Bu dönemde ise bir kırılma gerçekleşir: Bir yanda duygusal etkilenmelere kapalı, eyleyen bir kahramanın merkezinde durduğu anlatılar vardır, diğer yanda ise adeta görevi acı çekmek olan kahramanların merkezinde olduğu

anlatılar. Nowell-Smith, bu ikiliğin aynen gözlemlenebildiği Amerikan sinemasında, eyleyen / aktif kahramanın *Western* filmlerinde, edilgen / erksiz kahramanın da çoğunlukla bir kadın kahraman olarak melodramlarda karşımıza çıktığına işaret eder (1987: 72).

Nowell-Smith'in ortaya koyduğu eylem / duygu (*action / passion*) ve eyleyen / edilgen (*active / passive*) ikiliğinde, duygu ve edilgenlik kavramlarının birbirlerine karşılık geldikleri ve her iki sözcüğün de aynı kökten türediği dikkat çekmektedir. Sara Ahmed, duygu ve edilgenlik arasındaki kavramsal bağ hakkında şunları söyler:

Tutku / yoğun duygu (*passion*) sözcüğü ile edilgen (*passive*) sözcüğünün Latince acı çekmek anlamındaki '*passio*' kökünden geliyor olması önemlidir. Edilgen olmak, duygusal olarak başkalarınca etkilenmeye açık olmaktır ve bu da peşinen acı çekmekle ilişkilendirilmiştir. Edilgenlik korkusu, duygusallıktan duyulan korku ile bağlantıdır, çünkü duygusallıkta başkaları tarafından şekillendirilmeye eğilimli olmaktan kaynaklanan bir zayıflık vardır. Bir başka deyişle yumuşaklık / duyarlılık, incinmeye meyillilik demektir. Tutku (*passion*) ve edilgenlik (*passivity*) arasındaki ilişki, 'duygu'nun akıl ve mantığa kıyasla nasıl aşağı görüldüğünü göstermesi bakımından yol gösterici bir örnek niteliği taşır. Duygusal olmak, kişinin mukayese yeteneğinin etki altına alınmaya yatkın olmasıdır; harekete geçen değil, ancak tepki veren olabilmektir; özerk değil bağımlı olmaktır (Ahmed, 2004: 3).

Görüldüğü üzere, bu iki sözcüğün etimolojisinde, bir başka deyişle egemen kültürün bilinçaltında, duygusallığın olumsuzlandığı bir paradigma yatar. İşte tam da bu bakış açısı, melodramın akademik camiada uzun zaman araştırma konusu olmaya değmeyecek bir biçim olarak görülmesinde ve pejoratif bir terim olarak kullanılmasında etkili olmuştur. Ruken Öztürk, uzun süre aşağılanan ve değersiz bir tür olarak görülen melodramların kadınlara, trajedinin ise kötü kaderleri olan erkeklere yakıştırıldığını söyler (2006a: 65). Lynette Carpenter, akademik camiada uzun süre geçerli olan bu tavrı biraz karikatürize ederek şöyle der:

Bir erkeğin başına korkunç derecede üzücü şeylerin geldiği bir film izliyorsanız, bu bir trajedidir. Eğer korkunç derecede üzücü olayların bir kadının (ya da çocuklar ve yaşlılar gibi başka güçsüz grupların) başına geldiği bir film izliyorsanız, izlediğiniz filme melodram denir.

Üzücü olay dış mekânda gerçekleşiyorsa, bu bir trajedi, ya da belki bir macera filmidir. İç mekânda (ev mekânında) gerçekleşiyorsa, bilin ki izlediğiniz şey bir melodramdır.

Eğer filmde bir erkeğin başına gelenlere ağlıyorsanız, buna katharsis denir; bir kadının başına gelenlere ağlıyorsanız, buna duygusallık / sulugözlülük (sentimentality) denir (aktaran Rowe, 1995: 98).

1.1.2.3. Modernitenin eylemsiz kahramanları

Nowell-Smith'in sözünü ettiği eylem/duygu bölünmesi, özellikle 19. yüzyıldan itibaren verilen pek çok önemli sanat eserine hâkimdir. Hayat karşısında yıkılmaz bir irade ile hareket eden kahramanların yerini iradesi kırılmış, devamlı kendini sorgulayan, acı çeken 'kahramanlar' almıştır. Bu durum karşısında akademik dünyada verilen yaygın bir tepki, patetik kahramanları melodramlara ve kadınsılığa ötelirken, trajediyi de ilerleme ile özdeşleştirerek modern anlatılardan ayrı bir mertebeye taşımak olmuştur.¹²

Warwick Wadlington, Aydınlanma sonrası dönemde *pathos*'un¹³ trajediyi tersinden tanımlamak için kullanılan bir terim haline geldiğini aktarır. *Pathos*, özellikle de 'patetik' şeklindeki kullanımı ile negatif anlamlar yüklenen bir terim haline

¹² Raymond Williams, trajedinin en geniş anlamıyla, spesifik bazı insani deneyimlere karşılık gelen bir kavram olduğunu belirtir. Gündelik yaşamlarımızda tanık olup da bir trajedi olarak tanımladığımız, ya da trajik diye nitelediğimiz olaylar ve durumlar -örneğin bir maden kazası, bir ailenin parçalanması, insanlar arasındaki iletişim kaybı, savaşlar, köklü toplumsal dönüşümler- ile trajedi olarak nitelenen klasik edebi eserler arasındaki bağlantıyı kurmak aslında hiç de güç değildir. Williams, buna karşılık, akademik camiada, bir edebiyat terimi olarak trajedi teriminin, sözcüğün gündelik kullanımından ayrılmasına dönük özel bir çaba olduğunu; bu çevrelerin sözcüğün gündelik dildeki kullanımını "özensiz, kaba, gelişigüzel" diye nitelediğini aktararak meslektaşlarının bu yaklaşımı eleştirir (2006: 33-34).

¹³ Retorik bir araç olan *pathos*, sanatçının eseriyle insanların duygularına seslenmesini, onu duygu yoluyla etkilemesini sağlayan bir sanatlılık halini ifade eder. *Pathos* içeren, bir diğer deyişle *patetik* bir anlatı, kişide üzüntü, acıma ya da sempati gibi duygular uyandırarak onu etkiler. Bu terimin kaynağı olan Yunanca *pathos* sözcüğü, tıpkı Latince'deki *passio* sözcüğü gibi hem acı çekmek (*suffering*) hem de hissetmek anlamlarını taşır (Cuddon ve Preston, 1998: 651).

gelmiştir: “Trajedide bir ilerleme duygusu ve *katharsis* ile sona ulaşma vardır, *pathos*’da ise çözüme erişmeyen, duygusal olarak rahatlamaya elvermeyen bir sonuçsuzluk¹⁴ hâkimdir” (1989: 128-130). Bu görüşe göre trajedi, karakterin kararlı, yılmaz ve kahramanca eyleminden doğar. *Pathos* ise buna tezatla, edilgen bir acı çekmeyi, koşullara boyun eğmeyi içerir. Aristoteles’in *Poetika* ve *Etika* eserlerine de dayandırılarak yapılan bu eylem vurgusu, Shakespeare üzerine çalışmaları ile tanınan dönemin ünlü eleştirmeni A. C. Bradley tarafından hararetle savunulur. Oysa örneğin, Bradley’nin çağdaşı T. S. Eliot’a göre, Shakespeare’in ünlü trajik kahramanı Hamlet’in edilgenliği ve aşırı duygusallığı onu neredeyse patolojinin¹⁵ araştırma konusu kılacak düzeydedir (aktaran Wadlington, 1989: 129).

ABD’li oyun yazarı Arthur Miller, *Trajedi ve Sıradan İnsan (Tragedy and the Common Man, 1949)* başlıklı makalesiyle trajedinin modern insana kıyasla yüksek bir mertebenin anlatısı olarak görülmesine karşı çıkararak sıradan insanların yaşamının da pekâlâ trajedilere konu olabileceğini savunur. Ancak o da, trajediyi edilgenlikle yan yana gelemeyecek bir şey olarak tanımlar. Miller, trajik karakterin temel özelliğini “itibarına ve kendince hak ettiğini düşündüğü toplumsal konuma tehdit olarak gördüğü şey karşısında edilgen kalmak istemeyişi” olarak özetlediği (1978: 3) makalesinde, trajedinin gündelik dile ve hatta sözlüklere sirayet eden “üzücü ya da mutsuz sonla biten hikâye” şeklindeki tanımlanışına karşı çıkar ve trajik olanı patetik olandan farklılığı ile tanımlar. Ona göre, trajedi karamsarlıkla değil, iyimserlikle anılması gereken bir şeydir; çünkü trajik kahraman, “kendini gerçekleştirmek yönünde yıkılmaz bir irade”ye sahiptir. “Trajedide, zaferin olanaklılığı mevcut olmalıdır. *Pathos*’un hüküm sürdüğü, nihayetinde *pathos*’un türetildiği yerde ise, karakter kazanma ihtimali olmayan bir savaşa girmiş demektir” (Miller, 1978: 7).

¹⁴ Wadlington, William Faulkner’in *Ses ve Öfke (Sound and Fury, 1929)* romanında trajediyi *pathos* ile yeniden birleştirmenin olasılıklarını ortaya koyduğunu belirtir. Faulkner’in bu eserinde, geleneksel yapıya uygun şekilde, büyük bir felaketle sonlanarak çözümlenen bir trajedi yapısının yerine, belirgin bir sonuca varmadan birbirini izleyen bir felaketler silsilesi mevcuttur (Wadlington, 1989: 131).

¹⁵ ‘Hastalık bilimi’ anlamına gelen *patoloji* terimi de Yunanca *pathos* (acı çekmek) sözcüğünden türetilmiştir. Burada bir kelime oyunu yapan T. S. Eliot, trajik kahraman Hamlet’in ‘hastalık derecesinde’ edilgen ve duygusal bir hal gösterdiğini kastetmektedir.

Ben Singer'ın *Melodram ve Modernite (Melodrama and Modernity, 2001)* kitabında verdiği bir alıntı, edilgenlik tartışması bakımından oldukça ilginçtir. Amerikalı tiyatro eleştirmeni Clayton Hamilton, 1911'de kaleme aldığı bu yazıda öncelikle, “trajedi ve komedide olayların gidişatını karakterlerin belirlediğini, melodramda ise olayların gidişatının karakteri yönlendirdiğini” belirtir (aktaran Singer, 2001: 52). Hamilton'ın trajedi ve komediyi birlikte ele alması, büyük olasılıkla Aristoteles'e bir referanstır ve bunların modernite öncesi biçimler olmasıyla alakalıdır. Zaten sözlerinin devamında da, melodramı modernite sonrasını daha iyi kucaklayan bir form olarak tarif etmektedir:

“Hayat, trajik olmaktan çok melodramatiktir. [...] Hayatımızın büyük bölümü, -en azından çoğumuz için bu geçerli- nedensel (*causal*) olmaktan ziyade tesadüf eseri (*casual*) geliyor. [...] Başımıza gelen olumlu şeyler de, belalar da, sanki irademiz dışında, hak edip etmemeye bağlı olmaksızın, gelişigüzel bir şekilde payımıza düşüyor. Melodram işte bu değişmez gerçeği, hayatın ciddi dönemeçlerinde şansın rolünü, tesadüflerin karakter üzerindeki yönlendiriciliğini temsil etmeyi amaçlıyor” (aktaran Singer, 2001: 52).

Her ne kadar yazar burada trajedi ve melodramı çağdaşlarının yaptığı gibi bir etkinlik / edilgenlik karşıtlığına oturtuyor olsa da, bu satırları modernite öncesi ve sonrasına ilişkin bir karşılaştırılma olarak okumayı denediğimizde, çalışmamızı aydınlatacak ayrıntılarla karşılaşabiliriz. Moderniteyle birlikte, sıradan insanların öyküleri daha fazla anlatılır olmuştur. Ancak sıradan insanın, modernite öncesi dönemlerin olağanüstü niteliklere sahip kahramanları gibi kudretli olması beklenemez. Üstelik bu kez bireyin karşısındaki toplumsal engeller çok daha gelişkindir. Bu nedenle giderek edilgen kahramanlar çıkmaya başlamıştır karşımıza. Bununla birlikte, modern bireyin hayat karşısında görece edilgen olması, onun öyküsünü daha az trajik yapmaz. Zira sıradan insanın modernite koşullarındaki yaşantısı, kendine has derin bir trajedi içerir.

Arthur Miller'ın trajedi için çizdiği çerçevenin trajediyi ‘kahramanlık trajedisi’ne indirgediğini söyleyen Haig Khatchadourian, 19. ve 20. yüzyılda örnekleri verilmeye başlanan modern trajedide ‘trajik kahraman’lardan ziyade, ‘trajik anti-kahraman’ların ve “hayat karşısında edilgen kalan, kendini kapandaki bir fare gibi

hisseden ‘trajik kurban’ların” göze çarptığını söyler (2005: 103). Trajik kurbanlar, Miller’ın ‘*pathos*’ tarifinde olduğu gibi, kazanma ihtimalleri olmayan bir savaşa girdiklerini hissederler. Onların trajedisi, tam da buradadır. Khatchadourian, trajik kurbanı verilebilecek en uç örneklerden birinin Rus yazar Ivan Gonçarov’un Oblomov’u olduğunu söyler. Oblomov’un kendine ve yaşama dönük sorgulayışları, ilerlemek bir yana dursun, onu fiziksel olarak hareket edemez hale getirmiştir. Bütün gününü bir divanda uzanarak geçiren Oblomov’un “içinde olup bitenlerden kimsenin haberi yoktur” (Gonçarov, 2007: 80). Oblomov da tıpkı Hamlet gibi, adeta patolojik bir vakadır.

Stefan Zweig, insanın kendine dönük kavrayışının, ya da kendi ifadesiyle ‘psikoloji’nin modernite ile birlikte büyük bir değişim geçirdiğini ifade eder. “Yeni çözümlenmeler ve tanımlamalar yoluyla bilgide dönüşümler yaşanır, anlayışta ilerlemeler olur” ve tıpkı “parçalanamaz gibi görünen temel elementlerin sayısının giderek azalması ve görünüşte basit olan şeylerin karmaşık yapılarının giderek fark edilmesi gibi” psikoloji ve insanın kavranma biçimi de köklü değişimler geçirir (Zweig, 2010: 186-187). Zweig, Shakespeare’in bu köklü değişimi henüz nüveleri ortaya çıkmaktayken öngörerek edebiyattaki bir kırılma noktasını temsil ettiğini belirtir:

Homeros’tan Shakespeare’e kadar aslında sadece tek çizgилilik psikolojisi vardı. İnsan henüz bir formül, ete kemiğe bürünmüş tek bir karakter özelliği idi: Odysseus kurnaz, Achilleus cesur, Aias öfkeli, Nestor bilgeydi... Bu kişilerin her kararı, her eylemi açık ve net bir şekilde kendi iradelerinin bir sonucuydu. Eski ile yeni sanatın dönüm noktasındaki şair Shakespeare bile insanları henüz varlıkları üzerinde etkin bir karşıtlıklar melodisi olarak görüyordu. Ama ortaçağdan modern dünyaya ilk insanları, ilk öncülerini gönderen de özellikle Shakespeare olmuştur. Hamlet’te ilk problemlili insan doğasını, bugünkü modern karmaşık insanın atasını yaratmıştır. İlk kez burada yeni psikoloji anlamında irade önüne çıkan engeller yoluyla kırılmış, kendini gözleme aynası bizzat ruhun içine yerleştirilmiş, kendi kendini bilen ve aynı zamanda hem içeride hem dışarıda olmak üzere ikili bir hayat yaşayan, eylem yaparken düşünen, düşünürken kendini gerçekleştiren insan şekillendirilmiştir. [...] Ruhun yeni kıtası keşfedilmiştir, geleceğin araştırmacılarının yolu artık açıktır (Zweig, 2010: 187).

Modern çağın kahramanları, önceki çağların aksine kişisel nitelikleri ile değil, iradelerinin kırılmış olması ile karakterize olmaktadır. James M. Kee de, modern çağın bireye köklü bir huzursuzluk deneyimi yaşattığını ifade ederken *Hamlet*'e başvurur. Hamlet yeni bir çağın ortasına doğmuştur; geleneksel kurumlar ve değerler bir bir inanırlığını yitirmektedir, görüngüler kandırıcıdır (Kee, 2006: 19). Kee, *Hamlet*'i “modern çağın trajik yüzüne yapılan oldukça ileri görüşlü bir keşif” olarak değerlendirir (2006: 20). Yazara göre belli hikâyeleri, deneyimleri ya da durumları ‘trajik’ diye tanımlamamız, aslında acı çekmeyi, hele de haksız yere çekilen acıyı rasyonel bir şekilde anlamlandıramamamızla ilgilidir (2006: 2). Aydınlanma dünyayı anlamayı vaat etmiştir; ancak modern birey, deneyimlerine ve çektiği varoluş acısına akıl erdirememenin sıkıntısını yaşar. İnsan, kendi ürünü olan gelişkin toplumsal düzenin karşısında çok küçük ve güçsüz kalmıştır. Birey, tek başına mücadeleye edemeyeceği güçlerle karşı karşıyadır.

Antik çağın trajedilerinde sivri karakter özellikleri nedeniyle toplum, doğa, kader, Tanrı gibi güçlerle karşı karşıya gelen, Aristoteles'in de belirttiği gibi karakter bakımından vasatın üzerinde ‘kahraman’lar vardır. Modern çağın trajik kahramanları ise, karakter özelliklerinden değil, ortalama insanın içinde bulunduğu evrensel bir kriz durumundan dolayı hayatla karşı karşıya gelirler; çoğu zaman da, bu kriz durumunun karşısında belirgin bir mesafe kat edemezler.

1.2. Ticari sinema ve sanat sinemasında melodramatik imgelem

On dokuzuncu yüzyılda tiyatro sahnelerinin vazgeçilmezi olan melodram, yüzyılın sonunda doğan sinemanın başlangıçtan itibaren önemli bir yerinde duracaktır. Büyük ölçüde müziğe, mizansene, kostüm ve dekorlara dayalı bir biçim olan melodram, sessiz sinemaya çok kolay uyum sağlar. Bu tiyatro türünün sinemada başarılı olabileceğini ilk sezenlerden biri olan D. W. Griffith (Mercer ve Shingler, 2004: 7) 1910'lu ve 20'li yıllarda çektiği, aksiyon, gösteri, dolambaçlı olay örgüleri ve duyguların yoğun dışavurumu ile karakterize olan tiyatro uyarlamalarıyla, sinemanın bir eğlence endüstrisi olarak gelişen kanadının öncülerinden olacaktır. Sesli sinemaya geçilmesiyle birlikte, melodramlar bu konumunu kaybetmek bir yana daha da sağlamlaştırır. Son derece gelişkin bir anlam yaratma sistemi olan melodramatik imgelemin izleyiciye belli uyuşimsal kodları benimsetmiş olması, sesli sinemaya geçildiğinde de melodramın aranan bir biçim olarak kalmasını sağlayan en önemli sebeplerdendir.

Hollywood'un yıldız ve stüdyo sistemleri ile altın çağını yaşadığı 1930 - 60 yılları arasında salonlara egemen olan melodramlar, 60'ların sonuna dek akademik camiada önemsenmeyen, üzerinde çalışmaya değmeyecek sabun köpüğü filmler olarak görülmüştür (Gledhill, 1987: 5). Ancak bu dönemde film çalışmaları alanında popüler hale gelen tür çalışmaları ve *auteur* eleştirisi, melodramların farklı bir gözle değerlendirilmesini sağlamış, 70'li yıllarda alanın önde gelen isimleri melodram üzerine bir dizi öncü makale yayımlamışlardır. Bunu izleyen dönemde, özellikle feminist film araştırmacılarının yarattığı canlı tartışma ortamı, melodramın gündemde kalmasını sağlamıştır.

1.2.1. Ana akım sinemada melodram

1.2.1.1. Sistemin yeniden üretimine hizmet eden bir tür olarak melodram

Çalışmanın ilk bölümünde açıklandığı gibi, melodram türü hep burjuvazinin çıkarlarıyla bağlantılı olmuştur. Bu ilişki, 1960'ların ortasından itibaren bir dizi araştırmacı tarafından ifade edilmiştir. Chuck Kleinhans, modern melodramın doğduğu 18. yüzyıla bakıldığında, “bir başka sınıfa karşı konumlanmış olan bir sınıfın draması olan bu biçimin sınıfsal niteliğinin herkesçe rahatlıkla görülebileceğini” söylerken, Wylie Sypher de, “melodram herkesçe malum olduğu gibi, tam anlamıyla burjuva bir estetikdir” der (aktaran Gledhill, 1987: 14).

Aynı zamanda melodram, burjuvazinin egemen hale gelmesinin ardından, işçi sınıfına dönük bir araç niteliği kazanmıştır. Christine Gledhill, melodramlarda güçsüzlerin erdemleri sayesinde eninde sonunda kazandıklarını ve bu yolla kapitalizmin çelişkilerinin tatlıya bağlandığını belirtir (1987: 21). Melodramın “sanayi proletaryası için geliştirilmiş bir eğlence biçimi” olduğuna işaret eden Michael Booth (aktaran Gledhill, 1987: 14) gibi Louis Althusser de, “En açık ifadesiyle, halka sunmak üzere melodramı, [...] boyalı basındaki dizileri ve ucuz ‘roman’ları icat eden burjuvazidir” der (aktaran Gledhill, 1987: 28).

Bunlara ek olarak, savaş yıllarında kadın izleyicilerin fazlalığı (Akbulut, 2008: 83), yapımcıların bir hedef kitle olarak özellikle kadınları yakın markaja almasında ve melodramlara kadınlara özel ideolojik işlevler yüklenmesinde etkili olur.

Belirtildiği gibi, melodram burjuvazi ile birlikte tarih sahnesine çıkmış olan ve yeni düzenin ihtiyaç duyduğu maneviyatı yaratmak amacıyla kullanıma sokulmuş bir formdur. On sekizinci yüzyılın sonlarında Sanayi Devrimi ile birlikte Avrupa’da orta sınıfın ve işçi sınıfının büyümesi, kentleşme, çekirdek ailenin toplumun yapıtaşı haline gelmesi ve düşünsel alanda birey merkezli felsefelerin öne çıkması gibi gelişmelerin yaşanmasıyla, tiyatrolarda sergilenen oyunlar da, ortaya çıkan bu yeni toplum yapısına hızla adapte olmuştur. İzleyici kitlesinin gündelik hayatına yakın

öyküler kaleme almaya özen gösteren melodram yazarları, konuları aile, aşk, toplumsal tabakalar arasındaki uçurum, kuşak çatışması gibi bir yelpazede çeşitlendirirken, orta sınıf evini de önemli bir dramatik mekân olarak kullanmaya başlamışlardır.

Ev, metonimik olarak, yani parçanın bütünü temsil ettiği bir ilişki çerçevesinde, kamusal alanı imler. Çünkü ev, kapitalist değerlerin yeniden üretiminde rol oynar; Pam Cook'un ifadesiyle "aileden beklenen, kapitalist ilişkileri doyurmasıdır" (aktaran Akbulut, 2008: 72). Akbulut, "Ev dışındaki konuların hakemi olan erkeğe karşılık, kadının evle ilgili konuların hakemi kabul edildiğini" söyler ve melodramların kadınları bu 'sınırları önceden belirlenmiş' iktidar alanına yönlendirmeye dönük bir işlev edindiğini belirtir (Akbulut, 2008: 41).

Chuck Kleinhans, 1978'de kaleme aldığı *Melodram ve Kapitalizmde Aile Üzerine Notlar (Notes on Melodrama and Family Under Capitalism)* başlıklı makalesinde, aileyi politik bir kurum ve özellikle de kadınlar için reel bir baskı mekânı olarak tarif eder. Kleinhans, kapitalizmde toplumsal ilişkilerin 'üretken iş' ile karakterize olan kamusal yaşam ve evle sınırlandırılmış kişisel yaşam şeklinde bölünmüş bir durum arz ettiğini ve problemlerin ancak kişisel yaşamda çözebileceği fikrinin insanların zihnine yerleştirildiğini belirtir. Üretimden dışlanarak marjinalize edilen kadınlar, ev yaşamının 'muhafızları' olarak, kamusal yaşamda çözülmesi olanaksız görülen sorunları özel yaşamda çözmekten sorumludurlar. Kleinhans, toplumsal baskı ve sorunları ev alanına kaydıran aile melodramlarının, toplumsal sorunların yükünü kadınların omzuna bıraktığını ve bu filmlerde kadınların kendi arzularını bastırarak ve kendilerini feda ederek bu sorunları çözmek zorunda bırakıldıklarını vurgular (aktaran Mercer ve Shingler, 2004: 25). Linda Williams, kamusal alanda yaşanan -ekonomik, sosyal ve politik- çatışmaların belli bir olay örgüsü sonucunda çözüme kavuşturulduğu, güçsüz karakterlerin erdeminin ödüllendirildiği melodramların, izleyicinin ağzına bir parmak bal çaldığını belirtir (1987: 301). Laura Mulvey de, melodramlarda toplumsal baskıların varlığı görmezden gelinmeyerek perdeye taşınsa da, bu filmlerin aslında sistem için bir güvenlik sibobu rolü üstlendiğini,

çelişkileri göstermelik olarak sergileyerek fazla gerilimi bünyeden atmayı sağladığını öne sürer (1987: 75).

Kathleen Anne McHugh, kadının evdeki emeğinin duygusal bir kisveye büründürülerek ‘emek’ olarak taşıdığı değerın görünmez kılınmasında Hollywood melodramlarının önemli bir rol oynadığı görüşündedir.¹⁶ McHugh, ABD’de bu filmlerin de yardımıyla kurulan cinsiyet rollerinin, sınıf ayrımını ve ev içindeki mülkiyet ilişkilerini gizlemede önemli bir rolü olduğunu belirtir (1999: 5-6).

Evliliğe dayalı çekirdek aile bir yandan da, sevginin ve cinselliğın meşru bir şekilde var olabileceği tek yer olma özelliği taşır. Yani aile kurumu, arzuyu içinde tutması gereken kaptır. Dolayısıyla melodramda aile ve özel alan, bir yandan da bireysel arzunun toplumsal standartlarla geriliminin sergilendiği yerdir. Robert P. Kolker, melodramların “arzunun önce serbest bırakılması, sonra da kontrol altına alınması”na ilişkin olduğunu belirtir (aktaran Tunalı, 2006: 41).

Hollywood’un erken dönem melodramlarda kadının evden çıkışı her zaman problemlidir. Kadın evden genellikle bir aktris ya da şarkıcı olarak çıkar¹⁷, ancak başta cezbedici olan bu parıltılı hayat kısa sürede onu yozlaştırır. Çocuklarını ve diğer ‘esas sorumluluklarını’ ihmal eder. Bu durumun yüzüne vurulması ile birlikte dersini alan kadın, filmin finalinde ‘asıl yeri olan’ yuvasına geri döner.

¹⁶ Chantal Akerman’ın *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmi, ev bütçesine katkıda bulunmak için aynı zamanda kendi yatak odasında rutin bir şekilde fahişelik yapan bir evkadınının üç gününü, bu rutini gerçek zamanlı olarak ve eksiltisiz bir şekilde tekrar tekrar göstererek McHugh tarafından çizilen tabloya bir alternatif geliştirir. Film, ev işlerini ve adeta bir diğer ev işi haline gelmiş olan cinsellik rutinini tekrar tekrar izleyiciye göstererek, melodramatik imgelemin aşırılık tekniğini ilginç bir şekilde kullanır. Rutinin boğuculuğu, kadının ruhundaki örtük kriz dinamiklerini görünür kılmaya yarar.

¹⁷ *Hollywood’un Bedeli* (*What Price Hollywood?*, 1932), *Bir Yıldız Doğuyor* (*A Star is Born*, 1937), *All I Desire* (1953), *Zehirli Hayat* (*Imitation of Life*, 1959)

1.2.1.2. Hollywood'un başat estetik biçimi olarak melodram

Linda Williams, melodramın bir tür olarak düşünülmesinin ve 'aile melodramı'na indirgenmesinin yanıltıcı olacağı görüşündedir. "Eleştirmenler ve tarihçiler tür ağaçları ile yakından ilgilenirken melodram ormanını çoğu zaman gözden kaçırmışlardır" diyen Williams (1998: 60), Hollywood'un pek çok farklı popüler türünü işleten ortak mekanizmanın "melodramatik kip" olduğunu öne sürer.

