

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ MELODRAMIN DÜNYA SİNEMASI
ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE TÜRK-İTALYAN SİNEMA
ANLAYIŞINDA YERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SERAP BAYOL

1010060005

ANABİLİM DALI : İLETİŞİM TASARIMI

PROGRAM ADI : İLETİŞİM TASARIMI

TEZ DANIŞMANI : DOÇ. CEM KAĞAN UZUNÖZ

ARALIK 2013

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MELODRAMIN DÜNYA SİNEMASI
ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE TÜRK-İTALYAN SİNEMA
ANLAYIŞINDA YERİ**

YÜKSEK LİSANS

SERAP BAYOL

1010060005

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 10.12.2013

Tezin Savunulduğu Tarih: 20.12.2013

Tez Danışmanı: Doç. Cem Kağan Uzunöz

Jüri Üyeleri: Yrd. Doç. Dr. Okan Ormanlı

Yrd. Doç. Dr. Hale Torun

ARALIK 2013

İÇİNDEKİLER

TÜRKÇE ÖZET

ABSTRACT

GİRİŞ

1. MELODRAMIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1.1. Melodramın Tanımı.....	1
1.2. Melodramın Tarihsel Gelişimi.....	6
1.3. Melodramın Genel Yapısı ve Kaynakları.....	11
1.4. Sosyolojik ve Toplumsal Olayların Melodram Üzerindeki Etkileri.....	17

2. MELODRAMIN DÜNYA SİNEMASINDAKİ YERİ

2.1. Dünya Sinemasında Melodramın Yeri	27
2.1.1. Avrupa Sinemasında Melodram'ın Doğuşu ve Gelişimi.....	28
2.1.2. Hollywood Sinemasında Melodram.....	29
2.2. İtalyan Sinemasında Melodram Tarihsel Süreç.....	34
2.2.1. Beyaz Telefon Filmleri.....	38
2.2.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği	40
2.2.3. Spagetti Western.....	50
2.3. Türk Sinemasında Melodram	55
2.3.1. 60 ve 75 Yılları Arası Türk Sineması	43

3. İTALYAN VE YEŞİLÇAM SİNEMASININ FİLM ÜZERİNDEN

MELODRAM KARŞILAŞTIRMASI78

3.1. Filmlerin Sosyolojik Açıdan Çözümlemeleri.....	87
3.1.1. Toplumsal Özelliklerin Sinemaya Olan Etkileri.....	87
3.1.2. Bir İtalyan Filmi; 'Rocco ve Kardeşleri'.....	90
3.1.3. Bir Türk Filmi; 'Gurbet Kuşları'.....	98
3.1.4. Karşılaştırma ve Sonuç.....	103

SONUÇ106

KAYNAKÇA108

Üniversite : T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Dalı : İletişim Tasarımı
Programı : İletişim Tasarımı
Tez Danışmanlığı : Doç. Dr. Cem Kağan Uzunöz
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Aralık 2013

KISA ÖZET

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDEKİ MELODRAMIN DÜNYA SINEMASI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ VE TÜRK-İTALYAN SINEMA ANLAYIŞINDA YERİ

Serap Bayol

Bu çalışmanın konusu tarihsel süreç içerisinde melodramın doğuşunu ve ülkemiz sineması içerisinde konumlandığı yeri örneklerle ortaya koymaktadır. Melodramın tanımı, doğuş hikayesi ve yapısal özellikleri incelenmekte melodramın diğer sanat dalları ile etkileşimi ve son olarak sinemaya olan yolculuğu ele alınmaktadır. Türk sinemasındaki kullanılan melodramın hangi sosyolojik ve kültürel süreçlerden geçtiğini, Dünya sinemasından ne şekilde etkilendiğini anlatmaktadır. Melodram türünün Yeşilçam'ı ele geçirdiği 1960-1975 yılları yoğunlukla işlenmiş ve o döneme ait Yeşilçam filmlerinden örnekler verilmiştir. Aynı zamanda melodramın günümüz dizi ve filmlerini etkisine alış biçimini, popülerizmini yıllar geçmesine rağmen kaybetmemesini de konu almıştır. Savunulan düşünce açısından İtalyan kültürüne değinilmiş, Türk ve İtalyan kültürü arasındaki benzerlikler ortaya konulmuştur. Tez, Türk sineması ile İtalyan sineması arasındaki benzerliklerden bahseder. Bu kültürel benzeşmenin kaynaklarına inip iki ülkede aynı zamanlarda çekilen filmlerin ortak noktalarını konu alır.

Anahtar Sözcükler: Melodram, Sinema, Yeşilçam, Dünya Sineması, İtalyan Sineması, Tarihsel Süreç.

University : **İstanbul Kültür University**
Institute : **Institute of Social Sciences**
Department : **Communication Design**
Programme : **Communication Design**
Supervisor : **Doç. Dr. Cem Kağan Uzunöz**
Degree Awarded and Date : **MA - December 2013**

ABSTRACT

THE IMPACT OF MELODRAMA ON WORLD CINEMA IN HISTORICAL PROCESS AND ITS PLACE IN THE CONCEPT OF TURKISH-ITALIAN FILMING

Serap Bayol

This study indicates the origin of melodrama in historical process and the place where it located in our country with the examples. Defination of melodrama, the story of its birth, its structural properties and its interaction with other fiels of art have been resourched and finally its journey to filming has been discussed. It tells us about which sociologic and cultural process the melodrama used in Turkish Cinema gone trough and how it is influenced by World Cinema. The years between 1960-1975 when melodrama captured “Yeşilçam” have been intensively treated and the films that are belong to that era have been given as examples. Furthermore it considers the way melodrama has influenced today’s series and movies and how it hasn’t lost interest over the years. In the aspect of the opion that is defended it mentions about Italian culture and the similarities between Turkish and Italian culture have been presented. The thesis deals with the similarities of Turkish and Italin filming. It’s about the films that are shooted at about the same time in two countries by retracing this cultural likeness.

Keywords: Melodrama, Cinema, Yeşilçam, World Cinema, Italian Cinema, Historical Process

GİRİŞ

Melodram işlevselliği açısından çok kapsamlı bir konuyu oluşturur. Günümüzde sadece bir sinema türü olarak hayatımızda yer aldığını düşünsekte aslında hayatımızın her parçasında farketmeden de olsa melodrama yer veririz.

Çalışmanın ilk bölümü birbiriyle bağlantılı 4 ayrı başlıktan oluşmuştur. İlk bölümde melodramın tanımı, meydana geliş nedenleri, tarihçesi, gelişim süreci, hangi yollardan geçerek günümüze geldiği, toplumsal ve kültürel süreç içerisinde incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde melodramın Dünya Sineması'ndaki yeri irdelenmektedir. Dünya'da nerdeyiz, hangi ülkelerden etkilenerek kendi melodram sinemamızı oluşturduk gibi soruların cevaplarını bu bölümde bulabiliriz. Dünya'daki çeşitli toplumsal ve sosyolojik sebeplerle sinema nasıl bir gelişim göstermiştir? Melodramın Fransa'da ortaya çıkmasına rağmen Dünya'nın Hollywood'dan Türkiye'ninse Hollywood, Mısır, Hint filmlerinin yanısıra asıl olarak İtalyan sinemasından etkilenme sebepleri nelerdir? İtalyan melodramında "Yeni Gerçekçilik"ın izleri, Türk Sineması'nda 60 ile 75 yılları arasında zirvede olan melodram filmlerinin içerikleri, senaryoları ve yönetmenleri incelenmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan üçüncü bölümde benzerlik taşıyan bir Türk Film bir de İtalyan Film ele alınmıştır. Bir İtalyan Film olarak; 1960 yılında çekilen, Luchino Visconti'nin yönettiği, 'Rocco ve Kardeşleri' (Rocco e i Suoi Fratelli), bir Türk Film olarak da 1964 yapımı, Orhan Kemal'in romanından uyarlanan ve Halit Refiğ yönetmenliğinde çekilen bir film olan Gurbet Kuşları incelenmiştir. Aynı dönemlerde çekilen bu iki filmin arasındaki benzerlikler ve sosyolojik olayların insane yaşamı ve dolayısıyla da filmler üzerindeki etkileri incelenmiştir.

1. MELODRAMIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

1.1. Melodramın Tanımı

Melodram sözcük olarak Yunanca "şarkı" anlamına gelen "melo" kökü ile yine Yunanca "hareket" anlamına gelen "dram" sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir. Hemen hemen bütün Avrupa dillerinde aynı sözcükle ifade edilen melodram, modern anlamda da ilk olarak müzikal bir terim olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyıl İtalya'sında "melodrama" sözcüğü "opera"yı da içine alan bütün müzikli oyunları tanımlamak için kullanılmıştır.

Yunanca'da 'melos' ve 'drama' ikilisinin oluşturduğu 'ezgili drama' anlamına gelen melodram müzikle olduğu kadar; dans, aksiyon, pantomim, kısaca 'eylem'e dair olan her şeyde dramatik biçimde desteklenmiştir.¹

Melodram "müzik eşliğinde okunan dizeler anlamına" da gelmektedir. Melodram terimi ilk olarak İtalya'da 17. yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan müzikli dramlar için kullanılmıştır. Melodram, kökeni Ortaçağ'a kadar uzanan, kültürel biçimlerin birçok alanından etkilenen ve aynı zamanda birçok alanını etkileyen bir tür olmuştur. Tragedyanın ağırbaşlılığı, komedyanın hafifliği, kabalığı melodramda vücut bulup, gerek edebiyat eserlerinde, gerekse tiyatro ve sinemada tragedyanın deforme edilmesinden devraldığı hikayesini, sonsuzluk yerine sonlu bir yaşam düşüncesi üzerine kurgular. Buna realizmin gündelik yaşama ve sıradan insanın hayatına odaklandığı ayrıntıları ve betimleme sanatını ilave eder.

Melodram seyircileri etkilemenin en kolay ve kestirme yolunu seçen, olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, içinde bir dizi olayın geçtiği, kalıplaşmış olay örüntülerine dayanan çapraşık olaylar düzenleyen; basit kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan, ahlak dersi çıkarmaya uğraşan bir türdür. Olayların başı sonu bellidir, hikayelerin sonunu tahmin etmek hiç de zor değildir. Hikayeler o kadar benzerlik taşır ki, seyirci birçok kez aynı hikayeye ağlarken bulur kendini. Öykünün

¹ Tunali, Dilek. Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. (İstanbul Aşina Kitaplar, 2006) 30.

sonu çoğunlukla tek bir noktaya bağlanır. Eser içinde belirli melodramatik kalıplar sayesinde seyircide etki uyandırılır ve seyirci bu etki sonucu, olay etkisi içinde sürüklenir. Bu melodramatik kalıplar, olaylar ve karakterler aracılığıyla izleyiciye gösterilir. Bunlardan birkaçı; olağanüstü durumlar, düellolar, tuzaklar, komplolar bu olay kalıplarından birkaçı ve en bilindikleridir. Senaryo ise kahraman yaratma merkezlidir. Madur iyi adam, kötülöklere doymayan kötü adam ya da kadın, korunmaya muhtaç genç kız karakterlerden bazılarıdır. Bu anlamda TV'lerimizde gördüğümüz pembe diziler, mendil ıslatan eski türk filmleri, Kemalettin Tuğcu romanları tipik melodram örnekleridir. Şunu da söylemek de yarar var ki, melodramların mutlu sonla bitmesi neredeyse bir gelenek haline gelmiştir. Ancak mutlu sonla bitmeyen melodram örnekleri de vardır, bu durum kötünün iyiye boyun eğdirmesi olarak gösterilir "Dünya kötülerin dünyasıdır." anlayışı ortaya çıkar. Melodram için yapılan birçok tanım melodramın farklı dönemlerini anlatmaktadır. Melodramı bir türden daha çok birçok alanda kendini gösteren modalite olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Tiyatroda doğmuş ve yaygınlaşmış; edebiyat ve sinemayı da etkisi altına almıştır. Popüler sinemanın temel bir ögesi olan melodram bolca acı ve aksiyon içeren bir modalite olarak düşünülebilir.

Melodram, ortaya çıkmaya başladığı ilk dönemlerden itibaren tiyatrodaki şekillenmeye başladığı için seyirci çekme gibi ticari bir kaygısı olmuştur. Bu nedenle sınıf ayrımı gözetmeden hedef kitesini sürekli arttırmaya çabalamıştır. Melodramın bu kaygısı onu müzik, edebiyat, resim, opera vs. gibi birçok farklı türlerden yararlanmaya itmiştir. Çünkü melodram hayatımızın her köşesinde her anında yer almaktadır, okunan kitaplarda, gezilen sergilerde, izlenen tiyatrodaki, dinlenen müzikte, yaşanan anılarda...

Melodramın popüler sinemada yaygınlaşması 1960'lı yıllarda Türkiye içinde geçerli bir olgu haline gelmiştir. 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında çekilen filmlerinin neredeyse tamamı melodram türüyle sinemada kendine yer edinmiştir. Yaklaşık 20 yıl kadar Türk Sinema sektöründe başat bir tür olan melodram topluma kitleler halinde sinemaya gitme alışkanlığı kazandırmıştır. 20. yüzyılın başlarında melodram tiyatrodaki gerileme göstermiş, sinemanın keşfi ile birlikte sinemada da kendini göstermiştir. Melodram, sinemanın görsel imkânlarından yararlanarak daha

da yaygın bir tür halini alarak daha kolay bir şekilde kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Melodramlarda iyi karakterler acı çeken, kaderine boyun eğen, haddinden fazla fedakar ve saf olarak tanımlanmıştır. Hem kadın hem de erkek kahraman için melodram acı çekmeyi, kendini feda etmeyi ve yaşanan hayal kırıklığı nedeniyle kaderine razı olmayı öngören bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanların hissettikleri duygular, kadın ve erkek arasında yaşanan büyük aşk, çekilen acılar, yapılan fedakârlıklar, aniden gerçekleşen tesadüfler gerçekte olamayacak kadar aşırıdır ². Anlatıdaki bu aşırılık aynı zamanda görsel alanda da kendini göstermektedir. Abartılı oyunculuk, yoğun duygu patlamaları, ağdalı diyaloglar, gösterişli dekor ve kostümler görsel bakımdan aşırılığın en dikkat çekici unsurlarıdır. Melodram bu özelliği ile realizmin karşısında durmakta ve bir takım araştırmacılar tarafından kitle kültürünün parçası olarak insanları uyutan ve gerçeklerin üstünü örten bir tür olarak eleştirilmektedir.

Melodram; sevginin, dostluğun, dayanışmanın, küçük insanların küçük dünyalarının masalsı bir şekilde anlatılmasıdır. Melodramlar masalsıdır, kişiler oldukça yüzeyseldir. Karakterlerin sadece bir yönü belirgindir, ya fedakâr bir aşıktırlar ya vefalı bir dost ya da sadık bir eş.



Melodram bir anlamda halka, sahip olması gereken düşünce tarzını empoze etmeye çalışır. Bu iyi ve ahlaklı olmak, yeterince muhafazakar ve dindar olmayı gerektirir.

² Suner, Asuman. *Hayalet Ev*. (İstanbul: Metis Yayınları, 2006) 185.

Bu açıdan bakıldığında melodramların, en azından ülkemizdeki türk filmlerinin bir dönem üstlendiği ve başarıya ulaştığı misyonunu da oluşturur.

Melodramın belli başlı konuları miras, ölümsüz aşk, bulunan çocuk, şeytani intikam, ihanet ve bozulan masumiyet üzerinedir. Bu anlamda toplumsal yerleşik değerlere son derece bağımlı ve tutucu bir nitelik taşıyan tür, başlangıçtaki niteliklerinin keskinliğini kaybetmiştir. Douglas Sirk'in "Written On The Wind" (Aşk rüzgarları), Pedro Almadovar'ın "Todo Sobre Mi Madre" (Annem hakkında her şey) ve Lars Von Trier'in "Dancer in the dark" (Karanlıkta dans) filmleri arasında ilk bakışta ortak bir nitelik gözlemlenmeyebilir ancak senaristik anlamda melodramların hepsinde de göze çarpan ortak nokta karakterlerin başına gelen dramların, onların bunları çözebilme yolundaki aktivitelerinden çok daha şatafatlı resmedilmiş olmasıdır. Melodramın özü, bireyin başına gelenlerin büyüklüğü karşısındaki çaresizliğini izleyenlere duyumsatabilmektir³.



"Written On The Wind"

³ Başol, Öktem. *Senaryo Kitabı- Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. (Pana Film Yayınları, 2010) 580.

Olumsuz yönleriye öne çıkan ve sürekli olarak olumsuz yönlerinden bahsedilen melodramda Yeşilçam filmlerinin yanısıra Dünya klasiklerinden de örnekler verebiliriz. Filmlerden biri, 'Charlie Chaplin'in City of Lights' adlı filmi. Filmde klasik bir melodramda rastlayacağımız bir çok kalıba rastlarız. Filmin kaba öyküsü şöyledir: Hayatta başarılı olamamış, hasta annesine bakmak zorunda olduğu için ameliyatı için para biriktiremeyen çiçekçi kör kız ve bu iki karakter arasında gelişen bir çok trajediye gebe aşk. Baş kahramanımız Chaplin hayatın hiçbir alanında başarılı olamayan bir proleterdir. Ne kadar çabalasa da yükselmez. Ama yine de mutludur. Aynen melodramlarda olduğu gibi; fakirler kesinlikle fakirlikleri yüzünden değil hastalık, 'kötü adam'ların kötülüğü ve benzeri olaylarla sıkıntı yaşarlar. Aslında çıkan sorunlar toplumsal koşulları gereği çözümsüz hale gelmektedir. 'Kötü', 'üzücü' olan durum da aşık olduğu kızın özrüdür. Şarlo çiçekçi kör kıza kendini zengin birisi olarak tanıtır ve her gün ondan çiçek almaya başlar. Giderek yakınlaşırlar ve kahramanımız kızın gözlerini açtırmak için para bulmak zorundadır. Parayı bulduğu yer de filmin başından beri 'söğüşlediği' zengin 'yardımsever'dir. Kızın gözleri açılır ancak kahramanımız fakir biri olarak karşısına çıkmak istemez. Zaten başı 'hırsızlık' yaptığı için derttedir. İki aşığın yolları ayrılmıştır. Chaplin bir gün, kızın çiçek sattığı köşeden geçerken yeni açılan çiçekçi dükkanını görür. Çiçekçi fakir kör kız, dükkanın sahibi olmuştur ve iyi bir patron olarak yaşamına devam etmektedir. Kahramanımız camdan içeri bakar ve bir süre onu izler. Çiçek almak ister ama parası yoktur. Sonra içeri girer ve dolaşırken bir şeyler kırar. Onu dışarı atmaya çalışan kız yüzüne dokununca onu tanımaya başlar ve mutlu son gerçekleşir. "City of Light" filmi Charles Chaplin'in yapımcılığını, yönetmenliğini ve başrolünü üstlendiği 1931 yapımı sessiz bir filmidir. Chaplin aynı zamanda filmin müziklerini de bestelenmiş ve "Şehir Işıkları", 1991 yılında Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli" filmler arasına seçilerek ABD Ulusal Film Arşivi'nde muhafaza edilmesine karar verilmiştir. Sinema tarihi için böylesi önemli üstelik de sessiz bir film olan 'City Of Lights' filmi tipik bir melodram örneğidir.



Melodram filmlerden hep kendimizi bulduğumuz, bizi anlatan bir nevi halk filmleri gibi söz ederiz. Bahsettiğimiz “City Of Lights” filmi ve bunun gibi hem dünyaca hem de Türkiye için önemli birçok film de kendimizi bulmamız imkansızdır ama filmdeki o ağır melodramı iliklerimize kadar hissederiz. Şarlo tiplemesi “City Of Lights” filminde de bir prototip olarak özdeşleşemeyeceğimiz bir karakteri canlandırır. Birçok eleştirmenin söylediği gibi fimde otistik bir tip olarak çıkar karşımıza. Nesnelere ve insanlarla ilişkiye girmekte zorlanır. Dolayısıyla izleyici onda kendisinden bir şeyler bulması imkansız denecek kadar azdır. Aynı durum Yeşilçam filmlerinin birçoğu için de geçerlidir. Toplumun, işlenen Yeşilçam konularının birçoğunda kendini bulması imkansızdır. Şarkıcı melodramları, lüks içinde yaşayan insanlar, hayat kadınlarının aşkları vb... Filmindeki başrol oyuncusuna üçüncü şahıs olarak bakar, anlamaya çalışır, onun için üzülür ağlar. Bunlarda melodramın başka açıdan görülen halleridir.