Williams, bu önermesini temellendirirken Peter Brooks'a başvurur. Williams'a göre Amerika'da egemen olan film yapma biçimi, "bir *pathos* - eylem diyalektiği yoluyla belli ahlaki ve irrasyonel gerçekleri görünür kılmaktır" (1998: 42). Bu filmler, seyirciye olup bitenleri okuyabilmesi için ahlaki koordinatlar kurar, haklıyı ve haksızı 'ayır etmesini sağlar'; ama elbette bu ayır etme süreci seyircinin kendi muhakemesine göre değil, filmin onu nasıl konumlandığına dayalı olarak gelişir.

Feminist film araştırmacıları uzun bir süre boyunca melodramlardaki ezilen ve acı çeken kadın karakterle özdeşleşme kurulmasını sağlayan bir şey olarak gördükleri *pathos*'un kadın izleyiciler için tehlikesine işaret etmiş, kadınların bu filmleri izlerken aldığı zevkte mazoşistçe bir yan olduğunu düşünmüşlerdir (L. Williams, 1998: 47). Williams'ın burada vurguladığı önemli ayrım, *pathos*'un kahramanın acılarıyla özdeşleşmeyi değil, yönetmenin tercih ettiği belli bir bakış açısıyla özdeşleşmeyi sağlayan duygusal - düşünsel bir araç olmasıdır. Yani *pathos*, karakterin çektiği acıların seyircide de aynı şekilde yinelenmesini değil, seyircinin filmde olup bitenlere belli bir açıdan bakarak kendi duygulanımını -aslında yönetmenin manipülasyonu ile oluşturulan bir duygulanımı- yaşamasıdır.

Linda Williams, *pathos*'un asıl önemli işlevini sezinleyerek bu tartışmalara farklı bir yön verenin Christine Gledhill olduğunu belirtir. Gledhill, melodramlarda kahramanın masumiyetinin, haklılığının ya da iyi yürekliliğinin seyirciye malum kılındığını, filmdeki diğer karakterlerin ise kahramanın bu olumlu niteliklerini fark edemediklerini, yanlış anlamalar yoluyla *pathos*'un dozunun giderek artırıldığını belirtir (aktaran L. Williams, 1998: 49).

Aslında, *pathos*'un melodramlarda seyirciyi etkin bir konuma getirecek şekilde kullanımına dair bu görüşü, öncelikle Elsaesser'in 1972 tarihli makalesinde bulmak mümkündür. Elsaesser, *pathos*'u ortaya çıkaran farklı durumlara çeşitli filmlerden örnekler vererek, bu tip melodramatik durumların izleyicinin filme katılımını belirgin bir şekilde etkinleştirdiğini (1987: 66), daha gelişkin ve incelikli melodramlarda mizansen aracılığıyla farklı bakış açılarının dengelenerek bir arada sunulduğunu, böylece izleyicinin olay üzerinde kahramanın sahip olmadığı bütünlüklü bir bakış açısına ve değerlendirme yetisine sahip kılındığını belirtir (1987: 67).

Melodramın duygulara seslenerek edindiği anlatım gücü üzerinde duran bir diğer isim de, *Melodram ve Gözyaşları (Melodrama and Tears, 1986)* başlıklı makalesi ile Steve Neale'dır. Neale, melodramlarda olay gelişiminin tesadüfler, şans eseri buluşamamalar, beklenmedik konuşmalar, son dakika kurtuluşları, gerçeğin son anda ortaya çıkması, ya da *deus-ex-machina* benzeri öğelerle belirlendiğini; olayların gelişimi neden-sonuç ilişkisinden ziyade bu tip tesadüfi durumlara bağlı olduğundan, melodramda natüralist drama ya da romandaki sosyal ve psikolojik belirleyenlere dayalı geleneksel öyküleme mantığından farklı, "Kader, Şans ve Yazgı" gibi, olay kahramanlarının yaşamlarının 'üzerindeki' metafizik güçlerin varlığına işaret eden kavramların ön planda olduğu özgün bir öyküleme mantığının ortaya çıktığını belirtir (Neale, 1986: 6-7). Bu hiyerarşide, seyirci de karakterlerin üzerinde bir farkındalık konumuna sahiptir; fakat her şeyi anladığı halde, olayların gidişatını değiştirecek güce sahip değildir. Seyirci, karakterlerin bilmediklerini bilir, birbirlerine açık etmedikleri gizli duygularına tanık olur, ya da bir buluşmaya her ikisi de geldiği halde bir zamanlama hatası nedeniyle buluşamayan iki sevgilinin örneğinde olduğu gibi yapbozun parçalarını birleştirerek 'büyük tabloyu görme' şansına sahip olur. Filmdeki karakterlerin seyircinin sahip olduğu bu farkındalık düzeyine ulaşması devamlı ertelenirken, olaya müdahale edemeyen seyircinin duyguları da giderek daha fazla kabarır (Neale, 1986:11).

Neale, melodramların temelde, arzuların sevgi ilişkisi üzerinden doyurulduğu bir kavuşma fantezisi üzerine kurulu olduğunu öne sürer (1986:13). Neale'a göre, Lacan'ın belirttiği gibi, sevgi "temelinde narsist özelliktedir" ve arzulanan aslında

ötekinin arzu nesnesi olmak, yani öteki tarafından sevilme. Bu durum en belirgin olarak Charlie Chaplin'in filmlerinde karşımıza çıkar. İzleyici, Şarlo'nun seilmeyi hak eden, sevilesi bir figür olduğunun farkındadır; ama filmlerdeki çoğu karakter onu sadece dalga geçilecek, hor görülecek, rahatsız edici bir 'illet' olarak görür. Onlar, seyirci gibi Şarlo'nun 'içini', ne kadar sevilesi biri olduğunu göremezler. Bu durum, komedi görünümüne karşın bu filmlerin ne kadar *pathos* yüklü olduğunu açıklar. *Şehir Işıkları*'nda (*City Lights*, 1931) Şarlo'nun binbir güçlükte edindiği paralarla ameliyat ettirdiği ve gözlerini açtırdığı çiçekçi kız, daha sonra tesadüfen bu berduş figürü uzaktan kendisine bakarken gördüğünde kahkahalarla güler; kavuşma ertelenmiştir. Ta ki elleri birbirine değince, çiçekçi kız Şarlo'yu hatırlar ve onu 'tanır': Şarlo'nun seilme ve tanınma arzusu doyurulmuştur.

Bu noktada, Yeşilçam filmlerinden aşına olunan "körlük" klişesinin *pathos* mekanizmasını nasıl işlettiği hakkında Nezih Erdoğan'ın verdiği örneklere bakmak yerinde olacaktır. Yeşilçam filmlerinde sıklıkla tekrarlanan bir klişe, birbirini seven kadın ve erkekten birinin aniden kör olmasıdır. Bu kadar karikatürize bir klişenin ardı ardına birçok filmde tekrarlandığına bakılırsa, körlüğün filmdeki kadın ya da erkeği bazı elzem bilgilerden mahrum ederek seyircideki *pathos*'u yoğunlaştırmada kullanılan etkili bir mekanizma olduğunu anlamak güç değildir. Herhalde hiçbir senarist, inandırıcı olduğunu düşünerek bu tarz klişeleri senaryoya yerleştirmez; ancak seyircide öngörülen bazı duygulanımların yaratılmasında etkili olduğu tescillenmiş bu tür araçlar, seneler boyu senaryolarda yerini korumuştur.¹⁸

Örneğin Metin Erksan'ın *Feride* (1971) filminde,

[...] karısını başka bir erkeğin kollarında gören Kemal aldatıldığını düşünür ve Feride'yi bütün açıklama çabalarına rağmen evden kovar. Oysa 'sevenleri ayırmayı'

¹⁸ Nezih Erdoğan'ın aynı makalede değindiği çarpıcı bir nokta da, Yeşilçam melodramlarında bu tip yöntemlerle yaratılan duygulanımın aktüel siyasi rolüne işaret eder: "Yeşilçam'da çelişkilerin, yanlış anlamaların Kanun'un alanında çözülmesi oldukça anlamlıdır; örneğin birçok aile sorunu -ki bunlar arzuyla yakından ilgili konulardır- hatta belirsizlikler (örneğin birbirini seven gençlerin aslında kardeş olup olmadıkları), hukuku hiç ilgilendirmediği halde mahkemede açıklığa kavuşur, çözüm bulur" (Erdoğan, 2001: 119). Dolayısıyla seyirci katharsise ulaşırken, adalet kurumuna olan güveni de pekiştirilmiş olur.

kafaya koymuş bir çiftin oyununa gelmişlerdir. [...] Kendini içkiye vuran Kemal birden kör olur. Dünyaya küserek, sadık kâhyasıyla birlikte mütevazı bir eve taşınır. Bir gün civardaki çocuk parkında küçük bir kızla tanışır. Kızın masumiyeti ve şirinliği onu yeniden hayata bağlar. Tabii ki, çocuk onun Feride'den olma kızıdır. Feride, parkta göremeyince kızını aramaya başlar ve Kemal'in evini bulur. Yıllar sonra yeniden karşılaştıklarında Feride çabucak şokun üstesinden gelir ve sesini tanıyacağı gibi olan Kemal'i bir başkası olduğuna kolaylıkla ikna eder. Aralarında 'masum' bir ilişki başlar ve nihayet Kemal, Feride'nin yardımıyla ameliyat olup gözlerine kavuşur. Feride, Kemal'in kendisini görüp yeniden kovmasından çekindiği için gizlenir. Bununla birlikte, evlerinin karşısında, saklandığı yerden sokakta oynayan kızın üzerine gelen otomobili görünce dayanamaz ve ortaya çıkmak zorunda kalır. Böylelikle, çocuk dağılan aileyi bir araya getirmiş olur (Erdoğan, 2001: 119).

Başa dönülecek olursa, Linda Williams, popüler Amerikan filmlerinin önemli bir bölümünün, türlerinden bağımsız olarak, bu tip formüller üzerine kurulu olduğunu belirtir. Elbette sektör kendini sürekli geliştirmiş, mekanizmalarını daha usturuplu bir şekilde gizlemeye ve daha gerçekçi karakterler yaratmaya başlamıştır.

Erkek karakterlere odaklı ve aksiyona dayalı oldukları için melodrama zıt gibi görünen birçok film, Williams'a göre tam da melodramatik kip üzerinden işler. Örneğin Vietnam Savaşı'nı konu alan savaş filmleri, "kaybedilmiş bir savaşta 'kötü adamlar' olmanın" getirdiği vicdani ağırlıkla başa çıkmak için melodramatik kipe başvurur. Travma geçirmiş bir Vietnam gazisi olan Rambo, serinin ilk filminde tam bir kurban olarak sunulur. Bu motifi pek çok Hollywood aksiyon filminde tespit etmenin mümkün olduğunu belirten Williams'a göre, bu filmlerin işlenmesini sağlayan asıl şey aksiyon-macera içerikleri değil, temellerinde yatan bu melodramatik kurgulardır (1998: 60).

Benzer bir şekilde, melodramın küçümsenmesinin altında, sözkonusu türü kadınsı olanla ilişkilendiren gizli cinsiyetçi bir paradigmanın yattığını düşünen bazı akademisyenler, melodramın kadın karakterlerin merkezde olduğu filmler ile sınırlandırılmasına karşı çıkar ve 'erkek melodramı' (*male melodrama*) kategorisini ortaya atarlar. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası ABD'de hızla popülerleşen kara film (*film noir*) türü, 'erkek melodramı'nın arketipi olarak gösterilir.

Elizabeth Cowie, gerek melodram gerekse kara filmde, dışsal bir olay etrafında kurulmuş anlatının, karakterlerin öznel dünyasını öne çıkaran bir görsel atmosferle iç içe geçtiğini belirtir. Her iki türde de olayları yönlendiren kader, tesadüfler ve şansır. Her iki türde de karakterler aklın açıklamakta yetersiz kaldığı güçler ve tutkular tarafından yönlendirilir ve eylemde bulunurlar (aktaran Suner, 2006: 190). Florence Jacobowitz de, her iki türün kısıtlanmışlıklar ve köşeye sıkıştırılma üzerine kurulduğunu saptar (1992: 153). Kara filmler, orta yaş krizi, aile saadetinin bozulması, güzel ve tehlikeli bir kadına kapılma, mesleki kariyerin sarsılması, ya da eşcinsel olarak lanse edilme gibi durumlarla eril kimliğin tehdit edilmesini işler. Bu filmlerde erkek başkarakter çekici, kurnaz ve tehlikeli bir kadın tiplemesi olan *femme fatale* (ölümcül kadın) tarafından tuzağa düşürülür. Erkek başkarakterin mağdur edildiği, bütün suçunun *femme fatale*'e kapılmak olduğu vurgulanır. *Femme fatale*'i harekete geçiren motivasyonlar üzerinde durulmaz, onun kötülüğünün “rasyonel açıklamaların ötesinde” olduğu kabul edilir.

Linda Williams, kurban konumunda olmanın getirdiği paradoksal gücün, Amerikan kültürünün temelinde yatan ve yeterince üzerinde durulmamış en önemli noktalardan biri olduğuna işaret eder. “Masumca acı çekmek, kurban edilmek, ne kadar patetik olursa olsun, bir yönüyle manevi otorite de sağlar, kahramanlaştırır” (1998: 83).¹⁹

Kısacası melodramatik imgelem, türlerin ötesine geçen ve ticari sinemanın omurgasını oluşturan bir öyküleme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Melodram biçimi, beyaz perdede uzun yıllar hâkimiyet kurduktan sonra televizyona da sıçramıştır. Douglas Sirk’ün Teksaslı bir petrol zengininin evliliği etrafında şekillenen 1956 tarihli *Rüzgâra Yazılanlar (Written on the Wind)* filmi, dünya çapında kitleleri televizyon ekranlarına kilitleyen *Dallas* dizisinin senaristlerine ilham kaynağı olmuştur (Mercer ve Shingler, 2004: 45). Günümüzde özellikle de ülkemiz örneğinde televizyon yayınlarının önemli bir bölümünü oluşturan diziler,

¹⁹ Bu model, yeri gelince zavallı bir yetim olan Sezercik’in Kıbrıs’ta ‘kahramanca’ savaştırılmasına (*Sezercik Küçük Mücahit*, 1974), yeri gelince kaderin sillesini yemiş dilsiz bir beslemenin tesadüfen güç elde edince intikam almak yerine ona eziyet edenleri doğru yola çevirip affederek azize konumuna yükseltilmesine (*Kımalı Yapıncak*, 1969) hizmet edebilir.

Peter Brooks'un işaret ettiği gibi, her şeyin üzerindeki manevi bir anlamın varlığına bizi ikna ederek önemli bir sosyopolitik işlevi yerine getirmektedir.

1.2.2. Melodramın ideolojik aksaması

Melodram üzerine çalışan bir grup film araştırmacısı, yukarıda anlatıldığı gibi pek çok ideolojik işlevi yerine getirdiği için ticari sinemanın kalbinde duran melodramatik imgelemin, belli durumlarda 'ters teperek' tam da bu işlevlerin altını oyar hale gelebildiğini savunmuşlardır.

Bu görüşlerin temelinde, melodramatik imgeleme çelişkili bir yapı atfedilmesi yatmakta, bu saptama da temel olarak Douglas Sirk filmlerine dayanmaktadır. Hans Detlef Sierck ismiyle 1897'de Almanya'da dünyaya gelen Danimarkalı-Alman yönetmen Douglas Sirk, yaşıtı olduğu Bertolt Brecht'ten ve onun estetiğinden etkilenmiş ve *Üç Kuruşluk Opera'nın (Die Dreigroschenoper)* sahnelenmesinde görev almıştır. 1934'de Almanya'daki UFA stüdyolarında görev alan Sirk, siyasi görüşleri ve eşinin Yahudi olması nedeniyle 1937'de ABD'ye taşınmış, burada stüdyo sistemi içinde çektiği filmlerle ünlenmiştir. Gişede başarılı olan bu filmler, kadın karakterler etrafında şekillenen yüzeysel hikâyeleri nedeniyle eleştirmenlerce değersiz bulunurken, Sirk filmleri 1970'lerde eleştirmen ve akademisyenlerce yeniden keşfedilmiştir.

Sarah Berry-Flint, eleştirmenlerin uzun zamandır küçümsenen tür filmlerini ciddiye almasında, *Cahiers du Cinéma* çevresinin bu filmlere atfettiği değerin büyük etkisi olduğunu kaydeder (2005: 26). Özellikle François Truffaut, 1950'lerin sonlarındaki yazılarında, Sirk'ün *auteur* statüsünde değerlendirilmesinde ısrarcı olur (Mercer ve Shingler, 2004: 41). Bu çevrenin vurgu yaptığı *auteur* kuramının da etkisiyle, eleştirmenler öncelikle, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Max Ophüls ve Vincente Minnelli gibi yönetmenlerin, stüdyo sistemi içinde ellerine tutuşturulan birbirinin

aynı senaryolardan yaratıcı filmler çıkarma yeteneklerine odaklanmışlardır (Berry-Flint, 2005: 37).

Örneğin *Screen* dergisinde yazan Paul Willemen, Sirk filmlerinin kendinden memnun ve dünyanın geri kalanına kayıtsız burjuva dünya görüşünü gözler önüne sererek bu zihniyetin altını oyma potansiyeli taşıdığına dikkat çeker. Bu filmler, dışarıdan bakıldığında saygıdeğer görünen bir kesimin aslında ne gibi nevrozlar geçirdiğini anlatır (Willemen'den aktaran Mercer ve Shingler, 2004: 42). Sirk, tıpkı “Weimar Almanyası’nın burjuva tiyatrosuna Brecht’in müdahale ettiği gibi” Hollywood melodramına müdahale etmiştir (Gledhill, 1987: 11). Willemen, Universal film stüdyolarının melodramlarında artık klişeleşen birtakım öğelerin Douglas Sirk tarafından bilinçli bir şekilde abartılarak kullanıldığına dikkat çeker: “Geyik doğayı, kürk palto başarıyı, kırmızı elbise ve hızlı arabalar sorumsuzca bir hayat tarzını simgeler.” Bu parodik üslubun bir komedi havası yaratmak için değil, eleştirel izleyici ile metin arasında bir mesafe yaratmak için kullanıldığını vurgulayan Willemen, sözkonusu entelektüel mesafelendirme çabasının bu filmlerin izleyicilerinin pek azı tarafından algılandığını da bir kenara not eder (Willemen'den aktaran Mercer ve Shingler, 2004: 49-50).

Mercer ve Shingler, Sirk filmlerinde klişelerin manipülatif kullanımıyla “ironik bir mizansen” oluşturulduğunu belirtir. Yazarlara göre, yönetmene stüdyo tarafından empoze edilen mutlu sonlar, bu ironik mizansen sayesinde inandırıcılığını iyiden iyiye yitirir ve adeta izleyiciyi görüntüdeki mutlu çözüme inanmamaya davet eden bir nitelik kazanır (2004: 56-60).²⁰

²⁰ Bu, Laura Mulvey’nin de işaret ettiği bir durumdur. Mulvey, *All That Heaven Allows*’un sonundaki kaza sahnesini “ters yönde işleyen ironik bir *deus ex machina*” olarak niteler (1987: 78). Kaza sevgililerin kavuşmasına engel olur, ancak Ron’un kazada sakatlandığını öğrenen Cary’nin onu ziyaret etmesiyle, çift yeniden bir araya gelir. Film, yatalak hale gelen ve bir daha ayağa kalkıp kalkamayacağı şüpheli olan genç adam ile başında bekleyen Cary’den, masalsı bir manzarayı çerçeveleyen pencereye doğru yapılan bir kaydırma ile kapanır. Bu kapanış sahnesinin masalsılığı, filmin göstermelik mutlu sonunun ancak bir peri masalı kadar inandırıcı olduğuna gönderme yapar.

Barbara Klinger, izleyen yıllarda eleştirmenlerin, yönetmenin kişiliğine ya da yeteneklerine vurgu yapmak yerine, melodramatik biçimin ideolojik işleyişinin ta kendisi üzerine kafa yormaya başladıklarını belirtir (aktaran Berry-Flint, 2005: 37). Bu vurgu değişiminin gözlenebildiği önemli örneklerden biri de, Thomas Schatz'ın değerlendirmeleridir. Schatz, mutlu sonla bitmeyen, hatta klasik anlamda çözüme ulaşan doğrusal bir yapısı olmayan filmler çeken, karakterlerinin çelişkili ruh hallerini yansıtmaya özen gösteren Douglas Sirk'ün, aykırı bir melodram yönetmeni gibi görünse de, aslında tam aksine, melodramın en yetkin temsilcisi olduğunu öne sürer (aktaran Mercer ve Shingler, 2004: 11).

Thomas Elsaesser, melodramatik imgelemin belli koşullar altında ideolojik olarak 'muhalif' (*subversive*) bir nitelik kazanabileceğini öne sürer. Melodram formunun ulaşabileceği en ileri nokta olarak gördüğü, 1950'li ve 60'lı yılların Hollywood 'aile melodramları'na odaklanan yazar, bu filmlerin savaş sonrası Amerikan banliyö yaşamının altında yatan gerilim ve çelişkileri açığa vurduğu görüşündedir (1972). Laura Mulvey de, Douglas Sirk'ün melodramları için benzer bir saptama yapar. Mulvey'e göre, Sirk melodramları, tıpkı Euripides'in trajedileri gibi, derinlere hapsedilmiş duyguları açığa çıkarmaya çalışır (Mulvey, 1987: 76). Dikkat edilirse bu ifadeler, Balzac'ın melodramatik imgelemi kullanma amacı hakkında Peter Brooks'un söyledikleriyle birebir örtüşmektedir.

Elsaesser'e göre aile melodramları, kahramanın kendisini çevreleyen olayları ve duygusal çevreyi dönüştürecek bir şekilde hareket edemeyişi ile karakterize olur. "Melodram, karakterlerine, acı çekmek üzerinden kurulan negatif bir kimlik tayin eder" (1987: 55). Kahramanı hareket edemez kılan baskılar, onu çevreleyen mekân olan 'ev'de fiziksel ifadesini bulur; çünkü ev, ataerkil – kapitalist düzenin vücuda geldiği yerdir. Eşyalarla tıka basa doldurulmuş orta sınıf evi, görsel olarak kahramanın sıkışmışlığını vurgulayan klostrofobik bir atmosfer yaratır (Elsaesser, 1987: 61-62) David N. Rodowick, kadrajın ev mekânında yer alan pencere ve kapı çerçeveleri, aynalar, paravanlar vb. ile aşırı derecede bölmelendirilmesinin, karakterlerin yalıtılmışlığını ve evdekilerin birbirleriyle insani temas kuramayışını görsel olarak aktarmaya yardımcı olduğunu belirtir (1987: 275).

Minnelli ve Sirk gibi yönetmenlerin filmlerinde aynı hiyerarşik düzeyde dört, beş, bazen altı karakter birden bulunabildiğine dikkat çeken Elsaesser, bunların hiçbirinin merkezi kahraman olmadığını, anlatının eşit mesafede durduğu bu karakterlerin her birinin kendi bağımsız bakış açılarına sahip olabildiğini belirtir (1987: 62). Melodram kurbanın bakış açısına yoğunlaşan bir biçim olduğundan, bu filmler “tüm bu karakterleri inandırıcı bir şekilde kurban olarak gösterebilmektedir” (1987: 64). Bu durumda, klasik olarak melodramın kurbanı karşı konumlandığı ‘kötülüğün’, ya da bir başka deyişle ‘sorumluluğun’ kimde / nerede olduğu sorusu gündeme gelir. İşte Elsaesser’e göre bu filmler, “bu soruları toplumsal ve varoluşsal bir düzeye taşır” (1987: 64). Bir başka deyişle, seyirci ‘kötülüğün’ kaynağını kurulu düzende aramaya sevk edilir.

Bu nedenledir ki, en yetkin örnekleri sözkonusu olduğunda melodram, belli bir toplumdaki hegemonya ve sömürü motiflerinin [...] temsillerini sunmakta diğer türlere göre daha ehil görünmektedir. [...] Minnelli, Sirk, Ray, Cukor ve benzeri yönetmenlerde, yabancılaşma temel bir durum olarak tanınır ve ‘kader’, topluma uyum sağlama zorunluluğu ve psikolojik nevroz hapisaneleri biçiminde sekülerleştirilir. Amerikan ideolojisinde o çok nüfuzlu olan doğrusal kendini gerçekleştirme rotası, geniş toplumsal kesimler için, bireyi sürekli düşüşe götüren bir özyıkım sarmalına dönüşmüştür (Elsaesser, 1987: 64-65).

Elsaesser bu nedenle, bu filmlerin bireyciliğin eleştirisine dönük güçlü bir potansiyel taşıdıklarını söyler (1987: 65). Elsaesser’in bu saptamalarından yola çıkan Pam Cook, “belli tarihsel koşullar altında, mizansen ve anlatının ironik potansiyelini kullanabilen yetenekli bir yönetmenin ellerinde, melodramın toplumsal eleştirinin hizmetine sunulabileceğini” söyler (2005: 61).

Döngüsellik ve umutsuzluğun Sirk filmlerinin ortak anlatı motiflerinden biri olduğunu belirten Mercer ve Shingler, Sirk karakterlerinin aynı hataları yineleyip durduklarını ve bu durumdan çıkış bulamadıklarını vurgularlar (2004: 59). Yazarlar, üç ayrı döneme ve ayrı yönetmenlere ait olup melodramatik özellikleriyle literatürde sıkça anılan *Kırık Tomurcuklar (Broken Blossoms, 1919)*, *Stella Dallas (1937)* ve *Asi Gençlik (Rebel Without a Cause, 1955)* filmlerinin üçünün de tatmin edici ya da mutlu bir sona ulaşmadıklarına işaret ederler. Yazarlara göre bu durum, izleyiciye,

mevcut sosyal düzenin bu filmlerin karakterlerine tatmin edici bir çözüm sunamadığını düşündürür (Mercer ve Shingler, 2004: 19).

Geoffrey Nowell-Smith, melodram karakterlerinin etkili bir şekilde bastırılmış, edilgen ve hareket edemez haldeki bireyler olduğunu hatırlatarak, film boyunca ortaya çıkan duyguların ve gerilimlerin eyleme dökülemediğini, problemlerin tatmin edici bir şekilde çözümlenemediğini; filmin hikâyesinin bu gerilimleri barındıramadığı noktada bu fazlalıkların müzik ya da mizansen yoluyla patlamalar halinde açığa vurulduğunu ifade eder. Burada işleyen mekanizma, histerinin psikopatolojisi ile çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır: Bilincin bastırdıkları, bilinçdışı yollarla bedende yansımaları bulmaktadır (1987: 73).

Melodramatik temsilin temelde gerçekçiliğin uylaşımına dayandığına, ancak filmin ‘histerik’ anlarında sözkonusu gerçekçi temsilde yarıklar açıldığına ve anlamın iyiden iyiye bulanıklaştığına işaret eden Nowell-Smith, en azından Minelli ve Sirk gibi yönetmenler çerçevesinde, melodramı önemli kılan özelliğın, onun “ideolojik aksaması” (*ideological failure*) olduğunu belirtir. Zira melodram, “anlatının ortaya serdiği problemleri taşıyamamakta” ve bu problemleri “tüm o arsızca tutarsızlıkları ile” gözler önüne sermektedir (1987: 74). Nowell-Smith’in bu saptamasını destekleyen Christine Gledhill de, melodramın radikal potansiyelinin “dil sürçmesi ve benzeri histerik semptomlarda olduğu gibi, ruhsal ve cinsel kimliğe dair gerçeklerin klasik realist anlatıyı kırarak yüzeye çıkması olasılığını barındırması olduğunu” belirtir (1987: 9). Susan Hayward, bu durumu şöyle açıklar: Burjuvazi feodalizm kadar yerleşmiş ve konumunu sağlamlaştırmış bir sınıf olmadığından, burjuva değerleri tehdit ve korku altındadır, bu yüzden de burjuvazinin değerlerini tesis etmeye çalışan melodram, aynı zamanda burjuvazinin birtakım korkularını, kaygılarını, arzularını açığa vuran ‘paranoid’ bir tarzdır (aktaran Akbulut, 2008: 41-42). Bu durumun Yeşilçam melodramlarında açıkça gözlemlenebileceği görüşünde olan Behice Pehlivan’a göre, Yeşilçam melodramları böylelikle, “Türkiye’nin modernleşme sürecindeki çelişkilerin, paradoksların ve krizlerin yüzeye çıktıkları bir uzam teşkil eder ve bunları analiz edebilmemiz için bize diğer türlerin veremedikleri olanaklar sunar” (2007: 38).

1.2.3. Sanat sinemasında melodramatik imgelem

Yirminci yüzyılın başında doğan sinema, bir anlatım aracı olarak rüştünü ispat etmesiyle ve görece daha geniş bir yaratıcılar kümesinin erişebildiği, kullanabildiği bir araca dönüşmesiyle birlikte, giderek salt bir eğlence aracı olmaktan çıkarak düşünsel üretim alanına daha fazla yaklaşmıştır. Sinema alanında üretim yapan pek çok sanatçı, çağın sorunlarıyla ya da insanlık halleriyle ilgilenen ürünler ortaya koymaya başlamışlardır.

András Bálint Kovács, 1950 – 80 yılları arasındaki Avrupa sanat sineması örneklerini incelediği *Modernizmi Seyretmek (Screening Modernism)* kitabında, sanat filmlerinin genel olarak “rasyonel problem çözme” üzerine kurulu olmamaları ile ticari filmlerden ayrıldığını öne sürer. Kovács’a göre klasik sanat filmleri, karakterlerin davranışlarının altında yatan psikolojik sebepleri ortaya koymaya çalışır. Modern sanat filmleri ise, bundan farklı olarak, “psikolojik karakterizasyona dayanmaz. [...] Modern sanat filmlerinin odak noktası belli bir karakterin başından geçenler değil, karakterlerde gözlemlenebilen genel insanlık halleridir” (2007: 65).

Kovács, modernite deneyimini insanın o zamana kadarki değer yargılarını alt üst eden ve bireyin karşısında güçsüz, küçücük ve aciz kaldığı bir güç olarak tarif eder (2007: 93-94). Çalışmanın önceki bölümlerinde modern bireyin trajedisi olarak nitelediğimiz bu durumu Kovács, Jean-Paul Sartre’ın “hiçlik” felsefesine başvurarak şematize eder. Modern dünyada, “Tanrı, doğa, sevgi, tarih, kader” gibi yüce değerlerin artık etkili olmadığı gerçeğiyle, yani ‘Hiçlik’ ile yüzleşmek zorunda olan bir birey sözkonusudur (2007: 93-94). Kovács, Michelangelo Antonioni başta olmak üzere pek çok Avrupalı *auteur*’ün, modern insanın bu trajedisini melodram yapısından faydalanarak beyaz perdeye taşıdığını öne sürer.

Kovács, melodramı “orantısız güçler arasında çelişkinin başgösterdiği” belli öykü şemaları aracılığıyla izleyende yoğun duygular uyandıran bir tür olarak tanımlar (2007: 84). Melodram karakterleri, kendilerinden katbekat büyük doğa ya da toplum güçleri ile çaresizce karşı karşıya gelirler; henüz baştan kaybetmeye mahkûmdurlar,

ya da kazanmaları mucizelere kalmıştır. Melodramda karakterin karşısına çıkan orantısız güç, fiziksel (ölümcül hastalık, kaza), toplumsal (savaş, yoksulluk, sınıfsal farklar) ya da zihinsel (güçlü aşk, ölümcül bir nefret ya da çekim, ahlaki yozlaşma) kaynaklı olabilir (2007: 84-85).

Kovács, ‘klasik melodramatik kahramanlar’ın çıkış bulamadıkları durumlar karşısında bir müddet çözüm aradıklarını, bir yerden sonra ise teslim olduklarını ve kendilerini safi duygusal bir acı çekme haline bıraktıklarını söyler. Bir mutlu son gerçekleşse dahi, bu onların çabalarından değil, mucize ya da şans eseri koşullarının değişmesinden, karşılarındaki büyük gücün çözülmesinden kaynaklanır. ‘Modern melodramatik kahramanlar’ın tutumu ise, Kovács’a göre daha da edilgendir. Kovács, ‘modern melodram’ı, kahramanın koşulları karşısındaki tepkisinin o koşulları idrak etme çabasına indirgendiği, anlama çabasının fiziksel tepkinin önüne ya da yerine geçtiği bir anlatı olarak tanımlar (2007: 89).

Modern melodramlarda kahramanın sıkıntısının asıl kaynağı, elle tutulur bir doğal, toplumsal ya da duygusal felaket değildir. Filmin hikâyesini bu tarz elle tutulur somut bir olay başlatmış olsa dahi, bu sadece, daha derin ve genel bir kriz halini anlatmak için başvurulan yüzeysel bir araçtır. Örneğin Antonioni’nin *Macera (L’Avventura)*, 1960) filminde kaybolan Anna’nın aranması, ya da Jean-Luc Godard’ın aynı yıl çektiği *Serseri Aşıklar*’daki (*À Bout de Souffle*) polisiye olaylar, zihinsel bir kriz durumunu ortaya serme görevini üstlenir ki; bu kriz haline karşı doğrudan tepki geliştirmek mümkün değildir. Verilebilecek tek tepki, bu “genel kriz” halini idrak etmeye çalışmak şeklindeki pasif bir düşünsel tepkidir; belki buradan fiziksel tepkiye geçilebileceğini umarak (2007: 100).

Kovács, modern melodramlarda karakterlerin kendi umarsız hallerine akıl erdirememelerinin, karşılarındaki “orantısız gücün” bu filmlerde oldukça ilginç bir şekilde tezahür etmesinden kaynaklandığını belirtir. Bu filmlerde, “orantısız güç”, bir “yokluk” halinden kaynaklanır. Ama sorunun neyin yokluğu olduğunu açıkça tespit etmek çoğu durumda olanaksızdır. Yokluğu çekilen şeyin adını koymak için ancak pozitif insani değerlere başvurulabilir: Sevgi, şefkat, duygular, güven, insani temas,

Tanrı gibi... Modern melodramların kahramanları, bu gibi pozitif değerlerin varoluşsal bir yokluğu ile karşı karşıya kalırlar (2007: 89-90). Kovács'ın çizdiği tabloya katkıda bulunarak, melodramdaki 'kendinden menkul' kötülük kavramının sanat sinemasında karşımıza çağın sorunu olan iletişimsizlik, sevgisizlik gibi bir 'negatiflik' olarak çıktığını öne sürebiliriz. Tıpkı Peter Brooks'un *Melodramatik İmgelem*'de saptadığı gibi, metafizik bir 'negatiflik' sözkonusudur burada. Ancak bu 'negatiflik', kötücül kahramanlar yerine toplumsal, varoluşsal koşullar şeklinde vücut bulur. Yine Elsaesser'in Minnelli, Sirk, Ray ve Cukor gibi yönetmenlerin filmlerinden yola çıkarak yaptığı "kötülüğün kaynağıyla ilgili soruların toplumsal ve varoluşsal bir düzeye taşınması" ve "yabancılaşmanın seküler anlamda bir tür kader haline gelmesi" (1987: 64-65) gibi saptamalar, bu şema ile birebir örtüşmektedir.

Tutulma (L'eclisse, 1962) filminin kayıplar üzerinden ilerlediğini belirten Kovács, insani değerlerin yokluğunun karakterlere acı çektirdiğini, bunun varoluşsal bir durum haline geldiğini söyler (2007: 98). Karakterlerin âşık olma yeteneklerini kaybetmiş olmaları, "duygusal açıdan sakat olmaları", acılarının sebebidir. Vittoria'nın acılarının ahlaki ya da rasyonel bir sebebi yoktur; bu nedenle, Piero'nun da ona söylediği gibi, "ağzından çıkan tek söz, 'Bilemiyorum'dur". Genç kadının neden bu durumda olduğuna ilişkin ise herhangi bir geri plan bilgisi sağlanmaz. Filmdeki diğer herkes de böyledir. Yönetmenin bir diğer filmi olan *Gece (La Notte, 1961)* ise, karakterlerin evliliklerindeki krizin nedenini bilemeyişlerinden kaynaklanan bir zihinsel sıkıntı ile boğuşmaları üzerinedir (Kovács, 2007: 89). Yine *Persona*'da, Alma, Elisabet'in sevmek ya da çocuğunu kabullenmek gibi basit insani kapasitelerden yoksun olduğu teşhisini kendisine açıkladıktan sonra, ona "hiç" sözcüğünü tekrarlatır. Kovács, bu sahneyi, çizdiği modeli doğrulayan bir örnek olarak gösterir.

Kovács'a göre, Antonioni'nin yaşanan çağın baskın kriz halini anlatmak için melodram yapısını kullanması, yönetmenin 'modernist' filmleri ile örneğin İtalya'da 1930'larda popüler olan ve 'beyaz telefon filmleri' diye adlandırılan melodramlar

arasındaki yapısal devamlılığı açıklamaya yardımcı olur (2007: 87).²¹ Melodram, İtalyan yenigerçekçi yönetmenlerin de sıkça başvurduğu bir biçimdir.

Modernizmi Seyretmek'te modern sanat filmlerine ilişkin yapılan bir diğer değerlendirme ise, modern trajik kahramanların -ya da kurbanların- eylemsizliğinin sinemada nasıl temsil edilebileceği konusunda fikir verir. Kovács, doğrusal, dairesel ve sarmal olmak üzere üç tip anlatısal yörünge (*narrative trajectory*) modelinden söz eder. Doğrusal modelde, öykü belirgin bir sorun ve motivasyon ile başlar, bu sorun çözülür ve başlangıçtaki temel motivasyon ortadan kalkar. Gerekirse bu tekrarlanır, yani film içinde birden fazla sorun ve motivasyon ortaya serilip ortadan kaldırılabilir. Ancak film, başlangıçtan farklı bir noktada ve genellikle de izleyicinin bilinmesi gereken her şeyi öğrenmesiyle son bulur (2007: 78-79). İkinci tip yani dairesel modelde ise, hikâye başladığı noktaya geri dönerek sonlanır. Sorun çözülmemiştir ve film boyunca sorun hakkında edindiğimiz bilgilere karşın, sorunun nasıl çözüleceği de açıklığa kavuşmamıştır. Kovács, yenigerçekçilik döneminde ortaya çıktığını söylediği bu modele örnek olarak *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948), *Yer Sarsılıyor* (*La Terra Trema*, 1948) ve *Umberto D.* (1952) filmlerini gösterir. Tüm bu örneklerde ve daha birçoğunda, filmin kahramanı bir ya da daha fazla problemi çözmek ister, ama girişimlerinde başarısız olur ve durumunu iyileştirmekten umudunu keserek başladığı noktaya geri döner (2007: 80).

Üçüncü tip yani sarmal modelde ise, başlangıçta ortaya koyulan çelişki filmin sonunda çözülür, durum olumlu ya da olumsuz yönde değişir; ancak varılan nokta, başlangıçtaki problemi bir başka çelişkide yeniden üretir. Karakterler ancak geçici çözümlere varabilir; ana problem ise yeni biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Problemin kökten çözümünün tek yolu vardır: Problemi çözmekten aciz olan karakterin ortadan kaldırılması. Kovács, modernist dönemde ortaya çıktığını belirttiği bu modele örnek olarak François Truffaut'nun *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) filmini gösterir. Film boyunca aşk üçgeni, kendini yeni durumlarda yeniden

²¹ Kovács buna ek olarak (2007:84), melodram türünün, polisiye türü ile birlikte, sanat filmi pratiğinin gelişmesinde birincil derecede rol oynadığını, bu iki türün ticari sinema ve sanat sineması arasında bir köprü vazifesi gördüğünü söyler.

üretir ve ancak karakterlerden birinin intiharıyla bu gidişat durdurulabilir. Dairesel modelde karakterler sorunlarını çözemez; sarmal modelde ise, sorunun bir çözümü yoktur (2007: 80-81).

Çalışmanın önceki bölümlerinde, Mercer ve Shingler ile Elsaesser'in Hollywood melodramları için yaptıkları değerlendirmelerde, bu filmlerin bir yineleme, çıkışsızlık ve döngü içerdiğinden söz ettikleri aktarılmıştı. Tania Modleski de, "başlangıç noktasından belirgin bir şekilde farklı bir sona doğru 'ilerleyen' çoğu Hollywood anlatısının aksine, melodramda bir 'durmaksızın başa dönme' duygusu olduğunu" söyler (Modleski, 1987: 330). Kovács'ın dairesel ve giderek girdapsı bir hal alan anlatı modellerini modernizm ve modern sinemayla ilişkilendirmesi önemlidir. Melodramlarda sıkça karşımıza çıkan ve 'ilerleme duygusu vermeyen' bu yapı, modernizmin sıradan insana vaat ettiği sorun çözme ve ilerleme paradigmasının boşa çıkmasının bir yansıması olarak okunabilir.

Önceki bölümlerde, melodramın egemen sınıfla birlikte doğarak onun çıkarları uyarınca gelişen, popüler sinemanın başat estetik biçimini teşkil eden bir form olmasına karşın muhalif bir potansiyel taşıdığına değinilmişti. Elsaesser melodramın 'olay örgüsündeki tüm bireylerin sistem tarafından kurbanlaştırıldığını' ve bir 'çıkışsızlığa mahkum edildiklerini' sergileme yeteneğinden söz ederken, Nowell-Smith de, melodramın 'örtbas etmesi gereken krizleri belli kırılma anlarında iyiden iyiye görünür kılan' bir yapısı olduğunu öne sürmüştü. Buradan yola çıkılarak, melodramatik imgelemin eleştirel potansiyelinin ticari sinema dışında bağımsız çalışan yönetmenlerce de kullanıldığı söylenebilir. Özellikle de, bu saptamaların çıkış noktası olan Douglas Sirk filmleri, uyarlamalar, göndermeler ve pastişler yoluyla sanat sinemasında ciddi ölçüde yer bulmuştur. Ancak Kovács'ın çizdiği çerçeve, melodram ve sanat sineması arasında uyarlamalar, göndermeler ve pastişlerin ötesinde yapısal bir ilişkiden söz edilebileceğini ortaya koymaktadır. Yine bu çerçeve, Balzac ve Dostoyevski gibi çığır açan sanatçıların melodramatik imgelemi kullanarak klasik eserler üreten isimler olarak değerlendirilmesi ile koşutluk içindedir. Melodramatik imgelem, modern çağın yaşattığı kriz halini örtbas edecek bir anlam yaratma aracı olarak kullanılabilmesi gibi, bu kriz halini vurucu bir

şekilde anlatmak, ortaya koymak, gözler önüne sermek için de son derece etkili bir araç olabilmektedir.

Bu model, yaşadıkları krizlere anlam getirmeye çalışan karakterleri perdeye taşıyan Krzysztof Kieslowski'nin filmlerinin de sözkonusu geleneğe dâhil edilmesini olası kılar. Kieslowski, karakterlerini içine sürüklediği durumlar bakımından 'aşırılık'tan yoğun bir şekilde faydalanır. John Orr'un Kieslowski için kullandığı "seküler dünyada her şeye rağmen kutsalın aurasını koruyan modern filmler çeken bir ateist" ifadesi (1998: 65) yönetmenin melodramatik imgelemi tam da Peter Brooks'un tanımladığı şekliyle kullandığına işaret eder. Melodramatik imgelem, statükocu bir ikna etme aracı olarak kullanılmak zorunda değildir; daha çok, yaşamlarımızı yönlendiren metafizik çelişkileri 'gösterme', 'görünür kılma', 'okuma' aracıdır.

Rainer Werner Fassbinder'in filmleri için de, Kovács'ın çizdiği model faydalı bir çerçeve sunar. Ruth McCormick, Fassbinder filmlerinin çoğunluğunun mutlak bir sevgi yokluğunda sevginin aranması üzerine kurulduğuna dikkat çeker (1991: 578). Fassbinder'in melodram ile ilişkisine değinilen metinlerde, bu ilişki genellikle *Korku Ruhu Kemirir (Angst Essen Seele Auf, 1974)* filmi üzerinden kurulur. Fassbinder bu filmi, Douglas Sirk'ün *All That Heaven Allows* filminden yola çıkarak çekmiştir.²² Mekân kullanımı ve mizansen, Sirk'de olduğu gibi karakterlerin sıkışmışlığını vurgulayıcı bir işleve sahiptir. Sirk gibi melodram klişelerini ironik bir şekilde kullanan, 'çerçeve içinde çerçeve' tekniğini uç noktalara vardırıarak uygulayan Fassbinder, şehir mekânlarındaki açık havada çekilen sahnelerde dahi, klostrufobik bir atmosfer yakalamayı başarır. Fassbinder'in temaları da Sirk'den beslenir. Kadınlar arası ilişkiler, aile ve evlilik kurumları, ebeveyn - evlat ilişkileri bunlardan bazılarıdır. Sirk'ün *Imitation of Life* filmindeki gizli ırkçılık sorunsalı, Fassbinder'in

²² Fassbinder, röportajlarında, Hollywood melodramlarına yaklaşımının pragmatik kaygılara yaslandığını söylemiştir. Yapmaya çalıştığı şey bir "orta yol" bulmaktır: Filmlerinde işlemek istediği politik içeriği seyirci açısından izlenebilir kılmak ve izleyiciyi de tatmin edebilmek kaygısıyla, Amerikan filmlerinin "eğlendiricilik faktörünü" bu filmlere katmaya çalışmıştır. Fassbinder'e göre, duygulara ve özdeşleşmeye yaptığı vurgu, izleyici beklentilerini karşılamaya gönüllü oluşu ve ütopyacı hayaller ve fanteziler uyandırma konusundaki başarısı ile, Hollywood melodramı bir yandan izleyicinin görsel ve anlatsal haz ihtiyacını doyururken bir yandan da toplumsal açıdan eleştirel bir işlev üstlenebilir (aktaran Ruppert, 1989: 30).

Almanya'sı için çok kritik bir başlıktır. Bu tema, *Korku Ruhu Kemirir* de dâhil olmak üzere Fassbinder filmlerine katman katman yayılır. Katherine S. Woodward, *Korku Ruhu Kemirir* ve diğer pek çok Fassbinder filminde, Brechtçi yabancılaştırma estetiğinin yanı sıra seyirciye şaşırtmaca yapan karakterler kullanılarak entelektüel bir mesafelendirme oluşturulduğunu öne sürer. İzleyici filmin belli bir noktasına kadar tam anlamıyla sistemin kurbanı gibi gösterilen bir karakterin, bir noktadan sonra 'kirli çamaşırlarını' görmeye başlar (Woodward, 1991: 589). Bu karakterler bir anlamda sistemin kurbanıdır, ama asla süttten çıkmış ak kaşık değildirler.

Özellikle evlilik ve ebeveynlerle ilişkiler, yönetmenin değişmeyen temaları arasındadır. *Korkudan Korkmak* (*Angst vor der Angst*, 1975), 'mutlu olmaması için görünüşte hiçbir sebep olmayan' bir ev kadınının, durup dururken 'akıl sağlığını' yitirmesini konu alır. *Dört Mevsim Satıcısı* (*Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971) ve *Warum läuft Herr R. Amok* (1970), başta eşleri olmak üzere ailelerinin beklentilerinin altında ezilen, kendi potansiyellerini açığa çıkarma fırsatını hiç bulamamış erkek karakterleri odağa alır. Pasifize edilmiş bu erkekler, bir mahvoluş girdabı içinde giderek dibe yaklaşır.

Fassbinder, *Federal Almanya Cumhuriyeti Üçlemesi*'ni (*BRD Trilogie*) oluşturan *Maria Braun'un Evliliği* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), *Veronika Voss'un Tutkusu* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982) ve *Lola* (1981) filmlerinde, II. Dünya Savaşı sonrasında kadın karakterler etrafında şekillenen öykülerle Batı Almanya'nın hangi değerler üzerinde tesis edildiği sorusuna yanıt arar²³. Toplumun ekonomik refah uğruna hesaplaşmayı ertelediği ve görmezden geldiği yaraların, bedelini ödemediği kolektif suçların bir tür ülsere dönüşmesi, dönemin pek çok genç Alman yönetmeni gibi Fassbinder için de tetikleyici problem olmuştur. Fassbinder, bu sorgulamaları erteleyen ve savaş sonrası yaşanan 'mucizevi' ekonomik toparlanmayı bir sus payı olarak kabul eden 1950 kuşağının vebalini unutturmamayı çok önemsemiştir. Yönetmen, *Sonbahar'da Almanya* (*Deutschland im Herbst*, 1978)

²³ Thomas Elsaesser, bu nedenle yönetmenin, romanlarıyla büyük dönüşümler geçiren Fransa'nın bir panoramasını sunan Balzac'a benzetildiğini ve ondan sıklıkla "Almanya'nın Balzac'ı" diye söz edildiğini aktarır (Elsaesser, 1996: 19).

filminde annesini sorularıyla sıkıştırdığı gibi, *BRD Üçlemesi* ile de kendilerini yetiştiren kuşağı sorgulamayı amaçlamıştır.²⁴

Evlilikler ve özellikle de ebeveyn-evlat ilişkilerini işlerken melodramatik imgeleme başvuran ve yine Douglas Sirk'e göndermeler yapan bir diğer çağdaş yönetmen de Pedro Almodovar'dır. Özellikle *Yüksek Topuklar (Tacones Lejanos, 1991)*, Sirk'ün *Imitation of Life*'nda olduğu gibi sahne yaşamında yükselen bir kadın ile bu süreçte ihmal ettiği kızının ilişkisini konu alır ve yine, anne ile kız, aynı erkek üzerinden bir kadınlık rekabetine girerler. Film, piyanist bir anne ile ona asla yetişemeyeceğini düşünen kızını anlatan bir Bergman filmi olan *Güz Sonatı*'na (*Höstsonaten, 1978*) da atıfta bulunur. Almodovar filmlerinde, tıpkı bir dönemin Hollywood ve Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi, kadınların ev dışında meslek edinmeleri çoğunlukla şarkıcılık, oyunculuk ya da sahneyle ilişkili başka bir biçimde gerçekleşir ve mesleği oyunculuk olan karakterler, filmlere bir üstkurmaca boyutu katar. Yönetmenin filmlerinde bilhassa abartılmış oyunculuklar, bilinçli olarak kullanılan klişeler ve zaman zaman da acıklı olayları bölen komik anlar izleyicinin metinle olan mesafesinin korunmasını sağlar. Örneğin yönetmenin erken dönem filmlerinden *Bunu hak etmek için ne yaptım? (¿Qué he hecho yo para merecer esto?, 1984)* 'her biri ayrı telden çalan' ve birer psikiyatrik vaka gibi duran aile fertlerini bir arada tutmaya çalışan bir temizlikçi kadının öyküsünü, ismindeki 'arabesk' havaya tezatla, komedi havasının egemen olduğu bir hafiflikle anlatır.

Kadın kahramanları ve ev mekânını etkili kullanışı, sessizliği bir aşırılık aracına dönüştürmesi ile Ingmar Bergman da melodramatik imgeleme başvuran bir yönetmen olarak görülebilir. Christopher Orr, *Persona*'nın (1966) bir *auteur*'ün dahice eseri olarak incelenmesi yönündeki yaygın yaklaşıma bir alternatif sunarak, filmi 1960'lardaki baskın film üretim geleneklerinin bir parçası, dönüştürücü potansiyele sahip ve Brechtçi estetik ile sunulmuş bir melodram olarak okumayı

²⁴ Fassbinder, *Sonbahar'da Almanya*'dan sonra *Ebeveynlerimizin Evlilikleri* adıyla yaklaşık 8 saatlik bir dizi film çekmek istemiş fakat finansman sağlayamadığı için projeyi ertelemiştir. Anton Kaes, *Maria Braun'un Evliliği*'nin, Fassbinder'in gerçekleştiremediği projesinin konsantre hali gibi görülebileceğini belirtir (1992: 80-81).

dener (2000: 88). Filmin sonunda Elisabet yeniden sahnelere döner; görünüşte sorunu çözülmüş gibidir, ama filmin esas peşine düştüğü sorun hakkında mesafe kat edilip edilmediği muallâktadır.

Son olarak Türk sinemasından bir örneğe değinmek yerinde olacaktır. Lütfü Akad'ın *Vesikalı Yârim* (1968) filmi üzerine bir dizi akademisyenin ortak çalışması olan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*, bu çalışmada ortaya koyulan anahtar kavramlar bakımından aydınlatıcı değerlendirmeler içerir. Yazarlar, bu filmde melodram yapısının trajik bir temayı işlemek için kullanıldığını ifade ederler. Dahası kitapta, *Vesikalı Yârim* “trajik bir melodram” olarak nitelendirilir (Abisel vd, 2005: 21-69). Yazarlar, bu değerlendirmelerini film üzerine yaptıkları biçimsel ve tematik analizlerle temellendirirler. Bu analizde, filmin anlatısal yörüngesi hakkındaki belirlemeler önemli yer tutar.

Vesikalı Yârim, manav Halil'in evinden ayrıldığı bir sahne ile açılır. Evli ve aile babası olan Halil ile konsomatris Sabiha'nın aşkı dengeyi bozar. Film, Halil'in tekrar evine döndüğü bir sahne ile kapanır. Ancak film burada değil, “çemberi kapatan zincirdeki kopuk halka” olan Sabiha'yı göstererek sona erer (Abisel vd, 2005: 26). Başlangıçta ortaya serilen problemin çözülmesi ve dengenin yeniden sağlanmasına dayalı pek çok filmin aksine, *Vesikalı Yârim* sona erdiğinde bir problem çözülmüş değildir. Yazarların aktardığı üzere, filmin uyarlandığı Sait Faik Abasıyanık öyküsü *Menekşeli Vadi*'de problem, “bir adamın bir kaçamak uğruna yuvasını kaybetmesi”dir. Öykünün sonunda adam hatasını anlayarak “tamlik vaat eden” yuvaya geri döndüğünde problem çözümlenmiştir (Abisel vd, 2005: 27). Halil'i evine gönderdikten sonra asla onarılamayacak olan kaybı ve eksikliği vurgulayarak kapanan *Vesikalı Yârim* ise, “bambaşka bir şey yapar. Ailenin tarafını tutmaz; vesikalı ile yâr, aile ile dışarı arasında kurulan zıtlığın, kültürel bir bölünmenin sonucu olduğunu gerçekçi bir biçimde resmeder, bu bölünmeyi trajik kılar” (Abisel vd, 2005: 27). *Vesikalı Yârim*'in problemi, uyarlandığı öykünün aksine yuva kaybı değil de arzu ise, bu problem film sona erdiğinde de çözümlenmemiştir ve film, izleyen herkese “kendi hayatlarından bir imkânsızlık olarak dışarı atılan ve geride, bir eksiklik olarak boşluk bırakan farklı şeyleri” hatırlatacak şekilde, bir çatlak

açarak sona ermiştir (2005: 28). Yazarlar, ‘tema’ kavramına vurgu yaparak, *Menekşeli Vadi*’de tema “tamlik vaat eden ailenin kalıcılığı ve ‘hakikiliği’” iken, *Vesikalı Yârim*’de ise temanın “arzunun imkânsızlığı” olduğunu söylerler (2005: 29). İşte bu nedenle, yani toplumsal ve varoluşsal bir çikışsızlığa ve bunun farkındalığına işaret eden temasından dolayı, *Vesikalı Yârim* trajik bir nitelik taşır. “*Vesikalı Yârim* bir melodramdır” (2009: 38) –örneğin “zıtlıklar üzerinden kurulan bir anlatı yapısı olduğu için” (2009: 38)– ama aynı zamanda, temasından dolayı, “trajik bir melodram”dır (2009: 21).

Tüm bu örnekler, melodramın ticari sinemaya özgü bazı işlevleri üstlenen bir tür olmaktan ziyade, farklı açılımlar yapmayı olanaklı kılan gelişkin bir dil olarak görülmesi gerektiğini düşündürmektedir.