1.2. Melodramın Tarihsel Gelişimi

Melodramın ilk tiyatro örneği 1770’de sahnelenen Jean Jack Rousseau imzalı “Pygmalion” (1762) monoluğunun etkisiyle ortaya çıktığı ve daha sonrasında gelişim gösterdiği bilinmektedir. Rousseau melodramın operada kullanımından farklı bir yöntem kullanmıştır, sıradan bir opera eserinden farklı olarak, ilk kez 1770–1771 yıllarında sergilenen eserde sözler ve müzik eş zamanlı olarak değil, birbirini ardına kullanılmış ve daha da önemlisi şarkı söyler gibi söylenmemiş, konuşulmuştur. Hikâye, Pygmalion’ın yaptığı heykelin hayat bulması ve sonrasında ise sanatçı ve

onun hayat verdiği heykel arasındaki ilişkiyi konu alır. Rousseau'nun bu oyunda klasik bir opera eserinden farklı olarak uyguladığı yöntem ise söz ve müzik arasında kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır. Rousseau, "Pygmalion" karakterlerin duygularını müzikle anlatmayı denemiştir. Rousseau "Pygmalion" ile öncü olduğu melodramı şöyle değerlendirmektedir: "Kuru kalabalıkların hoşlandığı, zevk ve kültür sahiplerinin ise hor gördüğü bir türdür." Rousseau'dan etkilenen yazarlar, oyunlarında diyaloga ve müziğe daha çok yer vermeye başlamışlardır. Oyunlarda müziğin işlevselliği artmış, müzik sahneleri pekiştirmek için kullanılan bir öğe olmuştur. Melodramın özgün bir dramatik tür olarak kabul edilmesini ve popülerlik kazanmasını sağlayan iki öncü yazar alman August Friedrich Von Kotzebue (1761-1819) ile Fransız Rene Charles Guilbert de Pixerecourt (1773-1844) olmuştur. Aynı zamanda Fransız komedi geleneğinin başta Rousseau ve Voltaire olmak üzere Aydınlanma Çağı düşünür ve yazarlarının da etkisi görülür. Almanya'nın en önemli yazarlarından biri olan Friedrich Schiller de, "Haydutlar" (Die Rauber) adlı eserinde melodramın zamanla kalıplaşacak tiplerini yazmıştır. Bu tiplere örnek olarak; haksız olarak suçlanan soylu, korkunç şatolarda yaşayan iki yüzlü kötü insanlar gösterilebilir. Kitaptaki hikâyede İncil ve Tevrat'ta yer alan birçok hadiseye atıfta bulunulur. Hikaye Yusuf Peygamber ve kardeşlerinin öyküsünü çağrıştırmaktadır. Bu açıdan da melodramın zamanla kalıplaşacak tiplerini dinle bağdaştırarak olması gereken karakteri yaratma çabasına gitmiştir.

18. ve 19. yy'da melodramın ana hatlarını belirleyen 'acıdan haz alma' ve 'çile çekme' motifleri 12.yy.'da bir sına ve öfkelenen Tanrının verdiği ceza olarak gösterilmiştir. 'Acı' düşüncesine ilişkin biçimler dişil ve erkil dinamiklerini belirleyerek, çeşitli akımlar, dönüşümler ve aşamalar geçirse de, özündeki düşüncüyü aydınlanma ve modernleşmeye rağmen değiştirememiştir ⁴.

Melodram; ilk örnekleri 18. yüzyılda sinema dışında opera tiyatro gibi sanatsal alanlarında ortaya çıkmasına rağmen 20. yüzyılda Amerika başta olmak üzere popüler sinemada yaygın bir tür olmuştur. Batı kaynaklı bir tür olan melodramın şekillenmesi ve kendi özelliklerini oluşturması Sanayi Devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, burjuvazinin hakim sınıf konumuna gelmesi ve uhrevi toplumdaki seküler

⁴ Tunali, a.g.e., 31.

topluma geçiş gibi modernizmin temellerinin atıldığı bir dönemde olmuştur. Dolayısıyla yaşanan tüm bu gelişmeler duygusallığın çok yoğun sunulduğu, ahlaki kutuplaşma, keskin ve u noktalara taşınmış varoluş, durum ve eylemlerin ağırlıkta olduğu, iyinin kötü ile mücadelesinde erdemindendllendirildiği, abartılı ve gösterişli ifadelerin bulunduğu ve şaşırtıcı değişimlerin yaşandığı ⁵ melodram türünü ortaya çıkarmıştır.

Sinema ve televizyon sektörü, melodramın dramatik formunu birebir kendi yapısına uydurarak kullanmıştır. Bu etkileşim sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemde, sessiz sinemarneklerinde,özellikle Charlie Chaplin ya da Buster Keaton'ın filmlerinde görülebilir. Benzer biçimde, geniş kitleler tarafından benimsenen ve izlenen, "Superman", "The Hurricane Express" gibi seri halinde filme çekilen çizgi roman uyarlamaları, "iyi adam" ile "kötü adam"ın belirgin biçimde karşı karşıya getirildiği "Western" türü filmler de bu etkileşimin günümüze değin uzananrnekleridir.

19. yy.'da tüm Avrupa'yılkelerin ulusal/kltrelzelliklerine göre biçimleyen Romantizm Akımı ise, melodramı 'santimantal'özelliklerle harmanlayacak olan; gerçek dışılık, fantezi, hayal alemi, aşırı uçlarda gelişen duygular, melakoli, hassasiyet gibizelliklerle sarmalayacaktır. Böylece melodram hemen her türlü sanatsal formda kendini hem komedyaya hem de tragedya unsurlarıyla belirleyecektir. Ağırlıklı olarakzellikle Hollywood Sineması'nda tragedyadan ve realizmden devraldığızellikler içinde kurgulanan 'melodram filmler' bu ciddi, ağırbaşlı ve duygusal dünyayı konu ve karakterler anlamında yoğunlaştırırken diğer yanda salon filmleri, müzikaller, aksiyon ve şiddete dayalı türler de (western, ganster, korku) son olarak da 'romantik güldürü' başlığını taşıyan filmlerde melodramın 'mimus'özelliklerinden taşıdığı, yapının izlerini görebilmeyi mümkün hale getirir ⁵.

Melodramın kavram olarak yerleşmesinde, dramatik yapısının belirginlik kazanmasında ve terimin artık gerçek anlamda kullanılıp poplerleşmesindeki dönüm noktası Aydınlanma Dönemi ve Fransız Devrimi'dir ⁶.

⁵ Arslan, Savaş. *Melodram*. (İstanbul: L&M Yayıncılık, 2005) 42.

⁶ Tunalı a.g.e., 35.

Melodramın tarihsel gelişimini izlemek için Antik Yunan tiyatrosuna uzanmak gerekir. Antik Yunan tragedyasında korobaşı ile oyun kişisi arasında geçen ve şarkı olarak seslendirilen bölümler diyalogdan farklıdır. Bu bölümler melodramın ilkel halidir. Bu yönü ile ele alındığında, dramın lirik-dramatik parçası olan melodramın, sadece Antik oyunların değil aynı zamanda ortaçağ dinsel oyunlarında tamamlayıcı bir bölümü olarak varlığını sürdürdüğünü görürüz. Hemen hemen bütün Avrupa dillerinde aynı sözcükle ifade edilen melodram, modern anlamda da ilk olarak yine müzikal bir terim olarak karşımıza çıkar. 18. yüzyıl İtalya'sında "melodrama" sözcüğü "opera"yı da içine alan bütün müzikli oyunları tanımlamak için kullanılmıştır. Jean Jacques Rousseau'nun 1766'da yazdığı ve mélo-drame olarak nitelediği Pygmalion adlı oyununda müzik, sessizlik anlarında oyun kişinin ruh durumunu anlatırken, müziğin kesilmesi ile oyuncunun monoloğunun başladığı görülür. Böylece oyunda müzik ile monoloğun sırayla yer değiştirdiği bir anlatım elde edilir.

Melodram terimi ilk kez İtalya'da 17. yy'da yaygınlaşmaya başlayan, müzikli dramlar için kullanılmıştır. Ancak 19. yy başlarında yeni bir anlam kazanmaya ve bugün melodram olarak adlandırdığımız dramatik türü ifade etmeye başlamıştır. Bu yönüyle melodram, 19. YY başlarında popüler olan, ahlaksızlığın hezimete uğratıldığı, erdemin zafer kazandığı genellikle duygusal nadiren şiddete yer veren kimi zaman komik sahnelerle kesintiye uğrayan ve genellikle temsil boyunca kimi bölümlere eşlik eden müzikle birlikte sunulan oyunları tanımlar. Melodram, dramatik bir tür olarak konumunu belirlerken, tragedyaya ile arasında bir ilişki bulunduğu saptamasından yola çıkılır. Trajikomik oyunlar ile melodram arasında bir karşılaştırma yapıldığında, dokunaklı, korkutucu ve gülünç öğelerden yararlanmaları bakımından benzer iki tür oldukları görülür. Bir popüler kültür ürünü olarak melodram türü toplumdaki hakim sosyokültürel ve ekonomik yapılarla yakın bir ilişki içerisindedir.

Sahne sanatlarından gelip edebiyat ve sinemada yaygınlaşan bir kavram olan melodram, modern öncesi bir geçmişin masum ve muhafazakâr yönlerine duyulan özlemi açığa çıkarır. Masumiyetin bozulduğu modern dünyada suçluluk hissinden kaçmaya yardım eder ve bu sırada acı ve gözyaşını bu kaybedilen geçmiş üzerine

kurar. Aşk için halk hikâyelerinden, heyecan içinde sirk gösterilerinden ve karnavallardan yararlanır. Melodram, Rönesans'ı takip eden Barok ya da Aydınlanma dönemlerinde ve Neoklasik sanatı takip eden Romantik dönemde olduğu gibi var oluşu “modern” olup “modernizm” in anti tezi olabilen, hem Aydınlanmacı hem de Romantik tepkici bir garip türdür, der Savaş Arslan ⁷ . Modern öncesi geçmişin masum ve muhafazakâr yönlerine duyulan özlemi salık veren; Masumiyetin bozulduğu bu modern dünyamızda suçluluk hissimizden kaçmaya yardım eden; ancak bu sırada acı ve gözyaşını bu kayıp geçmişi üzerine kuran; Modern öncesi dönemden kalan sözlü anlatıya ait halk hikâyelerinden ya da heyecan ve aksiyona dayalı karnaval ve sirk gösterilerinden yararlanan; Masum kahramanların içine düştükleri entrikalardan kurtulmalarını hikaye ederken bize erdemli fakat yalın, zıtlaşmalardan beslenen fakat zıtlıkları basit bir iyi-kötü ekseninde gelişen kahramanlar sunan; İyi-kötü karşıtlığından çıkarttığı acıyı ve aksiyonu alıp-vermesini, tutup-salıvermesini çok iyi zamanlayan; Kriz anlarını heyecan ve acıyla örüp sonra da rahatlamaya dayanan; Kaçma ve kovalamacayla sürükleyerek kurtarılmayı beklerken heyecan veren ve işkence edilirken de acıyla ağlatan; her iki durumun sonucunda duygusal rahatlamayı garanti eden; Eşitlik ve özgürlük mitiyle kurulu daima iyinin kazandığı bir karşıtlık sunan; bu nedenle de gelenekselci ve muhafazakâr bir ahlak ve değer anlayışının altını çizen; Seçkinlerin karşısında kalan alt sınıfların hem soylu bir vahşilik hem de seçkinleşme fantezilerini körükleyen; Masum ruhların ya da soylu vahşilerin acısını çarpıcı bir şekilde vermeye çalışırken sürekli sınıflar arası dengelerin kırılabileceği, alttakilerin de üste çıkabileceği mitini sürdüren; Dolayısıyla da iyi olarak kalmanın erdemli olduğunu dikte ettiren; Bu aşırı uçların savaşında, iyilerin önünde sonunda galip çıkacağı fantezisini içeren bir dizi özellik ve niteliği içerdiği söylenebilir. ⁹

Melodramın karışık bir yapıya sahip olmasının nedenleri sadece sinemaya ait bir tür olmaması, tiyatro ve pandomim gibi gösteri sanatlarından başlayarak roman, şiir, masal, resim, opera gibi sanatın bir çok alanıyla etkileşim içine girmesi, uzun bir tarihsel geçmişe sahip olması ve aynı zamanda hakim ideoloji yönünde ahlaki değerler üreterek ideolojik bir işlev üstlenmesinde aranmalıdır.

⁷ Arslan a.g.e., 33.

1.3. Melodramın Genel Yapısı ve Kaynakları

Melodramın sinema öncesinde diğer sanat dallarında kullanılmakta olduğu yıllarda beslendiği kaynaklar şu şekilde sıralanabilir:

1. Sirk Gösterileri
2. Pantomim
3. Müzikal Revüer ve Vodvil
4. Komik Opera
5. Shakespeare Uyarlamaları
6. İyi Kurulu Oyunlar

Melodramlarda kullanılan dramatik olaylar genellikle; şiddete yer veren kovalama ve takip sahneleri, beklenmedik sürpriz ve tesadüfler, kılık değiştirme olarak sıralanabilir.

Tür filminin sahip olduğu özellikler şu şekilde sıralanabilir.

- Popüler ve ticari olmak,
- Olay örgüsü açısından; benzer temaları ve entrika kalıplarını, benzer toplumsal ve psikolojik çatışmalar etrafında örmek,
- Temel, değişmez karakterler barındırmak,
- Zaman ve mekan açısından; belirli tarihsel dönem ve belirli mekanlar içinde geçen öyküler anlatmak,
- Görsel betimleme açısından; hemen tanınan görsel betimleme kalıplarına, türün kendine özgü aydınlatma stili veya türe özgü dekor, kostüm, aksesuarları içermek

8.

⁸ Oluk, Ayşen. *Klasik Anlatı Sineması*. (Hayal-et Yayınları, 2008) 159.

Nilgün Abisel ⁹, melodramın özelliklerini şöyle sıralamıştır: Gerçek yaşamdakinden daha abartılı karakterler (korkunç haydutlar, yalnızca kötülük yapan insanlar, kendilerini feda etmekten haz duyan kadınlar); çok güçlü duygular (korku, intikam, saplantı ve tutku); aşırı ve zaman zaman şiddete yönelik eylemler (ele verme, dövme, intihar, cinayet); ahlaki düzlemde büyük zıtlıklar (iyi-kötü, masum-cani); çarpıcı görkemli dekorlar (saraylar, kentler, sütunlar) ; bunları destekleyen aydınlatma, kostüm ve sahne düzleminde yer alan zıtlıklar.

Özellikle 20.yy.'ın ikinci yarısından sonra, o döneme kadar bir aidiyet ve kimlik bulamayan melodram; Amerika'da yapılan tarihsel, dramaturjik, ideolojik ve psikanalitik çalışmalar doğrultusunda 'tür' olarak adlandırılmasına rağmen, diğer türleri de kapsamaktadır. Sinema ve tür araştırmalarında; western, gangster, film noir ve komedi aslında birer tür olarak belirginlik kazanmıştır ancak çoğunda melodramın anlatış biçimi ideolojik önermesi, psikanalitik yapısı ve Avrupa'dan devraldığı tarihsel mirasın değişmiş biçimi bulunmaktadır.

Acının yüceltilmesi ya da acıdan haz alınması melodramların içeriğini belirler. Batılı tarih anlayışı uzun bir süre tarihi İsa'dan başlatır. Bu bir anlamda 'İsa'nın acısının' evrenselleşmesiyle ilgili tarihin başlangıcını oluşturur. Aslında 'acı' düşüncesine odaklanan bu evrenselleşme, daha bir çok ayrıntıda olduğu gibi, melodramların başat konusu olan 'aşk'ın da batılı değerlere göre evrenselleşmesini öngörür. Sonuç olarak 'mutlu aşk yoktur' dizesinin altından Batı zihniyetini belirleyen ve mutsuzluğu öngören/dayatan eski bir anlayış çıkar ¹⁰.

Melodram, romantik ve ahlaksal ölçüler içinde, çetrefil bir olay dizisiyle ortaya çıkarılmış bir türdür. Oyunun kahramanı idealleştirilmiş, iyiyi temsil eden bir kişidir. Birçok engel, acı, eziyet ve haksızlık ana karakteri yıldırılmaz. Amacına ulaşmak için çabalar ve sonunda istediğini zor olsada elde eder. Melodram kahramanı, o günün kabul edilmiş, standart ahlak ölçülerinin dışına asla çıkmaz. Haksızlığa uğrayan kahraman, oyunun sonunda her şeye rağmen haklı konuma gelir. Ve ona haksızlık edilmişse, öcünü de alır. Melodramda başka bir özellik de, seyircinin dikkati sürekli

⁹ Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. (Ankara: İmge Yayınları, 1994) 109.

¹⁰ Tunalı, a.g.e., 32.

olarak durumlar üzerine çekilir. Aksiyon, dekor ve kişiler gerçekte olabilecek bir olayı sığ ve yüzeyde ele alır. Bugün melodram yalnızca mutlu son ile değil, mutsuz son ile de bitmektedir. Ayrıca çağdaş melodrama psikoloji de girmiştir. Yazarlar giderek melodram kişilerinin davranışlarını belli bir psikolojik nedene bağlamaya da başlamışlardır. Ancak bunlarda da kesinlikle içinde buldukları toplumun ahlak ölçüleri söz konusudur; duygusallık da yine baş köşededir. Melodram aydınlanmadan, Fransız devriminden sonra, ayrıca ilerici bir ortamdan ortaya çıkmasına rağmen, çok fazla gerici bir harekete sahiptir, buradaki melodramik oyunlara ve eserlere baktığımızda topluma din normlarıyla yön verilmeye çalışılmış. Ortaya çıkış aşamasına baktığımızda, 18.yy Batı burjuva tiyatrosundan ortaya çıkmıştır. Aristokrat tiyatrodaki ve bundan önceki tragedyalarda kodların dramatik bir yapısı vardı. Fakat burjuvalar, Fransız devriminden sonra sarayı ele geçince, kendi içlerinde aristokrasiyi kıskanarak, kendilerine bir tiyatro oluşturmaya çalışmışlardır. Bu tiyatronun özelliğine baktığımızda, burjuvaların aristokratlar kadar belli bir kültürel düzeyi yakalayamadıkları için tiyatrolarının, aristokrat tiyatroya göre daha içi boş bir tiyatro ortaya çıkıyor. 18.yy burjuva tiyatrosunun konularına baktığımızda zengin-fakir, evden kaçan kız, tüccarların hikayeleri vs.. Aslında baktığımızda hep aynı konular işlendiğini görürüz. Türk melodramlarda da, Avrupa melodramlarında da hep aynı konular işlenmektedir. Melodramın kodlarına baktığımızda, mutluluktan mutsuzluğa gitme, aşk, intikam gibi kodlar vardır. Kaçış-yakalama, hapis-hapishaneden kaçma gibi birbirine zıt konular bulunmaktadır. Amerikan sinemasının ilk dönem yönetmenlerinden olan D.W.Griffith filmlerinde, kadının daha çok anne olma özlemi vardır. Bu özellik Douglas Sirk filmlerinde de mevcuttur. D.Sirk filmlerinde kadını özgür bırakıyor ama sonuçta yine kadını bir eş ve anne yapıyor. 50'li yıllarda Amerika'da kadına sabit bir bakış mevcut. Bir yandan baktığımızda bu durum melodram kalıplarına uyan bir konu oluyor. Kadına ne kadar özgürlük verilmiş gibi gözükse de ya da özgür bırakılsa da, yine evine dönüyor aynı şeyleri yapıyor. Ve bu durumlarda kötü kadın genelde dışarıda çalışan kadınlar olarak verilir. Eğer iyi bir kadın dışarı çıkabiliyorsa da tekrardan evine dönüyor. Melodramın yapısında kadın edilgendir ve erkekler tarafından her zaman hükmedilirler. Melodramın kökeninde eril bir bakış açısı vardır. Bizim sinemamıza baktığımızda ise acıyı ve acımayı arttırmanın temel kurallarından birisi verem olmuş bir kız ve ikinci öksürükten sonra üçüncü öksürüğe gelmeden mendiline kan tükürmesi durumu

mevcuttur. Bu olay Türk melodramlarında çokça işlenen bir olaydır. Melodramlarda, bile bile imkansız aşk yaşama durumu vardır. Dünyada ki tüm melodramlarda bir aile dramı vardır. Türk sinemasından bir melodram örneği olan Atıf Yılmaz'ın “Hıçkırık” filmini ele aldığımızda filmde neden sonuç ilişkisi yoktur. Başta anlatıcı anlatıyı, Kenan'ın küçüklüğünden alması, bizi onunla özdeşleştirmeye çalışır. Çocuğun büyüdüğünde çektiği dramın altını doldurur böylelikle. Görsel kodlarla aslında bize ileride ne gibi acıların olabileceği sezdirilmeye çalışılmış. Filmde, melodram kalıplarında belli başlı yaşanan dramlar vardır. Örnek olarak Kenan'ın annesini küçük yaşta kaybetmesi gibi. Ya da başka melodramlara baktığımızda ise; namusuna iftirayla leke sürülmüş bir kadın, kocası tarafından aldatılan kadın, melodram filmlerde hep bir taraf madur durumdadır. Maduriyeti öyle bir şekilde abartıyorlar ki, iyiler hep iyi kötüler ise hep kötüdür. Melodramın başka bir özelliği de filmlerde karakterler yoktur tipler vardır. Filme dönersek, anlatıcı ağlamaklı ses tonuyla anlatır, ve bu anlatıcının anlatısı filmde, olayın daha net ve hızlı geçmesini sağlayan bir etkidir. Kamera açıları veya çekimler normal melodramda bu kadar özenli olmaz; fakat bu filme baktığımızda ise Türk melodramı'nın baş yapıtlarından biri olarak kabul edilir. Ama tezatlıklara geldiğimizde ise, 5 yaşındaki çocuğun 20 yaşındaki bir adam gibi güzel edebi bir dille konuşamayacağını hesaba katılmamıştır. Bu filmlerin böyle olmasının sebebi ise roman uyarlamaları olmasıdır. Bizim seyircimiz o dönemlerde bu romanları da okuyor. Ve filmi seyrettiğinde de, “Benim hayalimdeki Kenan bu değil” demiyor, tam tersine onunla özdeşleşiyor ve kolay bir bağ kurup filmde çok etkileniyor. 9 yaşındaki bir çocuğun öyle bir cümleyi nasıl kurar diye bir mantıksızlığı düşünmüyor. Normalde filmde o çocuğun büyümüş hali yorumluyor. Çocuğun şuan ki halini görüp onun ruh haliyle birleştiriyoruz. Onun ruh haliyle baktığımızda çökmüşlüğü hissetmekteyiz. Kısaca baktığımızda olumsuz yanları (teknik bakımdan, sanatsal bakımdan vs..) olumlu yanlarından çok olduğundan Türk Sinemasında melodramın geliştiğini görememekteyiz. Ama o dönemin insanlarına baktığımızda ise bu filmler onlar için çok şey ifade etmekte ve onların saklı olan duygularına değindiği için tutulan filmler olduğunu görüyoruz.