2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA MELODRAMATİK İMGELEM

Çalışmanın bu bölümünde, Zeki Demirkubuz'un filmleri melodramatik imgelemin ilk bölümde ortaya koyulan nitelikleri ve öğeleri bağlamında incelenecektir. Böylece, girişte de belirtildiği gibi yönetmenin filmlerine basında ve akademik metinlerde sıkça atfedilen melodramatik niteliklerin gerçekten var olup olmadığı, eğer varsa bunların nasıl kullanıldıkları sorgulanacaktır.

Zeki Demirkubuz sineması, Peter Brooks'un bu çalışma için temel teşkil eden tanımı bağlamında, melodramatik imgelemi kullanır. Bu, hem anlatının içeriği, hem de sinematografi bakımından geçerlidir. Yönetmen, Brooks'un çizdiği çerçevede olduğu gibi, gündelik hayatın gerçekliğini zorlayarak maneviyata dair 'asıl gerçekleri', ya da bir başka deyişle insan olmanın trajik durumunu gün ışığına çıkarmaya çalışır. Bunun için de aşırılık ve abartmaya Balzac ve Dostoyevski'ye benzer bir şekilde başvurur: Aldatma, imkansız aşk, ihanet, cinayet, intihar gibi uç olaylar kullanır. Bunlar hem herkesin tecrübe edebileceği kadar olası, hem de herkesi derinden etkileyecek kadar uç olay motifleridir. Yönetmenin bir söyleşisinde sarf ettiği şu sözler, bu düşüncüyü doğrulamaktadır:

Bugüne kadar gördüğüm insan ilişkilerine, insan varoluşuna baktığım zaman gördüğüm en net şeylerden birisi insan ilişkilerindeki imkânsızlık durumudur.

[...] Hem kendi hayatımda hem insanları gözlerken o görünen durgun denizin acaba hangi koşullarda, nasıl dalgalanacağını, içinde neler sakladığını ve hakikatin nasıl olduğunu merak etmeye başladım. Ben [...] soru soran birisiyim yani hiçbir resim, hiçbir güzel resim beni ikna etmez. Ben onun arkasında böyle paranoid bir biçimde hep kötülük ararım, buna hakkım da var. İşte, aldatma bana o aradığım şeyi en net biçimde, hem sinematografik olarak hem de tema olarak en iyi gösterebilen yan. [...] Aldatma durumuyla bu trajik durum en net biçimde ortaya çıkıyor; duyduğumuz korkuların, şunların, bunların en açık biçimde ortaya çıkma hali bence aldatma hali.

[...] Mesela *İtiraf* filminin o uzun sahnesini düşünelim, yani o aldatmayı ortaya çıkarmadan ben, o meseleleri, o diyalogları yazamazdım, o durumları yazamazdım. Yani birbirleriyle yıllarını geçirmiş iki modern insanın içindeki zıyanları başka nerede, nasıl ortaya çıkarabilirim. Tırnak içinde düşünün, belki eskiden üniversitedeyken solcu olmuş sonra son derece modern, mimar olan bir insan orada son derece kaba bir kasabalı, kaba biri durumuna geliyor. Böyle inanılmaz bir ilişki,

o ilişki diyelim on sene var. Ama on senede söylenmeyen şeyler bir gecede, o şekilde ortaya çıkıyor.

[...] Bir kadın aldattığı zaman, her anlamda çok trajik ve filme çekmeye değer biçimde ortaya çıkıyor karşılığı [...] Yani erkek aldattığı zaman bunun etkisi, bunun ortaya çıkardığı sorunlar ya da bunun sorgulaması çok derinlikli yapılmıyor. Ama kadın aldattığı zaman sorgulama çok derinlikli yapılıyor, acı çok daha katmerleşiyor, sonuçları çok daha keskin oluyor (Öztürk, 2006b: 126-127).²⁵

Yönetmen, kimi zaman da uç duygululuk ve duygusuzluk hallerini aynı amaçla kullanır. *Masumiyet*'teki duygusal patlamalar ile *C Blok*'taki donuk ifadeler, yine *Masumiyet*'teki dilsizlik buna örnek verilebilir. Özellikle *Yazgı*'daki ve *Bekleme Odası*'ndaki duygusal kayıtsızlık, negatif bir aşırılık olarak yorumlanabilir. Yine melodramatik imgeleme uygun bir şekilde, karakterlerin bu kısırılmışlığı sözlü dilden ziyade mizansen ve kamera kullanımı aracılığıyla seyirciye aktarılır.

2.1. Zeki Demirkubuz sinemasında tema ve motifler

Zeki Demirkubuz, melodramatik imgelemi kullanarak, insanlık hallerine dair bazı evrensel değer çatışmalarını ortaya çıkarmaya çalışır. Bu ifade, onun “melodramatik imgelemi kullanarak trajik temaları işleyen bir yönetmen olduğu” şeklinde geliştirilebilir. Yönetmenin bunu yapış biçimi, Kovács'ın tanımladığı ‘modern melodram’ yapısı ile ciddi biçimde örtüşür.

Yönetmenin bazı filmlerinde ‘hayatın köşesine itilmiş’, marjinalize edilmiş, varoşlarda ya da izbe otel odalarında yaşayan insanların, bazı filmlerinde ise oldukça ‘hijyenik’ bir yaşam süren ‘meslek sahibi’ insanların, kimi zaman ‘entelektüel’ kişilerin öykülerinin anlatılması, tema ve motiflerin ortaklaşmasına engel değildir. Yönetmen, tam da sınıf ya da tarihsellik gibi belirleyenlerin ötesinde tüm insanlığı ilgilendiren bazı ‘insanlık halleri’ olduğu varsayımından hareket eder ve bu insanlık hallerini işlemeye çalışır.

²⁵ Yönetmenin düşüncesini özetleyerek aktarma kaygısıyla paragrafların sıralaması değiştirilmiştir.

Yönetmenin filmlerindeki karakterler, sınıfsal kökenleri ya da fiziksel koşulları ne olursa olsun, zihinsel-duygusal bakımdan yoğun bir kısıtlanmışlık içindedir. Ev mekânında somutlanan bu kısıtlanmışlığın sebebi de çoğunlukla ‘pozitif insani değerler’in yokluğudur. Karakterler, bu ‘negatiflik’ ile mücadele eder, yaşamlarına anlam kazandıracak bir şeyin arayışına düşerler. Ancak bu ‘kahramanca’ bir mücadele değildir, daha ziyade bir ‘kader kurbanı’ olma motifi öne çıkar. Bir başka deyişle, karakterlerin kısıtlanmış hallerinden kurtularak bazı arayışlarla yaşamlarını anlamlı kılma çabası, onları ancak bir arpa boyu ileriye götürür; vardıkları noktada temel problemlerinin çözüme kavuşmadığını fark ederler. Elsaesser, Modleski, Wadlington ve Kovács’ın işaret ettikleri çıkışsızlık ve ilerleyememe hâli, Demirkubuz filmlerinde belirgin bir motif olarak karşımıza çıkar.

2.1.1.Kısıtlanmışlığın mekânı olarak ev

Demirkubuz filmleri ağırlıklı olarak kapalı mekânlarda geçer. Bu kapalı mekânların çoğu da, tipik melodram yapısında olduğu gibi, evdir. Bu filmlerde ev, krizlerin yaşandığı, huzursuzluğun egemen olduğu bir mekândır. Filmlerin bir bölümüne ise, ev niyetine kullanılan izbe oteller mekân olmuştur.

Ev ‘iç mekân’dır, ya da bu kavramın İngilizce karşılığı olan ‘*indoors*’ sözcüğünden yapılacak düz bir tercüme ile, ‘kapıların iç tarafında kalan mekân’dır. Zeki Demirkubuz filmlerinde ev mekânı genellikle, içeriyi dışarıdan ayıran ve aynı zamanda aradaki geçişi sağlayan ‘kapı’ motifi üzerinden kurulur. Kapılar sürekli, hatta bazen ‘kendi iradeleriyle’ açılıp kapanarak varlıklarını ve önemlerini belli ederler. Ayrıca görüntü neredeyse her zaman kapı çerçeveleri ile ikinci bir kadrajlamaya tabi tutulur. Tıpkı Sirk ve Fassbinder gibi Demirkubuz da, mekânların klostrofobik niteliğini ‘çerçeve içinde çerçeve’ tekniği ile daha da pekiştirir. Rıza Kıracı, *Masumiyet* ile ilgili yazısında, yönetmenin olaylara “kapı aralığından” baktığını, kapanmayan kapı aralıklarından bazı şeylere tanık olduğunu ve bunları izleyiciye aktardığını, bu durumun filmlere bir mahremiyet duygusu kazandırdığını

söyler. “Göreceklerimiz, duyacaklarımız [...] insanın mahremiyetine ilişkin hikâyelerle doludur” (Kıraç, 1998: 9).

Asuman Suner, Zeki Demirkubuz filmlerinde anlatıdaki çıkışsızlığın mekânların kısıtıcılığıyla desteklendiğini vurgular: “Filmlerin kurduğu görsel atmosfer izleyicide sürekli bir ‘kapalılık’ duygusu yaratır. [...] İzbe otel odaları, kasvetli ev içleri, zevksiz ofis mekânları öykülerin ana mekânlarını oluşturur” (Suner, 2006: 175). Suner, bu filmlerde kısıtılmışlığın dışsal koşullardan kaynaklı değil, karakterlerin “‘iç’ dünyalarının dayatması sonucu” ortaya çıktığını ve bu nedenle de filmlerin “insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanlarına”, Elias Canetti’den ödünç aldığı bir ifade ile, “insanın taşrası”na baktığını söyler (2006: 168). Suner’e göre Zeki Demirkubuz sinemasında ‘ev’ tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu bir mekân olarak kurulur: “Tam da dışa kapalı, içedönük, mahrem yapısından ötürü, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. [...] Ev kollayıcı, korunaklı bir sığınak değil [...] doğrudan karanlığın alanıdır; bir hapisane, bir cendere, bir cehennemdir artık” (Suner, 2006: 174).

Melodramlarda ev mekânı, aynı zamanda aile kavramına dair söz söylemek için kullanılır. Zeki Demirkubuz filmlerinde de karakterlerin ev ile ilişkisi, ailevi ilişkilere dair ipucu verir. Filmlerin hemen hepsinde, kadın karakterlerin evle ilişkisi sorunludur ve geleneksel modellere aykırıdır. “Yuvayı dişi kuş yapar” sözünün aksine Zeki Demirkubuz filmlerinde kadınlar ya evi terk eder, ya eşlerini aldatmak başta olmak üzere çeşitli şekillerde ‘aile birliğini’ tehlikeye atar, ya da aile kurmayı baştan reddederler.

Zeki Demirkubuz’un ilk filmi olan *C Blok* (1994), çekildiği dönemde Türkiye’de yeni yeni inşa edilmekte olan toplu konut sitelerinden birinde geçer. Modern bir apartman dairesinde yaşayan Tülay (Serap Aksoy) ve Selim (Selçuk Yöntem), ayrılmanın eşiğinde bir çifttir. Zaman zaman onları buluşturan bu dört duvar dışında paylaştıkları fazla bir şey kalmamıştır. Selim sık sık iş seyahatlerine çıkar. Tülay ise ‘evhanımı’dır; ama ne ev işi yapmak anlamında evhanımı sayılır -çünkü hizmetçisi

vardır-²⁶ ne de hizmetçisine iş buyurarak ev işlerini yönetmek anlamında... Aslına bakılırsa Tülay'ın genel anlamda evi ile fazla bir bağı bulunmamaktadır. Onu daha ilk sahnelerden itibaren, yaşadığı bu bloklardan kaçmak ve biraz olsun soluklanabilmek için otobanlarda tek başına tur atmak için kullandığı arabası ile bütünleşmiş halde görürüz. Yaşadığı yerin ismi olan 'C Blok' nasıl ki bir hapisane koğunu çağırıyor, arabasıyla yaptığı bu gezintiler de, bir mahkûmun hapisane avlusunda volta atmasını andırmaktadır. Tülay uçsuz bucaksız otobanlarda ya da deniz kenarında ne kadar dolaşsa da, eninde sonunda hücrelerine dönmek zorundadır.

C Blok'un parçası olduğu modern, güvenli siteler, filmin çekildiği dönemin konjonktürü bakımından önem taşıyan bir kimlik ayrışmasını simgeler. Bu bloklar, "özellikle 1990'dan sonra iyice beliren liberal politikaların etkisiyle kamu kesimi istihdamının büyük bir bölümünün özel şirketlere yönelmesi sonucu [...] gelişen yeni bir orta sınıfa hitap eden, [...] bu sınıfın aradığı sınıf pekişimini sağlayacak ve ötekini de dışarıda bırakacak" şekilde tasarlanmış mekânlardır (Hatice Kurtuluş'tan aktaran Elmacı, 2006: 69). Tülay'ın içini dökmek için sık sık uğradığı arkadaşı Fatoş'un işyeri de, yine o dönem yeni yeni türeyen açık ofislerdendir. Tıpkı Tülay'ın yaşadığı site gibi, birbirinden bölmelerle ayrılmış küçük hücrelerden oluşan bu ofis, modernizmin yabancılaştırıcı mekân tasarımlarına filmde bir diğer örnektir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Tülay'ın evliliği ile 'sınıf atladığını' öğreniriz. Tülay'ın bu evle olan ilişkisi, aynı zamanda yaşadığı kimlik probleminin bir izdüşümüdür. Zira C Blok, onu eski mahallesinden keskin bir şekilde ayırmakta, yeni bir kimliksel aidiyet vaat etmektedir. Tülay, kökensel olarak ait olduğu kimlik ile,

²⁶ Tülay bu yönüyle, Antonioni filmlerindeki burjuva bireyleri akla getirir. Antonioni, *Macera* (*L'avventura*, 1959) başta olmak üzere bir dizi filmde, para kazanıp harcamak dışında 'işlevi' kalmayan burjuva bireylerin bunalımını ve yabancılaşmasını işler. Frank P. Tomasulo, bu bireylerin ayrıcalıklı konumlarına karşın, kaderlerinin kendi bireysel tercihleri ve eylemleri ile değil, piyasa kanunları tarafından belirlendiğini, dolayısıyla kendi hükmettikleri bir dünyada dahi marjinalize olduklarını belirtir (Tomasulo, 2007). Filmin orta sınıf kimliğine ilişkin saptamalarında Antonioni ile ortaklaştığı tek nokta bu değildir. Ruken Öztürk, Tülay karakterinin sıkıntısını ve yalnızlık hissini anlatmak için insansız, büyük blokların kullanılmasının Antonioni'nin *Tutulma* (*L'eclisse*, 1962) filminin atmosferini çağırtdığına dikkat çeker (Öztürk, 2006a: 55).

içinde yaşadığı mekânın ona dayattığı kimlik arasında sıkışmış gibidir. Bu problemlili ilişki, annesine olan tavırlarında ve hizmetçisi Aslı ile olan diyaloglarında görülebilmektedir. Tülay, ona ‘geldiği yeri’ hatırlatan annesiyle ve böyle bir evlilik yapmamış olsaydı belki de benzer bir yaşam süreceği Aslı’yla olan mesafesini korumaya çalışır. ‘Kendisinden beklenen’ davranışları sergilemeye çalışır. Ancak bir yandan da bu çabasından belirgin bir şekilde rahatsız olur. Bu rahatsızlık, eviyle olan ilişkisinde kendini gösterir.

Bu durum, Tülay’ın evindeki nesnelere ‘bakıştığı’ bir sahnede daha da vurgulanır. Filmin bir sahnesinde salonda tek başına kalan Tülay, oturduğu yerden etrafına göz gezdirir. Evin duvarlarını kaplayan süs eşyalarına tam bir yabancılıkla bakar. Onun bakışının ardından, bir açı-karşı açı kullanımı ile, eşyaların Tülay’a ‘geri bakışı’ gösterilir. Deleuze ve Guattari, yakın plan ve çerçeveleme ile herhangi bir nesne ya da vücut parçasına yüz işlevi yüklediğini söyler: “Sıradan bir nesne bile ‘yüz’leşecektir: bir ev, bir alet ya da bir nesne, bir elbise, vs. bana bakıyor gibi gelecektir” (aktaran Bonitzer, 2006: 26). Bonitzer, verdiği çeşitli örneklerle, bu durumu çok etkili bir şekilde kullanan Alfred Hitchcock’un kapı kolu gibi sıradan nesnelere gerilim kaynağı haline getirdiğini belirtir. *C Blok*’taki bu sahnede de, Tülay’ın etrafındakilere onları ilk kez görüyormuşçasına, sanki başkasının evine gelen ve tek başına kaldığında etrafı inceleyen bir misafir gibi attığı bakışların hemen ardından duvara asılmış porselen tabakların, vitrinin ve üzerinde abajur duran sehpanın gösterilmesi, eşyaların (evin) ona ait birer nesne değil, ondan bağımsız (ve ona yabancı) bir başka özne konumuna yükseltilmesini içerir. Bir orta sınıf bireyi olarak sahip olduğu nesnelere güç kazanması beklenen Tülay, aksine, sahip olduğu nesnelere ‘bakışı’ ile adeta tehdit edilir.

Aynı ‘bakışma’, bir sonraki sahnede de görülür. Önce ufku saran bloklar, ardından da tipik bir melodram kadını pozisyonunda, pencerenin gerisinde durmuş dışarıya bakan Tülay gösterilir. Blokların görüntüsü cama yansiyarak Tülay’ın görüntüsünün üzerine bindirilmiş, adeta onu hapsedmiştir. Blokların hapsedtiği tek kişi Tülay değildir. Filmin açılış sekansında Halet (Fikret Kuşkan), içinde oturduğu, ancak sahibi olmadığı arabanın camına yansıyan blokların arasında, sinmiş bir şekilde

gösterilir. Bir başka sahnede arabayı temizlerken katladığı yan ayna, blokların aksini kadrajın içine taşır. Blokların arasında ‘katil’i kovaladığı sahnede bir görünüp bir kaybolan dairesel çevrimler ile, Halet’in yaşadığı yerde zihinsel açıdan ‘çembere alındığı’ hissettirilir. Halet, bu kovalamacanın ardından dengesini iyiden iyiye yitirecek, akıl hastanesine yatırılacaktır.

Yönetmenin ikinci filmi *Masumiyet* (1997), filmin başkahramanı Yusuf’un son on yıldır meskeni haline gelmiş olan bir hapisanede açılır. Tıpkı *Yazgı*’da (2001) olduğu gibi, hapisane müdürünün odasının bozuk kapısı bir türlü kapanmaz. Yusuf (Güven Kıraç), ‘namus cinayeti’ işleyerek girdiği cezaevinden 10 yıl sonra tahliye edilmektedir. Henüz 35 yaşında olduğu halde yeni bir hayat kurma umudu olmayan Yusuf, hapisten çıkmayı istemez. *Suç ve Ceza*’da Marmeladov’un meyhanede Raskolnikov’a söylediği gibi, “Her insanın çalabileceği hiç değilse bir kapı olmalıdır” (Dostoyevski, 2007: 26). Yusuf’un çalacak bir kapısı yoktur. Fakat müdürün odasının sürekli açılan kapısı, Yusuf’un gönülsüz de olsa hapisten çıkacağını ve dışarıda ‘onu bekleyen’ kaderi ile, ‘çalacağı kapı’ ile buluşacağını simgeler gibidir. Filmde, hapisane imgesi diğer karakterlerin de hayatının merkezinde adeta bir mabet gibi durur: Uğur hapisteki sevgilisinin peşinden şehir şehir gezer; Bekir de onun peşinden...

Yusuf hapisten zoraki de olsa ayrıldıktan sonra izbe bir otel odasına yerleşir. Övgü Gökçe’nin de belirttiği gibi, otel geçici bir uğrak yeri olmakla birlikte, “bu yersiz yurtsuzluğa müptela olunan da bir mekândır. Bekir, Yusuf’a ‘Takılıp kalma burada, alışırın sonra,’ der. Filmin anlattığı dünyada, evleri, gidecek yerleri olmayanlar otellerde toplanmış gibidir. Aidiyetsizliğin getirdiği boşluk sanki ancak alışkanlıkla giderilebilir” (Gökçe, 2001: 74-75). Gerçekten de, gidecek yeri olmayan Yusuf, otelden kolay kolay ayrılamayacaktır. Öte yandan, bu ‘terk edilemeyen’ otel, Yusuf için bir yandan da bir sığınaktır. Zira Yusuf’u otelde bulan ‘kader’, bu kimsesiz ve amaçsız adamın hayatına bir anlam, hatta giderek bir tür aile kazandırır. Bu izbe, kasvetli otelin koruyucu bir yuvaya dönüşmesi, Yusuf’un dış mekândaki sahnelerinde de vurgulanır. Otele yerleştiği günün sabahı, ablasını ve eniştesini ziyaret etmek için otelden çıkıp sokaklarda yürürken Yusuf’un hissettiği tedirginlik,

seçilen kamera açıları ve fondaki gerilimli müzikle izleyiciye hissettirilir. “Dış dünyanın Yusuf üzerindeki ezici gücü, özellikle yeni vardığı şehrin sokaklarında dolaşırken ona eğik açılarla bakan sallanan bir kamera tarafından görüntülenir” (Gökçe, 2001: 75).

Yönetmenin üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999), İsa'nın (Ruhi Sarı) bir duvarın kenarına kısıtılmış halde çaresizce dayak yediği bir sekans ile açılır. Dizilerde figüranlık yaparak geçinen İsa, arkadaşının yerine bir günlüğüne baktığı bir işte elli doların çalınmasından sorumlu tutularak dövülür ve parayı getirmesi için ona bir gün mühlet verilir. Bu dayak sahnesi, odada bir güvenlik kamerası olsaydı bu kameranın izleyeceği bir açı ile gösterilir. İsa'nın dövüldüğü duvar kenarına tepeden bakan tanıdık bir sima vardır: Bu, duvara asılmış bir Tansu Çiller portresidir. Fakat bu portrenin bakışları İsa'nın güvenliğini sağlamamakta, bilakis İsa'yı döven mafya mensubuna ‘arka çıkarcasına’, onun arkasında gösterilmektedir. Devletin sahip çıkmadığı İsa, topluma hâkim olan insani çoraklıktan da nasibini alır. Kanlar içinde yürüdüğü sokaklarda, yardım aramak için çaldığı kapılarda kaale dahi alınmaz. Yaşamında herkes tarafından hor görülen, itilip kakılan genç adam, eve geldiğinde “Bize başrol vermedi bu hayat” diye bir not bırakarak intihar etmeye karar verir. Fakat tam bu sırada gelen ev sahibinin bağıırıp çağırarak kirayı istemesi, namlunun yönünü değiştirir. İsa üst kata çıkar ve az önce intihar için başına doğrulttuğu silahla ev sahibini vurur. Cinayetin ardından olduğu yerde bayılan İsa, gözünü kendi dairesinde açar. Önce intihara kalkıştığı, sonra cinayet işlediği bir günün ardından mucizevi bir şekilde başa dönmek onu bir nebze olsun hayata bağlar. Cinayet olayının ardından tanıştığı, ona insanca davranan, sonra da alacaklılarının elinden kurtaran Meryem’e (Başak Köklükaya) hem minnet hem de sevgi beslemeye başlar.

İsa ve Meryem’in hikayesi, köhne bir apartmanın karşılıklı iki dairesinde başlar. Filmin ‘aynı katta’ oturan İsa ve Meryem’in ‘aşk hikayesi’ değil, ‘üst kattakiler’ ve ‘alt kattakiler’in hikayesi olduğu ise çok sonra anlaşılacaktır. *Üçüncü Sayfa*’da olayların büyük bir bölümünün geçtiği, İsa ile Meryem’i buluşturan yer, tıpkı *C Blok*’ta Tülay ve Halet için geçerli olduğu gibi, hem fiziksel olarak hem de metaforik olarak hiyerarşik bir mekân olan apartmandır. Apartmanın Meryem’in deyimiyile

“ahır” gibi daireleri vardır; bir de evsahiplerinin kendilerine ayırdıkları daha iyi daireleri. Filmde üst kattakilerin alt kattakileri çeşitli şekillerde ezdiklerine ve sömürdüklerine tanık oluruz. İsa evsahibi tarafından hakarete uğrar. Meryem yine evsahibinin cinsel istismarına uğrar. Bununla birlikte apartman (kentsel yaşam), bir üst kata çıkma olasılığını belli belirsiz de olsa içinde barındırır. Meryem için İstanbul’da yaşamak, köyden farklı olarak, ona zulmeden kocasından kurtulma umudunu da yaratmıştır. Kocasını öldürmeyi, cesedi bir inşaat çukuruna atarak “kaybetmeyi” planlar. “Film değil ya bu...” Her gün bir sürü insanın öldürüldüğü koskoca İstanbul’da “polis işini gücünü bırakıp onu mu bulacak”tır?

İsa’nın öyküsü, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* romanının kahramanı Raskolnikov’un öyküsünü andırır. Yaşadığı yer, Raskolnikov’un “hücre gibi odası” ile büyük bir benzerlik içindedir; eşyaları da hemen hemen *Suç ve Ceza*’da tarif edildiği gibidir: “eski mi eski üç sandalye, bir masa, yatak olarak kullanılan, uzunlamasına duvarın neredeyse tümünü, odanın genişliğinin de yarısını kapsayan, bir zamanlar basma kaplı, ama şimdi didik didik, hantal bir divan” (Dostoyevski, 2007: 41). Aynı binada oturan, çok borçlu olduğu evsahibi ile başı derttedir ve evsahibini öldürür. Raskolnikov gibi o da sık sık kendinden geçer ve kapı eşiklerinde bayılır.

Mikhail Bakhtin, ev mekânının ‘yaşanan’ ve konforu çağrıştıran kısımlarının, Turgenyev, Tolstoy ve Gonçarov gibi yazarların aksine Dostoyevski’nin metinlerinde neredeyse hiç kullanılmadığına dikkat çeker. Dostoyevski nasıl ki yaşamın ‘eşik atlanan’ anlarıyla, yani kriz anlarıyla ilgileniyorsa, kullandığı kapalı mekânlar da hep kapı eşiklerdir. Raskolnikov’un tabuta benzeyen, hiç de yaşanası olmayan odası doğrudan merdiven sahanlığına açılır ve Raskolnikov dışarı çıkarken bile kapısını kilitlemez. Romanın diğer birçok dönüm noktası da kapı eşiklerinde yaşanır: Cinayetin ardından Raskolnikov’un ecel terleri döktüğü yer bir kapı eşiğidir, Raskolnikov bir alt kattaki kapı eşiğine küpeleri düşürür, yaptıklarını Razumihin’e kapı eşiğinde itiraf eder, Sonya ile tanışması kapı eşiğindedir, onunla konuştuklarına Svidrigaylov’un ‘kulak misafiri’ olması da yine kapı eşiğindedir (Bakhtin, 1984: 169-179).

Tıpkı *Suç ve Ceza*'da olduğu gibi, *Üçüncü Sayfa*'da da sürekli eşiklerde yaşanan krizler sözkonusudur. İsa, bilgisayar oyunlarındaki öldükten sonra belli bir noktadan yeniden oyuna başlayan kahramanlar gibi, kapı eşiğinde ölüp ölüp dirilir. Bu çember ancak, Meryem'in kapısının eşiğinde intihar etmesiyle kırılır.

Filmin kapalı olmayan mekânları da, en az ev kadar kısırtıcıdır karakterler için. Meryem'in kocasının ölümünün ardından İsa ile Meryem birlikte çocukları parka götürürler. Ama salıncakların zincirlerinin arkasından yapılan çekim, açık alanda bir hapislik duygusu yaratır. Salıncak zincirlerini tıpkı hücresinin demir parmaklıklarını tutan bir mahkûm gibi kavrayan Meryem, sıkışmışlığını şu sözlerle ifade eder:

Artık mecalim kalmadı, her şeyden bıktım, her şey üstüme üstüme geliyor. Hadi kendimden vazgeçtim. Ya bu iki çocuk? Onlar ne olacak? Ne yiyecekler, ne giyecekler? Düşündükçe çıldırıyor geliyor insanın. Cinnet geçirecek gibi oluyorum... Sen üstüne alınma. N'apabilirsin ki, benden beter durumun... Aksilik olsun diye söylemiyorum. Lafla niyetle olmaz. Herkes başının çaresine baksın.

Meryem bu sözlerle aynı zamanda, geleceğe dair hayaller kuran İsa'yı kendinden uzaklaştırmaya, yaşadıklarının bir aşk hikayesi olmadığını ve yollarının ayrılacağını ona sezdirmeye çalışır. *Üçüncü Sayfa*, ezilenlerin birbirini ezmek dışında çıkış yolu bulamadıkları karamsar bir dünyayı anlatır. Figüran seçimi esnasında oyuncu adaylarının "Hayal kurar mısınız?" sorusuna verdikleri yanıtlar da bu karamsar tablonun özeti gibidir.

İtiraf (2001), geniş, aydınlık ve ferah bir apartman dairesinde geçer. Fakat *C Blok*'taki daire gibi burası da içinde yaşayanlar için boğucu, kısırtıcı bir yer haline gelmiştir. İlerleyen sahnelerde, bu 'yuva'nın tıpkı Harun ve Nilgün'ün ilişkisi gibi, bir travma üzerine kurulduğu ortaya çıkacaktır. Harun (Taner Birsel), karısı Nilgün'ün (Başak Köklükaya) kendisini aldattığı yönündeki kuşkularını açıklığa kavuşturabilmek için Ankara'daki evlerine beklenmedik bir şekilde erken dönerek 'pusuya yatar'. Geceyarısı eve gelen Nilgün'ün tavırlarını, yattığı yerden, yatak odasının kapı aralığından bir dedektif gibi gözetler. İlerleyen sahnelerde Harun'un şiddet kullanarak Nilgün'ü itirafa zorlamasıyla, evin içinde kâbus gibi bir

kovalamaca yaşanır. Ruken Öztürk, Michael Vincent Miller’ın terimini ödünç alarak, bir “yakınlık teröristi” olan Harun’un, “hazdan çok acı çekmeye ve zorlamaya dayanarak da olsa ilişkiyi sürdürmek istediğini” belirtir (Öztürk, 2006a: 70). *İtiraf*’ta ev, artık istenmeyen bir yakınlığın zorla, hatta terörle kurulmasına vesile olan bir mekândır. Nilgün, Harun’un teröründen kaçmak için evdeki kapıların ardına sığınır, hatta son çare olarak, kendini camdan aşağı bırakmakla tehdit eder kocasını.

Yazgı (2001) ve *Bekleme Odası*’nda (2003), bir yuva sıcaklığından eser taşımayan ‘bekâr evleri’ vardır. Ancak eve kadınların gelmesi de bu durumu değiştirmez. Evlerin tek ‘sıcaklık’ kaynağı, salonun ortasında bir soba gibi kurulu olan televizyonlardır. *Kader*’de (2006) yine Dostoyevski esintileri taşıyan travmatik bir ev mekânı çıkar karşımıza. Uğur bu evden fırsatını bulur bulmaz kaçır. Bekir’in geleneksel bir yuva gibi döşenmiş evi ise, onu bekleyen sadık ve cefakâr karısına rağmen çekim kaynağı olamaz. *Kıskanmak*’ta (2009) da ev mekânı benzer bir şekilde kasvetli, boğucu, bireyi sıkıştıran, aynı zamanda Seniha’nın uğursuz, kötücül havası ile bütünleşen bir mizansen ögesi olarak kullanılır. Buna ek olarak, *Kıskanmak*’ta karanlık ve yağmurlu kent mekânı ile maden sahneleri, tüm karakterleri içine alan bir taşra sıkıntısına işaret eder.

2.1.2 İnsani değerlerin yokluğuna karşı bir arayış

Zeki Demirkubuz filmlerinin tamamında tekrarlanan bir motif de, karakterlerin yarı bilinçli halde yaşamlarına anlam katacak bir şey aramalarıdır. Bu arayış genellikle, Albert Camus’nün varoluşçu felsefesinde olduğu gibi bir ‘bulantı’ hali ve onu izleyen uyanış ile tetiklenir. Camus’ye göre insan kendisini çevreleyen evren ile ‘uyumsuz’dur²⁷; çünkü evrenin geri kalanından farklı olarak bilince sahiptir, sever,

²⁷ Camus, varoluşçu felsefesini ortaya koyduğu *Sisifos Söyleni*’nde, Jaspers, Heidegger, Kierkegard, Chestov, Scheler, Husserl ve Dostoyevski gibi pek çok düşünürün yola çıktıkları bir kavram olarak sözünü ettiği ‘uyumsuzluk duygusu’nu, modernite koşullarında yaşayan birey açısından tanımlar (Camus, 2009:33).

acı çeker. Diğer canlılardan farklı olarak, yaşamının bir gün sona ereceğini bilerek yaşar. Bu durum, yaşamı ‘saçma’ (*absurd*) kılar. Başlangıçta düşünce ile kurgulanmamış, ‘spontan’ olan insan yaşamının günümüzde rutinlere bindirilmiş, makineleştirilmiş olması, insanın bu saçmalığın farkına varmasını geciktirir. Yaşamın saçma olduğunu sezinleyen ama itiraf edemeyen, kendine yalan söyleyen kişi, kendisinden önce türetilen yaşam biçimlerine angaje olur. "Şanslarını ölçüp biçer, emekliliğine, oğullarının çalışmasına bel bağlar" (Camus, 2009: 61). Camus’ye göre, böyle donuk bir yaşam sürerken zaman bizi alıp götürür. “Geleceğe dayanarak yaşarız: ‘yarın’, ‘ileride’, ‘iyi bir işim olunca’...” İdealler uğruna bugünün feda edildiği, “insanın zamanın malı haline geldiği” fark edilince ise, ‘bulantı’ başgösterir (Camus, 2009: 24). Bulantı duygusu, yaşamın saçmalığını ansızın insanın yüzüne çarpıverir:

Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı durum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün ‘Neden?’ sorusu yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde yaşanır. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. [...] Burada, iyi bir şey olduğu sonucunu çıkarmam gerekiyor. Çünkü her şey bilinçle başlar, her şey ancak onunla bir değer taşıyabilir (Camus, 2009: 24).

C Blok’ta Tülay, bu bıkkınlık hissini yakından tanımaktadır. Sürekli dile getirdiği gibi, “çok sıkılmaktadır”. Ümit Aksoy, Tülay’ın içinde bulunduğu durumu Heidegger’e atıfla “zamanı dolduracak her şeyin mutlak yokluğu” diye tarif eder (Aksoy, 2009: 15). Yeni ehliyet alan Tülay, bu sıkıntı hissinden biraz uzaklaşmak için her fırsatta kendini yollara vurmaktadır. Bir gün arabasıyla yaptığı gezintilerinden eve döndüğünde hizmetçisi Aslı (Zuhal Gencer) ile kapıcının oğlu Halet’i kendi yatağında sevişirken görür. Onlar ise Tülay’ın eve girdiğini ve onları gördüğünü fark etmezler bile. Gördükleri Tülay’da soğuk bir duş etkisi yaratır. Özellikle de ‘yarım akıllı’ Halet’in Aslı ile birlikte olmak için camı kırması dikkatini çekmiştir. Başta mutsuz evliliği olmak üzere, hayatının geneli hakkında taşıdığı memnuniyetsizlik su yüzüne çıkar. Sahip olduğu orta sınıf konforları onu mutlu etmek bir yana, tutsak etmektedir. ‘Hizmetçisi bile’ ondan daha özgürdür.

Tülay, yaşadığı bu farkındalık ile birlikte, hayatında eksik olduğuna inandığı şeyi bulmak için bir arayışa başlar. Ne aradığını bilmemektedir, tek bildiği çok sıkıldığıdır. Tanık olduğu olay, bu sıkıntının panzehirini ham, kurumsallaşmamış bir cinsellik olarak kodlamasına neden olur. Arabasıyla çıktığı yolculuklar, tüm tabu ve önyargıları bir kenara koyarak cinselliğini yeniden keşfedebilmek için giriştiği maceralara²⁸ dönüşür. Tülay'ın 'macera arayışı', arkadaşı Fatoş'a yaptığı ziyareti sırasında çantasından çıkan gerilim romanı ile vurgulanır. Tülay önce küçümseyen bir vurguyla "oyalanmak için" okuduğunu söyler bu kitapları; daha sonra ise açık yüreklilikle düzeltir: "Hayır oyalanmıyorum, dehşetli hoşlanıyorum. İçimde nedenini bilmediğim bir sıkıntı var. Bunları okurken onu anlayacakmış gibi oluyorum."

Tülay'ın Halet ile olan ilişkisi, aşktan çok macera arayışı ile başlar. Tuğba Elmacı, *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu* başlıklı tezinde Tülay'ın Halet'e ilgi duyuşunu şöyle açıklar:

Filmin başında Halet Tülay'ın ilgisini çekmeyen silik bir karakterdir ama Tülay onu Aslı ile sevişirken görünce aradığı heyecanın da kaynağını bulmuş olur. Halet, Tülay'ın macera arayışının sonunda ulaştığı bir nesnedir. Alt sınıfa ait olan Halet, onun için tekdüzeliğin kırıldığı, 'öteki'nin bilinemezliğinden kaynaklanan fantazmin ürünüdür. Tülay'ın daha önce de balıkçı ve gençlerle yaşadığı tecrübelerden biliyoruz ki bilinmeyenin, ötekinin çekiciliğini sevmektedir. Halet ile aralarında cinselliğin ötesinde bir bağ vardır. Tülay'ın çoğu zaman asansörde, otoparkta 'sivil dikkatsizlik' eylemi ile yok saydığı Halet bir anda görünür olmuştur (Elmacı, 2006: 68).

Gerçekten de Tülay Halet'i başlangıçta nesneleştirir ve bir intikam aracı olarak kullanır. Selim, soğuk tavırları ve sessizliği ile direnen Tülay'a arabanın içinde

²⁸ Tülay'ın toplumsal statüsü ile uyumsuz cinsel deneyimlere girişmesi, Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin vatandaşı kadın yazar Elfriede Jelinek'in romanından uyarlayarak çektiği *Piyano Öğretmeni* (*La Pianiste*, 2001) filmindeki Erika Kohut (Isabelle Huppert) karakteri ile büyük benzerlik göstermektedir. Mesleğindeki mükemmeliyetçiliğiyle tanınan piyanist Erika Kohut, bir öğrencisiyle giriştiği rekabet sonucu baskılanmış cinselliğini keşfetmeye ve yaşamının her yönden kuşatılmışlığını kırmaya çalıştığı bir yolculuğa çıkar. 'Yüksek kültür'ün cisimleştiği en köklü kurumlardan biri olan konservatuarda saygın bir figür olan Erika Kohut, porno filmler kiralamaktan sevişen çiftleri dikizlemeye kadar en 'aşağılık' deneyimlere girer.

tecavüz etmiştir²⁹. Tülay, Selim’e misilleme yaparcasına, C Blok’a döndüğünde kendi dairesine gitmek yerine ‘aşağı’ iner, kapısı açık olan kapıcı dairesinde yarı çıplak oturan Halet ile birlikte olur. Ancak Tülay’ın Halet’e yaklaşması da tecavüzü andırmaktadır. Bu ilişkide aşktan, hatta cinsel hazdan ziyade, kadın erkek ilişkisini bir platform olarak kullanarak konumları tersine çevirme isteği göze çarpmaktadır.

Tülay’ın Selim’den ayrılması ve C Blok’tan taşınması sonrasında, hayatındaki herkesle olduğu gibi Halet ile de ilişkisi değişir. Başlangıçta uğramak bile istemediği annesinin evinde “hep oraya aitmiş gibi” rahat ettiğini, “geceleri başını yastığa koyar koymaz uyduğunu” anlatır Fatoş’a. Aslı ile karşılaşmasında da ona arkadaşça davranması dikkat çeker. Arabasını satarak bir daire tutan ve iş aramaya başlayan Tülay, filmin sonunda akıl hastanesindeki Halet’i ziyarete gider. Tülay’ın ne aradığı, ya da aradığını bulup bulamadığı film bittikten sonra da anlaşılabilir. Tülay, Kovács’ın Antonioni karakterleri için söylediği gibi, içinde bulunduğu durumu idrak etmenin bir yolunu bulmaya kendini adar; öyle ki, bu arayışın sıkıntısı onu çevreleyen fiziksel durumun da önüne geçen bir baskınlık kazanır. Yine de film, Tülay’ın farkına vardığı yabancılaşmışlığına karşı harekete geçmesine belli belirsiz de olsa olumlu bir anlam yükler. Hatta bu filmde, Camus’nün *Aldatan Kadın (La Femme Adultère)* öyküsünde olduğu gibi, kadının aldatma eylemine³⁰, verili durumu sorgulamaya ve ‘kendini keşfetme’ye imkan tanıyan bir süreci tetiklemesi

²⁹ Daha önce Tülay’ın ıssız bir sahile çekerek önce üç yabancı ile, sonra da Halet ile cinsel yakınlaşma yaşadığı otomobilin bu kez bir yolun kenarına çekilerek kocanın tecavüzüne araç olması, iki sahnenin karşılaştırılmasını olanaklı kılar. Bu karşılaştırma, ‘medeni’ bir küçük burjuva evliliğinin en ‘sapkın’ fanteziden bile daha aşağılayıcı durumlara gebe olabileceğini gösterir. Tülay, Selim’i evde Aslı ile birlikte yakaladığında da kocasının kendisine “iğrenç, aşağılayıcı, buz gibi” baktığını söyleyecektir. Öte yandan, kendini keşfetme çabasındaki Tülay’a kocası tarafından ‘haddinin bildirilmesi’ ve Tülay’ın tecavüzle edilgenleştirilmesi çabası, daha önce Tülay ile arasında paralellik kurduğumuz Erika Kohut karakterinin ‘sapkın’ fantezilerinin Walter’in tecavüzü ile susturulması ile benzerlik taşır.

³⁰ Camus’nün bu öyküsünde aldatma, kadının doğa ile bütünleşmesinin cinselliğe göndermeler içeren sözcüklerle betimlendiği alegorik bir boyutta kalır. Ancak öykünün kahramanı Janine’in bir otobüs yolculuğu sırasında yabancı bir erkeğin bakışları üzerine “bir kadın olarak hala çekici olduğunu” hissetmesi sonucu evliliğinden hoşnut olmadığını fark edışı, gün boyu zihninde gelişen bu farkındalığın ürküten ama aynı zamanda özgürleştiren bir ruh haline neden olması, daha sonra da konakladıkları otelde kocası uyurken gizlice odayı terk ederek, sürdürdüğü steril hayat nedeniyle şimdiye dek tanımaya tenezzül etmediği Cezayir’in büyüleyici, engin çöl coğrafyası ile kucaklaşması (Camus, 2002), Janine ile Tülay’ın öykülerinin birbirine çok paralel olduğunu gösteren birkaç öğedir.

bakımından olumlu bir anlam yüklenir. Filmin sonlarına doğru evliliğini bitiren Tülay'ın bundan sonraki akıbeti belirsiz olsa da, bu finalin bireyin 'kendini tanımaya' başlaması için olumlu bir başlangıç şeklinde sunulması, Henrik Ibsen'in *Nora: Bir Bebek Evi* adlı oyundaki 'şimdiye dek kocası tarafından bir süs bebeği olarak görüldüğünü' anlayarak mutlu olduğunu sandığı ve uğruna kendi kişiliğini feda ettiği evliliğini ani bir kararla bitiren Nora karakterini akla getirir. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Görülüyor ki, Demirkubuz'un da dediği gibi 'kadının aldatması' ya da terk etmesi, kurulu düzeni sarsıcı niteliğinden dolayı, edebiyatta ve sinemada sıklıkla trajik gerilimleri açığa çıkartan bir melodramatik aşırılık ögesi olarak kullanılmıştır.

Masumiyet'te Yusuf, on yıl önce işlediği bir namus cinayeti nedeniyle hapse girmiştir. Askerden memlekete geldiği gün eline silahı tutuşturan büyükleri, ablası ile aşğını öldürmesini istemişlerdir. Evli olan ablasının sevgilisi aynı zamanda Yusuf'un askerden birlikte döndüğü en yakın arkadaşdır. Yusuf her ikisine de ateş etmiş; arkadaşı ölürken ablası da kurşunun diline isabet etmesiyle dilsiz kalmıştır. Yusuf, en yakın arkadaşına ve ablasına yaptıkları nedeniyle derin bir vicdan azabı çekmektedir. İsmi aldığı kutsal anlatının kahramanı gibi, adeta kör kuyuya düşmüştür.

Yusuf, cezaevinden tahliye edildiğinde ne yapacağını bilemez. Ailesini depremde yitirmiştir. Depremden sağ çıkan tek yakını olan ablası ve eniştesini görmek üzere İzmir'e gider. Dilsiz kalan ablası, on yıldır kocasının yüzüne bile bakmamıştır. Eniştesi karısının ona insan gibi davranmamasından, "kendisini aldattığı için alttan alması gerekirken bilakis üste çıkmasından" şikâyetçidir. Eniştesinin rakı masasında kendisine dert yandıktan sonra iyice hiddetlenerek ablasını dövmesine şahit olan Yusuf, bu 'kabuslar evi'nden ardına bile bakmadan kaçır.

Yusuf, gidecek yeri, bekleyen kimsesi olmayan bir adamdır. İnsan cezaevindeyken belki bir süre sonra kimsesizliğini hissetmez; peki ya dışarıda? Yine Marmeladov'un sözü akla gelir: Yusuf'un çalacak bir kapıya ihtiyacı vardır, o kapıyı bulacaktır da. Yusuf, cezaevinden çıktıktan sonra adım attığı ilk mekân olan otelde, gördüğü hasta

kız çocuğuyla ilgilenir, bu arada otelciyle de yakınlık kurar. Ertesi sabah, çocuğun annesine korumalık eden Bekir’le (Haluk Bilginer) tanışır. Bekir’in minnet ve güven duyarak Uğur ile olan hikâyelerini anlatması, Yusuf’un bu insanlarla arasında bir aidiyet bağı hissetmesini sağlar. Bekir’in bir gün Uğur (Derya Alabora) ile kavga ettikten sonra sinir krizi geçirip intihar etmesi sonucu onun rolünü Yusuf devralır. Uğur’a korumalık etmekle başlayan bu süreçte, Yusuf giderek hikayesini ayrıntılarıyla bildiği Bekir’in yerine kendini koyar. Bekir gibi Uğur’u sahiplenerek ona ‘bu hayatı bırakması’ yönünde telkinlerde bulunur. Yusuf’un Bekir’den boşalan yere girme yönündeki telaşlı çabası, Uğur’a ilan-ı aşk ederken “Aşık oldum, abla” gibi Yusuf kimliği ile Bekir kimliği arasında kalmış tuhaf cümleler kurmasına neden olur. Uğur, Yusuf’un derdinin aşk olmadığını farkındadır, ama ne istediğini de anlayamaz. Onu, bu kadar zamandır kendisinden cinsel olarak faydalanmak için yanında yöresinde dolaşmakla suçlar ve kovar.

Fakat Yusuf, Uğur tarafından kovulduğu halde, yaşamına anlam veren başka bir şey olmadığından aynı günün akşamı otele ve Uğur’a geri döner. Uğur bir gün kızı Çilem’i Yusuf’a emanet ederek Zagor’un peşinden tek başına yola çıkar. Yusuf, Zagor’un ve Uğur’un başının belada olduğunu öğrenince çocuğu korumak için Ankara’dan ayrılmaya, İstanbul’a gitmeye karar verir. Aklına, Malatya Cezaevi’nde tanıştığı Orhan adlı arkadaşı gelir. Orhan vaktiyle Yusuf’a, tahliye edildikten sonra İstanbul’da kahvehane işleten babasından iş isteyebileceğini söylemiştir. Yusuf İstanbul’a gidip Orhan’ın babasını bulmaya karar verir, ancak tam da o gün Orhan’ın öldürüldüğünü öğrenir. Orhan’ın Zagor’la aynı kişi olduğunu ve Uğur’la birlikte öldürüldüğünü dahi öğrenemeyen Yusuf, film kapanırken Çilem’in ebeveyni konumundadır.

Kader, Bekir ve Uğur’un *Masumiyet*’teki uzun monologda anlatılan öyküsünün açılımıdır. Film, Bekir ve Uğur’un karşılaşma sahnesi ile açılır. İstanbul’un kenar mahallelerinden birinde, babasına ait mobilya dükkânını işleten Bekir (Ufuk Bayraktar), orta halli bir ailenin tek çocuğudur. Pek çok esnaf çocuğu gibi onun da ‘kader’i baştan çizilmiştir: babasının işini sürdürmek. Kendi halinde ve içine kapanık bir genç olan Bekir, ailesi ile tartışmak yerine onların dediklerine uyarak huzuru

kaçırmamayı tercih eden, konformist biridir. Bekir hayatta genellikle seyirci konumunu benimsemiştir; o ve arkadaşları mahallenin olay çıkaranlarından değildir. Daha ziyade mahallenin bıçkın delikanlıları ve kızları hakkında dedikodu yaparak vakit geçirirler.

Filmin açılış sahnesinde, Bekir dükkândaki koltukta uyulamaktadır; ta ki “halı bakmak için” gelen Uğur (Vildan Atasever) onu uyandırıp çapkın tavırları ile aklına düşene kadar... Bekir, hayatının uyanışını yaşayacak, o günden sonra Uğur’dan başka bir şey düşünemeyecektir. Hatta bir ara hastalanıp yatağa düşer. Ailesi onun için endişelenir ve onu ‘başgöz etmeye’ karar verir. Babasının bir arkadaşının ‘iffetli’, sessiz ve itaatkâr kızıyla evlendirilen Bekir’in çok geçmeden bir de çocuğu olur. Ancak o, bunların farkında bile değildir sanki. Bir süredir kayıplara karışan Uğur’un bir gün perişan bir halde karşısına çıkıp ondan borç istemesi sonucu tutkusu yeniden alevlenir ve Uğur’suz yapamayacağını anlar. Karısını, küçük çocuğunu bırakıp Uğur’un peşinden İzmir’e gider. Uğur Bekir’e onun koruyuculuğunu istemediğini, ne pahasına olursa olsun kendi ayakları üstünde duracağını söyler. Bekir tekrar başa döner. Ailesi Bekir’in neden kaçıp gittiğini anlayamaz ama affedici davranarak onu evine bağlamaya çalışır. Babası, karısını ihmal ettiği için onu azarlar:

Sen ne istiyorsun elin garibinden ya, ne yaptın bu kız sana? Dört aylık evliyken çektin gittin kocalık yapmadın, çocuğunu doğururken başında durup babalık yapmadın. Ya ben biliyorum, bugüne kadar hiçbir şeye itiraz ettiğini duymadım. Bir terbiyesizliğini görmedim. Namusunda iffetinde düzgün bir insan yani... Böyle olmaz Bekir. Bak bugüne kadar hiçbir şeye ses etmedim. Koca dükkân battı gitti gık demedim ama bu kadarı yeter. Kimseyi üzme, huzursuz etmeye hakkın yok!

Bekir’in babasının bu iyi niyetli sözlerinin altında, kurulu düzene kimsenin sesini çıkarmamasını isteyen, ses çıkarmadan ‘üstüne düşen görevi’ yerine getirenleri olumlayan ve belki de Bekir’in şimdiye kadar konformist bir insan olarak yetişmesine neden olan faşizan bir yön vardır³¹. Bekir, farkında olmadan bu çarka çomak sokmuştur. Babası Bekir’i yola getirmek ve evine bağlamak için, batırılan dükkânın yerine iki taksi alır. Karısı kırgın da olsa onu affeder. Bir çocukları daha

³¹ *Kader* bu bağlamda, Seren Yüce’nin *Çoğunluk* (2010) filmi ile pek çok paralellik taşır.

olur. Ancak Bekir bir türlü huzur bulamaz ve hasta çocuğuna ilaç bulmak için nöbetçi eczane aradığı bir gece soluğu Kars'a, yani Uğur'a giden bir otobüste alır.

Uğur'un ailesi ise onu koruyup kollamaktan uzaktır. Bu ailede, herkes ayrı bir trajedinin öznesi gibidir. Babası yatalak ve bakıma muhtaçtır. Genç ve güzel bir kadın olan annesi ise mahallenin bıçkın delikanlılarından Cevat ile beraberdir. Cevat'ı sevdiği ve ona bağlı olduğu görünmektedir, ancak bunun sadece sevgiye dayalı bir ilişki olmadığı, genç adamın evin geçimini sağlamasından ve sık sık evdekilere hediyeler almasından bellidir. Bu bağımlılık ilişkileri ve 'koruyucu bir baba figürünün yokluğu', evin iki çocuğunu da mağdur eder. Mahallenin erkekleri, Cevat'ın Uğur ile de birlikte olduğu dedikodusunu çıkarır. Uğur'un erkek kardeşi de çalıştığı kahvede sürekli taciz ve aşağılanmaya uğrar.

Bir yandan da bu korumasızlık Uğur'un bir şekilde kendi ayakları üzerinde durmayı bilen, başınabuyruk bir insan olarak yetişmesine neden olmuştur. Uğur, bıçaklama gibi olaylardan sürekli hapse girip çıkan, Zagor lakabıyla mahallede ün salan Orhan adında bir genci sevmektedir. Zagor'un cezaevinde isyan çıkarıp başka şehre nakledilmesi sonucu Uğur da onun peşinden şehir şehir dolaşmaya başlar. Gittiği yerlerde pavyon şarkıcılığı, konsomatrislik, fahişelik yapar. Uğur bir ara evlenir ama bu evlilik kısa sürer. Kocasını özgürlüğüne düşkün Uğur'u zapt edemeyince onu hamile haliyle döverek kapı dışarı eder. Bu evlilikten Çilem adlı sağır-dilsiz bir kızı olan Uğur, Zagor'un peşinden şehir şehir gezmeye kaldığı yerden devam eder.

Bekir ve Uğur'un yolları bir yerden sonra sadece kesişmez, aynılaşır da. Her ikisi de kavuşmaları olanaksız görünen bir aşka tutulmuştur. Geçen yıllar bu imkansızlığı apaçık görünür kılsa da, yaşamlarını anlamlı kılacak yegane şeyi aşk olarak gördüklerinden, kendilerini bu yolda yürümekten alıkoymazlar.

Zeki Demirkubuz filmlerinde aşk, tek taraflı ya da platonik olduğu için imkânsızdır ve imkânsız olduğu için, bir ihtimal şeklinde varlığını korur. Bekir Uğur'un peşinden İzmir'e gittiğinde Uğur'un pavyonda söylediği şarkı durumu özetler gibidir: "Başkalarındaki o aşk / Bizi mutlu eder mi?" Zagor başını belaya sokmaktan

vazgeçip oturaklı biri olsa, Uğur Bekir'in aşkına karşılık verse ve evinin kadını olsa, muhtemelen ikisinin de cazibesi kalmayacaktır. Uğur, 'zapt edilemez' biri olduğu için Zagor'dan vazgeçemez. Bekir içinse Uğur, tam da başkasını sevdiği, üstelik asla evinin kadını olmayacak, 'zapt edilemeyecek' bir kadın olduğu için büyüleyicidir. Uğur'a da Bekir'e de bir yandan yaşam enerjisi verip bir yandan onları tüketen şey, varmak değil, yolda olmak üzerine kurulu bu kovalamacadır.