Rousseau'nun savunucusu olduğu, “insanın doğal özgürlüğü, kardeşliği ve eşitliği” ilkeleri melodramın çıkış noktası oldu. Rousseau ayrıca insanın özünde bulunan ‘doğal iyi’ ve onun karşısında yer alan, toplum içindeki bireyin ‘çıkarcılığının’

çatışmasından söz eder. Bu iki kutup, melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz kategorilerini ortaya çıkarmıştır. Melodramların konularındaki bu çatışma öğeleri daima ön planda tutularak kullanılmıştır. Bununla birlikte Savaş Arslan, bu temel öge ekseninde melodramın bazı nitelikli ve önemli özelliklerini şöyle tanımlamaktadır: Modern öncesi geçmişin masum ve muhafazakâr yönlerine duyulan özlemi salık veren; Masumiyetin bozulduğu bu modern dünyamızda suçluluk hissimizden kaçmaya yardım eden; ancak bu sırada acı ve gözyaşını bu kayıp geçmiş üzerine kuran; Modern öncesi dönemden kalan sözlü anlatıya ait halk hikâyelerinden ya da heyecan ve aksiyona dayalı karnaval ve sirk gösterilerinden yararlanan; Masum kahramanların içine düştükleri entrikalardan kurtulmalarını hikaye ederken bize erdemli fakat yalın, zıtlamalardan beslenen fakat zıtlıkları basit bir iyi-kötü ekseninde gelişen kahramanlar sunan; İyi-kötü karşıtlığından çıkarttığı acıyı ve aksiyonu alıp-vermesini, tutup-salıvermesini çok iyi zamanlaya Kriz anlarını heyecan ve acıyla örüp sonra da rahatlamaya dayanan; Kaçma ve kovalamacayla sürükleyerek kurtarılmayı beklerken heyecan veren ve işkence edilirken de acıyla ağlatan; her iki durumun sonucunda duygusal rahatlamayı garanti eden; Eşitlik ve özgürlük mitiyle kurulu daima iyinin kazandığı bir karşıtlık sunan; bu nedenle de gelenekselci ve muhafazakâr bir ahlak ve değer anlayışının altını çizen; Seçkinlerin karşısında kalan alt sınıfların hem soylu bir vahşilik hem de seçkinleşme fantezilerini körükleyen; Masum ruhların ya da soylu vahşilerin acısını çarpıcı bir şekilde vermeye çalışırken sürekli sınıflar arası dengelerin kırılabileceği, alttakilerin de üste çıkabileceği mitini sürdüren; Dolayısıyla da iyi olarak kalmanın erdemli olduğunu dikte ettiren; Bu aşırı uçların savaşında, iyilerin önünde sonunda galip çıkacağı fantezisini içeren bir dizi özellik ve niteliği içerdiği söylenebilir ¹¹.

Melodram türünün gelenekleşmesiyle, bu tür oyunlarda karşımıza belli kalıplar çıkmaya başlar. Oyun kişilerine bakıldığında aşağıda verilen kalıp tiplerin değişmez olduğu görülür;

- *Eziyet edilen kadın kahraman
- *Yanlış anlamaya maruz kalan ana kahraman
- *Vicedansız kötü adam

¹¹ Arslan, Savaş. *Melodram*. (İstanbul: L&M Yayıncılık, 2005) 48.

Melodram türü oyunlarda oyun kişileri genellikle düz bir çizgide, gelişimden yoksun olarak çizilir. Çatışma olgusu kişilerin dışında gelişir. Melodramın dramatik bir tür olarak konumunu belirlerken, komedi ile fars (kaba güldürü) arasındaki ilişkiye benzer biçimde melodram ile tragedya arasında da bir ilişki bulunduğu saptamasından hareket edilebilir. Traji-komik oyunlar ile melodramlar arasında bir karşılaştırma yapıldığında, dokunaklı, korkutucu ve gülünç öğelerden yararlanmaları bakımından akraba oldukları, hatta kısmen aynı oldukları görülür.

Melodram türü oyunlar, kurgusal bakımdan incelendiğinde, asal çatışmanın daima masumiyet ile şeytani kötülük arasındaki ebedi çatışma üzerine kurulduğu ve sonunda her zaman iyinin kazandığı görülür. 19. Yüzyılın başlarında kendisini göstermeye başlayan melodram türünün yapısını anlamak için bu yüzyılda tutulan diğer dram türleri ile melodram arasındaki ilişkiye değinmek gerekir. Melodram özellikle kendisinden önce gelen türlerle yakın ilişki içindedir ve bu kaynaklardan beslenerek gelişmiştir.

Türk sinemasında melodramlar genellikle birbirine yakın olan aşk filmleridir. Çünkü aşk daima bağlayıcıdır. Dönemin yönetmenleri ve senaristleri de bu düşünceden yola çıkarak, filmin başrol oyuncularına bol bol aşk acısı çektirmişlerdir.

Melodramların en keskin özelliklerinden biri de çatışmaları yansıtmasıdır. İyi-kötü, zengin-fakir, güzel-çirkin gibi zıt kavramlar daima birlikte kullanılırlar. Filmin temelini, nedenini bu kavramlar oluşturur. Asıl konu imkânsız bir aşksa, bu aşkı imkânsız kılan, zengin-fakir çatışması ve bu çatışmaya bağlı olan yaşayış farklılığıdır.

Melodramlarda hep yolunda gitmeyen bir şeyler vardır. Fakat bu olumsuzluklar geçicidir. Senaryonun gelişiminde yer alsalar da, sonuç bölümünde pek ağırlıkları yoktur. Acıyla ve ayrılıkla dolu bir aşkı işleyen melodramda, sevgilileri ayırmaya çalışan, baştan çıkaran bir kadın olsa da, bu kadının yarattığı olumsuzluklar, filmin sonunda sevgililerin kavuşmasını engellemez. Yani genellikle mutlu son vardır.

İzleyiciyi etkileyen bir nokta da budur. İzleyici hep mutlu sona alışmıştır ve bu beklentidedir. Örneğin: Filiz Akın ve Ediz Hun'un nikâh törenleriyle sona eren bir

melodram alkışlarla izlenirken, Kadir İnanır'ın ölümüyle biten bir film, eleştirilip yadsınabilir. Melodram izleyicisi hüsrani ve acı sonu sevmez. Kendisiyle bir tuttuğu karakterleri mutlu görmek ister.

Türk sinemasında melodramların uzunca bir döneme damgasını vurmasının ve halk tarafından beğeniyle izlenmesinin çeşitli nedenleri vardır: İzleyici filmde kendi dünyasını bulmayı amaçlar. Film, onların bir parçası olduğu takdirde, onlarda yer eder. Melodram formuna sıradanlık ve basitlik yakıştırılsa da, bu türdeki filmlerin bir yönüyle izleyiciyi bağladığı kesindir. İzleyici, sonunu başından tahmin ettiği filmler, "Bu benim hayatım, bu benim" diyerek yıllarca izlemiştir.

Halkın melodramları sevmesinin bir nedenini de toplumun kültürel düzeyinde aramak gerekir. Sinema bu yıllarda (1950-70) yalnızca eğlence aracı olarak kullanılmış ve ticari kaygılar ön planda olduğundan birbirine benzer filmler yapılmıştır. Kısa zamanda ticari kaygılar sinemasal öğelerin önünü kesmiş, aynı tür filmlerde aynı oyuncular kamera karşısına geçmiştir. Hatta aynı senaryolar, dönemin gözde oyuncularıyla defalarca yinelenmiştir.

Melodram, öyküye dayalı bir türdür. Anlatımda kişiler değil öykü ön plandadır. Öykünün sağlam temeller üzerine kurulması, filmin kalitesinde oldukça pay sahibidir. Konu aynı olsa da, konunun işleniş biçimi melodramı bir üst basamağa taşır.

1.4. Sosyolojik ve Toplumsal Olayların Melodram Üzerindeki Etkileri

1950'li yıllar, Türkiye'de Demokrat Parti'nin tek başına iktidar olduğu ve özellikle dış politikadaki Amerika'ya yakınlaşma politikası ile ülkede Batı'ya bağımlı bir kapitalistleşme sürecinin başladığı dönemi oluşturmaktadır.

Türkiye'de çok belirgin olarak 1950'li ve 1960'lı yıllarda iç göç olayı kendini hissettirmiştir. Türkiye'de tarımın modern üretim sürecindeki yerini alması, geleneksel olarak devam eden toprak sahipliği rejiminin değişim göstermesi, toprakların belli ellerde toplanması sonucu oluşan işsizlik, ulaşım alanında yaşanan gelişmeler ve eğitimin kırsalda yetersiz oluşu bu anlamda kırsal alanda yaşayan nüfusu kentlere çekmiştir. Bu göçle birlikte oluşan kent kültürü Türkiye'de gerekli

olan gelişimi gösterememiştir ve farklı yerlerden büyük kentlere gelen insanlarda geleneksel kültürün etkileri hakim konumda olmuştur. Bununla birlikte teknolojinin gelişmesi ve bu unsurun ithal edildiği batı toplumlarının kültürel yapısı da Türkiye’de tam olarak anlaşılmadan bu eksikliğin olmasına neden olmuştur ¹² . Bu dönem içerisinde(1950-60) Demokrat Parti tarafından yapılan çalışmalar sonucu özellikle taşrada yaşayan insanların gündelik yaşam ve kültürel durumlarında değişiklikler meydana gelmiştir. 1950’lerde yolların gelişmesi ile kapalı bir ekonomiye sahip olan köyler böylece kentlere bağlanmıştır. Bu durum da yalnızca kendisi için üreten köylünün, artık pazar için üretmesi anlamına geliyordu. Pazar için yapılan bu üretim, aynı zamanda toplumu daha fazla pazardan hizmet almaya itmiştir. Bu durum ise beraberinde ücretli iş gücü olayını ortaya çıkartıyordu. Bu iş gücü ise köylerden kasabalara ya da büyük kentlere göç ederek çeşitli mahalleler oluşturmuştur. Tüketim alışkanlıklarının değişimi ise bireyin dünyaya bakış açısında farklılıklara yol açmıştı. Köylerden kentlere doğru yaşanan bu göç olgusunda, eğitim imkanlarının fazla oluşunun da etkisi olmuştur. Eğitim için kentlere gelen ailelerin çocukları geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluştururken siyasilere köylere karşı olan uygulamalarının oluşmasında önemli bir paya sahiptir. ¹³

Demokrasi, insan hakları ve özgürlüklerin artmasını hedefleyen çok partili döneme geçişte iktidara gelen Demokrat Parti beklentilerin çok uzağında kalmıştır. Bu anlamda ortaya çıkan durum; kültür, sanat ve basın alanında art arda çeşitli kısıtlamalar ortaya koymuştur. ¹⁴

Politik olayların yoğunluk kazanmış olduğu ve kısa bir süreci oluşturan 1960-1965 dönemi önemli gelişmeleri içinde barındırmıştır. Bu süreç içerisinde meydana gelen gelişmelere bakıldığında ekonomik, siyasal ve toplumsal ortam devrim ve karşı devrim mücadelelerine sahne olmuştur. ¹⁵

Özgürlük söylemleriyle yola çıkan Demokrat Parti süreç içerisinde kapsayan 1950-1960 yıllarındaki uygulamalarıyla Türk Devrim Tarihi’nden çok daha farklı noktalara

¹² Kaya, Erol. **Kentleşme ve Kentleşme**, İlke Yay., 2.Basım, (İstanbul, 2004) 112-116.

¹³ Bostancı, M.Naci. **Cumhuriyetimiz**, Vadi Yay., 1.Basım, (Şubat 2002) 89.

¹⁴ Avcıoğlu, Doğan. **Türkiye’nin Düzeni**, Cilt:2, Bilgi Yay., 6.Basım (Ankara) 387.

¹⁵ Turhan, Talat. **27 Mayıs 1960’tan 28 Şubat 1997’ye**, Sorun Yay., 2.Baskı (İstanbul, Temmuz 2001) 105.

gelmiştir. Bu dönem içerisinde Demokrat Partinin; ekonomik alanda yanlış uygulamaları, ülkenin dışa bağımlı bir duruma gelmesi, yasalarda özgürlükleri kısıtlayan uygulamalara gidilmesi ve sonuç olarak sıkıyönetime başvurmaları olayları farklı noktalara taşımıştır.

1961 Anayasası'nın ardından kurulan partiler ve ardından gelen sivilleşme süreci de birçok önemli olayı beraberinde getirdi. 27 Mayıs sonrası yapılan ilk seçimlerde Demokrat Parti'nin mirasçısı olarak kabul edilen Adalet Partisi önemli bir oranda milletvekilliği almıştır. Bu durum Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime tekrar el koymalarına neden olmuştur. Daha sonra İsmet İnönü'nün araya girmesi ve 10 Kasım 1961'de CHP ve AP'nin koalisyonu ile askeri darbenin önü kapatılmıştır. Ayrıca Cemal Gürsel de dönem içerisinde Cumhurbaşkanı olmuştur. CHP ve AP arasında Türk siyasi tarihinde ilk kez yapılan koalisyon hükümetinin ömrü de uzun olmamış ve iki parti arasındaki olumsuzluklar hat safhaya ulaşmıştır. Bu durum ise 21-22 Şubat 1962 gecesi Harp okulundan subayların hükümete isyanıyla sonuçlanmıştır. Ama bu durum yine İsmet İnönü'nün başarılı politikasıyla atlatılmıştır. İnönü, bu durum sonucunda bu koalisyonun uzayamayacağına karar vererek istifa eder. Ordunun bu durum üzerine harekete geçmesi sonucu CHP-YTP-CKMP ve bağımsızlardan oluşan bir koalisyon kurulur ama bu da başarısızlıkla sonuçlanır¹⁶.

Bu partilerin yanında 1961 yılında dönemin sosyalist çizgisini keskin bir şekilde çizen TİP (Türkiye İşçi Partisi) kurulmuştur. Parti, 1961 yılında kurulmasına rağmen, ülke çapındaki hareketlenmesine 1963 yılında başlayacak ve alternatif çözüm arayan binlerce insanı aynı noktada birleştirecekti. TİP, 1965 seçimlerine geldiğinde ise 15 milletvekili çıkararak önemli bir başarı kazanmıştır. Bu anlamda bakıldığında 1960-71'li yıllar sosyalist hareketin en aktif ve başarılı olduğu dönemler içerisinde yer almaktadır.¹⁷

1962 yılında kurulan ve sağın ağırlıkta olduğu koalisyon hükümeti, seçmene iyi görünmek adına DP'lilere kısmi af çıkarır. Bu durum orduda hareketlenmelere yol açar. Bu durum karşısında 21 Mayıs 1963'te askerler bir kez daha harekete geçer.

¹⁶ Eroğul, Cem. "Çok Partili Düzenin Kuruluşu:1945-71", **Geçiş Sürecinde Türkiye**, Derleyen:İrvin Cemil, 140-141.

¹⁷ Yalçın, Hasan. **68'in Sırrı**, Kaynak Yay., 1.Basım, (İstanbul, Şubat 2005) 35-39.

İsmet İnönü, yönetime sadık olan orduyla ayaklananları yakalar. 25 Aralık 1963 yılına gelindiğinde bir azınlık olan CHP tek başına iktidara geçer. CHP'nin iktidara geçişi ise Kıbrıs Rumlarıyla yaşanan sorun sonucu olmuştur. Rumlar 1963 Aralık ayından itibaren Kıbrıslı Türklere karşı saldırıya geçmişlerdir. CHP bu dönemde dış politika ağırlıklı olarak çalışmıştır. 1961-65 süreci içerisindeki koalisyonlarda çıkan pürüzlerde, İsmet İnönü'nün uzlaşmacı yaklaşımı ile Devrimden ve CHP'den yana olan ordunun yeni bir darbe girişiminde bulunması engellenmiştir. 10 Ekim 1965 yılına gelindiğinde ise yeni seçimler yapılmış ve bu seçimde Adalet Partisi iktidara geçmiştir¹⁸.

27 Mayıs hareketi ve ardından gelen 1961 anayasasıyla siyasi bir canlılık kendini gösterirken bunun yansıması da sinemada kendini hissettirdi. Bu yapının oluşmasında ise özellikle kent soylu tabakanın ordu merkezli koalisyonuyla olan ilişkisi önemli bir yere sahiptir. Bu akımla toplumumuzun yapısını, bu yapı içerisinde bulunan insanların birbirleriyle olan ilişkilerini anlatmaya çalışan bir akımın ortaya çıkmasını sağladı¹⁹.

Türkiye'nin 1960-1970'li yıllar arasında geçirmiş olduğu değişimler yeni bir kültürün ve bununla birlikte yeni değerlerin oluşmasında önemli olmuştur. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme beraberinde de büyük kentlere göçü ve bunu sonucunda da gecekondu olgusunu ortaya koyuyordu. Bununla birlikte ortaya çıkan diğer bir durum ise işçi sınıfıydı. İşçi sınıfı beraberinde kanunların kendilerine tanıdığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak yeni bir değişimin öncüsü oluyordu. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimler; roman, film, dergi ve gazeteyle birlikte birçok alanda ifade buluyordu²⁰

Nijat Özön, 1960 ihtilali öncesi başlayıp 70'li yıllara kadar uzanan dönemi Sinemacılar Dönemi olarak adlandırırken, Metin Erksan bu döneme Özön'e karşı olarak tarihsel dönemlendirme yapar. Erksan; 1960-1971 dönemini, 27 Mayıs 1960 Devrimi ile adlandırır. Erksan Türk Sineması'ndaki tarihsel dönemlere ayırmaya ise;

¹⁸ Eroğul, **a.g.m.**, 144-145.

¹⁹ Refiğ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yay. (İstanbul, 1971) 24.

²⁰ Kaplan, **a.g.e.**, 87.

1895-1923 sinemanın doğuşu olarak belirlediği tarihler arasında başlar ²¹.

Türkiye’de 60’lı yıllar boyunca kendini hissettiren Toplumsal Gerçekçilik dönemin bir ihtiyacı olarak karşımıza çıkar. Toplumda yaşanan sanayileşme, kentleşme, sermaye dolaşımı, tüketim politikası, işçi ve burjuva sınıfları arasındaki çizginin belirgin kazanması ve bu anlamda ortaya çıkan bunalım ortamı bu akımın kendini olanca gücüyle hissettirmesini sağlamıştır.

Türk Sineması Toplumsal Gerçekçilikle geç tanışmıştır. 1960’lı yıllarda ortaya çıkarak etkisini önemli ölçüde hissettiren gerçekçilik akımı Türkiye’de ortaya çıkışının öncesindeki birçok düşüncüyü de temsil etmiştir. 27 Mayıs öncesi yönetimin izlediği politika düşünsel anlamda birçok söylemin ortaya çıkışına sansürle engel olmuştur. Toplumsal Gerçekçilik 27 Mayıs’ın getirdiği yeniliklerle bu düşüncelerin ifade bulmasını sağlamıştır.

Toplumsal Gerçekçiliğin bir akım olarak ortaya çıkışı ve sinemasal anlayışı ortaya koyan şu temel özelliklerden bahsedebiliriz: Toplumsal Gerçekçilik ve sinemanın gelişim sürecinde Almanya, İngiltere ve İtalya gibi ülkelerde ortaya çıkan gerçekçilikle yakın ilişki içerisinde. 1960’lı yılların ortasında karşıt düşüncelere sahip olan yönetmenler ve eleştirmenler tüm bunlara rağmen gerçekçi bir sinemanın nasıl doğması gerektiğiyle ilgili çalışmalarda ortak hareket ettiler. Bu ortak harekette Halit Refiğ’in başını çektiği ‘kaliteye prim toplantıları’nın etkili olduğu Refiğ’in ‘Ulusal Sinema Kavgası’ adlı kitabında yer bulur. Sosyal ve politik gelişmeler doğrultusunda gelişim sağlayan akım yalnızca Türkiye için değil aynı şekilde yurtdışı için de aynı serüveni yaşayarak gelişimini sürdürmüştür. Akımla ilgili film çeken yönetmenler sağlam değişmeyen toplumsal düşüncelere sahiplerdi. Bu sağlam düşünceler yönetmenlerin önemli filmlere imza atmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda çekilen filmler her kesime seslenerek halkın bilincini arttırmaya çalışırlar. Toplumsal gerçekçi filmler toplumda olan sıradan insanların yaşamına eğilir ve bu insanın yaşamını beyaz perdeye taşır.