Anthony Giddens, cinsellik ve aşkın modernite ile birlikte geçirdiği dönüşümü incelediği *Mahremiyetin Dönüşümü* adlı kitabında, "evrensel bir fenomen" olan tutkulu aşk ile, "varlığını 18. yüzyıldan sonra hissettiren kültürel bir fenomen" olan romantik aşkın birbirinden ayrılması gerektiğini öne sürer (1992: 40-42). Tutkulu aşk, bireyi gündelik yaşamın rutinlerinden koparacak, hatta onunla çelişecek bir aciliyet taşır. Aşık olunan kişiyle ilgilenme o kadar güçlüdür ki, birey gündelik yükümlülüklerini umursamayabilir ve aksatabilir. Tutkulu aşk, "neredeyse ilahi bir büyülenme yaşatır": Aniden dünyadaki her şey yepyeni görünür, ama aynı zamanda birey aşık olduğu kişiyle çok meşgul olduğundan çevresiyle ilgilenmeyebilir de. Birey, yaşamında radikal değişikliklere ve fedakârlıklara hazır hale gelir. Bu yüzden tutkulu aşk, toplumsal düzen açısından bakıldığında tehlikelidir. "Tutkulu aşkın hiçbir yerde evlilik için gerekli veya yeterli bir temel olarak kabul edilmemesi [...] hiç de şaşırtıcı değildir" (Giddens, 1992: 40). Romantik aşk ise, bireyin yaşamına 'romanlardaki gibi bir şey yaşama' düşüncesini sokar. Giddens, romantik aşkın ayırt edici yönlerini, özellikle kadın üzerinden tanımlar: Evlenmenin kadınlar için birincil amaç olarak görüldüğü, kadın cinselliğinin evlilikle kısıtlanmasının saygıdeğerliğin bir göstergesi sayıldığı (1992: 49) bir algıya sahiptir romantik aşk. Bu model, kişinin kendini sorgulamasını, "hislerimiz uzun vadeli bir ilişkiyi destekleyecek kadar 'derin' mi" diye duygularını ölçmesini (1992: 47) beraberinde getirmiştir.

Hilmi Maktav, Yeşilçam melodramlarında hâkim olanın romantik aşk anlatısı olduğunu söyler; "ancak bir melodramın kurulabilmesi için romantik aşk hiçbir zaman tek başına yeterli olmamıştır", tutkulu başlayan aşk, ilişkinin geleceği varsa romantik aşka dönüştürülür. "Olumsuzluklara rağmen kahramanların aşklarından vazgeçmemeleri, romantik aşk anlatısının devreye girmesiyle sağlanacaktır.

Melodramlarda ideal kadını öncelikle aile ile tanımlayan bakış açısı da bu anlatıdan beslenir” (Maktav, 2003: 279).

Bekir’in Uğur’a, Uğur’un Zagor’a duyduğu aşk, Giddens’in çizdiği çerçeveden bakıldığında modernizmin getirdiği kalıplara bir direniş olarak görülebilir. Bu aşkın karşılıksız ya da imkânsız oluşu, gelecek vaat etmemesi ikisini de caydırmaz. Yeşilçam melodramlarındaki kalıpların aksine *Kader*’de, tutkulu aşk, romantik aşk biçiminde ehlileştirilmez. Bekir açısından bakılacak olursa, *Vesikalı Yârim*’de Halil’in yaşadığına benzer bir gerilim mevcuttur. Baba mesleği olan manavlığı sürdüren Halil, Sabiha’ya aşık olmasıyla birlikte nasıl ki işini gücünü ve ailesini bırakıp büyülenmiş gibi Sabiha’ya bağlanmışsa, babasının dükkanını bekleyen Bekir’in gözü de Uğur’u gördüğü andan itibaren başka şey görmez olur, evlendirildiğinin, çocuk sahibi olduğunun bile farkında değildir sanki, hayalet gibi dolaşır. Halil sonunda Sabiha ile aşkın imkânsızlığını kabul eder ve ailesine, işine gücüne döner, ama film romantik aşka dönüştürülemeyen, olduğu gibi yitirilen bir aşkın burukluğu ile sonlanır. *Kader* de, döngüsellliği ve çıkışsızlığı ile Yeşilçam melodramlarında görülen ‘tutkulu aşkın ehlileştirilmesi’ fantezisini yalanlar.

Uğur’un öyküsü, sadece aşkın peşinden gitmekten ibaret değildir, genç kadın bağımsızlığını kazanmak için de pek çok bedel öder. Ne bir süre evli kaldığı kocasının, ne de kendisini ona adamaya hazır olan Bekir’in himayesine girmeyi kabul eder. Fakat buna karşılık fahişelik yapmak zorunda kalır, çocuğuyla birlikte otel odalarında bir ömür geçirmeye razı olur. Uğur ve Bekir, *Masumiyet*’te Yusuf’un kolayca telaffuz ettiği ‘aşk’ için pek çok bedel ödemişlerdir. Bekir’in intiharının ardından, bu bedellerin ayırıcılığı olmayan Yusuf’un sarf ettiği sözler bu nedenle Uğur’u çılgına çevirir:

- Sevdim, abla. Ne kötülük var bunda? Ne yapayım, suç mu bu?

- Suç tabii ulan, suç tabii, suç! Ne sanıyordun? Bekir niye kıydı ulan canına? Yirmi senedir bok kokulu otel odalarında adını bile bilmediğim şehirlerin yollarında ne arıyorum lan ben? [...] Parmak kadar çocuk neyin çilesini çekiyor lan? [...] Ceza derler oğlum buna, ceza. Hâkim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya

yıklarlar? Kimi orospu yapıp, kimi aç öldürürler? Kim gözünü kırpmadan beynine sıkar kurşunu?

Üçüncü Sayfa'da İsa, her ne kadar en büyük hayalinin bir dizide ya da filmde bir defaya mahsus da olsa başrol oynamak olduğunu söylese de, onun asıl derdi kendi hayatında başrol olabilmektir. Her insan gibi sevmek ve saygı görmek ister İsa. Kendini değersiz hissetme, onun en yoğun duygusudur. Bununla birlikte, *Suç ve Ceza*'daki söylendiği gibi, altta ve dışlanmış olmak, kişiyi kendini aşağılamaya hazır kılar (Dostoyevski, 2007: 36). İsa, her ne kadar mağrur bir genç olsa da, dışlanmak ve önemsizleştirilmek onu aşağılanmaya açık kılmıştır³². İsa kimsesizdir, çelimsizdir, gidecek yeri, borç isteyecek kimsesi yoktur. Tam da bu yüzden, *Masumiyet*'in Yusuf'u gibi, ona insanca yaklaşan ilk kişiye can-ı gönülden bağlanır. Cinayet olayının ardından tanıştığı, ona insanca davranan, sonra da alacaklılarının elinden kurtaran Meryem'e hem minnet hem de sevgi beslemeye başlar. Kocasından dayak yiyen Meryem'i morluklar içinde görünce, genç kadının kocası tarafından evsahibine pazarlandığını öğrenince onu bu zulümden kurtarma isteği duyar. Bir filmde iş bulan İsa, kazanacağı para ile Meryem'i ve çocuklarını kurtarabileceğini düşünür. Bir aile kurma, başkaları için önemli olma düşüncesi onu yaşama bağlar. Meryem'e, onun için her şeyi yapacağını söyler. Meryem ondan kocasını öldürme planına ortak olmasını istediğinde önce dehşete kapılır, ama evsahibini öldürdüğü gün onu eve taşıyıp delilleri yok edenin Meryem olduğunu öğrenince planı kabul eder.

Meryem ve ailesi dört sene önce köyden göçerek İstanbul'un kenar mahallelerinden birindeki bir apartmanın kapıcı dairesine yerleşmiştir. Koca dayağından, evsahibinin sarkıntılık etmesinden, kocasının farkında olduğu bu duruma ses çıkarmayıp onu sömürmesinden bıkan Meryem, bu durumdan kurtulmayı ve daha rahat bir yaşam

³² İsa'nın figüran seçen film ekibinin "Soyunur musun?" sorusuna biraz duraksadıktan sonra verdiği olumlu yanıt, Gürbilek'in Jean-Paul Sartre'dan aktardığı ve Dostoyevski karakterleri ile örneklediği "giyinme metaforu" ışığında onun teslim oluşu şeklinde okunabilir: "İnsanın giyinmesini de kendini bakıştan kurtarma çabasının metaforu olarak kullanır Sartre. İnsan giyinerek çıplaklığını gizlemek, utançtan kurtulmak, bir bakıma 'görülmeden görme hakkı'na sahip olmak ister. Bakışın nesnesi değil, yalnız öznesi olmak; görülen değil, yalnızca gören olmak ister. [...] *İnsancıklar*'ın yoksul kahramanı [Devuşkin], paltoyu soğuğa karşı değil, başkalarına karşı koyabilmek için ister. İnsan paltoyu başkaları için giyer," der Devuşkin: 'Çizmeye, gururumu korumak için ihtiyacım var'" (Gürbilek, 2008: 26-27).

sürmeyi arzular. Bir yandan hayat koşullarının güçlüğü, bir yandan da televizyonlarda izlediği ‘*reality show*’ların zihnini bulandırmasıyla, Meryem birtakım planlar kurar.

Marx ve Engels, burjuvazinin feodal değerleri silip, daha önce kutsal değerlerin maskesi ile silinen sömürü ilişkisini apaçık görünür kılmasını şöyle anlatır:

Burjuvazi, iktidara geldiği her yerde tüm feodal, ataerkil ve pastoral ilişkileri yok etti. İnsanı ‘doğal efendileri’ne bağlayan karmaşık feodal bağları acımasızca kopardı ve insanla insan arasında çıplak çıkardan, duygusuz ‘nakit ödeme’den başka hiçbir bağ bırakmadı. [...] Bireysel değeri değişim değerine indirdi. [...] Burjuvazi, aile ilişkisinin dokunaklı - duygusal peçesini yırtıp attı ve onu salt bir para ilişkisine indirdi. [...] Tüm sabit ilişkiler, beraberlerindeki eskiden saygıdeğer bulunan düşünceler ve görüşlerle birlikte çözülüyor; yeni oluşmuş olan tüm ilişkiler daha kemikleşmeden eskiyor. Sabit ve durağan olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve insanlar sonunda yaşam koşullarına ve karşılıklı ilişkilerine ayık kafayla bakmak zorunda kalıyor (Marx ve Engels, 1998:11).

Meryem, kent yaşamının getirdiği yeni koşulları, insan ilişkilerinin ne ölçüde piyasalaştığını³³ kavramakta gecikmemiştir. Biraz aklını, biraz da “değişim değerine indirgenmiş” olan kadınlığını kullanarak daha zengin bir koca bulabileceğini, daha iyi koşullarda yaşayabileceğini sezer. Kendisi ve çocukları için daha iyi bir yaşam vaat eden her kimse, yeri onun yanındır. İsa’ya ev sahibiyle olan ilişkisini anlatırken de aslında bunu dillendirmektedir:

Bir gün ben evdeyken çıkageldi. ‘İstersen kocanı aradan çıkarırım’ dedi. ‘Çocuklarını kabul ederim’ dedi. Bununla anlaşmış gibi konuşuyordu. ‘Nasıl yapacaksın’ dedim. ‘Ben yaparım’ dedi, ‘bana bırak’ dedi. Çaresizlikten kabul edecek gibi oldum. Aslında ötekine öfkemden... ‘N’olcak’ diye düşündüm. İkisi de adi, ikisi de karakersiz. Hiç olmazsa bunun parası var, durumu iyi. Üst kata taşınırız, çocuğuma bakarım. [...] Önceleri tiksindirirdim, karşı geleyim diye düşünürdüm ama gelsen ne olacak, n’apacaksın, nereye gideceksin?

³³ Filmin başından itibaren tekrarlanan “50 Dolar” sözü, bu piyasalaşma halini destekleyen bir unsurdur. Özellikle de İsa’dan 50 Dolar’ı tahsil etmek için gelen mafya tetikçilerinin döviz kurunu Türk parasına çevirmek için yürüttükleri telefon trafiği hem bu piyasalaşma altmetnine göndermede bulunur hem de İsa’nın köşeye sıkıştığı bu sahnede trajikomik bir durum yaratarak seyircinin onunla özdeşleşmesini engeller.

Ancak Meryem hikâyenin İsa ile ilgili kısmını gizlemiştir. Hikayenin bu kısmında da Meryem, seçenekleri değerlendirmiştir. Karar vermekte çok zorlanmaz: Evsahibinin oğlunun parası vardır, İsa'nınsa sadece hayalleri. Filmin sonunda Meryem, üst kata taşınır ve sınıf atlar. Alt katta kalan İsa'yı ise duygusuzca sahnenin dışına iter: “Bana bak, vuracak mısın, ne yapacaksın yap, ya da git! Az sonra kocam gelecek.”

İtiraf, bir vicdan azabı öyküsüdür. Yıllar önce Nilgün, Taylan ile birlikteyken Harun ile arasında bir ilişki başlamış, bu durumu Taylan'dan saklamışlar, ancak Taylan durumun farkına varmış ve gururuna yedirememiş, Nilgün ve Harun ilişkilerini açıklamaya cesaret edemeden sessizce intihar etmiştir. Nilgün ve Harun evlenmiş, ancak dostları Taylan'ın intiharına yol açtığını düşündüklerinden, birlikteliklerinde huzur bulamamışlardır. En kötüsü de, dostlarının arkasından iş çevirdiklerini düşünmeleri ve hayattayken ona birlikteliklerini itiraf edemediklerinden dolayı vicdan azabından kurtulamamalarıdır. Evlilikleri ve birliktelikleri bu huzursuzluğu onlara her an hatırlatan bir azaba dönüşmüştür. Nilgün bir de bunun üzerine, evlendikten sonra Harun'un güvensizliğine maruz kalmıştır. Harun, Taylan'ı aldatan Nilgün'ün kendisine de ihanet edeceği paranoyasına kapılmıştır; bir yandan da Nilgün tarafından aldatılırsa Taylan'la durumunun eşitleneceği ve vicdanen bir nebze olsun rahatlayacağı gibi derinlerde yatan bir düşünceyle bu aldatmanın koşullarını yaratır. Nilgün, bu ilişkinin düze çıkmayacağını sezmiş ve hayatına yeni bir yön vermek için yeni bir beraberlik arayışına girmiştir. Harun ise, Nilgün'e kendisini aldattığını itiraf ettirmeye çalışır. Fakat Nilgün ona bu itirafı bahşetmediği gibi, evi terk eder ve yeni bir hayata atılır. Harun, huzur bulmak için, her şeyden habersiz olan Taylan'ın ailesini ziyaret eder ve onlara olup bitenleri itiraf eder. Fakat gerçekleri öğrenmenin ailenin yaralarını deşmekten başka bir işe yaramadığını görür. Harun, çalıştığı şirketin Diyarbakır'daki şantiyesinde çalışmaya gönüllü olur. Ancak Ankara'yı terk etmeden önce, birlikteliğinin sona erdiğini öğrendiği Nilgün'ü görmek ister. Harun, bir gecekinduda bulduğu Nilgün'e yeniden başlamayı teklif eder. Vicdan azabı dipsiz bir kuyu gibidir. Ancak bu kuyunun dibi, yalnızken daha da çekilmezdir. Harun, onun halinden anlayabilecek tek kişi olan Nilgün'ün arkadaşlığını yeniden kazanmaya çalışır.

Yazgi'nin Musa'sı ve *Bekleme Odası*'nin Ahmet'i, 'insani değerler'e inancı olmayan karakterlerdir. Her ikisi de, yaşama bağlarını tensel hazlar üzerinden kurmayı denerler. Musa (Serdar Orçin), hayattaki hemen her şeye "fark etmez" diye yaklaşır. Onu harekete geçiren kadın bedeni ve 'sütlü kahve'dir sadece. Ancak Sinem'le olan ilişkisi de tamamen Sinem'in inisiyatifiyle gerçekleştirmiş, Musa'ya sadece kabul etmek düşmüştür. Ahmet (Zeki Demirkubuz) de aynı şekilde, 'kendi ayaklarıyla gelip hayatına giren' kadınlara hayır demez, ancak bu ilişkiler onda en ufak bir duygu kıpırtısı bile uyandıramaz. Her iki karakterin de edilgen haz arayışının en somut göstergesi, televizyona olan tutkularıdır. Televizyon, karşısına geçen seyircinin içinde bulunduğu zaman ve mekan ile bağlarını zayıflatan, kişinin yaşamındaki duygusal çoraklığı duyumsamasını engelleyecek çeşitli duygulanım olanakları sunan, aynı zamanda toplumsal hayattan kopuk olan bireyin bilgilerini düzenli olarak 'güncelleyerek' onun uzaktan da olsa bir kolektif aidiyeti korumasını sağlayan maharetli bir cihazdır. Musa ve Ahmet, yabancılaşmışlıkları ile yüzleşmek yerine televizyonla kaçış yaşamayı tercih ederler.

Bekleme Odası'nin Ahmet'i, tuhaf, tekinsiz, anlaşılabilir bir insan olduğuna çevresindekileri ikna ederek kendine kötücül bir şöhret (*notoriety*) katmak, bu yolla bir çeşit tanınırlık sağlamak istiyor gibidir. Evine giren hırsızdan Raskolnikov'u oynayacak aktör çıkaracak kadar iddialı olması, bu arayışın göstergesidir. Ahmet, aynı zamanda Dostoyevski'nin *Ecinniler* romanındaki Stavrogin için Nurdan Gürbilek'in kullandığı tabirde olduğu gibi, "muhteşem kayıtsızlığını bir gösteriye dönüştürür" (Gürbilek, 2008: 43). Ahmet'in bir yönetmen olduğu ve özel hayatını takip eden hayranlarının olabileceği ihtimali, bu tanınma tutkusunu açıklar. Ahmet, özlemleri ve içsel dünyası bakımından, alışıldık yönetmen kalıplarının dışında bir yönetmendir. Ama bir yandan da, bir yönetmen olarak kamuoyunda tanınmasını sağlayacak ölçekte bilindik bir eserinin olmaması, onun bu 'alternatif' kimliği tam olarak taşımasının önünde engeldir. Hatta hırsızlık girişimi sırasında suçüstü yakaladığı, sonra da izini sürüp filmde başrol oynamak istediği genç, Ahmet'in yönetmen değil polis olduğunu düşünerek "Ne biçim yönetmensin abi sen ya?" der. Ahmet'in "Nasıl oluyormuş yönetmen? Var mı bildiğin bir yönetmen?" diye sorması üzerine, genç şöyle cevap verir: "Var, Sinan Çetin var... Aslan gibi adam, yönetmen

diye ben ona derim işte...” Ahmet, Sinan Çetin gibi medyada boy gösterebilecek popüler bir isim değildir, kendi reklamını yapmaya tenezzül edecek biri de değildir; ama için için de şanının yürümesini isteyen, kült yönetmen statüsü kazanmayı arzulayan bir ‘Yeraltı Adamı’dır.

Zeki Demirkubuz’un son filmi *Kıskanmak*, Nahid Sırrı Örik’in 1946 yılında yazdığı aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Öykü, Cumhuriyet’in ilk yıllarında, küçük bir maden şehri olan Zonguldak’ta geçer. Seniha (Nergis Öztürk), bir kömür madeninde mühendis olarak çalışan abisi Halit ile eşi Mükerrer’in yanında sığıntı olarak yaşayan kırkına yaklaşmış bir kadındır. Güzelliğin, gösterişin, Avrupailiğin çok önemsendiği bir çevrede büyüyen Seniha, görünüş itibariyle pek çekici bir kadın olmadığı için etrafındaki insanlarca değersiz görülmüş, hatta ‘görmezden gelinmiş’ bir karakterdir. Romandan öğrendiğimiz kadarıyla, güzel olmayışı çocukluğundan itibaren yüzüne vurulan Seniha, içten içe derin yaralar almıştır. Beyaz tenli, sarışın, mavi gözlü olan erkek kardeşi Halit, -belki dönemin Batı hayranlığının da etkisiyle- hep ondan daha çok sevilip okşanmıştır. Özellikle de annesinin tavırları Seniha’da onulmaz yaralar açar. Dahası, güzellik tutkusu Seniha’nın geleceğinin abisi uğruna feda edilmesine yol açmıştır. Seniha, zeki bir çocuk olduğu halde ailesi tarafından okutulmamış, Cumhuriyet ile birlikte soyluluktan gelen statüsünü kaybeden ailenin durumu kötüleştiği için, Seniha’nın kendi ayakları üzerinde durmasını sağlayabilecek iki yol kalmıştır: Okuyup bir meslek edinmek, ya da evlenmek. Ancak ailesi ‘masraf çıkar’ diye Seniha’yı bu iki olanaktan da mahrum eder. Anne babası kızlarına hiçbir şey bırakmadan öldükten sonra, Seniha abisi Halit’le birlikte yaşamak zorunda kalır. Seniha’nın mağduriyeti, bir de sığıntı konumuna itilmesiyle katmerlenir.

Küçük yaştan itibaren sevilmediğinden ve duygularının hiç önemsenmediğinden emin olan Seniha, daha fazla incinmemek için etrafındaki insanlara karşı koruyucu bir duygusuzluk kabuğu geliştirmiştir. Her lafin altında, çirkinliğini ima eden bir dokundurma arar. Hatta böyle dokundurmalar arayarak içinde kinini büyütmeekten garip bir zevk almaya başlar. Örneğin abisinin parlak kırmızı renkte kumaşı “onu elâleme gülünç düşürmek için” seçtiğinden emindir. Ayrıca Seniha, bir kadın olarak asla arzulanamayacağını düşünerek tensel arzularını içine gömmüş, “kurumuştur”.

Filmde Seniha, güzel yanlarını öne çıkarmaya çalışmak bir yana, kendisine atfedilen çirkinliği bilinçli bir şekilde öne çıkararak adeta bir direnme pratiğine dönüştürmüş gibidir. Kambur duruşu, koyu ve donuk renkteki giysileri, renk vermeye çalışmadığı cildi ve dudakları, öylesine ensesinde toplanmış saçları, Seniha'ya tekinsiz bir güç verir. Hal ve tavırlarındaki kendinden eminlik, kararlılık, başkaları onu iğnelemeye fırsat bulmadan çirkinliğini kabullendiğini ima eden sözler etmesi, onu görmezden gelmeye çalışanları tedirgin eder.

Filmin açılış sekansında Mükerrerem'i masalarına davet eden kadınlardan biri, salonun diğer ucundaki bir masada yalnız başına oturan Seniha için, "Buyursunlar diyeceğim ama diyemiyorum. Doğrusunu söylemek gerekirse insanı korkutan bir hali var kendilerinin" der. Bu sosyetik, süslü, güzellik yarışına girmiş kadınlar, ortada belli bir sebep olmamasına karşın Seniha'nın görünüşü ve duruşunda varlıklarına, huzurlarına bir tehdit sezmektedirler. Gerçekten de Seniha, oturduğu yerden bir Nüzhet'le dans etmekte olan Mükerrerem'e, bir de Fransız mühendislerle sohbet ederek "Fransızca'sını tazeleyen" Halit'e yönelttiği keskin ve affetmeyen bakışları ile, avını uzaktan takip eden bir yırtıcı kuşu andırmaktadır.

Demirkubuz, bir söyleşisinde Seniha'dan bir 'ecinni' olarak söz eder (Aytaç vd, 2010). Gerçekten de Seniha, Dostoyevski'nin evreninden fırlamış gibidir. Nurdan Gürbilek'in (2008: 35) belirttiği gibi, "Dostoyevski'nin karakterleri, görülebilmek için alçaklığın dozunu sürekli artırmak zorundadır. *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov'un dediği gibi: 'Alçaksan sonuna dek gideceksin!' Herkesin beni görmesini istiyorum, diyor gibidir Dostoyevski kahramanı; gör beni, madem kahraman olarak görmüyorsun, alçak olarak gör, ama mutlaka gör!"

Seniha, yukarıda açıklanmaya çalışıldığı gibi bir direnme pratiğine dönüştürdüğü çirkinliği ile grotesk bir figür olarak kendini görünür kılar. Fakat bunla yetinmez, "sonuna dek gider", "alçalmanın dozunu artırır". Güzelliği kendi silahıyla vurmaya kafasına koymuştur. İnsanlardaki güzelliğe olan zaaf, şimdiye kadar onu mahvettiyse de, bu değişecektir. Seniha, onu önce kadın, giderek birey olarak yok sayan, bünyesinden atmaya çalışan topluma karşı, "görülme" arayışıyla intikam planını

devreye sokar. Seniha'nın öyküsünde, filmin açılış sahnesindeki Cumhuriyet balosu ve film boyunca karakterlerin çeşitli sözleri ile ifade edilen Avrupalı olma kaygısı ile de vurgulandığı gibi, hem modernitenin görüntüye olan hastalıklı tutkusunun, hem de Türkiye'nin özgün modernleşme deneyiminin yarattığı travmaları okumak mümkündür.

2.1.3. Çıkışsız döngüler

Zeki Demirkubuz filmlerinde, karakterlerin kimi zaman bilinçli, kimi zaman bilinçsiz bir şekilde gerçekleştirdikleri arayışlar, onları buldukları kısıtlanmış durumdan çıkarmaya yetmez. Yönetmenin filmlerinin bazılarında, belli belirsiz bir ilerleme duygusu sezilir. Ama genellikle başlanan noktaya geri dönülür.

Camus, insan hayatının rutinliğini ve anlamsızlığını ve bu anlamsızlığa karşın yaşamı anlamlı kılma çabasını mitolojideki Sisifos karakteri üzerinden açıklamaya çalışır. Sisifos, tanrılara başkaldırması ve dünyevi hislere bağlılığı nedeniyle ölümden beter bir işkenceyle cezalandırılmıştır:

Tanrılar Sisifos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdi; Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti hep. Yararsız ve umutsuz çabadan daha kötü bir ceza olamayacağını düşünmüşlerdi, haksız da sayılmazlardı (Camus, 2009: 123).

Camus'ye göre “yaşamının tüm günlerinde aynı işlerde çalışan” işçinin, kendisinden önce türetilmiş yaşam biçimlerine, rutinlere mahkûm edilen çağımız insanının, ya da daha da genel anlamda, “öleceğini bile bile” bu rutini sürdüren insanın durumu bundan daha az trajik değildir. Bu durumun farkına varan kişi, yaşamak için çaba sarf etmeye değmeyeceğini düşünerek kendi hayatını sonlandırmayı seçebilir. Camus, “fiziki intihar” olarak adlandırdığı bu durumu kişinin kendine ihanet etmesi olarak değerlendirir (Camus, 2009:17). Ya da kişi, anlamlandıramadığı dünyayı, bu

dünyayı aşan ilahi bir evren düşüncesi ile anlamlı kılmaya çalışabilir. Camus, dini inanç ile yaşamı anlamlandırma çabasını “felsefi intihar” olarak tanımlar. Ona göre bu kişi, tüm sorumluluğu Tanrı’ya yüklemekte, dünyaya ihanet etmektedir (Camus, 2009:53). Camus’ye göre tutulabilecek tek geçerli yol, üçüncü yoldur. Yani, bir ‘uyumsuz’ olarak yaşamak, kendi değerlerini yaratarak dünyayı anlamlandırmaya çalışmak... Camus, Sisifos’u uyumsuz insana örnek gösterir. Ona göre, dağın tepesine çıkardığı kayanın her yuvarlanışının ardından kayayı yukarı çıkarmak için yeniden aşağıya inen Sisifos, “bilincin saatinde, yazgısının üstünde, kayasından güçlü”dür (Camus, 2009: 124).

Camus’nün biteviye tekrarlanan bu döngüye karşın yaşama bağlanma çabasını trajik olarak nitelendirmesi, Samuel Beckett’te de görülür. Beckett, 1938’de yazdığı *Murphy*’ye şu sözlerle başlar: “Hep aynı dünyanın üzerinde ışıldıyordu güneş, başka seçeneği yoktu çünkü” (Beckett, 1999: 7). Beckett de Camus’nün tanımladığı şekliyle yaşamı ‘saçma’ bulur, bu saçmalığa karşın denemenin kaçınılmaz olduğunu görür, ama ondan farklı olarak bu denemeye olumlu bir anlam da yüklemeyi: “Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil” (Beckett, 1996: 89). Beckett’in bu bakış açısı Zeki Demirkubuz filmlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkar, hatta *Masumiyet*, Beckett’in bu aforizması ile kapanır.

C Blok, bir önceki başlıkta da değinildiği gibi, finalde Tülay’ın sorunlarını bir nebze olsun aştığını, bir gelişimin arifesinde olduğunu ima eder. Bununla birlikte, akıl hastanesindeki Halet ile onu ziyaret eden Tülay’ın, hastanenin duvarlarını gösteren monoton bir kaydırma hareketi ile gösterilmesi, Ruken Öztürk’ün deyimiyile “hastanelerin, hapishanelerin, okulların ve binaların, kısacası üzerimize kapanan tüm bu ideolojik aygıtların birey üzerindeki egemenliği”nin (2006a: 55) sürdüğünü hatırlatır. Film bir *C Blok*’ta başlamış, başka bir *C Blok*’ta sonlanmıştır.

Masumiyet’te Yusuf’un sevgi ve aile arayışı, Çilem’in ebeveyni konumuna erişmesi ile bir ölçüde karşılanır. Saf bir çocuk olmanın da ötesinde, Michael Chion’un önerdiği gibi okunacak olursa dilsizliği ile aynı zamanda “filmin ahlaki vicdan rolünü üstlenen” (Chion’dan aktaran Suner, 2006: 202) Çilem’in sorumluluğunun

şans eseri de olsa ona verilmiş olması, vicdan azabıyla dolu geçmişini geride bırakarak yeni bir hayata başlayabileceğini düşündürür. Öte yandan, Yusuf'un edilgenliği, geçmişteki olumsuzlukların gelecekte de sürebileceği yönünde tedirgin edici bir his yaratır. Yusuf, cezaevine giren adi suçluların deyimiyle 'kader kurbanı'dır ve zorla cezaevinden çıkarıldıktan sonra da kaderinin esiri olmayı sürdürür. Örneğin aidiyet arzusu ile yaklaştığı Uğur'dan red cevabı almasıyla önce pılısını pırtısını toplayıp oteli terk eder; fakat yaşamına anlam veren başka bir şey olmadığından aynı günün akşamı otele geri döner. Bir başka deyişle Yusuf, onu kuşatan kaderden çıkış bulamaz. Otel mekânının çıkışsızlığı, 'kaderin' çıkışsızlığını imler. Asuman Suner, Yusuf'un hiçbir şey olmamışçasına otele geri dönüşünü, anlatının daireselliğinin küçük bir örneği olarak yorumlar:

Otel sahibi, sabahki vedalaşmaya rağmen Yusuf'un dönüşünü adeta beklemektedir. Yusuf da sanki sabah ayrılan o değilmiş gibi, hiçbir açıklama yapma gereği duymaz. Tüm karakterler adeta gizil bir bilgiyle çıkış olmadığını, ne yapılırsa yapılsın içeride kalınacağını bilirler. Öfke nöbeti sırasında, Uğur'un, Yusuf'un 'buralardan gitme' teklifine verdiği cevapta olduğu gibi, karakterlerin hiçbiri için 'gidilecek yer yok'tur (Suner, 2006: 181).

Anlatıyı saran büyük çember, bu çıkışsızlığın Yusuf farkında bile olmadan onun hayatına egemen olduğunu vurgular. Yusuf, cezaevinden arkadaşı Orhan'ın Zagor olduğunu bilmeden, onun hikâyesine dâhil olmuştur. Filmin sonunda da, en başta hapisane müdürüne "belki iş bulmak için yardım isteyebileceği" bir arkadaşı olarak sözünü ettiği Orhan'ın ölüsü ile karşılaşır. Finalde, Yusuf'un sevgi ve aile arayışında kat ettiği cüzi ilerleme ile onu baltalayan döngüsel, çıkışsız bir kader duygusu iç içedir.

Üçüncü Sayfa, dizilerde başrol olmak isterken figüran olmanın ötesine gidemeyen İsa'nın, hayatında da benzer bir şekilde başrol olamayışını, komplo senaryolarının figüranı olmaktan kurtulamayışını anlatır. İsa, kapı eşiklerinden doğrularak birkaç kez yeniden başlama şansı bulsa da bu çemberi kıramaz; ta ki filmin sonunda Meryem'i üst kattaki dairede, bambaşka bir kılıkta görene kadar. İsa, Kovács'ın sarmal öyküleme modelinde belirttiği gibi, kendini ortadan kaldırarak bu döngüye son verir. Başrol olmaya çok yaklaştığını hisseden -Meryem'in kocası ortadan

kalkmıştır, İsa iyi bir iş bulmuştur, evleneceklerdir- İsa, iş için gittiği şehir dışından döndüğünde Meryem'i göremeyince önce onun memlekete gittiğini zanneder. Fakat birkaç gün sonra tesadüfen Meryem'i ve evsahibinin oğlunu yan yana, ellerinde paketlerle görünce Meryem'in onu kandırdığını anlar. Meryem'in finaldeki itirafı sonucu onu yaşama bağlayan illüzyon paramparça olur: Kendisine değer verdiğini sandığı kadın onu alçakça kullanmış, duygularını istismar etmiştir. Yine, ne kadar değersiz olduğunu hisseder. Başarısızlıkla sonuçlanan intihar girişiminin ardından yaşadığı onca macera, onu yine aynı noktaya geri götürmüştür. Dizilerde olduğu gibi gerçek hayatta da kaderi figüranlık, tetikçiliktir. Bu kaderden kurtulmanın tek yolunu yaşamını sonlandırmak olarak gören İsa, daha önce cinayet işlediği o kapı eşiğinde bu kez kendini öldürür.

İtiraf, vicdanlarını temizleme ve sıfırdan başlama çabalarından sonuç alamayan Harun ve Nilgün'ün yeniden aynı çatı altında buluştuğu bir sahne ile sonlanır. Nilgün'ün bedeninde filizlenen yeni hayat, yeni bir başlangıcın umudunu belli belirsiz sezdirse de, çiftin birbirleriyle hesaplaşmamış olmaları, gelecekte aynı sahnelerin tekrarlanması ihtimalini beraberinde taşır. Aslında tek bir adım dahi ilerlememişlerdir; ikisinin de başlangıçtakinden daha perişan halde olmasıdır onları birbirine bağlayan.

Bekleme Odası, film içinde aynı döngünün birkaç kez tekrarlandığı, Ahmet'in ne yaratıcılık krizinde ne de kadınlarla olan ilişkilerinde hiçbir mesafe kat edemediği, görüldüğü kadarıyla kendiyile bir hesaplaşmaya da gitmediği bir yapı arz eder ve filmin finali, bunun böyle devam edeceğini ima eder.

Kader, Uğur'un peşinden koşmaktan kendini alıkoyamayan Bekir'in birkaç kez 'baba evine' ve ailesine döndüğünü gösterir. Bekir her seferinde değişik bir 'imaj'la karşımıza çıkar ve yeniden dener. Ancak Uğur'dan vazgeçemez. Çözüm mümkün olmadığından, problem her seferinde daha da derinleşerek yeniden kahramanın karşısına çıkar. *Kader* tıpkı *C Blok* ve *İtiraf* gibi kadın ve erkeğin aynı çatı altında gösterildiği açık uçlu bir sonla bitse de, hikayenin sonunu önceden, *Masumiyet*'ten biliriz: Bekir, Kovács'ın çizdiği sarmal anlatısal yörüngede olduğu gibi problemi

çözmek için hayatına son vermiştir. Ritmi bozulan girdap, Uğur ve Zagor'u da yutarak hikayeye nokta koymuştur.

Kıskanmak'ta intikam planları yapan Seniha, ilk bakışta amacına ulaşır: 'erkek güzeli' Nüzhet ölmüş, Halit hapse girmiş, düzeni bozulan ve adı çıkan Mükerrerem de ortaldan kaybolmuştur. Kısa süreli de olsa bir zafer sevinci yaşayan Seniha, bir aileyi mahvederek ve 'güzelliği dillere destan olan' hovarda bir gencin hayatıyla oynayarak 'kendini göstermiştir'. Fakat çok geçmeden, bu intikamın güzelliğin iktidarını sarsmakta pek de etkili olmadığı ortaya çıkacak, Seniha başa dönecektir.³⁴ Kendine zar zor da olsa bir ilkokul öğretmenliği ayarlayan ve kıt kanat geçimini sağlayan Seniha, abisine ikinci bir darbe vurmak için İstanbul'da anne babalarından kalan harap haldeki köşkün hissesini Halit'ten yok pahasına almayı planlar. Halit'in perişanlığını görmeye kendini hazırlayarak gittiği avukat, Halit'in bu teklifi kabul etmediğini açıklar. Üstüne üstlük Halit, hapisten çıktıktan sonra elini öpmeye gelen Seniha'nın yüzüne tükürüp gider.

Seniha, yenilerek yine başa dönmüştür. Bir sonraki sahnede Seniha bir vapurda gösterilir ve arkasındaki masadaki 'düşmüş' ama güzel ve havalı kadınların kaygısız sohbetlerine kulak misafiri olur. Roman ise, Seniha'yı vapurda Mükerrerem ile karşı

³⁴ Seniha'nın "görülmemekten" kaynaklanan travması, Türk edebiyatının bir diğer grotesk figürü Zebercet'i akla getirir. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i romanında ve Ömer Kavur'un aynı adla uyarladığı filmde karşımıza çıkan otel kâtipi Zebercet karakteri, kadınsı ismi yüzünden, ufak tefek olması yüzünden, gayrimeşru bir çocuk olması yüzünden sürekli aşağılanmış, belden aşağı şakalara maruz kalmıştır. Anayurt Otel Dostoyevskiye bir yeraltıdır: Otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine 'otel' yazılı, ok biçimli bir tabela çakılıdır, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okunucu ucu aşağıya dönmüş, toprağı göstermeye başlamıştır. Zebercet, bir mezara gömülmüş gibi kısırlanmıştır bu otelde. Aynı zamanda, yeraltında gibi, görünmezdir. Otelde bir geceliğine kalan bir kadın müşterisine platonik aşk besleyen Zebercet, kadınının geri geleceğı âna hazırlanmaya başlar. 'Görünüşünü' değiştirir. Bıyığını keser, kendisine yeni elbiseler alır. Fakat Zebercet bir hafta sonra kadının gelmeyeceğini anlar. Hınç içindeki Zebercet, ortalıkçı kadını boğar, kadının beslediğı kediyi öldürür. İlerleyen günlerde, otelin kapısına "Kapalı" tabelasını asar ve sokağı çıkar. "Başkalarıyla sanki son kez yakınlık kurabilmek için dışarı çıkar; ama [...] çabaları sonuç vermez. Doğduğı günden bu yana kurtulamadığı 'adam yerine konmama' yazgısı sokakta kestanececinin hakaretiyle bir kez daha tekrarlanır: 'Ne dikildin orda ulan; yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!'" (aktaran Gürbilek, 2008: 150) Zebercet, işlediğı cinayetin ardından mahkemede yargılanacağı sahneleri hayal eder. Bu, görülme, göz önünde olma arzusunun yarattığı bir fantazidir, ama bu aynı zamanda, "bir kez daha başkalarının eline düşeceği" (Gürbilek, 2008: 170) anlamına gelmektedir. Zebercet sonunda intihar eder; böylece çıkışsız kaderine son noktayı kendi elleriyle koymuştur.

karşıya getirir. Halen güzel, genç ve hâli vakti yerinde olan Mükerrerem, üstüne üstlük hâlâ Halit için kaygılanmakta, ona para göndermeyi düşünmektedir. Romanın finalindeki bir fark da, Halit'in hapisten çıkar çıkmaz arkadaşları sayesinde oldukça iyi maaşlı bir işe yerleşmesidir.³⁵ Film, Seniha'nın otel odasında "içindeki kıskançlık ateşinin tüm benliğini sardığımı, belki abisi kendinden önce kara topağa girerse toprak olmuş bir ölüyü artık kıskanmayacağını" içinden geçirmesiyle sonlanır.

2.2. Zeki Demirkubuz sinemasında mesafelendirme araçları

2.2.1. Melodram klişelerinin ironik kullanımı

Zeki Demirkubuz filmlerinde, melodramatik anlatıyı kuran ve seyircideki duygulanım sürecini yürüten tesadüfler, itiraflar, önemli bilgilerin ifşa edilmesi gibi araçlar, ironik bir şekilde kullanılır.

Bunun en belirgin örneklerinden biri, *Masumiyet*'te karşımıza çıkar. Yusuf, daha cezaevinden çıkıp otobüse bindiğinde, Uğur ve Bekir'i görür. Tesadüfen onların kaldığı otele yerleşir, tesadüfen Çilem'le ilgilenir. Tekrar sokağa çıktığında, kara gözlükler takmış Uğur gizemli bir şekilde bir anda önünde, yürüdüğü kaldırımda bitiverir. Eşlik eden müzik de gizemi vurgular niteliktedir. Heyecanlanarak geriden takip eden Yusuf, Uğur'un cezaevinde birini ziyarete gittiğini görür. Ancak Yusuf'un bu gizemli rastlantıları çözmek için çaba göstermesine gerek kalmadan, bir iki sahne sonrasında Bekir kendiliğinden bütün hikâyeyi anlatır.

³⁵ Filmde bu kısımların yer almamasını eleştiren Fatih Özgüven'e göre, romanın finalinde Mükerrerem ve Halit geçici bir yenilginin ardından hemencecik toparlanırken Seniha'nın gerisin geri başa dönmesi önemli bir ayrıntıdır: "*Kıskanmak* romanının vardığı tüyler ürpertici sonuç, zamanının Türk romanında olmayan modern içgörü, Örik'in dehası buradadır; güzel olanlar, mutlu (olmuş) olanlar, hayatın akışına kapılma alışkanlığını edinmiş olanlar yaşayıp gitmeye devam ederler. Onlara bir şey olmaz. Seniha'nın kötülüğünün ancak yalayıp geçtiği 'gündelik olan'ın zaferi budur, belki de Seniha'nın ne akıl ne de baş edebileceği asıl büyük Kötülük. Sonunda da başında da sadece Seniha'ya edilmiş olan Kötülük" (Özgüven, 2009b).

Buna karşılık Yusuf, ‘büyük resmi’ görmesini sağlayabilecek ayrıntıları da hep ‘tesadüfen’ kaçıır: Uğur’un odasındaki Zagor / Orhan’ın çerçevelemiş fotoğrafını, Bekir’in anlattığı hikâyedeki “babası Yeşilçam’da filmci olan” Zagor’un Orhan’la aynı kişi olabileceğini, televizyonda Uğur ve Zagor’un öldürüldüğünü gösteren haberi... Yani anlatımı sürüklemesi gereken tesadüf klişesi, ironik bir şekilde, bir türlü işleyemez. Bu tesadüfler seyirci için de ilk anda bir anlam taşımaz; çünkü seyirci Uğur’un odasındaki fotoğrafı gördüğünde Zagor’u henüz tanımamaktadır. Zagor’un televizyon ekranında görüldüğü sahnede seyirci Zagor’un siması ile ilk kez net bir şekilde karşılaşır. Ama Yusuf televizyona arkası dönük olduğundan haberlerde öldüğü bilgisi verilen arkadaşı Orhan’ı da, Uğur’u da göremez. Kapanış sahnesinde seyirci Zagor’u ikinci kez görür ve parçalar birleşir, ama zaten film bittiğinden dolayı bu, anlatımı sürükleyen bir rol oynamaz. Asuman Suner, izleyicinin böyle bir rastlantı ögesinin varlığından film bittiği anda haberdar edilmesinin, anlatının kapalı yapısında gedik açan ve izleyiciyi filmi geriye doğru yeniden gözden geçirmeye iten bir işlev üstlendiğini öne sürer (Suner, 2006: 207).

Zeki Demirkubuz filmlerinde tekrarlanan bir melodram – kara film klişesi de, *femme fatale*’dir. *Üçüncü Sayfa*’nın Meryem’i, filmin sonunda kara filmlerden fırlamış bir klişeye dönüşür: “Kocasını öldürmesi için bir başka erkeği ayartan kadın”. Ancak bu klişede pek çok aksama olur. Filmin finalinde İsa’yla büyük bir korkusuzluk ve kayıtsızlık içinde yüzleşen, ona sırtını dönerek, sınıf atlamış kadın imajıyla işin aslını baştan anlatan Meryem, kara filmlerin aksine cezalandırılmaz ve üstün konumunu sürdürür. Öte yandan, filmin başından beri, Meryem’in sıkışmışlığı o kadar vurgulanmıştır ki, belirgin bir sebep olmadan, ‘zevk için’, ‘sırf kötü tabiatlı oldukları için’ harekete geçen *femme fatale*’lerin aksine Meryem’in kendince sebepleri olduğunu düşünürüz.

Ancak Meryem’in kurban konumu da aynı şekilde sorgulanır kılınmıştır. Meryem’in soğukkanlılıkla plan üstüne plan kuran, yalan söyleyen hali, iki zıt kutup olan kurban konumundaki zavallı melodram kadını ile *femme fatale* arasında devamlı salınmasına

yol açar³⁶. Filmin Yeşilçam melodramlarıyla bağlantısı düşünüldüğünde de, melodramların sınıf atlama fantezisinin yerleştirilmiş bir modeli olan ‘köyden gelip yol yordam öğrenerek sosyetikleşen, ama iyiliğinden bir şey kaybetmeyen kadın’ tiplmesi, *Üçüncü Sayfa*’da kır - kent geriliminin gerçek dinamikleri gösterilerek alaya alınır.

Üçüncü Sayfa’da, Geoffrey Nowell-Smith’in çizdiği ‘gerçeklik yüzeyinde kırılmalar yaratan histeri patlaması’ modeline örnek teşkil edecek bir sahne de vardır. Meryem’in İsa’nın dairesine giderek uzun zamandır ev sahibinin metresi olduğunu, kocasının da muhtemelen bunu bildiğini, ev sahibinin öldürüldüğü akşam orada olduğunu, delilleri kendisinin yok ettiğini anlattığı monolog sahnesinde ses ile görüntü senkronizasyonunun bozulması, farklı şekillerde okunabilecek ilginç bir durum yaratır. İsa’nın Meryem’e inanarak bir komploya dâhil edildiği bu sahnede, sanki Meryem’in vicdanı sessizlik biçiminde yüzeye vurur, görünen gerçekliği sorgulanır kılar.

Femme fatale imgesi, *Masumiyet*, *Kader* ve *Yazgı*’da da karşımıza çıkar. Uğur’un Bekir’i baştan çıkarması için görünürde hiçbir sebep yoktur. Bir çıkar uğruna erkeği tuzağına düşüren *femme fatale*’lerin aksine Uğur sırf ‘eğlencesine’ Bekir’in kalbini çalar. *Yazgı*’da ise, kendini sağlama almak ve asıl sevgilisini kıskandırmak için Musa ile evlenen alımlı bir kadın olan Sinem, *femme fatale* klişelerine uyar; ama etrafında dönen komplolara tümüyle kayıtsız kalan, en ufak bir kızgınlık belirtisi dahi göstermeyen Musa, Sinem’in *femme fatale*’liğiyle adeta dalga geçer.

Femme fatale’in ironik kullanımına dahil edilebilecek son bir örnek, *Kıskanmak*’ta mevcuttur. Romanın 2008 yılındaki baskısı için önsöz yazan Enis Batur, Seniha’nın aykırı bir *femme fatale* örneği olarak algılanabileceğini söyler:

³⁶ Meryem bu yönüyle, Yeni Türk Sinemasındaki melodramatik tınılara sahip bir diğer filmin, Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun*’unun (2008) kadın karakteri Hacer’i akla getirir. Hacer de Meryem de kurban ve *femme fatale* konumları arasında salınırlar. ‘Kötülük’ yapmak için kendilerince sebepleri vardır; ama bu, onları acınası kurbanlar olarak görmemize de yetmez. İki film de, her biri kurban olan, buna karşın zincirleme bir şekilde birbirlerini yıpratarak hayatta kalmaya çalışan karakterler üzerine kuruludur.

Ruhsal yangını açısından bakıldığında, Seniha'nın portresinde biçimlenen şer tohumu, edebiyatımızda benzeri görülememiş bir sapkı düzlemi doğurur: Mario Praz'ın Avrupa edebiyatında varlığını sorguladığı “yazgıyla oynayan kadın” (*femme fatale*) imgesinin ayrıksı bir örneğidir Seniha. Güzel olduğu için değil, tam tersine çirkin olduğu için yakıp geçecektir (Batur, 2008: 11).

Batur devamla, *Kıskanmak*'ta “gerçek kutupların saklandığını, okurun *femme fatale* konusunda da böylesi bir ters çevirmeyle kuşatıldığını” öne sürer: “İlk bakışta bir *homme fatale* vardır ortada: Nüzhet. Ancak bütün akışı denetleyen tek kişinin Seniha olduğu, romanın sonunda kavranır” (Batur, 2008: 11). Buna ek olarak, Seniha da tıpkı Meryem gibi, sistemin kurbanı olmakla *femme fatale* olmak arasında salınan bir karakterdir. Seniha'nın güzelliğin faşizmi karşısında yenik düşmesi sonucu, *femme fatale* olma çabası bir ölçüde gülünçleşmiştir de.

Yazgı'nın Musa'sı, adalet sisteminin de, seyircinin de algılarıyla oynar. Nasıl ki Musa'nın suç işlediğine dair en ufak bir bilgi olmadığı halde yargı onu mahkum etme kararı aldıysa, seyirci de bu yönde hiçbir gösterge olmadığı halde Musa'yı kötücül biri olarak algılar; zira yönetmen, Musa ile empati kurulabilecek tüm yolları tıkamıştır. Tam da aynı bakımdan, tersi bir durum Yusuf için geçerlidir. Yusuf, en yakın dostunu öldürdüğü ve ablasını sakat bıraktığı halde, sunulmuş biçimi nedeniyle çocuk kadar saf ve masum bir figür olarak algılanır.

Aslında Yusuf gibi Bekir de, Uğur'a verilen *femme fatale* havası, hatta Uğur için yazılan “Kötülükse kötülük istiyorum” gibi replikler nedeniyle, kendi seçimlerinin ürünü olan ‘kader’in kurbanı gibi algılanır. Fakat *Kader*'de bu ironi daha görünür bir şekilde kullanılmış, hatta filmin ismi için yapılan seçimle hiçbir seyircinin bu ironiyi ıskalamaması amaçlanmıştır. Bekir'in bir kader kurbanı mı, yoksa kendi kaderini kendi çizen biri mi olduğu, filmi seyreden kimsenin kayıtsız kalamayacağı bir görünürlükte gündeme getirilir. *Kader*'in finalinde Bekir, ateşe uçan bir pervane gibi Uğur'un peşinden Kars'a gelişini şöyle anlatır:

Herkesin inandığı bir şey vardır bu hayatta. Benimkisi de sensin, ne yapayım? Geçen gece çocuk hastaydı. İlacı bitmiş, almak için dışarı çıktım. Sağa sola saldırıp nöbetçi eczane arıyoruz. Birden durup dururken çim cız etti. Bir baktım gene aynı karın

ağrısı, öyle özlemişim ki seni. Dönerken bir meyhane gördüm. Bir tek içeri girdiğimi hatırlıyorum. Bir de rakıya yumulduğumu. Arkasından en az dört cigaralık. Sonradan gözümü bir açtım, karşıdan karlı dağlar geçiyor. Bir daha açtım, başımda bir çocuk, kalk abi diyor Kars'a geldik. Otobüsten indim, yürümeye başladım. Dedim, ‘Allah’ım nerdeyim ben? Burası neresi?’ Sonra güç bela burayı buldum. Kapının önünde durup, düşündüm. Dedim ‘Bekir, bu kapı ahiret kapısı, burası Sırat Köprüsü. Bu sefer de geçersen, bir daha geri dönemezsin. İyi düşün’, dedim. Düşündüm, düşündüm... Ama olmadı, dönemedim. Sonra, ‘bak oğlum’ dedim kendi kendime... ‘Yolu yok çekeceksin. İsyân etmenin faydası yok! Kaderin böyle. Yol belli; eğ başını, uslu uslu yürü şimdi.’

Bu anlatıma bakılırsa Bekir, rüzgârda savrulan bir yaprak gibi, kaderine karşı koyamaz durumdadır. Oysa film aynı zamanda, Bekir’in ailesi, toplum ve geleneksel değerler tarafından kendisine çizilen kadere başkaldırarak bu yola girdiğini göstermektedir. Bekir’de kaderinin öznesi ve nesnesi olma hali ironik bir şekilde iç içe geçmiştir. Bekir’in tutumu, tam da Camus’nün *Sisifos Söyleni*’nde ortaya serdiği varoluşsal çelişkiye çözüm getirme biçimini akla getirir: “Madem ki bu döngüyü tekrar tekrar yaşamaya mecburum, o halde severek yapayım.” Ya da Beckett’in çağrısına uyarak “Yine deneyeyim, daha iyi yenileyim” demektedir Bekir. Bir yandan da Bekir’in *Masumiyet*’te intihar ettiğini -*Kader*’deki Bekir’in kaderinde intiharın yazılı olduğunu- bilmek, Bekir’in trajedisinin herhangi bir şekilde tatlıya bağlanmasını olanaksızlaştırır.

Zeki Demirkubuz filmlerinde melodramların ‘kader’ klişesi sık sık ironik bir kullanımla kendini gösterir. Örneğin *Üçüncü Sayfa*’da kapanış sekansındaki *femme fatale* Meryem, İsa’ya işin iç yüzünü şu sözlerle açıklar:

“Zaten kin güderdi babasına. İlişkimiz başlayınca beraber öldürmeye karar verdik. Senin geldiğin gece de yapacaktık. Babası gelmeden eve aldım. Serdar yatak odasının balkonunda bekliyordu. O banyoya girince içeri girecektik, banyoda öldürecektik. Ama sen geldin... Kader işte!”

Meryem, İsa’nın kötü kaderinden dolayı bir piyon olduğunu bu sözlerle açıklarken sonda duyulan Yeşilçam filmine ait replikler ise, aslında az önce komplocu bir kadın olarak sunulan Meryem’in halinin istendiğinde aynı rahatlıkla kadere bağlanabileceğini göstermektedir. Filmdeki kadın sesi, annesi uğruna aşkından

vazgeçip zengin bir adamla evlendiğini anlatmakta, bunu sevdiği adama “Kaderime boyun eğdim Oğuz” diye açıklamaktadır.

2.2.2. Üstkurmaca ve Metinlerarasılık

Zeki Demirkubuz filmlerinde televizyonlarda gösterilen Yeşilçam melodramları, film çekme eyleminin kendisi, ya da sinema ile ilgili göndermeler, film metnine ‘film içinde film’ motifinden kaynaklanan bir üstkurmaca (*metafiction*) niteliği kazandırır. Bu nitelik, izlenenin bir film olduğunu hatırlatarak seyircinin mesafelendirilmesine yardımcı olur.

Masumiyet’teki otelde, üzerinde “Televizyonu hiç ellemeyin” yazan bir televizyon, gün boyu Yeşilçam melodramlarıyla masumiyet, saflık, temizlik üzerine insanların içini ısıtacak hikayeler yayar etrafına. Bu melodramları hipnotize edilmiş gibi izleyen, filme üzülen otelciyi “Film bu abi” diye teskin etmeye çalışsa da, en az onun kadar etkilendiği anlaşılan Yusuf, Uğur’a “Abla gidelim buradan” diye seslendiğinde, Uğur “Bırak bu film ağızlarını” diyerek lafı ağzına tıkar. Fatih Özgüven, Zeki Demirkubuz filmlerinde Yeşilçam melodramlarının kullanımı hakkında şunları söyler:

Zeki Demirkubuz filmlerinde kişiler, eski Türk filmlerini izlemekle kalmazlar, eski Türk filmlerin bizim için ne anlama gelebileceğini; bugün ne anlama gelebileceğini, bizim için nasıl bir kültürel geçmiş oluşturduğunu anlamaya; filmlerin içinde kullanmaya ve filmlerini de o doğrultuda okutmaya çalışırlar seyirciye. Eski Türk filmlerini Zeki Demirkubuz kendi, baskıcı toplum, söylemek istediğini ifade edemeyen birey bağlamında kullanıyor, bambaşka bir biçimde ona bakmamızı istiyor ve filmlerinde hem bir *leitmotif* olarak, hem de giderek filmleri besleyen bir şekilde kullanıyor (Özgüven, 2001: 129).

Üçüncü Sayfa’da ‘film içinde film’ motifi birkaç farklı boyutta kullanılır. Öncelikle, İsa, dizilerde tetikçi rolünde oynayan bir figürandır. Dizilerdeki rolü yaşamına da sirayet etmiş gibidir. Oynadığı dizilerdeki gibi ‘arabesk’ bir hikayenin öznesi olur.