Böylelikle gerçekçi yaşam izleyiciyle buluşma imkanını yakalar. Bu filmlerde

²¹ Erksan, Metin. ‘Sinema Yüz Yaşında’, **Cumhuriyet Gazetesi**, (30 Nisan 1995)

özellikle antikapitalist ve burjuva karşıtı bir tavır ortaya konur. Gerçekçi filmlerde yeni çekim örneklerine de rastlanır. Bu anlamda kamerayı farklı açılarda, alan derinliği ve dış çekimler gibi alternatiflerle karşılaşılr. Akım filmlerinde ele alınan kişiler toplumun içinde ve sürekli olarak toplumla ilişkisi olan kişilerden oluşur. Filmlerin konusu ise sürekli olarak toplumsal olaylar çevresinde gelişen olaylara sahne olur.

Türkiye'nin toplumsal ve sosyal yapısına bakıldığında kırsal alanda çok büyük değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler kendini 1950 öncesi tarım ağırlıklı toplumdun günümüze kadar olan süreçte sanayi toplumuna dönüşüm olarak hissettirmiştir. Bu dönemde büyük kentlere göç de büyük ölçüde artmıştır. Bu göç Yeşilçam'da oluşan kimliğin de belirleyicisi olmuştur²²

Türk sinema tarihinde yer eden 1950'li yıllarda çekilen filmler Yeşilçam Filmleri olarak adlandırılır. Bu dönemde sinemacılar tiyatrunun etkisinden uzaklaşmaya çalışmış bu doğrultuda yabancı filmleri taklit ve bunun yanında özellikle Amerikan filmleri ve Mısır melodramlarından etkilenmişlerdir. Bu dönemdeki filmlerde ses, mekan ve karakterlerde kalıplaşmalar görülmektedir. Bu durum filmleri gerçekçi olmaktan uzaklaştırmıştır²³.

Yeşilçam'ın doğuşu parti politikalarıyla iç içedir. Bu dönemde Demokrat Parti'nin uygulamaları film üretimini arttırarak insanları melodram türünden filmlerle kuşatma altına alma çabasıdır. Dönem içerisinde birçok kişi sinemaya yatırım yapar. Ama ortaya çıkan filmler topluma faydalı bir bakış açısı vermekten de uzaktır²⁴.

Türk sinemasının Yeşilçam yıllarındaki en büyük özelliği yarım feodal bir yapıya sahip oluşudur. Bu dönem içinde sinemadan elde edilen gelirler sinemaya geri dönmek yerine daha çok farklı üretim alanlarında kullanılıyordu. Tüketime yönlendiren filmlerden elde edilen gelirler sinemanın gelişim sürecine hiçbir katkısı olmamıştır²⁵.

²² Dinçer, **a.g.e.**, 134.

²³ Özön, Nijat. **Türk Sinema Tarihi**, Artist Reklam Ortaklığı Yay., (İstanbul 1962) 261-262

²⁴ Uçakan, **a.g.e.**, 20.

²⁵ Mungan, Murathan. Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması,

1950-1960 yılları arasında özellikle kan davasını konu alan filmler, salon komedileri ve bunun yanı sıra piyasa romanlarından uyarlanan birçok film çekilmiştir²⁶. Genel olarak anlatımcı bir sinema anlayışına sahip olan Yeşilçam sinemasının en önemli unsurlarında biri de, kadın ve erkek kahramanları bir araya getirmiş olmasıdır²⁷

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

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

60'lı yıllarda kentsel dönüşümün etkisiyle, göç hareketleri başlamış ve gecekondular ortaya çıkmıştır. Apartman hayatına geçişin modernleşme olarak algılandığı bu dönemde, sinemanın durumuna baktığımızda, sinema tüm bu gelişmelerden etkilenmiştir²⁸. Altmışlı yıllarda kentleşme çok hızlı bir şekilde yaşanırken, diğer bir önemli gelişme de 'dış göç' olmuştur. Dış göçün etkisi, kırsal kesimdeki güç ilişkilerinde değişiklikler yaratmıştır.

Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara Üniv. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, (Ankara, 1977) 60-61.

²⁶ Kayalı, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız Yay., (Ankara 1994) 15.

²⁷ Dinçer, **a.g.e.**,138.

²⁸ Kirel a.g.e., 17.

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş ile birlikte kırdan kente göç nedeniyle yaşanan hızlı ve çarpık kentleşme ve kadının çalışma hayatına girmeye başlaması, geleneksel ilişkilerin bozulmaya yüz tutması gibi “Türk modernleşme sürecinin nitelik değiştirerek hız kazandığı” bir dönemdir. Türkiye’deki bu değişim süreci ile Yeşilçam melodramları arasında bir ilişki olduğu düşünölmektedir.

Ortaçağda romantik tiyatroda ortaya çıkan melodram, 18. Yüzyıl Avrupa’sında bütün dünyayı ve gelecek yüzyılları şekillendirecek çok önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı dönemde, ideolojik olarak işlevsel bir rol üstlenmiştir. Fransız Devrimi’nin etkisiyle, burjuvazinin aristokrasiye karşı savaşında halk adına bir söylev oluşturması, devrimin dramatik yönlerini, geleneksel tiyatronun çok dışında bir yöntemle, aksiyon ve heyecan dolu oyunlarla yeniden canlandırılması ve alt sınıflar arasında popüler olması, melodramın gelişiminde önemli etkenlerdir. Devrimi izleyen süreçte toplumsal yapının değişmesiyle birlikte, toplumun alt katmanları ilk defa kamusal alanda kendine yer bulmuştur.

Fransız Devrimi sonrasında, dinsel kurumların gücünün zayıflaması, laik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal-sonrası bir döneme geçiş) oluşan bir kırılma üzerinde, kendi güç alanını inşa ettiğini vurgulamıştır. Bu kırılma; Özel alan - kamusal alan arasındaki ayrıma işaret etmiştir ²⁹. Cunnigham’a göre melodram, bu kırılmanın her iki yanında işler gözükmektedir: Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirmiştir, hem de gelenekselleştirilmiş, belli ahlak ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarda yansıtmıştır ³⁰.

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

²⁹ Akbulut, Hasan. *Kadına Melodram Yakışır- Türk Melodram Sineması’nda Kadın İmgeleri*. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008) 40.

³⁰ Akbulut a.g.e., 40.

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

İlk çıktığı yıllarda eşitlik, özgürlük, demokrasi gibi kavramları kullanarak, kendi düzenini kurmaya çalışan burjuvazinin ilerlemesinde etkin bir rol üstlenen melodram; 19. Yüzyıl'da Avrupa'da başlayan Sanayi Devrimi'nin etkisiyle, Batı modernleşme sürecinde bakış açısını değiştirerek, geleneksel ve modern çatışması içinde yaşanan gerilimlerin ve ahlaki kutuplaşmaların tam ortasında yer almıştır. Sanayi devriminin ardından melodramlar, insanın birer birey olarak ele alındığı, modern topluma geçiş kaygılarını anlatmış ve bu toplumsal değişimle birlikte daha çok burjuvazinin korku ve endişelerini dile getirmiştir. Çünkü burjuvazi, ticari amaçları için önceleri sınıfsal farklılıkları gözardı ederek, her kesimden insana seslenmiş ve kendi dünya görüşünü melodramlar aracılığıyla da kitlelere kabul ettirmiştir. Modernleşmeyle birlikte melodram, kapitalizmin acımasızlaştırdığı burjuvazinin öngördüğü sisteme uygun bir bakış açısı geliştirmiş, bu kez de orta sınıfın yaratılmasında etkili olmuştur. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle hızla kapitalistleşen modern toplumda, kadının çalışma hayatına adım atması ve bunun bir sonucu olarak da aile kavramının önemini yitirmesi, melodramı farklı bir amaca hizmet etmeye sürüklemiştir. Tarih boyunca toplumsal dönüşümlere ayak uyduran melodram, modern dönemin getirdiği kaygılara karşı, ataerkil düzenin yanında yer alan bir anlayışla kadın seyirciye yönelmiştir.

Burjuvazinin öngördüğü toplumsal düzenin devamlılığını sağlamak için korunması gereken bir unsur olan aile kavramının önemini yitirmesi, melodramların kadın seyirciye yönelmesine yol açmış ve kadının geleneksel değerlere bağlı, evle ilgili konuların başında olması gerektiği vurgulanmıştır. Kadının çalışma hayatına girmesiyle, burjuvazinin temellendiği aile ve geleneksel değerlerin dışına çıkılması sonucu, melodramlar aile kavramının önemine vurgu yaparak, kadın seyirciye yönelmiş ve aile kavramını sarsıntıya uğratan konuları, yani kadını merkez alan konuları işlemiştir. Burjuvazinin kendi kültürel değerlerini kabul ettirmede güç aldığı ataerkil düzen ve erkek egemen toplum, kadının çalışma hayatına girmesiyle tehlikeye uğramış, kendi devamlılığını sağlaması içinde, melodramlar aracılığıyla aile

birliğini yücelten konulara ağırlık verilmiştir.

Melodram ilk çıktığı yıllardan itibaren, hep ideolojik bir amaca hizmet etmiş ve dönemsel koşullara göre bakış açısını değiştirerek kalıcılığını korumuştur. İlk çıktığı yıllarda, burjuvazinin dünya görüşünü yansıtma da işlevsel bir rol üstlenen melodram, sanayileşme ve kentleşme sonucu modern toplum idealinin ne çıktığı dönemde, kapitalizmin acımasızlaştırdığı burjuvazinin korkularını ve endişelerini yansıtmiştir. Modernleşme sürecinde kadının geleneksel değerlerin dışına çıkararak iş hayatına girmesi, melodram sinemasına farklı işlevler yüklemiştir. Kadınları konu alan melodramlar, ‘kadını’ evle ilgili işlerin tam merkezinde tutmuştur. Aileyi birarada tutmanın yolunun, kadının iş hayatında değil, evle ilgili konularda etkin olmasından geçtiği vurgulanmıştır. Bu nedenle, işlenen konularda kadının başına gelen kötü Őeylerin evden uzaklaşmasından kaynaklandığı belirtilerek, başından beri burjuvazinin kendi devamlılığını garanti altına almak için kutsallaştırdığı aile kavramına da vurgu yapılmıştır. Melodram özellikle, burjuva ailesinin temsillerini biçimlendirmeye yardım eden bir anlatı biçimi haline gelmiştir. Melodramın kökenlerine baktığımızda, ortaçağda dinsel dramlara kadar uzandığını gördük, ortaya çıktığı dönemden itibaren hep toplumsal dönüşümlerin merkezinde yer melodram, sinemanın keşfi ile birlikte film türlerinde de sık kullanılan bir anlatı formu olarak yerleşmiştir.

Melodramın yoğun olarak işlendiği dönem, Türkiye’de çok partili siyasal yaşama geçilen bir dönemdir. Özel girişim desteklendiği gibi bu dönemde kırsal kesimden kente gler artar. Sinema açısından Türk sineması farklı bir döneme girer. Sinema salonlarındaki artış film sayılarına da yansır. Filmlere artan talep karşısında sinema yeterli elemanı bulamaz. Bu dönemde Yeşilçam sinemasını seyirci talepleri biçimlendirir. Yapılan filmler, senarist ya da yönetmenine bakılmaksızın oyuncularıyla ön plana geçer .

2. MELODRAMIN DÜNYA SİNEMASINDAKİ YERİ

2.1. Dünya Sinemasında Melodramın Yeri

Melodram duyguların yoğunluğundan, aşırılığından doğan bir tür olmakla beraber, temelinde insanlığın bulunduğu bir yaşayış biçimidir aynı zamanda. Bu açıdan bakıldığında melodramın tüm Dünya'yı etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Tüm Dünya'da her ne kadar onlarca din dil ırk olsa bile hissedilen acıların temeli, duyguların yoğunluğu farklı olsa bile aslında aynı hislerden ortaya çıkmaktadır. Tam da bu noktada melodramın Dünya üzerindeki etkisi karşımıza çıkar ve melodramın tüm Dünya'yı nasıl da bunca sene elinde tutabildiğini bize gösterir. Bunu keşfeden insanoğlu da bunu es geçmemiş ve ticarete dökmeyi başarmıştır. Yıllarca sinemada melodramı izleyip kendini bulan insanlara onlarca yüzlerce benzer senaryodaki filmler gösterilmiş ve dönem yönetmenleri bu filmlerden nasibini almayı başarmışlardır.

Dünya sinemasında romandan filme birçok uyarlamaya da yapılmıştır. Bu uyarlamalara günümüz sinema ve dizilerinde de çokça rastlanmaktadır. Romandan uyarlanan filmlerde genelde dönemin yıldız oyuncularını oynamış ve kitleleri peşinden sürüklemeyi başarmıştır. Bir edebiyat eserini perdeye uyarlayan ilk kişi, aynı zamanda filmi ilk kez kişisel bir ifade aracı olarak kullanan Fransız film sanatçısı ve 'büyücüsü', George Melies'tir. Jules Verne'in aynı adlı romanına dayanarak yaptığı Aya Yolculuk (A Trip to the Moon,1902), bilim kurgu türünün de ilk örneğidir. Melies, Robinson Crusoe (1902), Gulliver'in Seyahati (Gulliver's Travels, 1902) gibi ünlü romanlardan gerçekleştirdiği diğer 'fantastik fanteziler' ile izleyicilerini büyülemeye devam etmiştir. Edebiyatı ve özellikle de Balzac, Hugo, Dickens gibi yazarların romanlarını, Melies'ı takiben diğer Fransız ve İtalyan yönetmenleri, ardından da Amerikalılar rutin bir şekilde öykü metaryali olarak kullanmışlardır³¹.

³¹ Erus Çetin, Zeynep. *Amerikan ve Türk Sinemaları'nda Uyarlamalar*. (Es Yayınları, 2005) 21.

2.1.1 Avrupa Sinemasında Melodram

Melodramın kaynağı 18.yy Almanya'sı ile Fransa'sıdır. Ancak bu “şarkılı oyun” her iki ülkede ayrı bir anlayış içinde ortaya çıkmıştır. Fransa'da oyun kişilerinin duygusal eğilimlerini göstermek amacıyla konuşma örgüsü aralarına melodiler serpiştirilmiş, böylece daha etkili bir biçim elde edilmek istenmiştir. Çağımızda, Brecht, oyunlarındaki anlatıcının şarkıları için bu melodram kurgusunu kullanmış ve bu yolla da yabancılaştırma etmenini sağlama yoluna gitmiştir. Konuşmalar müzikle desteklenmiştir. Bu teknik 21.yyda da kullanılmaktadır. Örneğin 50'li yılların amerikan filmlerindeki ve onu taklit etmeye çalışan eski Yeşilçam filmlerindeki, oğlanla kızın sevişme ya da ayrılış sahnelerini seslendiren kemanlar gibi. 18.yy sonundaki Fransız ihtilali'nden çok önceleri, tiyatrodaki içli komedy ve burjuva tragedyası türleri seyirciler tarafından çok tutuluyordu. Çünkü bunlar erdemleri savunan burjuva ahlak anlayışına uygun gelen oyunlardı. Erdem karşısındaki tehlikeler, namusu tehdit eden davranışlar gösteriliyor; haksızlık, dalavere, cinayet gibi kötülükler de oyundaki olumsuz gücü oluşturuyordu. Ancak iyilik ile kötülük arasındaki çatışma giderek iç gıcıklayıcı bir durum alınca, bizim klasik Yeşilçam filmlerindeki zengin kız ile yoksul delikanlı aşkı, anlayışsız bir patron olan baba, kör kemancı ile onu deli gibi seven güzel kız, babanın ya da ananın zoruyla evlendirilen genç kız, sokak kızıyla iyi ailenin oğlu arasındaki unutulmaz aşk temaları melodramın vazgeçilmez silahları oldu. Melodramı besleyen birinci enerji burjuva ahlakı ve anlayışıysa, ikincisi de Rousseau ile Kant'ın etkilediği romantik akım oldu. Rousseau'nun insanın özünde bulunduğu “doğal iyi” ve bununla çatışan toplum içinde yaşayan bireyin edindiği “çıkarıcılığı” melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz kategorilerini ortaya çıkardı. Rousseau, aynı zamanda insanın doğal özgürlüğü, kardeşliği ve eşitliği melodramın çıkış noktaları oldu. Kant da insanın bireysel özgürlüğünü vurguluyordu. Rousseau'nun düşünceleri, kısa bir süre içinde Beaumarchais'nin “Sevilla berberi” ve “Figaro'nun düğünü” yapıtlarında kendini gösterdi.

Avrupa sineması 1945'ten sonra İtalya'da Roberto Rossellini'nin "Roma Açık Şehir" filmiyle yeni dil arayışlarının öncüsü olmuştur. Vittoria De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" filmi ise savaştan yeni çıkmış İtalya'da ortaya çıkan "Yeni Gerçekçilik" akımını bütün dünyada popüler hale getirmiştir. Bu filmler ideolojik olarak savaşı ve faşizmi sorgularken sinemasal dil olarak da yeni arayış ve üsluplar getirmişlerdir³².

Bu filmlerde cinsellik, araya giren kötü kadın tipleri ya da evinden ayrıldığı için kötü yola düşen ahlaksızlık yapan kadınların yaptığı bir şey olarak gösterilmiştir. Filmde 'ideal kadın' ile kötü kadının dış görünüşlerinde, jestlerinde davranışlarında ayırt edilebilir olduğunu, yukarıda da belirttiğimiz gibi kendini feda eden kadının 'ideal kadın' olarak yansıtıldığını vurgulamıştır. Başat ideolojinin mücadelesinin, doğuştan/ temelden gelen çatışmaları gizlemek ve kendi varlığını devam ettirmek olduğunu savunmuştur³³. Hollywood'da anne; acı çeken anne ritüeli halinde yansıtılmıştır.

2.1.2 Hollywood Sineması'nda Melodram

Avrupa'da ortaya çıkan melodram, tiyatro alanında gelişimini tamamladıktan sonra, sinemanın keşfi ile Amerikan sinemasında gelişimini sürdürmüştür. Avrupa'da ortaya çıkmasına rağmen sinemasal melodramların Amerika'da şekillenmesi, Hollywood stüdyo sistemi ile bağlantılı olarak yaygınlaşmaya devam etmiştir. Hollywood filmlerinin dünya sinema piyasasındaki üstünlüğü ve stüdyo sisteminin gelişmesi nedeniyle, dünya ülke sinemaları da Hollywood melodramlarından etkilenmiştir.

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

³² Bilgiç, Filiz. *Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. (Ankara, 2002) 23.

³³ Akbulut a.g.e., 89.

tarihine mal olacak derecede etkilenmesi söz konusudur.

Bundan hareketle; Hollywood melodram örneklerinin aceleye getirilmiş, kötü kopyaları, diğer ülke sinemalarında kendi izleyicisine kendi dilinden ve geleneklerinden harmanlanmış bir içerikle sunulmuştur. Hollywood sisteminin başından beri oluşturduğu kapitalizm koşullarının sonuna dek uygulanarak ortaya çıkarttığı endüstrinin yapımlarına karşı, Doğu'da çift yönlü bir modernizm ve içeriği farklı kapitalizm koşulları içinde, Mısır ve Hindistan Sinemaları'nda görüldüğü gibi, değişen tek şey, ortaya çıkan filmlerin herhangi bir dile ve usluba sahip olmayan bir sinemanın ortaya çıkmasıdır³⁴.

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

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

³⁴ Tunalı a.g.e., 75.

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

Hollywood'un küresel bir endüstri halini almaya başlamasında itibaren, "Western" dünya sinemalarındaki hâkim tür olma niteliğini kazanmış ve 1950'lere kadar da bu özelliğini korumuştur. Western'in sahip olduğu anlatı biçimi, bir film türü olarak "western" ortaya çıkmadan önce Yenidünya'nın oluşumunda roman ve tiyatrodaki yer alarak egemen anlatı türü haline gelmişti. Bir tür olarak westernin Kızılderili ve Kovboy ana figürleri üzerinden işleyen anlatısı, sinema öncesi roman, tiyatro ve resim gibi sanatların da anlatı biçimini oluşturmaktaydı. "Gerçekçi Sinema" diye tabir edilen Klasik Hollywood kendisini bu şekilde konumlar. Kurgunun üst düzeyde olduğu, bununla birlikte çizgisel ve mantıksal bir akış içinde ilerleyen bir sinemadır Hollywood. Film kahramanlar üzerinden yürür ve izleyiciyi kahramanın ardına takarak metnin içine hapseder. Farklı okuma yapma imkânları tanımaz izleyiciye. Tüm bu nitelikleriyle dram türünün bir örneğidir. Klasik Hollywood'u ve melodramın ortaya çıktığı dönemde Avrupa'daki tiyatro ve opera geleneğini, bu ikisinin ortak türü olan "dram" başlığı altında bir araya getirebiliriz. Hollywood'u Amerikan toplumunun inşası ve oluşturulan kitle kültürünün dünya üzerinde işlerlik kazandırılması yönündeki işlevleriyle bir Kitle Sineması olarak düşünmemiz ne kadar doğru ise, Yeni Gerçekçilik akımını da kameranın somut olarak halkın arasına inmesi ve yaşanan toplumsal krizi tüm boyutlarıyla işleme yönündeki gayretlerinden ötürü bir Halk Sineması olarak kodlamak da o derece mümkündür.

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

31 Mart 1930 yılında yürürlüğe giren bu yasa, hem Amerikan geleneksel sinemasının gelişiminde, hem de melodram filmlerinin içeriğinin oluşturulmasında önemli etkileri

olmuştur. “Hays Yasası”nın melodram filmlerine etkilerini yasanın ana ilkeleriyle, melodramın özelliklerini karşılaştırarak daha iyi anlayabiliriz. (Yasaya göre ; 1. Madde) Seyircinin ahlak düzeyini alçaltacak filmler yapılamaz, bu nedenle suç, hata, kötülük ve günah yüceltilemez ³⁵.

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

Melodramlarda işlenen konular Hollywood filmlerinde de hakim olan bir anlatı tarzını içermektedir. Yasanın öngördüğü bu anlatı yapısı, melodramların da içeriğinde belirgin olan konuları barındırmaktadır. Amerikan geleneksel sinemasının gelişmesinde etkili olan bu yasa, Hollywood filmlerinde melodramın yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır. Kadın melodramlarında hızlı sanayileşmenin getirdiği kadının çalışma hayatına girmesini desteklemeyen bir içerik oluşturularak, aile kavramı yüceltilmiş, böylece seyirciye ‘kadın’ üzerinden daha dürüst bir yaşam ölçütü sunmak hedeflenmiştir.

Filmsel anlatıda temelde baskı altında olan, kadındır. Toplumun uyumlu bir şekilde devamı için, kadının, kendisine atfedilen rollerini benimsemesi gerekmektedir. Egemen olarak ahlak düzeni, küçük kasaba ahlakıdır ³⁶.

Madde 3 Kutsal buyruklar ya da insanların koyduğu yasalar gülünç düşürülemez, bunlara karşı çıkmak övülemez ³⁷. Yasanın öngördüğü ilkeler doğrultusunda, Amerikan geleneksel sineması şekillenmiş, melodramın Hollywood filmlerinin bütün türlerinde sık kullanılan bir anlatı tarzı olmasını sağlamıştır. Melodramın içeriğinde zaten varolan, kötülerin mutlaka cezalandırılması, kötüye karşı iyinin kazanması,

³⁵ Teksoy, Rekin. *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*. (İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2005) 87.

³⁶ Akbulut a.g.e., 49.

³⁷ Teksoy a.g.e., 87.

filmin sonunda ahlaki değerlerin yüceltilerek mutlu sona ulaşılması gibi konular, bu yasa ile daha da pekişerek, Hollywood Sineması'nda hakim olan bir anlatı tarzını oluşturmuştur.

Hollywood bugün de olduğu gibi melodramın kendini gösterdiği ilk yıllarda ve sinema endüstrisinin gelişmesi ile birlikte dünya pazarını ele geçirerek yapımlarını tüm dünyaya dağıtmıştır. Melodram filmlerinin Amerikan sinemasının gelişiminde büyük payı olmuş ve melodram Amerika için karlı bir kapı açmıştır. Melodram her ne kadar Avrupa'da ortaya çıkmış olsa da gelişimini Hollywood sinemasında sürdürmüş ve Hollywood sineması tekeli elinde tutarak özellikle de az gelişmiş olan ülkelerin sinemalarını etkilemiştir.

Abisel³⁸ melodramın en süslüsünü, en ağdalısını ve en çarpıcısını üreten Amerikan sinema endüstrisinin, yerli filmler üzerinde derin etkisi olduğunu belirterek, 1920'lerden başlayarak perdeleri işgal eden bu filmlerin, Türk Sineması'na, yerli kültürel değerlere uyum gösteren kalıplar armağan ettiğini dile getirmiştir.

Hollywood'daki sektörleşme ve örgütlenme çalışmalarının tamamen kapitalist işleyişin doğrultusunda, sistemli bir bütünlük sağladığını belirtmiştir. Yeşilçam'daki oluşumun ise eş, dost ahabap ilişkileri çerçevesinde gelişen cemaat ruhuna dayalı, küçük ortaklıklara, işbirliğine yaslandığını savunmuştur³⁹. Türk sineması'nın 'Yeşilçam' başlığı altında birleşmesi ve ortaya çıkan ürünlerin sanat eserinden çok 'zanaat' eseri özelliklerine sahip olmasının, en fazla etkilendiği Hollywood Sineması ile bazı benzerlikler ve farklılıklar yaratmıştır. Sinemanın ticaret erbabının elinde olması, hem Yeşilçam, hem de Hollywood için geçerli olmuştur⁴⁰. Savaş sonrası Amerika'nın siyasal, toplumsal, ve sosyo-ekonomik koşulları gereği; ekonomik olarak güçlenmek toplumsal birliği ve beraberliği sağlamak için melodramik öğelere başvurulmuştur. Fakat, Hollywood yapımlarında izleyici bilinçli bir yönlendirmeye tabi tutulmuştur. Karakter derinliği, gerçekçi eğilimler, sınıf ayrımına ilişkin ahlak anlayışı, toplumsal normlar ve bu türden bir estetiğe olanak tanıyan sinema

³⁸ Abisel a.g.e., 69.

³⁹ Tunalı a.g.e., 206.

⁴⁰ Tunalı a.g.e., 209.

teknolojisi bir ölçüde, filmlerin kalitesini yükselten unsurlar haline gelmiştir ⁴¹ .

Yeşilçam Sineması taklitlere, Hollywood'a öykünme ve filmlerini taklit etme gibi eğilimlerle, daha çok 'el yordamıyla' oluşturulan bir sinema anlayışına sahip olmuştur ⁴². 'Yerlileştirmek' kaygısının ön planda tutulduğu, Yeşilçam uyarlamalarından en belirgin olanı 1964 yılında çekilen Fıstık Gibi Maşallah (Hulki Saner), Bazıları Sıcak Sever / Some Like It Hot filminden görsel açıdan da birebir uyarlanmıştır ⁴³ .

2.2. İtalyan Sinemasında Melodram'daki Tarihsel Süreç

Lumiere kardeşler; 'sinematograf'tan ilk film gösterimini İtalya'da 1898'de Torino kentinde gerçekleştirir ⁴⁴ .Bununla birlikte ilk İtalyan haber filmleri de 1904-1905 yıllarında arasında çekilir ⁴⁵ . Sinemadaki bu gelişmeler sonucunda; 1903 yılında Arturo Ambrosia iki belgesel çekerken, 1905 yılına gelindiğinde ise Roma'da, Filoteo Alberini ilk konulu filme imzasını atar. 1906'da Roma'da bulunan Alberini ve Santani adındaki yapım şirketleri *CINES* adını alır ⁴⁶ Sinemada İtalya erken bir tarihten itibaren tüm gelişmeleri takip etmiş ve Yeni Gerçekçilik akımına gelinceye kadar sinemada çok zengin bir geleneğe sahip olmuştur. Bu durum 1910'lu yıllarda, İtalyan sineması uluslararası etkiye sahip olan Fransız, Alman ve Amerikan filmleriyle rekabet edecek konuma sahipti ⁴⁷ .Bununla birlikte ülkede ilk sinema dergisi özelliğine sahip olan 'La Lanterna', 1907'de yayın hayatına başlar ⁴⁸ .

1910'larda İtalyan sineması çok önemli çalışmalara imza atarken bu başarılı süreç Vatikan'ın sinemayı papazlara yasaklamasıyla 1913 yılında sansür kurulu faaliyete girer ⁴⁹ . İtalyan sineması bu yasaklarla birlikte; Cabiria (Givonni Pastrone 1913) ve Qua Vadis (Enrico Guazzani, 1912) gibi tarihsel konulu filmlerle yeni bir döneme

⁴¹ Tunalı a.g.e.,210.

⁴² Kirel a.g.e., 66.

⁴³ Kirel a.g.e., 229.

⁴⁴ Scognomillo, Giovanni. **Dünya Sinema Sanayi**, Timaş Yay. (İstanbul, 1997) 101.

⁴⁵ Erkılıç, Gökhan. **Cinema Paradiso** ,Spot Yay. (Mart 1993, Ankara) 14.

⁴⁶ Scognomillo, a.g.e, 101.

⁴⁷ Biryıldız, Esra. **Sinemada Akımlar**, (Beta Yay Eylül 2002 İstanbul) 65.

⁴⁸ Erkılıç, a.g.e., s.16.

⁴⁹ Scognomillo, a.g.e.,103.

başlamış olur⁵⁰. Bu anlamda tarihsel film akımını doruk noktasına çıkartan “Cabiria” İtalyan sinemasını önemli bir yere taşımıştır⁵¹. İtalyan sessiz sineması, savaş yıllarını (1914-1918) artan hasılatlar ve birçok uluslararası başarılarla sürdürmüştür⁵². Buna karşılık ise 1.Dünya savaşı sırasında, Amerikan sineması diğer ülke sinemalarına göre baskın bir duruma gelmiştir⁵³. Bu bağlamda İtalyan sineması, Amerikan sinemasıyla rekabete girdi ve ortaya ucuz maliyetli filmler ortaya çıktı. Toplumsal içerikli olan bu filmlerden; “Sperduiti Nel Buio” (Nino Martoglio, 1914) filmi sinema tarihinde Yeni Gerçekçi hareketin bir habercisi olarak görülür.

İtalyan sineması Amerikan sinema endüstrisine karşı 1920’li yılların başlarında iyicem zayıfladı⁵⁴. Bu zayıflama sürecinde İtalyan sinemasının yükselişine büyük destek olan star oyuncu sisteminin de zaman içerisindeki büyük istekleri etkili olmuştur⁵⁵. 1916 yıllarda kendini hissettirmeye başlayan bu bunalım 1930’lara kadar sürmüştür⁵⁶. Bu kötü gidişe engel olmak amacıyla 1919 yılında İtalyan Sinema Birliği (Unione Cinematografica Italiona) kuruluyor fakat istenilen başarı sağlanamıyor. 1922’de Faşist partinin iktidarı ele geçirmesiyle sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaya başlıyor ve L.U.C.E.’yi kuruyor. Buna karşılık ise Amerikan sineması aydınların da tepkinci almasına rağmen ülke sinemalarında gösterim imkanı buluyor⁵⁷. Faşist yönetim ise kurduğu LUCE’yla birlikte; “Entra Sperimentale di Cinematografia” adındaki yüksek eğitim merkezi ve 1937’de “Cinacitta” stüdyosunu kurdu. Bu anlamda sinemadaki gelişme ‘beyaz telefonlu’ filmler olarak adlandırılan kitleleri eğlendirme ve oyalama amacı güden filmlere bıraktı⁵⁸. Faşist yönetimin bu uygulamaları ise sinemayı kendi düşünsel platformunda kullanacağı sinyallerini haklı çıkarmış oldu⁵⁹. Yönetim için film çeken iki yönetmen diğer meslektaşlarından farklı olarak, Giovanni Verga’nın ‘Verismo’ akımından kaynaklanan gerçekçilik geleneğini sürdürdüler. Bu anlamda kendilerini kapalı bir şekilde ifade etmeye çalışan Alessandra Blasetti ve Mario Camarini’nin toplumsal içerikli filmleri Yeni

⁵⁰ Selaaddin Bağdatlı, **İtalyan Yeni Gerçekçiliği**, Der Yay., (2000 İstanbul) 9.

⁵¹ Erkiç, **a.g.e.**, 14-16.

⁵² Scognomillo, **a.g.e.**, 103.

⁵³ Biryıldız, **a.g.e.**, 66.

⁵⁴ Bağdatlı, **a.g.e.**, 10.

⁵⁵ Scognomillo, **a.g.e.**, 102.

⁵⁶ Erkiç, **a.g.e.**, 19-20.

⁵⁷ Scognomillo, **a.g.e.** 104.

⁵⁸ Bağdatlı, **a.g.e.** 11.

⁵⁹ Erkiç, **a.g.e.**, 30.

Gerçekçiliğe geçişte önemli bir yer teşkil etmişlerdir ⁶⁰. Bu anlamda Blasetti'nin en iyi yapımı olarak gösterilen '1860' filmi, anlatı dilinin sadeliği, kullanılan doğal dekorlar ve profesyonel olmayan oyuncuların kullanılmasıyla İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin özelliklerini taşıyan ilk filmlerden biridir⁶¹. Buna karşılık Mussolini döneminde filmlere uygulanan sıkı sansür ve gerçekçilikten uzak olan filmlerin 1938 yılından beri artış göstermesine karşılık halk tarafından gereken ilgiyle karşılanmaz ⁶². Bu bağlamda 1918'den Mussolini dönemini de içine alan zaman diliminde uluslararası anlamda tam bir başarı sağlamış filme rastlanmaz . Bununla birlikte 2. Dünya Savaşı'nın başlaması İtalyan Sineması'na olumsuz etkisi olan Amerikan Filmleri'nin azalmasını sağlamıştır. Bu durum Mussolini ve onun düşüncelerini paylaşan çevrenin sinemaya olan yatırımlarının artmasına neden olmuştur ⁶³. Böylelikle 2.Dünya Savaşı döneminde İtalyan Sineması 'beyaz telefonlu' duygusal güldürüleriyle ün yapar. Birer simgesel anlatım olan beyaz telefonlar; huzurun, iktisadi refahın, umudun ve hoş haberlerden oluşan bir bütünlüğün ifadesi olmuş ve filmler bu çizgide yol almıştır ⁶⁴. Mussolini döneminde ideolojik bir amaçla sinemaya yapılan yatırımlar İtalyan sinemasının büyümesini sağladı. Bu dönem içinde yapılan ve büyük bütçeye sahip olan konusunu tarihten alan ve Roma'nın gücünü göstermeyi hedefleyen bu büyük yapımlar daha sonra ortaya çıkacak olan yeni bir hareketin de bir anlamda gelişmesini sağladı. Bu gelişme 1939-1941 yıllarında verilen bazı yapıtlarda kendini hissettirmeye başlarken, 1942 yılına gelindiğinde ise filmler kendini iyice hissettiren devrimlere dönüşür ⁶⁵.

Sesli filme geçişe başlangıçta ayak uyduramayan ve ayakta kalmakta güçlük çeken İtalyan sineması Benito Mussollini'nin başta olduğu faşizm yıllarında tekrar ayağa kalkma yoluna girer. Buna karşılık, gerek sansür, gerekse nitelikli konuların eksikliğine yol açan oto-sansür bu ülkenin sinemasının dünyada önemli bir yer bulmasını engeller. Bu yıllarda İtalya'da "Beyaz Telefon Filmleri" adı verilen ve yönünün gücüne rağmen (İtalya'da CINECITTA stüdyoları 1937'de Mussolini tarafından kurulmuştur) içerik açısından kaba melodramları ya da fotoromanları

⁶⁰ Bağdatlı, a.g.e., 11-12.

⁶¹ Erkılıç, a.g.e., 24.

⁶² Scognomillo, a.g.e. s.106.

⁶³ Scognomillo, Giovanni. **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı 2003, İstanbul s.406.

⁶⁴ Biryıldız, a.g.e.,s.67.

⁶⁵ Scognomillo, a.g.e.,s.184.

geçemeyen bir tür olarak ortaya çıkar. Mussolini'nin sinemaya verdiği propaganda değer, konu ve içeriklerinin güçsüzlüğüne rağmen birçok filmin yayılmasını sağlar. Bunun çok iyi bir getirisi olduğu kaçınılmazdır, zira sektörü ayakta tutar ve piyasada yeni yetişmiş elemanların çoğalmasını sağlar ⁶⁶. Nitekim, İtalya'da faşist rejimin yıkılması ve sinema stüdyolarının müttefiklerce bombalanması, bu sanatı yok edememiş, hemen savaş sonrasında verimli şekilde ortaya çıkmıştır ⁶⁷.

Melodramın anlatım dili ve diyalogları amfigori ile duygusallık karışımı bir biçimde ortaya çıkar. Burada dilin duyu ile ilgili tüm işlevleri kullanılır. Bu duyu yoğunluğu ve lirizm, şiirsellik veya retorik arayışını değil, o neslin gerçekçi profildeki konuşma şeklini yansıtmaktadır. Bu durum, melodram diyaloglarının bir nesilden diğerine çabucak yıpranmasının en önemli nedenidir ⁶⁸. Melodramda tematik geçiş kusurludur ya da hiç yoktur. Çatışma abartılmıştır. Karakterler, tek boyutlu olmaları nedeniyle bir coşku doruğuna bir çırpıda geçerler ⁶⁹. Melodram türü savaş, tarih film, macera ve polisiye gibi değişik türlerle de bir arada olabilir. İki türün bir araya geldiği yapıtlarda melodramı en iyi taşıyan yan tür polisiyedir. Geleneksel melodram, kendi içinde zaten polisiye ve hukuki nitelikler taşır. Masum baş karakter genellikle şüpheleri üzerine toplar ve bunların hepsi son sahnede açığa kavuşur. Melodram karakterinin bu boyutunun üzerine gitmek, hukuki hatayı vurgulamak, güçlü bir polis karakteri oluşturmak bu türün en önemli özelliklerindedir ⁷⁰.

Melodramın Fransa'dan sonra Hollywood'da dallanıp budaklandığı kendine sağlam bir yer edindiği ve tüm Dünya'ya bu sayede yayıldığı da kabul edilebilir. Dönemin toplumsal ve siyasal koşulları melodramı daha da popüler hale getirmiş ve o dönemin insanları izlediği her filmde kendini görerek aslında bir anlamda kendine ağlamış kendi için gözyaşı dökmüştür. Fakat toplumsal benzerlikler açısından Türkiye ve İtalya'nın etkileşim içerisinde olduğu bir gerçektir. Yıllarca ve hala günümüzde de İtalyanlar ile olan benzerliklerimizin üzerinde durulur. Konuşma tarzları, el kol

⁶⁶ Başol, Öktem. *Senaryo Kitabı- Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. (Pana Film Yayınları, 2010) 88.

⁶⁷ Başol, Öktem. *Senaryo Kitabı- Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. (Pana Film Yayınları, 2010) 89.

⁶⁸ Thomasseau, Jean- Marie. *Le Melodrame*. (Paris: Presses Universitaires De France) 111.

⁶⁹ Egri, Lajos. *Piyas Yazma Sanatı* (Çev. Suat Taşer). (Papirus Yayınları, 1996) 317.

⁷⁰ Thomasseau a.g.e, 99.

hareketleri, konuşmalarındaki tonlamalar ve hatta yüksek sesle dertlerini anlatma çabaları... Bunun yanında örf ve adetler açısından da büyük benzerlikler içerisinde olduğu açıkça görülmektedir. Düğünler, kız isteme adetleri, dans etme özellikleri, yemek yeme alışkanlıklar vb... Tüm bu benzerliklerde her iki ülkeninde birer Akdeniz ülkesi olduğu gerçeği yatmaktadır. Öyleki bu sebepten fiziksel özelliklerimiz de oldukça benzerlik göstermektedir. Sıcakkanlı oluşumuz, misafirperverliğimiz, insanlara, özellikle de yabancılara yardımcı olma isteğimiz bizi benzer kılan özelliklerimizdendir.

Değerli yönetmenlerimizden Ömer Kavur da “İtalyan filmleri var mıdır?” sorusu yöneltildiğinde; Visconti beni çok etkilemiştir, onun Rocco ve Kardeşleri (Rocco e i suoi fratelli) bizde Düşman Kardeşler olarak gösterilmiştir. Visconti'nin Leopar filmi çok etkileyicidir. Kısacası İtalyan sineması beni en çok etkileyen sinema oldu, yanıtını vermiştir ⁷¹.

2.2.1 Beyaz Telefon Filmleri

Beyaz Telefon Filmleri (Telefoni Bianchi) Mussolini İtalya'sında Faşist rejimin altın çağına halkın dikkatini baskı rejiminden başka tarafa çekmek, eğlendirmek ve konsensüsü devam ettirmek için üretilmiş pembe kaçış filmleri'ne verilen addır. Terim Anglosakson literatüründe "White Telephone Movies" olarak geçer.

Beyaz telefon filmleri aynı zamanda salon filmleri olarak da bilinir. Burjuva sınıfının yaşamını konu alan, dekorların zenginlik unsurlarıyla bezendiği, gerçekliğin reddine dayanan, halkı oyalamak amacıyla çekilmiş filmlerdir bunlar. 1930'lu yıllar boyunca İtalyan sinemasında bolca örneğine rastlanılır. Aksesuar olarak sıkça beyaz telefonun kullanılmasından ötürü beyaz telefon filmleri olarak adlandırılırlar. Bu türün yaygınlaşmasında faşist yönetimin sinema üzerindeki denetiminin etkisi büyüktür. Beyaz telefon filmleri yönetmenlerin propaganda filmlerinden sonra sığındıkları bir tür kaçış sinemasıdır.

⁷¹ Akpınar, Ertekin. *10 Yönetmen ve Türk Sineması*. (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005) 4.