Asuman Suner, İsa'nın duvarında asılı olan *Dört Yanım Cehennem* isimli filmin afişinin apartmanda yaşanan işkence ve cinayet planlarına gönderme taşırcasına İsa'nın yaşamı, hatta daha somut düzlemde İsa'nın evi için bir çerçeve oluşturduğunu, filmin afişindeki dev boyuttaki Cüneyt Arkın portresinin de sık sık kadraja girerek kurbanın başına gelen felaketleri izlemekten zevk alan seyirciyi temsil ettiğini söyler (Suner, 2006: 210). Meryem, kara filmlerden fırlamış gibi duran cinayet planlarını, haber bültenlerinden 'ilham alarak' kurduğu ceset kaybetme planlarını anlatırken "film değil ya bu" diye İsa'yı ikna etmeye çalışır. Çeşitli yerlerde izlenen Yeşilçam filmleri, kahvede izlenen *Masumiyet* filmi, filmin kendi olay örgüsüne eşlik eder. İsa ile aynı dizide oynayan tetikçi figüranlarından biri (Feridun Koç), oyuncu seçimi sırasında daha önce yaptığı işleri sayar: "Amelelik, seyyarcılık, işporta, kaset sattım, poster sattım". Bu replik, Feridun Koç'un *C Blok* filmindeki kurye ve *Masumiyet* filmindeki poster ve kaset satıcısı rollerine gönderme taşır. Bunlar aynı zamanda, Zeki Demirkubuz'un yönetmen olmadan önce yaptığı işlerdir ve yönetmeni yakından takip eden izleyiciye bir selam içerir. İlerleyen bir sahnede yine Feridun Koç, "Kavgı sahnesi tecrüben var mı?" sorusuna "Yüksek ninja oynadım" diyerek filmin gösterime girdiği dönemde televizyonda yayımlanan *Sıdıka* dizisinde oynadığı karate hocası rolüne gönderme yapar. *Bekleme Odası* da, hem 'film içinde film' motifini içermesi, hem de filmin yönetmeni olan Demirkubuz'un 'kendisine çok benzeyen' birini canlandırması nedeniyle üstkurmaca niteliği kazanır.

'Kader' filmi, *Masumiyet*'ten bilinen hikayeyi mercek altına alarak metinlerarası bir okuma sağlar ama daha da çarpıcısı, filmin isminin bunu vurgulamasıdır: Bekir'in 'kader'ini önceden bilerek filmi izleriz.

Filmlerin bütünü de, metinlerarası bir okumaya zemin teşkil eden bir küme oluşturur. Sınıf değiştiren kadınların hikâyesinin birbirinin devamı gibi olması, bunun örneklerinden biridir. "Tülay'ın yaşadığı sıkıntı, Meryem'in yaşayacaklarını da önceden gösterir. Aslında Tülay gibi görmek istemeseler de dönüp dolaşıp Nilgün gibi bir gecekonduya düşebilirler" (Öztürk, 2006a: 67).

Filmden filme hep karşımıza çıkan problemlı çiftler de bu şekilde değerdendirilebilir. Zeki Demirkubuz filmlerinde kadın erkek ilişkileri ve daha genel olarak da insan ilişkileri, genellikle bir aşk üçgeni üzerinden işlenir. Filmlerin çoğunda, özellikle de filmlerin finalinde tekrarlanan bir sahne, aynı masada yan yana ya da karşılıklı oturan kadın ve erkeğın gösterilmesi, bu üçgenler arasında paralellikler kurulmasına ve metinlerarası okumalar yapılmasına olanak tanır.

SONUÇ

Melodram, burjuvazinin tarih sahnesine çıkışı ile birlikte doğan ve gelişen bir türdür. Çalışmada, burjuvazinin feodalizme karşı iktidar mücadelesi verdiği, iktidara gelerek toplumu ihtiyaçlarına göre biçimlendirme çabasına giriştiği, iktidarını sağlamlaştırarak statükocu ve giderek gerici bir nitelik kazandığı, ulusal ya da küresel ölçekte krizler yaşadığı dönemlerde, melodramların da farklı nitelikler kazandığı ortaya konulmuştur. Bunun en belirgin örneği, Fransız Devrimi'nin temel şiarlarından biri olan, ancak iktidara gelen burjuvazinin bir kenara attığı 'eşitlik' talebinin yansımalarında görülebilir. Devrim öncesi melodramlarda 'zalim aristokratlara' isyan ettiren ve acı bir finalle sonlanan melodramlar, devrim sonrasında iyilerin ödüllendirildiği, sınıf atladığı, mutlu sonlu melodramlara yerini bırakmıştır. Bu fantezilerin inandırıcılığını yitirmesiyle, özellikle de Hollywood'un sistematik bir şekilde kendini geliştirmesiyle, daha gelişkin yöntemler ortaya çıkmıştır. İzleyeni mağduriyetin ve kurban olmanın faziletlerine ikna eden melodramatik anlatılar, aksiyon ve tarih filmlerinden televizyon dizilerine dek pek çok ticari yapımın merkezine yerleşmiştir. Kitleleri, tüm adaletsizliklere karşın yaşamı anlamlı kılan bazı aşkın manevi değerler olduğuna ikna etmekteki başarısı tescillenen melodramatik imgelem, ticari sinemanın genelinde kullanılır olmuştur.

Öte yandan, daha başından itibaren melodramatik imgelem sadece egemen sınıfın tekelindeki bir 'ikna' aracı olmamıştır. Fransız Devrimi'nden on yıl sonra doğan Balzac, büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir Rusya'da yaşayan Dostoyevski ve daha pek çok sanatçı, insan olmanın 'özüne' dair gerçekleri ortaya çıkarmak için melodramatik imgeleme başvurmuşlardır. Ticari sinemanın kapsamı içinde de, melodramatik imgelemi kullanarak, kitlelerin ikna edilmeye çalışıldığı paradigmanın geçerliliğini sorgulayan, toplumdaki adaletsizlikleri ya da bireyin maruz kaldığı baskı mekanizmalarını etkili bir şekilde görünür kılan filmler üretilmiştir. Melodramın bu tarz kullanımı, tam da Hollywood stüdyo sisteminde melodramların seri üretildiği bir dönemde yaşanmıştır. Avrupa'daki faşist yönetimlerden kaçarak ABD'ye göç eden bir dizi yönetmenin, tek bir isim anmak gerekirse de Douglas Sirk'ün bu kırılmadaki rolü çok önemli olmuştur.

Sirk'ün filmleri aynı zamanda, akademik camiaya egemen olan, melodramların sadece ticari sinemaya özgü, klişeler üzerinden yürüten değersiz bir tür olduğu yönündeki kanının değişmesinde, melodramatik anlatıların gelişkin temsil ve dil araçları içerdiğini saptayan öncü makalelerin yayımlanmasında etkili olmuştur. Melodram, burjuvazinin paranoyalarını, tedirginliklerini, ya da başka bir deyişle, sistemin kırılma noktalarını da açığa vurmaya yatkın bir form olarak görülmeye başlanmıştır.

Tüm bunlar, melodramatik imgelemin farklı yönlerde kullanılabilir bir araç olduğu sonucuna ulaşılmasını sağlamıştır. Aile üzerinden politik olana, gündelik üzerinden evrensel olana dair söz söyleme konusunda yetkin bir temsil ve anlamlandırma sistemi olan melodramatik imgelem, bu nedenle sıradan insanın gündelik yaşamının altında yatan derin çelişkileri işleyen, modernite koşullarındaki insan yaşamının 'trajik' durumunu ortaya koyan yapıtlarda sıklıkla karşımıza çıkar.

Dolayısıyla çalışma, ticari sinemaya ait bir tür (*genre*) olarak düşünüldüğünde sanat sinemasında barınması bir çelişki gibi görünen melodramın, aslında bir anlamlandırma aracı olarak sanat filmlerinde kullanılmasının bir çelişki olmadığını göstermiştir. András Bálint Kovács'ın çizdiği 'modern melodram' modeli de çalışma için yol gösterici olmuştur. Kovács, modernite ile birlikte ortaya çıkan yeni yaşam koşullarında kendini köşeye kısıtlanmış hissedilen, 'pozitif insani değerlerin varoluşsal bir yokluk hali' karşısında var olmaya çalışan bireyin gerilimini işleyen pek çok sanat filmini, çizdiği bu çerçeveye dâhil etmiştir. Bunun yanında, sanat sineması çerçevesinde anılan pek çok yönetmen de, Douglas Sirk örneğinde olduğu gibi, kimi çelişkileri daha görünür hale getirmek ve izleyiciyi düşünsel olarak 'irkiltmek' için bazı melodram motif ve klişelerini ironik bir biçimde kullanmışlardır.

Çalışmanın ikinci bölümü, Türkiye'de 1990'lardan sonra kaydadeğer bir canlılık gösteren sanat sinemasının önemli temsilcilerinden Zeki Demirkubuz'un filmlerine odaklanmıştır. Filmlerin tek tek analizine geçmeden önce, Peter Brooks'un çalışma için temel teşkil eden 'melodramatik imgelem' tanımında yer alan unsurların Zeki Demirkubuz filmlerinde var olup olmadığı sorgulanmıştır. Tıpkı Balzac ve

Dostoyevski için söylendiği gibi, Demirkubuz da insanlara ilişkin görünen gerçekliğin derinine inmek, kendi deyimiyle “hakikat”e ulaşmak, yine kendi deyimiyle “insan ilişkilerindeki trajik durum”u ortaya çıkarmak için gerçekliği uçlara çekmekte, kriz durumlarını, duygusal patlamaları, negatif bir aşırılık olarak yorumlanabilecek duygusal kayıtsızlık hallerini kullanmaktadır. Anlatım, sözlü dilden çok mizansene, kamera tekniklerine ve oyunculuğa dayalıdır. Zeki Demirkubuz filmleri aynı zamanda, Kovács’ın ‘modern melodram’ modelinde tarif ettiği gibi, ‘pozitif insani değerlerin’ yokluğu karşısında kısıtlanan, bir çıkış arayan, ancak içinde buldukları çemberi kıramayan bireylerin odağında gelişir. Buradan hareketle, çalışmanın ikinci bölümünde Zeki Demirkubuz’un şimdiye dek çekmiş olduğu sekiz uzun metrajlı filmi, ‘kısıtlanmışlık’, ‘arayış’ ve ‘çıkışsızlık’ başlıkları altında analiz edilmiştir.

Varılan sonuçlar şöyle özetlenebilir: Zeki Demirkubuz filmlerinde toplumsal ya da varoluşsal bir durumun köşeye sıkıştırdığı bireylerin öyküleri anlatılır. Yönetmen, ev mekânı ve aile unsurlarını Dostoyevski, Sirk ya da Fassbinder’de olduğu gibi, yine Thomas Elsaesser ve pek çok başka film araştırmacısının işaret ettiği şekilde, özelden hareket ederek genele dair söz söylemek ve bireyin kısıtlanmışlığını sergilemek için kullanmaktadır. Melodramatik imgelemin önemli bileşenlerinden olan kutupsal karşıtlıklar, Zeki Demirkubuz sinemasında metafizik bir ‘negatif’ gücün tezahürü olan ‘yabancılaşma, sevgisizlik, yalnızlık, vicdan azabı, yaşamın anlamsızlığı ya da horgörülme’ gibi durumlar ile bunlara karşı sürdürülen ‘sevgi, insani ilişkiler, vicdani arınma, yaşama anlam katma ya da tanınma’ gibi arayışlar biçiminde kendini gösterir.

Melodramların mevcut düzene dair eleştiri üretebilmesini sağlayan en önemli niteliklerinden biri de, ‘şiiysel adalet’in inandırıcılığını ve dolayısıyla da kapitalizmin ve modernizmin sıradan insana vaat ettiği sorun çözücülük niteliğini sorgulatan çıkışsızlık motifidir. Her ne kadar umutsuzluktan başka bir şey üretmeyen bir motif olarak eleştirilebilirse de, melodramatik imgelemin dairesel, hatta giderek girdapsı bir hal alan çıkışsızlık anlatıları, günümüzde insanlığın büyük çoğunluğunun içinde

olduğu muazzam çıkışsızlık duygusunun gcl bir temsilini sunar. Zeki Demirkubuz filmlerine de, koyu bir çıkışsızlık motifinin egemen olduğu görülmüştür.

Çalışmanın devamında, Zeki Demirkubuz filmlerinde melodramlarda sıkça tekrarlanan bazı motif ve klişelerin, izleyicinin egemen kültürdeki bazı değer yargılarını sorgulamasını sağlayacak şekilde ironik bir şekilde kullanıldığı; üstkurmaca ve metinlerarasılık yoluyla da izleyici ile film arasında entelektüel bir mesafenin korunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tüm bunlardan yola çıkılarak Zeki Demirkubuz sinemasının hem yapısal anlamda melodramatik imgelemi kullandığı, hem de melodram motiflerini dönüştürerek kullandığı, toplamda seyirciyi metinle belli bir entelektüel mesafede tutan melodramatik filmler ürettiği sonucuna varılmıştır. Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta, melodramın sayılan potansiyelleri yönetmen tarafından ne kadar yetkin ve etkili bir şekilde kullanılırsa kullanılsın, seyircinin bu mesajları almayabileceği, öyküyü en yüzeysel tabakası ile okumaktan ileri gidemeyebileceğidir. Zeki Demirkubuz sineması için de bu durum geçerlidir. Ancak 1940'lı - 50'li yılların Hollywood aile melodramları ve bu filmlerin açtığı yolda halen yapılmakta olan çalışmalar, bu değerlerin er ya da geç anlaşılarak daha geniş kitlelere ulaşabileceğini, geleceğin yönetmenleri için de yol gösterici olabileceğini göstermiştir. Aynı zamanda bu filmler, çekildikleri dönemler için çarpıcı tarihsel belgeler olmalarıyla da ayrı bir değer kazanmıştır.

Nasıl ki 40'lı - 50'li yılların Hollywood aile melodramları burjuvazinin ayyuka çıkan gericileşmesini, egemen düzenin insan yaşamının potansiyelini sınırlayan bir şey olarak görülmeye başlanmasını gözler önüne seriyorsa, nasıl ki Fassbinder'in filmleri Nazi iktidarı sonrası görünüşte yepyeni bir başlangıç yapan Alman toplumunun geçmişiyle hesaplaşmasını hakkıyla yerine getirmediğini ifşa ediyorsa, Zeki Demirkubuz'un filmleri de Türkiye'de özellikle 1980'lerde doğan genç kuşağın yaşadığı insani çoraklığı ve çıkışsızlığı saptamaları bakımından önemli belgelerdir.

Çağlar Keyder, 1990'lı yılların Türkiye'de derin huzursuzlukların yaşandığı, geçmişe dair modernleşme, kadınlık, erkeklik ve ailenin de arasında olduğu pek çok unsurun sorgulanmaya başladığı bir dönem olduğunu belirtir (1998: 29). Türkiye'de sanat sinemasının artık ustalaşmakta olan pek çok yeni kuşak temsilcisi gibi Zeki Demirkubuz da filmleriyle bu sorgulamada yerini almıştır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1999), *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, Nilgün; Arslan, U. Tümay; Behçetoğulları, Pembe; Karadoğan, Ali; Öztürk, S. Ruken; Ulusay, Nejat (2005), *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yârim Üzerine*, İstanbul: Metis Yayınları.

Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press / Routledge.

Akbulut, Hasan (2008), *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Aksoy, Ümit (2009), “Bir Hiçlik Ağıtı: C Blok’un Can Sıkıntısı Üzerine Bir Deneme”, *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*, ed. Ayşe Pay, İstanbul: Küre Yayınları. (s. 11-26)

Aristoteles (1963), *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Atam, Zahit (2010), “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadın - 6”, *Birgün Gazetesi*, 22 Ağustos 2010.

Aytaç, Senem; Göl, Berke; Onaran, Gözde (2009), “Zeki Demirkubuz İle Kıskanmak Üzerine”, *Altyazı Dergisi*, 28 Ekim 2009. <<http://www.altyazi.net/soylesiler/zeki-demirkubuz-ile-kiskanmak-uzerine-7-59.aspx>> Erişim: 19 Kasım 2009.

Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich (1984), *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, çev. Caryl Emerson, University of Minnesota Press.

Balzac, Honoré de (1991), *Goriot Baba*, çev. Cemal Süreya, İstanbul: Cem Yayınevi.

Banham, Martin (1995), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press.

Batur, Enis (2008), “Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı bir Divertimento”, Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, İstanbul: Oğlak Yayınları. (s. 7-12)

Beckett, Samuel (1996), *Nohow on: Three Novels*, Grove Press.

Beckett, Samuel (1999), *Murphy*, çev. Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berry-Flint, Sarah (2005), “Genre”, *A Companion to Film Theory*, ed. Toby Miller, Robert Stam. Wiley-Blackwell. (s. 25-44)

Bonitzer, Pascal (2006), *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İstanbul: Metis Yayınları.

Brooks, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press.

Büyükdüvenci, Sabri ve Öztürk, S. Ruken (2007), “Yeni Türk Sinemasında Estetik Arayışı”, *Felsefe Dünyası*, 2007/2, sayı:46. (s. 45-49)

Camus, Albert (2002), “Aldatan Kadın”, *Sürgün ve Krallık*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.(s. 9-28)

Camus, Albert (2009), *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Can Yayınları.

Cook, Pam (2005), *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge.

Cuddon, J. Anthony ve Preston, Claire (1998), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Wiley-Blackwell.

Dostoyevski, Fyodor M. (2007), *Suç ve Ceza*, çev. Ergin Altay, İstanbul: İletişim Yayınları.

Elmacı, Tuğba (2006), *Son Dönem Türk Sineması'nda Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi.

Elsaesser, Thomas (1987), "Tales of Sound and Fury", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 43-69)

Elsaesser, Thomas (1996), *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*, Amsterdam University Press.

Erdoğan, Nezih (2001), "Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, ed. Deniz Bayrakdar, İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (s.107-124)

Erkek, Hasan (2002), "Oyun içinde Şarkı ve Türküler", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü*, sayı:14. <<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1397.pdf>> Erişim: 5 Ocak 2011.

Fanger, Donald (1998), *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Northwestern University Press.

Giddens, Anthony (1992), *Mahremiyetin Dönüşümü*, çev. İdris Şahin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gledhill, Christine (1987), "The Melodramatic Field: An Investigation", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 5-39)

Gonçarov, Ivan (2007), *Oblomov*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Erol Güney, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gökçe, Övgü (2001), “İki Farklı Dönemde İki Farklı Anlatı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, ed. Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları. (s. 69-77)

Güçbilmez, Beliz (2002), “Melodram, Beden ve Gülnihal”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü*, Sayı:14. <<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1385.pdf>> Erişim: 12 Aralık 2010.

Gürbilek, Nurdan (2008), *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları.

Jacobowitz, Florence (1992), “The Man’s Melodrama: The Woman in the Window and Scarlet Street”, *The Movie Book of Film Noir*, ed. Ian Cameron, London:Studio Vista. (s. 152-164)

Kaes, Anton (1992), *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, London: Harvard University Press.

Kee, James M. (2006), Knowledge, Reflection, and the Tragic: The Case of *Hamlet*. <http://college.holycross.edu/projects/shakespeare/PDFs/Kee_Hamlet.pdf> Erişim: 3 Şubat 2011.

Keyder, Çağlar (1998), “1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (s. 29-42)

Khatchadourian, Haig (2005), “The Tragic Protagonist and the Meaning of Suffering”, *Cygnifiliana*, ed. Chad Matthew Schroeder, New York: Peter Lang Publishing. (s. 97-121)

Kıraç, Rıza (1998), “Kapı Aralığından Masumiyet ve Aşk”, 25. *Kare*, sayı:25. (s. 9-13)

Kovács, András Bálint (2007), *Screening Modernism : European Art Cinema 1950-1980*, Chicago: The University of Chicago Press.

Maktav, Hilmi (2003), “Melodram Kadınları”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 96, Bahar 2003. (s. 273 – 293)

Marx, Karl ve Engels, Friedrich (1998), *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Dünya Armağan, İstanbul: Gelenek Yayınları.

McCormick, Ruth (1991), “Fassbinder’s Reality: An Imitation of Life”, *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landry, Wayne State University Press. (s. 578-585)

McHugh, Kathleen Anne (1999), *American Domesticity: From How to Manual to Hollywood Melodrama*, New York: Oxford University Press.

Mercer, John ve Shingler, Martin (2004), *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, Londra: Wallflower Press.

Miller, Arthur (1978), “Tragedy and the Common Man”, *The Theater Essays of Arthur Miller*, Viking Press. (s. 3-7)

Modleski, Tania (1987), "Woman's Film", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 326 – 338)

Mulvey, Laura (1987), "Notes on Sirk and Melodrama", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 75-79)

Neale, Steve (1986), "Melodrama and Tears", *Screen* 27, no.6. (s. 6-22)

Nietzsche, F. Wilhelm (1999) *The Birth of Tragedy and Other Writings*, çev. Ronald Speirs, Cambridge University Press.

Nowell-Smith, Geoffrey (1987), "Minnelli and Melodrama", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 70-74)

Orr, Christopher (2000), "Scenes from the Class Struggle in Sweden – Persona as Brechtian Melodrama", *Ingmar Bergman's Persona*, ed. Lloyd Michaels, Cambridge University Press. (s. 86-109)

Orr, John (1998), *Contemporary Cinema*, Edinburgh University Press.

Örik, Nahid Sırrı (2008), *Kıskanmak*, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Özer, Murat (2002), "'Aldattım' De, Kurtul!", *Radikal Gazetesi*, 30 Nisan 2002.

Özgüven, Fatih (2001), "Türk Sineması ve Biz: Çamlıca'daki Eniştemiz", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, ed. Deniz Derman, İstanbul: Bağlam Yayınları. (s. 121-130)

Özgüven, Fatih (2009a), “Samimi beklentiler...”, *Radikal Gazetesi*, 3 Eylül 2009.

Özgüven, Fatih (2009b), “Kıskanmak - 2”, *Radikal Gazetesi*, 12 Kasım 2009.

Öztürk, S. Ruken (2006a), “Zeki Demirkubuz Sineması”, *Kader: Zeki Demirkubuz*, ed. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost. (s. 53-73)

Öztürk, S. Ruken (2006b), ““Çünkü Erkeğin Aldatması Trajik Olmuyor”, ODTÜ Söyleşisi”, *Kader: Zeki Demirkubuz*, ed. S. Ruken Öztürk, Ankara: Dost. (s. 122-135)

Pehlivan, Behice (2007), *Yeşilçam Melodramatic Imagination and Its Influence on the new Turkish Cinema*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Sabancı Üniversitesi.

Rodowick, David N. (1987), “Madness, Authority and Ideology: The Domestic Melodrama of the 1950s”, *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 268-280)

Rowe, Kathleen (1995), *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Austin: University of Texas Press.

Ruppert, Peter (1989), “Fassbinder, Spectatorship, and Utopian Desire”, *Cinema Journal*, vol. 28, no. 2, Winter 1989. (s. 28-47)

Singer, Ben (2001) *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press.

Suner, Asuman (2006), *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.

Tomasulo, Frank P. (2007), “The Bourgeoisie is Also a Class: Class as Character in Michelangelo Antonioni's L'Avventura”, *Jump Cut*, No. 49, Spring 2007.

<<http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Tomasulo/index.html>>, Erişim: 11 Mayıs 2009.

Tunalı, Dilek (2006), *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Ankara: Aşına Kitaplar.

Wadlington, Warwick (1989), "The Sound and the Fury: A Logic of Tragedy", *On Faulkner, The Best from American Literature*, ed. Louis J. Budd - Edwin H. Cady, Duke University Press.

Williams, Linda (1987), "Something Else Besides a Mother", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill, London: British Film Institute. (s. 299-325)

Williams, Linda (1998), "Melodrama Revised", *Refiguring American film genres: History and Theory*. ed. Nick Browne, University of California Press. (s. 42-88)

Williams, Raymond (2006), *Modern Tragedy*, Broadview Press.

Woodward, Katherine S. (1991), "European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder", *Imitations of Life: A Reader on Film & Television Melodrama*, ed. Marcia Landry, Wayne State University Press. (s. 586-595)

Zeki Demirkubuz'a Onur Ödülü (2009), *Sabah Gazetesi*, 7 Aralık 2009. <http://sabah.com.tr/kultur_sanat/sinema/2009/12/07/zeki_demirkubuza_onur_odulu>, Erişim: 10 Ocak 2011.

Zweig, Stefan (2010), *Üç Büyük Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski*, çev. Nafer Ermiş, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZET

Bu çalışma, bir sanat sineması karakteri taşıyan ‘Yeni Türk Sineması’nın önemli temsilcilerinden Zeki Demirkubuz’un filmlerinde melodramatik imgelemin varlığını sorgulamaktadır. Film çalışmaları alanında daha çok ‘ticari sinemanın bünyesinde gelişen bir tür’ olarak düşünülen melodramın, bağımsız yapısıyla karakterize olan sanat sinemasındaki varlığından söz etmek bir çelişki midir? Çalışma, tarihsel olarak bakıldığında melodramın bir ‘tür’ olmanın ötesinde, çeşitli sanat dallarında karşımıza çıkan güçlü bir anlamlandırma biçimi olduğu sonucuna varmıştır. Metafizik karşıtlıklar ve gerçekliğin uç temsilleri üzerinden işleyen melodramatik imgelem, 18. yüzyılın ortalarından bu yana, gündelik yaşamın görünen gerçekliğinin altında yatan ‘trajik gerilimleri’ ortaya çıkarmak için kullanılan bir sanatsal araçtır. Sinema alanında ise, melodram türünün 1940-50’lerde Hollywood stüdyo sistemi dâhilinde üretilen bazı örnekleri, melodramın modernite koşullarındaki insan yaşamının trajik gerilimlerini işlemekte etkili bir dil olduğunun akademik camiada anlaşılmasını sağlamıştır. Çalışma, melodramatik imgelemin ‘sanat sineması’ dâhilinde düşünülen pek çok yönetime de kullanıldığını göstermiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde değinildiği gibi, Zeki Demirkubuz, karakterlerini uç olaylara sürükleyerek, aşırı duygululuk ya da duygusuzluk temsilleri sunarak, mizansen ve kamera kullanımı yoluyla karakterlerinin kısıtlanmışlığını görsel olarak seyirciye aktararak melodramatik imgelemi kullanır. Bu yolla sıradan insanın gündelik yaşamının altında yatan trajik gerilimleri ortaya çıkarmaya çalışır. Yönetmenin filmleri analiz edildiğinde, ‘insani değerlerin’ yokluğundan dolayı manevi bir kriz yaşayan, bu durumu aşmaya çalışan, ancak çoğunlukla bir kısır döngüye hapsolan karakterler aracılığıyla, bireyin hem evrensel ölçekte hem de Türkiye özelinde modernite ile yaşadığı gerilime dair çarpıcı temsiller üretildiği görülmüştür.

ABSTRACT

This study questions the existence of melodramatic imagination in the films of Zeki Demirkubuz, who is an important representative of the ‘New Turkish Cinema’. Often thought as ‘a genre growing within commercial cinema’, is it possible for melodrama to exist in art cinema, a tradition characterized by its independent nature? The study has shown in a historical context that, melodrama is a powerful means of meaning-making, beyond merely being a ‘genre’. Functioning via metaphysical antagonisms and extreme representations of reality, melodramatic imagination has been and is being put into use as an artistic device since the middle of 18th century, in order to reveal the tragic tensions lying beneath the superficial reality of everyday life. As for the field of cinema, some examples of the melodramatic genre produced in the 1940s and 50s within the body of the Hollywood studio system have helped the development of an understanding in academic circles, regarding the effectiveness of melodrama in dealing with tragic tensions of human life in the conditions of modernity. The study has shown that, melodramatic imagination has been widely employed by many directors, who are thought to be part of the ‘art cinema’ tradition.

As mentioned in the second chapter, Zeki Demirkubuz utilizes melodramatic imagination by putting his characters into extreme positions, using excessive cases of emotion or emotionlessness, and employing *mise-en-scene* and cinematography to visually show how entrapped his characters are. Thus he tries to reveal the tragic tensions lying beneath the daily life of the common man and woman. The analysis of Demirkubuz’s films has shown that, through characters that are trying to cope with moral crises of the absence of ‘humane values’ but mostly failing to break the vicious circle, these films create vivid representations of the tension that the individual experiences in the conditions of modernity, both in universal and national contexts.