İtalya'da faşist rejim, iktidara gelmesinden sonra sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Bu zaman içerisinde birçok değersiz film çekilmiştir. Bu propagandatıf filmler dışında kitleleri eğlendirmek, oyalamak amacıyla ise 'beyaz telefonlu filmler' geliştirilir. Sinemasal değeri olmayan, içi boş filmlerdir bunlar. Ayrıca yine bu dönemde tarihsel filmler de çevrilmiştir. Propaganda amacıyla faşistlerin sinemaya büyük önem vermesi sonucunda bu alana birçok yatırım yapılmıştır. Mussolini'nin emriyle "Deneysel Sinema Merkezi" kurulmuş ve yönetmen, oyuncu yetiştirmek amacıyla da var olan stüdyolar 'Cinecitta' adıyla birleştirilmiştir. Bu dönemde Alessandro Blasetti ve Mario Camerini rejimin emrinde olan başlıca yönetmenlerdi. Yine aynı dönemde Castellani, Lattuada gibi yönetmenler propaganda yapmamak için kaçış filmlerine yönelmişlerdir.

Beyaz telefon filmleri Goffredo Alessandrini'nin "La Segretaria Privata" adlı filmiyle başladığı kabul edilir, aynı zamanda 1938 senesinde çıkarılan "Alfieri Yasası"ndan sonra altın çağına ulaştığı söylenebilir. Alfieri yasası ile yabancı filmlerin dağıtımına sınırlama getirilmekte ve böylece İtalya'daki Amerikan sinemasının yayılmasının önüne geçilmekteydi. Bu durum sonucu İtalya'da bu tür filmlerin sayısında patlama yaşanmıştır.

Beyaz telefon filmleri Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkmasına zemin sağlayan türdür. Yeni gerçekçiliğin önde gelen yönetmenlerinden Luchino Visconti'nin bu tür filmleri "Bir Cesetler Sineması" olarak tanımlar. Yeni gerçekçilik akımının öncü yönetmenlerinden Vittorio De Sica'nın bu türün en ilgi gören oyuncularından olması ayrıca ilginçtir. Ünlü yönetmen Vittorio De Sica beyaz telefon filmlerinin akla ilk gelen oyuncularından biri olurken aynı zamanda da Yeni gerçekçilik akımının da önde gelen yönetmenleri arasındadır.

Bu tür filmler genelde kostümlü melodramlar, müzikaller ve Hollywoodvari komedilerden oluşuyordu ve konularının geçtiği mekanlar değişmez bir şekilde büyük yolcu gemileri, lüks oteller ve şık gece klüpleriydi. Bu filmlerde üst sınıfın lüks yaşam tarzı övülür ve sanki tüm İtalya'nın yaşam tarzıymış gibi lanse edilirdi. Bu tür yaşam tarzının bir simgesi olan beyaz telefonlar da dekorların vazgeçilmez

aksesuarı olarak hep göz önündeydi. Bu gösterişli yapımlar zamanla propaganda kokan kara filmlerin yerini aldılar. 1930 ile 1944 yılları arasında çevrilmiş 639 filmin yaklaşık yarısı bu türden filmlerdi.

Beyaz telefon filmleri aynı zamanda faşist rejimin halkı uyutmak, uysallaştırmak amacıyla çektiği, desteklediği filmlerdir. Öyle ki Mussolini'nin çektiği "Scipione L'africano" dünyanın en büyük bütçeli filmidir.

Beyaz Telefon Filmlerinden bazıları;

- La Telefonista (Santral Memuru) (1932)
- Paradiso (1932), yönetmen; Guido Brignone
- L'Armata Azzurra (1932) yönetmen; Righelli
- Al Buio Insieme (1933) yönetmen; Righelli
- 1860 (1934) yönetmen; Alessandro Blasetti
- Vecchia Guardia (1935) yönetmen; Alessandro Blasetti
- Scipione L'Africano (1937) yönetmen; Carmine Gallone
- Il Signor Max (1937) yönetmen; Camerini (Başrolde Vittorio De Sica oynamıştır)
- Grandi Magazzini (Büyük Mağaza) (1938) yönetmen; Mario Camerini
- Ai Vostri Ordini, Signora! (Emrinizdeyim bayan!) (1939) yönetmen; Mari Mattoli
- Sissignora (Evet Bayan) (1941) yönetmen; Ferdinando Poggioli

2.2.2. İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki Mussolini döneminin Beyaz Telefon Filmleri olarak da adlandırılan pembe salon filmlerine bir tepki olarak doğmuştur. Bu tür filmler savaş sonrasının ekonomik kargaşa ve belirsizlik ortamında ortaya çıkmış olan yoksulluk, işsizlik, umutsuzluk ve ahlaki çöküş gibi temaları işlerler, salon filmlerinin aksine hayal kırıklığına uğramış çalışan insanların gündelik sorunlarına eğilirler.

İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımının tohumları ‘Cinema’ dergisinde bir araya gelmiş bir grup sinema eleştirmeni tarafından atılmıştı. Bu eleştirmenler arasında Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis ve Pietro Ingrao da vardı. Bu yazarlar politik konularda yazamıyorlardı zira derginin yazı işleri müdürü Benito Mussolini'nin oğlu olan Vittorio Mussolini'den başkası değildi. Onlar da o yıllarda film endüstrisinin başını çeken Beyaz Telefon Filmleri'ni eleştirmeye koyuldular. Hem Antonioni hem de Visconti Jean Renoir'la çalışma fırsatını bulmuşlardı. İtalyan Yeni Gerçekçik Akımı da kendisinden sonra gelen Fransız Yeni Dalga akımını etkilemiştir.

26 Ekim 1960'ta, sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin girişimiyle Paris'te Yves Klein'in evinde toplanan Arman, François Dufrené, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely ve Villeglé “Yeni Gerçekçiler” grubunu kurmuşlardır. Grup “Yeni Gerçekçilik” sözcüğünün tanımını, “Gerçeğin Algılanmasına Yeni Yaklaşımlar” olarak belirlemiştir.

1937 yılında Faşist diktatör Benito Mussolini sinemanın önemini anlamış, Roma'daki Cinecittà film stüdyosu devlet tekeli olarak kurulmuş, Beyaz Telefon Filmleri olarak adlandırılan, halkın dikkatini baskı rejiminden uzaklaştırmak ve halkı eğlendirmek amacı taşıyan pek çok film bu stüdyolarda çekilmişti. Stüdyonun o dönemki sloganı “Sinema, en güçlü silahtır” idi. 1943 yılında Naziler, İtalya'yı işgal ettiklerinde stüdyoyu yağmaladılar. Prodüksiyon tesisleri geçici olarak Venedik'e taşındı ama Cinecittà savaş sonuna dek müttefik kuvvetlerin bombalarına hedef oldu.

Savaş sonrası devlet tekeli kalkınca küçük film yapımcıları varlık gösterebildi. Artık senaryoyu onaylaması gereken bir merci kalmamıştı.

Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Pietro Ingrao ve Vittorio De Sica Yeni Gerçekçi akımın önemli isimlerindedir. Politik olarak aktif, estetik olarak devrimci filmler yaptılar.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin konuları, dönemin İtalyan orta sınıfının, işçi sınıfının günlük yaşamını, faşist bir güce karşı dayanışmasını yansıtmak, Savaş sonrası İtalya'daki ekonomik kargaşa ve belirsizlik ortamında ortaya çıkmış olan yoksulluk, işsizlik, umutsuzluk ve ahlaki çöküşü ve yıkılmışlık hissini işlemek, salon filmlerinin aksine hayal kırıklığına uğramış çalışan insanların gündelik sorunlarına eğilmektir. Gerçekten yaşanan olayları ve dramları perdeye getirmek istiyorlar, hümanist bir bakış açısıyla duygulara vurgu yapıyorlardı.



'Roma Açık Şehir'

Akımın teorisyeni yazar ve eleştirmen Zavattini, filmlerde insan doğasını yansıtmamanın ana amaç olduğunu, profesyonel oyuncunun bu doğayı yansıtamayacağını öne sürüyordu. Çekimlerin çoğunu hiçbir oyunculuk deneyimi olmayan, amatör oyuncularla ve stüdyo yerine sokaklarda yaptılar. Akımın filmlerinde çocuk karakterler önemli yer tutmuştu. Bu durum da profesyonel oyuncu ile çalışmama ilkesine; çok düşük bütçelerle çekilen bu filmlerde sokakta yapılan çekim, hem teoriye hem bütçeye uygundu. Çekimler sessiz olarak yapılıyor, sesler filme sonradan ekleniyordu. Kamera hareketleri azdı, mümkün olduğunca basit, doğal bir kurgu tercih ediliyordu. Filme psikolojik öge katmaya da karşıydılar.

Yeni Gerçekçiler, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'nden etkilenmişlerdi. Şiirsel Gerçekçilik, 1930'larda Büyük Buhran ile eşzamanlı ortaya çıkmış, II. Dünya Savaşı sona erene kadar etkisini sürdürmüştür. Mutsuz, umutsuz insanların durumunu anlatan filmlerin en önemli yönetmenleri Jean Renoir ve Marcel Carné idi. Antonioni ve Visconti Jean Renoir'ın asistanı olarak çalışmışlardı. Şiirsel Gerçekçilik Savaş sonrası yerini İtalyan Yeni Gerçekçik Akımı'na bıraktı. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de, yine toplumsal meselelere eğilen, Fransız Yeni Dalga (1950'li, 60'lı yıllar) akımını etkiledi.



'Umberto D.'

“Yeni Gerçekçilik” akımı biçimsellik ve gerçekçilik gibi sinema- gerçek ilişkisini temel sorun olarak görmektedir. Her şeyi görüldüğü gibi değil olduğu gibi göstermek, kurmaca yerine gerçeği kullanmak, istisna olanı değil genel olanı kullanmak, insanın romantik düşleri ile ilişkilerinden çok içinde yaşadığı toplumla olan ilişkilerini göstermek çabasında olmuştur. “Yeni Gerçekçi” sinema bir tür belgeselciliğe yönelmiştir. Gerçekçilik ile izleyici arasındaki engellerin kaldırılması, gerçekçiliğin yeniden sunumu yerine doğrudan sunumu önemli kılınmıştır. Bu doğrultuda “Yeni Gerçekçi Sinema”da geleneksel öykü düzenleri önemini yitirmiş, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ile formüleleştirilen geleneksel öykü düzeni yerine

gerçek yaşamdan kesitler sunan açık uçlu öyküler kurulmuştur. “Yeni Gerçekçi” akım gerek kuramsal temeli ile gerekse geliştirdiği anlatım biçimi ile çağdaş sinema anlatısının oluşumuna büyük katkıda bulunmuştur ⁷² .

Günümüzün sanat olayları göz önüne alındığında Yeni Gerçekçilik akımının uzlaşmaz sanat tavırlarının başlangıcını oluşturduğu saptanmaktadır. Bir dizi hesaplamalar sonucu, uygulamanın zararı pahasına, düşüncenin ve fikirlerin ön plana çıkması kavramsal sanatı doğurmuştur.

Sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etmeye çalışması sanat kategorilerinde değişime neden olmuş, örneğin resim ve heykel ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkmış, başka anlatım araçlarıyla sanat alanını paylaşmaya başlamışlardır. Öte yandan, yeni gerçekçilerin eylemleri Process-Art’ın da öncüsü olmuştur, Process-Art’da da yaşam ve sanat ayrılmaz bir bütündür, çünkü sanatçının yaşamı başlı başına bir sanat yapısıdır.

Yeni gerçekçilik akımının ortaya çıkışını anlamak için o dönem İtalya’nın içinde bulunduğu tarihsel ve siyasal durumu bilmek gerekmektedir. Faşist Mussolini iktidarının bir bakıma ülkeyi Nazilerle birlikte savaşa sürüklemesi toplumun ekonomik düzeyini daha da geriletmiştir. Bir yandan Hitler iktidarı ile birlikte taraf olup müttefiklere karşı savaşan Mussolini iktidarı diğer yandan da ülkesi içerisindeki yurtsever partizanlara karşı savaşmaktaydı. İşte bu dönemde halkın yaşadığı yoksulluğun bir anlatısı yapılmalıydı. İkinci Dünya Savaşı’ndan çıkmış bir toplumun yaşadığı yıkım sinemada da gösterilmeliydi. Bu gereklilik kimi yönetmenlerin kamerasını sokağa dönmesine sebebiyet vermiştir. Yeni Gerçekçilik hareketinin ortaya çıkışı da tam da bu dönemlere dayanmaktadır. Bu akım İtalya’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkmıştır.

Genel olarak İtalyan Yeni gerçekçiliğinin özelliklerini sıralayacak olursak aşağıdaki şekilde maddelendirebiliriz: Özel efektsiz, yalın bir kurgu kullanılmıştır. Toplumsal

⁷² Bilgiç, Filiz. *Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. (Ankara: 2002) 24.

ve siyasal olayların gündelik yaşama etkileri anlatılmıştır. Genelde basit diyaloglar kullanılmıştır. Birçok filmde profesyonel olmayan oyuncuların oynatılması tercih edilmiştir. Bütçeleri düşük filmler yapılmıştır. Gerçek dekorlarla film çevrilmiştir. Sinemayı stüdyonun yapaylığından kurtarmaya çalışmışlardır. Alışlagelmiş senaryolara karşı çıkmışlardır.

1942 yılına gelindiğinde Luchino Visconti ‘‘Ossessione’’(Tutku) adında bir film çeker. Bu yeni gerçekçi hareketi başlatan filmlerden biri olarak kabul edilir. Faşist yönetimin yaratmaya çalıştığı sinemaya karşı çıkış olarak görülebilecek bir filmidir. Amerikalı yazar James Cain’in ‘‘Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’’ adlı yapıtının sinemaya uyarlanmasıdır. Bu filmde beyaz telefonlar, kara gömlekliler yerine İtalya sokakları, halkın yaşamı görülmektedir. Filmde Fransız yönetmen Jean Renoir’in etkileri belirgindir. Sıradan olay örgüsü içerisinde bir dram anlatılmıştır.

Michalengelo Antonioni’nin 1943’te başlayıp 1947 yılında çekimlerini bitirebildiği ‘‘Gente Del Po’’ adlı filmi ise yine yeni gerçekçilik akımı içerisinde önemli bir yere sahip olan belgesel filmidir. Keza Antonioni filmi ‘‘Yeni Gerçekçiliğe vaktinden önce yer veren bir çalışma’’ olarak değerlendirmektedir ⁷³.

Yeni Gerçekçiliğin öncelikle etkilendiği kaynaklardan bir tanesi de ‘‘verismo’’ akımı idi. İtalya’da yaşanan toplumsal sorunların ve gündelik gerçeklerin gösterilmesine dayanan bir edebiyat ve sanat akımı idi ‘‘verismo’’. Savunduğu bu amaçlarla da İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin kendine dayanak aldığı kaynaklardan biriydi.

⁷³ Bağdatlı a.g.e., 43.



‘Roma Açık Şehir’

1945 yılına gelindiğinde çoğu kaynakta Yeni Gerçekçi hareketi başlatan film olarak gösterilen Roma Açık Şehir (Roma Citta Aperta) çekildi. Roberto Rosselini’ni bu filmi bizzat İtalyan direnişçi partizanlarının desteğiyle ve neredeyse gizli olarak çekmiştir. Film Roma’nın işgaline karşı mücadele veren direnişçilerin öyküsünü anlatmaktadır. Hatta film ekibinde yer alan bazı elemanlar da bu direnişe bizzat katılmışlardır. Oyunculardan üçü hariç diğerleri amatördür. Filmin senaryosunu Sergio Amidei ve Federico Fellini ortak yazmışlardır. Roma Açık Şehir dünya sinema tarihi açısından önemli bir yere sahiptir ve bir çok yerden ödül alan bir filmidir. Eldeki kısıtlılıklara rağmen ortaya çıkartılan bir başyapıttır.

Giorni di Gloria yine İtalyan partizanlarının mücadelelerini anlatan bir belgeseldir. Mario Serandrei tarafından çekilmiştir. Roberto Rosselini’nin 1946’da çektiği Hemşeri (Paisa) adlı filmi yine direnişçileri ve savaşın yarattığı psikolojik, sosyal yıkımı anlatır. 6 bölümden oluşan bir filmidir. Rosselini’nin diğer filmlerinde savunduğu bir tarz olan basit bir anlatımı vardır. Diyaloglar keza aynı şekilde sadedirler.

“Güneş Yine Doğacak” (Il Sole Sorge Ancora) ise 1946 yılında Aldo Vernago tarafından çekilmiştir. Burada açıktan açığa kapitalistlerin Nazilerle yaptıkları işbirliği anlatılmaktadır. Ve yine buna karşın ise Nazilere karşı savaşan direnişçilerin

kahramanlığı vurgulanmaktadır.

Kaldırım Çocukları (Sciuscia) ise Vittorio De Sica'nın savaştan çıkmış İtalya'daki çocukların durumunu anlattığı bir filmidir. Yoksulluğun ve savaşın yarattığı yıkım



sonucunda çocukların kirli işlere bulaşması ve bunun sonucunda yaşadıkları dramın öyküsüdür. Kimsesiz kalan, hapse düşen çocukların durumu gözler önüne getirilmiştir. Sistemin kurumlarının eleştirisi yapılmıştır. Yönetmen bir bakıma amacına ulaşmış, kamuoyu yaratılmasında etkili olmuş ve bu konuyla ilgili devlet yasal adımlar atmaya başlamıştır.

Barış İçinde Yaşamak (Vivere In Pace) filminde ise Luigi Zampa bir bakıma kara mizah yapmıştır. Savaştan sonra içinde bulunan durumun trajikomik unsurlarla anlatıldığı bir filmidir.

Roberto Rossellini'nin 1947'de çektiği "Almanya Sıfır Yılı" (Germania Anno Zero) savaşın Almanyada yarattığı yıkımı anlatmıştır. Gian Luigi, Rondi Rossellini ve Almanya Sıfır Yılı filmini şu şekilde değerlendiriyordu: "Rossellini yaşadığı dünyadan daha acı ve gerekli bir şekilde kopuyor; gördüklerini, gördüğü gibi ani ve emprovize bir şekilde anlatıyor; kişiler yaratmıyor, insanları geçmişleri ve anlamları ile kabul ediyor. Rossellini genç çocuğun cesedini kucaklayıp Avrupa'ya gösteriyor Roma'lı papaz, Sicilya'lı kız, Firenze'li partizan gibi zavallı Alman çocuğu da bir kurbandır, aynı düşmanın kurbanı. Yıl sıfırla kapanıyor" 76 Evet hepsi aynı düşmanın

yani Naziler ve onların destekçilerinin kurbanıdır diyebiliriz. Luchino Visconti'nin çektiği Yer Sarsılıyor (La Terra Trema) adlı film Verismo akımının



sayılan Verga'nın bir romanından uyarlanmıştır. Patronları tarafından sömürülen ve buna karşı başkaldıran bir balıkçı olan Ntoni'nin öyküsü anlatılmıştır. Yer Sarsılıyor'da birçok yönden Visconti mesaj vermektedir. Ntoni'nin isyan ederken tek başına kalması ve köydeki diğer balıkçıları bu isyana katamaması sonucunda yenilmesi ile anlatılmak istenen de aslında tek başına kurtuluşun mümkün olmadığıdır. Sömürülen herkesin beraber karşı çıkması durumunda başarıya ulaşacakları anlatılmıştır. Visconti filmde Marksist ideolojiye yakın bir çizgiyi tercih etmiştir. Keza ezen, ezilen sınıf çelişkisi ve iktidarı alma için işçilerin birleşmesi gerektiği savı filmde balıkçılar özelinden anlatılmıştır. Visconti'yi akımın diğer yönetmenlerinden ayıran nokta ise filmlerinin biraz daha sol ideolojiye yakın olması ve bunu filmlerinde göstermesidir.

Federico Fellini ve Antonioni'nin bazı filmleri de Yeni Gerçekçiliğe dahil edilmektedir. Örneğin; Fellini'nin Aylaklar (I Vitelloni) adlı yapıtı akım içerisinde gösterilir. Vittorio De Sica'nın 1952 yılında çektiği "Umberto D." ise çoğu eleştirmence birinci Yeni Gerçekçi kuşağının son filmi olarak kabul edilir.

Aslında İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sona ermesinin altında yatan birçok neden vardır fakat bunlardan en önemlisi yine politik, toplumsal sebeplerdir. Hristiyan Demokratların yavaş yavaş iktidarı ele geçirmeleriyle birlikte akım üzerindeki baskı

artmıştır. İtalya’da sol düşüncenin 1948’den sonra etkisini yitirmeye başlaması da yine hareketi zayıflatan nedenlerden bir tanesidir. Amerikan kapitalizminin ülke sineması üzerindeki etkisini arttırmasıyla birlikte ‘‘Spagetti Westernlerin’’ ortaya çıkması yine akımı olumsuz etkileyen önemli bir faktördür. Yönetmenlerin birçoğunun ideolojik zayıflığı ve devam ettirecek iradeyi gösterememesi de akımın bitişine sebep olan bir diğer faktördür diyebiliriz.

Faşist Mussolini iktidarının İtalyan halkı üzerinde yaratmaya çalıştığı yanılsamaya karşı toplumun içinde bulunduğu gerçek durumu yansıtmaya çalışmıştır. Varolan açlık, yoksulluk, işsizlik, savaşın yarattığı yıkım, toplumsal yapının adaletsizliği gibi konulara değinerek ilerici bir misyon yüklenmiştir. Fakat bu akıma dahil olan yönetmenlerin çok azının ideolojik netliğe sahip olması akımı daha da ileriye götürmelerinin ve yenilenmesinin önüne geçmiştir. Yani elbette ki toplumun sorunlarına ayna tutmak yapılması gereken bir iştir fakat sadece bununla yetinilmesi içinde bulunulan durumdan kurtulmayı zorlaştıracaktır. Kaldı ki zamanla sistem bu ayna tutma görevini bile gerçekleştirmenize izin vermemeye başlayacaktır, İtalya’da da Yeni Gerçekçilik akımının ve genelde birçok duyarlı yönetmenin başına gelen de bu olmuştur. Chaplin’in dediği gibi ‘‘Hayatın bize çizdiği yol özgürlük ve güzelliklerle dolu olabilir’’. Yeter ki kameramız yeni bir hayatı yaratmada yardımcı olabilsin. Yani sözün özü şudur ki ‘‘dünyayı yorumlamak yetmez aslolan onu değiştirmektir’’⁷⁴.

Yeni Gerçekçilik iki dünya savaşıyla tarumar olmuş bir coğrafya üzerinde yürümek ve batılı aklın ürettiği insan merkezli dünya tasavvurunun ortaya çıkardığı insanlık krizini müşahede etmektir. Yeni gerçekçi filmler Hollywood’un aksine kurgunun sifira indiği, savaş sonrası Avrupa coğrafyasını ve insanı bir mizansen içinde ele almaktadır. Filmde akışın dakikalarca farklı bir görüntüye kesmeden aktığını görürüz. Kahramanların değil karakterlerin yer aldığı filmlerdir bunlar. Bu durum izleyicinin film metniyle karşılaştığında farklı okumalar yapabilmesine imkân tanır.

⁷⁴ Bağdatlı a.g.e., 45.



İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımını başlatan film olan Roberto Rossellini'nin 1944 tarihli Roma, Açık Şehir (Roma, Città Aperta) de Anna Magnani.

2.2.3. Spaghetti Western

1960 - 1975 yılları arasında Avrupa'da çoğunlukla İtalyan yapımcı ve yönetmenler tarafından üretilmiş Western filmlerine (Kovboy filmleri) Spagetti Western (Spaghetti Western) adı verilmiştir. Bu nedenle Spaghetti Western'in diğer adı da Italo-Western'dir. Bu türü tanımlamak için kullanılan diğer isimler ise sırasıyla Euro-Western, Macaroni Western ve Western All'Italiana olarak geçer.

1960'larda bir grup İtalyan yönetmenin Amerikan Kovboy filmlerine öykünerek yapmaya başladıkları bu düşük bütçeli filmler başlarda küçümsenmiş ve sırf bu nedenle Spagetti Western gibi pejoratif bir adla anılmaya başlanmıştı. Sonraki yıllarda başta Sergio Leone olmak üzere birçok yönetmen bu türün saygın örneklerini ürettiler. 1970'lerin sonlarına gelindiğinde yaklaşık 600 kadar Spagetti Western filmi çekilmişti ve bugün Western film türünün geniş bir alt türünü oluşturmaktadırlar.

Spagetti Westernler taklit ettikleri Amerikan Western filmlerinden bazı açılardan farklılaşırlar. En önemli özellikleri, istisnaları olmakla birlikte, Amerikan filmlerine kıyasla çok daha düşük bir bütçe ile çevrilmiş olmalarıdır. Çekimlerin, maliyetlerin daha düşük olduğu Cinecitta gibi İtalyan ve diğer bazı Avrupa stüdyolarında gerçekleştirilmiş olması ve filmlerde yıldız oyuncular yerine tanınmamış İtalyan oyunculara yer verilmiş olması Spagetti Westernlerin ucuza maledilmelerinin başlıca nedenleridir. Filmler her zaman İtalyan yönetmenler tarafından çekilmiştir. Oyuncular da çoğunlukla İtalyan olmakla birlikte zaman zaman Amerikalı, Alman, İspanyol ve Fransız oyuncular da bu tür filmlerde oynamışlardır.

Stüdyo çekimlerinin haricindeki dış çekimler, Amerika'da konunun geçtiği Vahşi Batı bölgesine çok benzemesi nedeniyle İspanya'nın güney bölgelerinde gerçekleştirilmişlerdir. Özellikle de İspanya'nın Endülüs bölgesinde yer alan Tabernas Çölü ve Sardunya adası Spagetti Westernlerin çekildikleri doğal platolardır. Tek tük birkaç Spagetti Westernin bazı dış sahneleri ABD'de ve Arjantinde çekilmiştir.

Stilistik açıdan da oldukça farklılıklar gösterirler. İtalyan yönetmenler Spagetti Westernlerde Amerikan filmlerinde fazlaca rastlanmayan çarpıcı çekim tekniklerine sıklıkla başvururlar. Bunlar arasında, detaylara yoğunlaşan çok yakın çekimler, panoramik çekimler, baş döndüren hızlı zoomlar (optik yaklaştırma), hızlı kurgu, abartılı ses efektleri sayılabilir. Tamamına yakınının dili İtalyanca'dır. Gösterildikleri ülkelerin dilinde dublajları yapıldığı gibi, ticari kaygılarla zaman zaman filmin yönetmen ve oyuncularının birtakım takma Anglosakson isimleri ile tanıtıldıkları da olur. Örneğin yönetmen Gianfranco Parolini kullandığı 11 farklı isimden biri de Frank Kramer'dır. Sabata Vadiler Hakimi filminin tanıtım yazılarında İtalyan oyuncuların hemen hepsi Anglosakson isimleriyle sunulmuşlardır. Bunun yanı sıra hiç tanınmamış bazı Amerikalı aktörler Spagetti Westernlerle ünlü oldular (örneğin Clint Eastwood ve Lee Van Cleef), bazıları da ABD'de yıldızları söndükten sonra bu filmlere geçiş yaptılar (örneğin: Stephen Boyd, John Ireland, Broderick Crawford ve Joseph Cotten). Maço karakterli bir tür olduğu için kadın oyunculara çok az yer verildi, kadınlar bu tür filmlerde sadece dulları veya fahişeleri canlandırdılar.

Zencilerin de hemen hemen hiç görülmediği Spagetti Westernlerde Meksikalılar ya haydut ya da din adamı olarak resmedildiler. Bu durum birçokları tarafından ırkçılık ve ayrımcılık olarak değerdendirildi.

Bu türün müzikleri de oldukça farklıdır. Başta Ennio Morricone olmak üzere Spagetti Westernlerin müziklerini yapan besteciler insan sesi, ıslık, ağız armonikası, elektrogitar ve org gibi elektronik müzik aletlerini de kullanarak oldukça farklı psychedelic bir müzik türü elde etmişlerdir. Bu çok akılda kalıcı müzikler zaman zaman filmlerin bile önüne geçmiştir. Sergio Leone'nin ekibinin ayrılmaz elemanı besteci Morricone'nin müziği aksiyonla o kadar olağanüstü bir uyum gösterir ki, bazı araştırmacılar Leone'nin filmlerini opera eserleriyle kıyaslarlar.

Bu filmlerde bilinen anlamda iyi ve idealist karakterlere pek rastlanmaz. Filmin baş oyuncusu da bir aziz değildir. Zaafları olan anti-kahramanlardır. Genelde intikam, soygun, ödül avcılığı, çete kurarak suç işleme üzerine kurulmuş olan temaları Amerikan filmlerine göre çok daha sert bir şekilde işlenmiştir. Acı çeken insanlar, işkence, aşağılama, kan ve şiddet hiç çekinilmeden en ince ayrıntısına kadar ekranda gösterilir. Suyun olmadığı bir bölgede haftalarca zaman geçiren karakterlerin yağlı saçları, terden vücuduna yapışmış giysileri, tozlu yırtık çizmeleri çok yakın çekimlerle adeta seyircinin gözüne sokulur. Bunlar Amerikan filmlerinde fazla göze çarpmayan detaylardır.

Spagetti Westernlerde hiç görülmedik silahlar da sergilenir. Bu marifetli, ilginç aletler arasında çok namlulu makineli tüfeklerden dürbünlü tüfeklere, kol yeline sığan minik dört namlulu tabancalardan, bir müzik aletinin (banjo gibi) içine ustaca gizlenmiş tüfeğe kadar çok geniş bir yelpazede silaha rastlamak mümkündür. Bunlar uydurma silahlar değil, koleksiyonlardan çıkartılmış gerçek müzelik parçalardır.

Konusunu Amerikan Folklorundan alan ve doğal olarak da ilk kez ABD'de üretilmeye başlanan Western filmleri başından beri Avrupalılar tarafından çok sevilmişlerdi, hatta sinemanın ilk yıllarından itibaren Avrupa'da da bazı Western

filmleri çekilmişti. Ancak bütün dünyada olduğu gibi Avrupalılar da uzun yıllar boyunca tek Western film üreticisi olarak ABD'ye bağlı kaldılar. 1960'larda ABD'de bu tür filmlerin üretiminin azalmasıyla Avrupa ülkelerinde elde edilmeleri zorlaşınca bu ülkeler bir arayış içine girerek kendi filmlerini kendileri çekmeyi denediler.

İlk Avrupa Westernleri tahminlerin aksine İtalya'da değil İspanya'da yapıldılar. Bunlar bir takım Zorro filmleri ile B türü ucuz kovboy filmleriydi. Aralarında en dikkat çekici olan film 1961 tarihli *Savage Guns*'dı, Richard Basehart'ın başrolünde oynadığı bu film ABD toprakları dışında da Western çekilebileceğini kanıtladı. 1962'de bunu *The Treasure of Silver Lake* adlı Alman filmi takip etti. Başrolünde Amerikalı Lex Barker ve Fransız Pierre Brice oynamış ve film Yugoslavya'da çekilmişti. Bu film de Avrupa'da çok popüler oldu. Artık yol açılmıştı, ertesi yıl kaliteleri tartışılır da olsa iki düzine Alman, İtalyan ve İspanyol Western çekildi.

1964 yılında adı sanı duyulmamış bir İtalyan yönetmen olan Sergio Leone'den Akira Kurosawa'nın 1961 tarihli epik samuray filmi *Yojimbo*'nun bir Western uyarlamasını çekmesi istendi. Eline sadece 200.000 dolar para ve stüdyonun önceki projelerinden artan negatifler verildi. Kadrosunda ise besteci Ennio Morricone, kameraman Massimo Dallamano bir de TV filmleri çeviren ABD'li isimsiz bir aktör olan Clint Eastwood vardı. Şirketin hiçbir beklentisi yoktu, seyredilip köşeye atılacak ucuz bir film bekliyorlardı, ancak “*Per un Pugno di Dollari*” (Bir Avuç Dolar İçin) o zamana kadar yapılmış westernlerden çok farklı bir film oldu. Artık Spagetti Western doğmuş olduğu gibi hem Sergio Leone'nin hem de Clint Eastwood'un Dünya çapında ünlenmelerine de yol açtı.

1965 yılında Leone bir devam filmi çekti; “*Per qualche dollaro in più*” (Birkaç Dolar İçin) adlı westernde bu kez Eastwood'un yanında Hollywood'da küçük roller oynamış yine tanınmamış bir Amerikalı olan Lee Van Cleef vardı. Bu filmden sonra Lee Van Cleef de uluslararası bir star oldu. 1966 yılında ise Spagetti Westernlerin en ünlüsü olan ve Sergio Leone'nin *Dolar Üçlemesi*'nin son filmi “*Il Buono, il brutto, il cattivo*” (İyi, Kötü ve Çirkin) geldi.

1968'de Sergio Leone Once Upon a Time in the West (Batıda Kan Var)'ı çekti. Bu o zamana kadar yapılmış en kaliteli ve pahalı Spagetti Western'di. John Ford ve Howard Hawks gibi Amerikan Westernlerinin babalarına bir saygı duruşu niteliğinde olan bu görkemli filmde aralarında Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards Jr., ve Claudia Cardinale'nin de olduğu birçok ünlü oynuyordu.

Başta Amerikan Westernlerine öykünerek ortaya çıkan Spagetti Westernler sonunda onları da etkiledi ve bu türün yakaladığı başarı Amerikan Westernlerinde bir dirilmeye de yol açtı ve ABD'de The Professionals (1966), Butch Cassidy and the Sundance Kid (1969), The Wild Bunch (1969), High Plains Drifter (1972) gibi birçok yeni güçlü western yapıldı.

1970'lerin başında bu tür artık cazibesini yitirmeye başladı. Taze kan olarak türün içine mizah enjekte edilmeye çalışıldı, Terence Hill (Mario Girotti) ve Bud Spencer (Carlo Pedersoli) ikilisinin oynadıkları "Trinity" serileriyle bir süre daha idare edilmeye çalışıldı. 1970'lerin ortalarında arkada 600 film bırakarak yerlerini karate filmleri ve benzer türlere bıraktılar.

Spagetti Western Filmlerinden bazıları;

- A Fistful of Dollars (Bir Avuç Dolar İçin) - Yönetmen: Sergio Leone (1964)
- For a Few Dollars More (Birkaç Dolar İçin)- Yönetmen: Sergio Leone (1965)
- The Good, the Bad and the Ugly (İyi, Kötü ve Çirkin) - Yönetmen: Sergio Leone (1966)
- Django - Yönetmen: Sergio Corbucci (1966)
- The Big Gundown - Yönetmen: Sergio Sollima (1966)
- A Bullet for the General - Yönetmen: Damiano Damiani (1966)
- Face to Face - Yönetmen: Sergio Sollima (1967)
- Day of Anger - Yönetmen: Tonino Valerii (1967)
- Django, Kill... If You Live, Shoot! - Yönetmen: Giulio Questi (1967)
- Death Rides a Horse (Man to Man) - Yönetmen: Giulio Petroni (1967)

Cemetery without Crosses - Yönetmen: Robert Hossein (1968)
Run, Man, Run - Yönetmen: Sergio Sollima (1968)
If You Meet Sartana, Pray for Your Death - Yönetmen: Gianfranco Parolini (1968)
Once Upon a Time in the West (Batıda Kan Var) - Yönetmen: Sergio Leone (1968)
The Great Silence - Yönetmen: Sergio Corbucci (1968)
The Mercenary (A Professional Gun) - Yönetmen: Sergio Corbucci (1968)
Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso! (Sabata Vadiler Hakimi) - Yönetmen: Gianfranco Parolini (1969)
Companeros - Yönetmen: Sergio Corbucci (1970)
A Fistful of Dynamite (Duck, You Sucker!) (Yabandan Gelen Adam) Yönetmen: Sergio Leone (1971)
My Name is Nobody - Yönetmenler: S. Leone;T.Valerii (1973)
Keoma - Yönetmen: Enzo G. Castellari (1976)
They Call Me Trinity (Trinita) - Yönetmen: Enzo Barboni (1971)

Robert Rodriguez'in Desperado'su (1995) gibi çok sonraları ortaya çıkan bazı filmleri "modern Spaghetti Westernler" olarak kabul eden sinema eleştirmenleri de vardır.

2.3. Türk Sinemasında Melodram

Türk Sineması denince akla "Yeşilçam" ve "melodram" kavramı gelir. Sinemamıza melodram kalıbı Muhsin Ertuğrul ile girmiş ve o günden beri sık sık, pek de yenilik olmaksızın kullanılmıştır. Muhsin Ertuğrul 1922'de yazıp yönettiği "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" adlı filmiyle, sinemamızda uzun yıllar devam edecek olan melodram formuna giriş yapmıştır.

İstanbul'da Bir Facia-I Aşk filmin konusu kısaca şöyledir: Kemal, erkekleri kendi çıkarları uğruna kullanan, oldukça zeki bir kadın uğruna her şeyini yitirmiştir. Eski bir arkadaşına başından geçenleri anlatırken, o kadını başka bir erkekle birlikte görür. Adı "Mediha" olan kadının yeni sevgilisi "Sadi" adında, evli, çocuğu olan bir

taşralıdır. İntikam duygusuyla hareket eden Kemal, hayli karışık bir olay örgüsünün sonunda, Mediha'yı ve onun ev arkadaşı olan Ziyet'i öldürür. Cinayet Sadi'nin üstüne kalır. Sadi hapishaneye düşer. Kemal, bu durum karşısında pişmanlık duyar ve suçu üstlenmek ister. Bu davranışının onay görmemesi üzerine, intihar eder. Kemal, ardında bıraktığı mektupla kendine inanılmasını sağlar ve Sadi hapisten kurtulur. Film, bir kadın uğruna mahvolan bir hayatı anlatır. Konu, melodram kalıbına uygun olarak işlenmiştir. Muhsin Ertuğrul, sessiz dönemde bu filmin ardından, "İstanbul Sokaklarında" adlı, Türk sinemasının ilk sesli filmini çeker (1931). Bu film, daha koyu bir melodramdır. 1934'te çektiği "Aysel Bataklı Damın Kızı", İsveçli yazar Selma Lagerlöf'ün öyküsünden yaptığı bir uyarlamadır. Bu film de melodram formunun kullanıldığı bir köy filmidir. Dönemin yıldızı ve filmin başrol oyuncusu Cahide Sonku'nun da etkisiyle sinema salonları dolup taşmıştır.

Türk sinemasındaki melodramlarda müzik çok fazla kullanılır. Karakterlerin duyguları, zamanın akışı ya karakterlerden birinin iç sesiyle, ya diyaloglarla ya da şarkılarla verilir ⁷⁵ . Filmlerde müzik farklı yollarla olay örgüsüne dahil edilir. Ya filmdeki herhangi bir karakterin mesleği müzisyenliktir ya da genelde filme adını da veren şarkı aracılığıyla filmin konusu özetlenmeye çalışıldığı gibi filmdeki duyguların etkisini arttırmak için de filmlerde şarkılara yer verilir. Melodram anlatısında abartılı karakterler, duygular üzerine kurulu bir dünya, zıtlıkların birer çatışma unsuru olarak kullanımı, sürpriz tanıklar, yanlış anlamalar ve tesadüfler bulunur.

1971 yılında Orhan Gencebay'la Lütfi Ömer Akad'ın yaptığı ilk arabesk melodramdan sonra gittikçe artan bir tempoyla bu tür filmlerin geniş bir seyirci kitlesi bulması dolayısıyla 80'li yıllarda epeyce arttıkları görülüyor ⁷⁶ .

Orhan Gencebay'ın "Başa Gelen Çekilirmiş", "Sevenler Mesut Olmaz" ve "Bir Teselli Ver" adlı şarkılarının plak ve kasetleri yüzbinlerle ifade edilen rakamlar

⁷⁵ Kaya, Dilek Mutlu. "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım" 25. *Kare*. (1998) Sayı 25, 61-63.

⁷⁶ Onaran, Alim Şerif. *Türk Sineması*, (1. Cilt. Kitle Yayınları, 1994) 188.

üzerinden satıldıktan sonra; Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses gibi yeni arabesk şarkıcılar da ortaya çıktı ⁷⁷ .



bu tür müziğin belli başlı ezgilerinin; “Hor Görme Garibi”, “Batsın Bu Dünya” ,”Sev Dedi Gözlerin” gibi başlıkları dolmuşlarda, minibüslerde, hatta el arabalarında ‘slogan’ olarak kullanıldığı gibi okuyucuların başrol oynadığı filmlerin de adlarını oluşturdu. Bu durumda toplumsal bir süreç doğuyor, yurdumuzda gerçekten bir “Arabesk Olayı” ortaya çıkıyordu ⁷⁸ .

Arabesk melodram filmlerinin zamanımıza kadar gelen oluşma çizgisi içinde Orhan Gencebay’ın Lütfi Akad’la çevirdiği “Batsın Bu Dünya”, Safa Önal’la çevirdiği “Dertler Benim Olsun”; Osman Seden’le çevirdiği “Batsın Bu Dünya”, “Bıktım Bu Hayattan”; “Hatasız Kul Olmaz”, “Ben Topraktan Bir Canım”, “Vazgeç Gönlüm”, “Kördüğüm”, “Kahr”; Yücel Çakmaklı ile çevirdiği “Ben Doğarken Ölmüşüm”; Şerif Gören’le çevirdiği “Aşkı Ben Mi Yarattım”, “Kır Gönlünün Zincirini”, “Feryada Gücüm Yok”; Orhan Aksoy’la çevirdiği “Şoför”, “Bir Yudum Mutluluk”; Temel Gürsu ile çevirdiği “Yarabbim”, “Zulüm”; Ferdi Tayfur’un Temel Gürsu ile çevirdiği “Derbeder”, “Batan Güneş”, “Çeşme”, “Yadeller”, “Boynu Bükük”, “Ben de Özledim”, Olmaz Olsun”; Natuk Bartan’la çevirdiği “Son Sabah”, “Yuvasız Kuşlar”, “Huzurum Kalmadı”, “Kara Gurbet”, “Kalbimdeki Acı”; Melih Gülgen’le

⁷⁷ Başol a.g.e.,189

⁷⁸ Onaran, a.g.e., 189.

çevirdiği “Yıldızlar da Kayar”, “Yaktı Beni”; İbrahim Tatlıses’in Oksal Pekmezoğlu ile çevirdiği “Ayağında Kundura”, “Fadime”; Temel Gürsu ile çevirdiği “Ayrılık Kolay Değil”, “Seni Yakacaklar”, Yaşamak Bu Değil”, “Nasıl İsyen Etmem”; Orhan Elmaz’la çevirdiği “Kara Yazma”, kendi kendini yönettiği “Yalan”, “Günah”, “Yorgun”, “Ayşem”, “Sevdalandım”; Müslüm Gürses’in Temel Gürsu ile çevirdiği “İsyenkar”; Yücel Uçanoğlu ile çevirdiği “İtirazım Var”; Ülkü Erkalın ile çevirdiği “Sev Yeter” bu türün belli başlı filmleridir. Bunlardan başka film çeviren arabesk şarkıcılar içinde Neşe Karaböcek, Gülden Karaböcek, Kibariye, Yunus Bulbul, Ercan Turgut, Gökhan Güney, Selahattin Cesur, Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, İzzet Altınmeşe gibi isimlere de rastlanır⁷⁹.

2.3.1. 60 -75 Yılları Arası Türk Sineması

Melodram, kökeni Ortaçağ’a kadar uzanan, kültürel biçimlerin birçok alanından etkilenen ve aynı zamanda birçok alanını etkileyen bir tür olmuştur. Bir tür olarak ortaya çıkmasının tarihi bir bağlamı bulunan melodram, Avrupa’da 18. yüzyılda Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi gibi gelecek yüzyılları şekillendirecek iki önemli tarihi olayın yaşandığı, aristokrasinin tarih sahnesinden çekilip burjuvazinin bir aktör olarak belirerek alt ve üst yapı bağlamında kendi düzenini oluşturmaya başladığı, sekülerizm kavramının doğuşu ile dini kurumların sadece din alanıyla sınırlanarak “kutsal olanın dünyevileştiği”, insanlar arası soylu- köylü gibi hiyerarşik düzenin yıkılıp demokrasi, hukuk yurttaşlık gibi temelinde eşitlik arzusu olan modern toplum idealini belirleyen kavramların ortaya çıktığı ve belki de en önemlisi kapitalizmin dönüştürücü bir güç olmaya başladığı bir dönemde şekillenmeye başlamıştır. Böylesine büyük toplumsal dönüşümlerin yaşandığı ve modern dönemin temellerinin atıldığı bu süreçte melodram, geçmişten gelen bir takım toplumsal değerlerin yeni oluşmaya başlayan ve modernizmin öncülleri olarak kabul edilen koşullara uyarlayarak burjuvazinin kendi dünya görüşünü, toplumsal tahayyülünü yaratmada önemli işlevleri yerine getirmiştir. Türkiye’de melodramın popüler sinemada yaygınlaşması 1960’lı yıllarda geçerli bir olgu haline gelmiştir. 1960-1975 yılları arasında Türk sinemasında çekilen filmlerinin neredeyse tamamı melodram türüne girmektedir. Yaklaşık 20 yıl kadar Türk sinema sektöründe başat bir tür olan

⁷⁹ Onaran a.g.e., 191.

melodram, topluma kitleler halinde sinemaya gitme alışkanlığı kazandırmıştır.

Türkiye’de, 1970 öncesi Türk sinema tarihi, genel olarak sinema yazarları ve araştırmacıları tarafından dört döneme ayrılmaktadır: 1914-1923 tarihleri arası “İlk Dönem”, 1923-1939 tarihleri arası “Tiyatrocular Dönemi”, 1939-1950 tarihleri “Geçiş Dönemi” ve 1950 -1970 tarihleri arası ise her ne kadar “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırılrsa da yoğun olarak melodrama filmlerinin çekildiği “Yeşilçam Dönemi”dir⁸⁰.

1975’ten sonra melodramlar yerini, televizyonun gündelik hayatta yerini almasının ardından ‘seks’ filmlerine ve ‘arabesk’ filmlere bırakmak zorunda kalmıştır. Bu dönemin ardından melodram türü, Türk Sineması’nda terkedilmiş bir tür olarak görünse de yeni kuşak yönetmenlerce hala temel kodları ile devam ettirildiği gözlenmektedir. Özellikle Yeşilçam sineması kuşağından ayrı, yeni kuşak yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla oluşan ve Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan 1990 sonrası Türk Sineması’nda melodram öğeleri filmlerde sıkça yer almaktadır. Yeşilçam döneminde ise yerli sinema, yabancı filmlerden oldukça fazla etkilenmiştir. 60’larda melodramlarla sinemaya bağlanan kadın seyirci, 70’lerle sinemadan kaçırılmış ve 80’lerle tekrar eski günler geri getirilmeye çalışılmıştır. Ancak bir farkla; artık sorunları işlenen kadınlar köylü değil kentli kadınlardır. 60’larda yaşanan göçle şehre gelip yavaş yavaş kentlileşmeye zorlanan ve iş yaşamına giriş yapan kadınlarla bu kadınların yaşadıkları zorluklar, Türk sinemasının 80’lerden sonraki filmlerinin konularını oluşturur.

Türk sinemasında melodram film örneklerini tematik anlamda etkileyen farklı kaynaklardan söz etmek mümkündür. Amerika’dan alınan ucuz filmlerle, Mısır kökenli filmler, 1950 sonrası yerli sinemayı etkilemiştir. Yeşilçam sinemasını, daha çok yatırımcıların kâr elde etme isteği ve halkın tercihleri belirlemiştir. Bunun nedeni, 1950’lerde Yeşilçam’da film çekenlerin, halkın beğenilerine hitap ederek,

⁸⁰ Özön, Nijat. *Karagöz’den Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt. Kitle Yayınları, 1995) 18.*

‘ürünü’ değerlendirmek isteyen ‘tüccar-yatırımcılar’ olmalarıdır ⁸¹. Bu anlamda o dönem melodram filmlerin yönetmenleri, halkın nabzını çok iyi tutmuş, filmlerini, seyircilerin istekleri ve beklentileri doğrultusunda yapmışlardır. Her ne kadar melodramların ülkeden ülkeye değişmeyen belli başlı bazı kalıpları varsa da her melodram yine de içinde var olduğu kültürden etkilenmiştir. Türk sinemasına özgü özellikler, Türk toplumundan kaynağını aldığından sinemadaki kodları anlamlandırmakla toplumu açıklamak neredeyse birbirine koşuttur.



‘Vesikalı Yarım’

Özön ⁸². Yeşilçam sineması tabirini “karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız- zengin oğlan, kitabi konuşmalar” gibi olumsuzlukları simgeleyen bir deyim olarak kabul etmektedir. Arslan ⁸³ Yeşilçam sinemasını; Batı modeli, Doğu-Batı sentezini yakalayamamış ve halka ulaşmakta sorunlar yaşamış Türk modernleşmesinin sancılarını yansıtan “popüler kültürü” alanı olarak kabul etmektedir. Batı tarzı yaşam biçimi, sarışın kadınlar, çılgın partiler, alkol, zenginliğe ait gösterişli nesnelere, yoz ilişkiler ve sorumsuzluk gibi temsilleri Batı’yı anlatmak için kullanmıştır. Buna karşılık, kırsaldan gelmek, fakir olmak

⁸¹ Daldal, Aslı. *Yeşilçam’da Unutulmayan Yüzler*. Parantez Yayınları. (İstanbul: 1995) 46.

⁸² Özön, Nijat. *Karagöz’den Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt)*. Kitle Yayınları, 1995) 32.

⁸³ Arslan a.g.e, 49.

dürüstlüğü simgelemiştir. Diğer taraftan zıtlık içinde verilen bu modern-geleneksel çatışmasına rağmen Yeşilçam melodramlarında taşradan geleni şehirliye, fakir olanı aniden zengin bir insana, kötü bir kadını şehirli/ güzel bir kadına dönüştürmeyi bilmiştir.



1948- 1950 tarihleri itibariyle yukarıda belirtilen popüler kültür kavramı çok farklı bir boyut kazanmaya başlayacaktır. Çünkü 1950’li yıllar Türkiye için büyük değişim ve kırılmaların yaşanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Cumhuriyet döneminin tek parti iktidarı gitmiş, ekonominin devletçi niteliği değişerek yerini ticaret ve sanayi burjuvazisine dayanan serbest ekonomiye bırakmaya başlamış ve belki de en önemlisi tüm bu değişimlerin arkasında olan Demokrat Parti iktidara gelmiştir. Bu değişim Türkiye için basit anlamda sadece iktidarın el değiştirmesi değil siyasal, kültürel, dış politika ve ekonomi gibi toplumsal dinamikleri oluşturan alanlardaki kırılmaların başlangıcı olmuştur.

Türkiye’de uzun yıllar boyunca müzikle paralel giden bir sinema anlayışı sinemaya hâkim olmuştur. Türkiye’de sinemanın serüvenine bakıldığında özellikle 1960 ve 1970’li yıllar boyunca Yeşilçam Sineması olarak adlandırılan dönemin, en popüler film türünü melodramlar oluşturmuşlardır. Bu dönem gösterime giren melodramlar

geniş kitlelerce benimsenmiş ve bir dönemin yerleşik kalıplarının yaratılması ya da yeniden üretilmesi üzerinde oldukça etkili olmuşlardır.

1934'ten sonra Vedat Örfi Bengü'nün Mısır'a giderek bu ülke sinemasının ilk örneklerini vermesi, bizde de melodramın yerleşmesinde etkili olmuştur. Türk sinema izleyicisinin beğenisi melodrama dönük olduğundan, yönetmenler de hızla Mısır filmlerinin uyarlamalarını çekmeye başlamışlardır. Muhsin Ertuğrul'un yönettiği "Allah'ın Cenneti" adlı filmi türünün en iyi aşk melodramıdır ve sonraki yıllarda bol bol karşılaştığımız şarkıcı melodramlarının ilk örneğini oluşturur. 1950'li yıllardan sonra, Türk sinemasında "Tiyatrocular Dönemi" nden kademe kademe "Sinemacılar Dönemi" ne geçiş yaşanmıştır. Bu yıllarda sinemaya toplumsal konuların yanında ağırlıklı olarak melodramlar yer alır. 1960'lı yıllarda sinemaya, melodram formuna bağlı, çocuk kahramanların rol aldığı "Sezercik", "Ömercik", "Ayşecik" filmleri eklenmiştir. Arabesk tarzın temellerinin atıldığı fakirlik, sakatlık, karşılıksız aşklar, kader kurbanları vb. dramatik Türk ekolünü yaratmış ve senaryolar aynı üslup ve konuları yıllarca işlemişlerdir. Kısa zamanda ticari kaygılar sinemasal öğelerin önünü kesmiş, aynı tür filmlerde aynı oyuncular kamera karşısına geçmiştir. Hatta aynı senaryolar, dönemin gözde oyuncularıyla defalarca yinelenmiştir.



Türk Sineması'nda Melodram Filmlerin Öne Çıkanları;

FARUK KENÇ

Dertli Pınar - 1943

Hayatımı Mahveden Kadın - 1955

Kaybolan Gençlik - 1955

ÖMER LÜTFİ AKAD

Vurun Kahpeye - 1949

Öldüren Şehir - 1954

Kardeş Kurşunu - 1955

Beyaz Mendil - 1955

Meçhul Kadın - 1955

Kalbimin Şarkısı - 1955

Meyhanecinin Kızı - 1958

Yalnızlar Rıhtımı - 1959

Vesikalı Yârim - 1968

Kader Böyle İstedi - 1968

Seninle Ölmek İstiyorum - 1969

Rüya Gibi - 1971

Bir Teselli Ver - 1971

Mahşere Kadar - 1971

Vahşi Çiçek - 1971

Esir Hayat - 1974

MUHSİN ERTUĞRUL

İstanbul'da Bir Facia-i Aşk - 1922

İstanbul Sokaklarında - 1931

Aysel Bataklı Damın Kızı - 1934

Allah'ın Cenneti - 1939

Şehvet Kurbanı - 1940

Kahveci Güzeli - 1941

Halıcı Kız - 1953

MUHARREM GÜRSES

Zeynep'in Gözyaşları - 1952

İhtiras Kurbanları - 1953

Günah Kadını - 1953

Bir Şoförün Hayatı - 1954

Gölmeyen Yüzler - 1955

Sazlı Damın Kahpesi - 1956

Yayla Güzeli - 1956

Yetimler Ahı - 1956

Günah Köprüsü - 1956

Öldürdüğüm Sevgili - 1956

Yavrularımın Katili - 1957

Allah Korkusu - 1958

Bana Gönül Bağlama - 1958

Yavrum İçin - 1958

Sokak Şarkıcısı - 1959

Şehvet Uçurumu - 1959

Baharın Gülleri Açtı - 1961

Gönlüm Yaralı - 1961

Sokak Kedisi - 1969

METİN ERKSAN

Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukes - 1956

Hicran Yarası - 1959

Sevmek Zamanı - 1965

Ölmeyen Aşk - 1966

Ayrılısak da Beraberiz - 1967

Sevenler Ölmez - 1970

Feride - 1971

Hicran - 1971

Makber - 1971

Sensiz Yaşayamam - 1977

MEMDUH ÜN

Yetim Yavrular - 1955

Çoban Kızı - 1958

Üç Arkadaş - 1958

Kırık Çanaklar - 1960

Güneş Doğmasın - 1961

Boş Yuva - 1961

Akasyalar Açarken - 1962

Ağaçlar Ayakta Ölür - 1964

Namusum İçin - 1965

Vahşi Sevda - 1966

Son Gece - 1967

Yaprak Dökümü - 1967

İlk ve Son - 1968

Gönülden Yaralılar - 1973

HALİT REFİĞİ

Yasak Aşk - 1961

Gurbet Kuşları - 1964

Canım Sana Fedâ - 1965

Kırık Hayatlar - 1965

ERTEM EĞİLMEZ

Senede Bir Gün - 1965

Seni Seviyorum - 1966

Seni Bekleyeceğim - 1966

Ölünceye Kadar - 1967

Yaşlı Gözler - 1967

Sevemez Kimse Seni - 1968

Kalbimin Efendisi - 1970

Son Hıçkırık - 1971

Yalancı Yarım - 1973

ERTEM GÖREÇ

Kanlı Sevda - 1960

Ayrılan Yollar - 1964

Acı Günler - 1967

Affet Beni - 1967

Düşman Aşıklar - 1967

Kanlı Hayat - 1967

Alnımın Kara Yazısı - 1968

Aşkım Günahımdır - 1968

Sabahsız Geceler - 1968

Son Hatıra - 1968

Son Vurgun - 1968

Şafak Sökmesin - 1968

Sahipsizler - 1974

Sevmek - 1974

Analar Ölmez - 1976

ÜLKÜ ERAKALIN

Bütün Suçumuz Sevmek - 1963

Çalınan Aşk - 1963

Gecelerin Kadını - 1964

Gözleri Ömre Bedel - 1964

Dağ Çiçeği - 1965

Dudaktan Kalbe - 1965

Hayatımın Kadını - 1965

Ölüme Kadar - 1965

Veda Busesi - 1965

Yabancı Olduk Şimdi - 1965

Yıldızların Altında - 1965

Ayrılık Şarkısı - 1966

Ömrümce Ağladım - 1967

Kadın Severse - 1968

Ölmüş Bir Kadının Mektupları - 1969

Beklenen Şarkı - 1971

Elbet Bir Gün Buluşacağız - 1973

Silemezler Gönlümden - 1974

Ben Sana Mecburum - 1976

Aldırma Gönül - 1978

MEHMET ASLAN

Bir Gönül Oyunu - 1965

Şoför Parçası - 1967

Yaralı Kuş - 1967

Agora Meyhanesi - 1968

Bin Defa Ölürüm - 1969

Bir Şarkısın Sen - 1969

Kıskanırım Seni - 1970

Allı Turnam - 1971

Aşka Susayanlar - 1972

Tanrım Beni Baştan Yarat - 1974

Aşk Mahkumları - 1976

NATUK BAYTAN

Aşkların En Güzeli - 1964

Affedilmeyen Günah - 1965

Sırtımdaki Bıçak - 1965

Ömür Boyu - 1969

Acı Yudum - 1972

Yuvasız Kuşlar - 1978

Son Sabah - 1978

VEDAT ÖRFİ BENGÜ

Günahım - 1948

Sızlayan Kalp - 1948

Kapanan Gözler - 1950

Allah'tan Bul - 1952

MEHMET DİNLER

Aşkınla Divaneyim - 1967

Kara Duvaklı Gelin - 1967

Yarın Çok Geç Olacak - 1967

Ağla Gözlerim - 1968

Sana Dönmeyeceğim - 1969

Sonbahar Rüzgârları - 1969

Tatlı Sevgilim - 1969

Hayatım Senindir - 1971

Solan Bir Yaprak Gibi - 1971

Unutama Beni - 1974

SÜREYYA DURU

Aşk ve İntikam - 1965

Sevgim ve Gururum - 1965

Ömrümce Unutamadım - 1971

ORHAN ELMAS

Hayatım Sana Feda - 1959

Bir Yaz Yağmuru - 1960

Bir Bahar Akşamı - 1961

Yalnızlar İçin - 1962

İçimdeki Alev - 1966

Adını Anmayacağım - 1971

Yağmur - 1971

Feryat - 1972

Kara Sevda - 1973

Sensiz Yaşanmaz - 1974

Bitmeyen Şarkı - 1976

Aşkın Gözyaşları - 1978

SIRRI GÜLTEKİN

Son Şarkı - 1954

Dertli Gönül - 1957

Son Nefes - 1958

Ağlama Sevgilim - 1962

Aşk Güzeldir - 1962

Fakir Bir Kız Sevdim - 1966

Bir Annenin Gözyaşları - 1967

Yıkılan Gurur - 1967

SEYFİ HAVAERİ

Damga - 1948

Gönülden Yaralılar - 1949

Sabahsız Geceler - 1952

Sevda Sahilleri - 1955

Izdirap Kasırgası - 1955

Acı Sevda - 1958

Gönülden Ağlayanlar - 1958

Bir Yavrunun Gözyaşları - 1960

TÜRKER İNANOĞLU

Senden Ayrı Yaşayamam - 1960

Şafakta Buluşalım - 1961

Kalp Yarası - 1961

Belki Bir Sabah Geleceksin - 1962

Acı Tesadüf - 1966

Bar Kızı - 1966

Ayrılık Saati - 1967

Arkadaşımın Aşkısın - 1968

Aşka Tövbe - 1968

Benim de Kalbim Var - 1968

Son Mektup - 1969

Fadime Cambazhane Gülü - 1970

REMZİ JÖNTÜRK

Göklerdeki Sevgili - 1966

Yaralı Kalp - 1969

SAFA ÖNAL

İnleyen Nağmeler - 1969

Ağlayan Melek - 1970

Buğulu Gözler - 1970

Ölünceye Kadar - 1970

Bir Genç Kızın Romanı - 1971

OKSAL PEKMEZOĞLU

Aşkım ve Günahım - 1963

Nemli Gözler - 1967

Çingene Güzeli - 1968

Sevilmek İstiyorum - 1973

Sevda Yolcusu - 1973

Arabacının Aşkı - 1976

Beyaz Kuş - 1977

NEVZAT PESEN

Aşk Rüzgârı - 1960

Çamsakızı - 1962

İkimize Bir Dünya - 1962

Meyhane Gülü - 1966

DUYGU SAĞIROĞLU

Bitmeyen Yol - 1965

Ben Öldükçe Yaşarım - 1966

Her Zaman Kalbimdesin - 1967

Seni Affedemem - 1967

Yanık Kalpler - 1967

HULKİ SANER

Sevmek Günah mı? - 1958

Aşk Rüyası - 1959

Gece Kuşu - 1960

Bir Demet Yasemen - 1961

Yavru Kuş - 1961

OSMAN SEDEN

İntikam Alevi - 1956

Sönen Yıldız - 1956

Berduş - 1957

Kırık Plak - 1959

Aşktan da Üstün - 1960

İki Aşk Arasında - 1961

Elveda Sevgilim - 1965

Seven Kadın Unutmaz - 1965

Akşam Güneşi - 1966

Çalığışu – 1966

Hicran Gecesi - 1968



Yeşilçam Sokağı.

Yeşilçam bir zamanlar Türk sinemasının kalbinin attığı bir sokağın adıydı. Sonra film yapımı arttı, şirketler çoğaldı, eskiden Yeşilçam Sokağı'nda bir tek odada yerleşen film şirketleri Beyoğlu'nun karşı kıyısındaki büyük, modern hanlara taşındı. Tek odaların yerini; işletmesi, deposu, müdüriyeti vesaire bölümleri olan büyük bürolar aldı. Şimdi Yeşilçam dediğimiz zaman sadece Emek Sineması'nın bulunduğu Yeşilçam Sokağı'nı değil, bütün film şirketlerini sinesinde barındıran bir sokağı anlıyoruz.

Yeşilçam, 1917 de başlayan Türk sinemasının sembol ismidir. Bunun nedeni, ülkemizdeki ilk kurumsal nitelikteki film şirketlerinin, İstanbul Beyoğlu'nda bulunan Yeşilçam sokakta kurulmuş olmasıdır. Yeşilçam, Amerikan sinemasının simgesi

3. İTALYAN VE YEŞİLÇAM SİNEMASININ FİLM ÜZERİNDEN MELODRAM KARŞILAŞTIRMASI

Bu bölümde İtalyan ve Türk Sineması'nı karşılaştırmalı olarak iki ayrı filmde ele alacağız. İlk olarak bir İtalyan filmi olan Yeni Gerçekçilik akımının öncülerinden 'Bisiklet Hırsızları' ve Toplumsal Gerçekçilik akımının filmlerinin unutulmazlarından 'Umut' filmini, ana bölümde de yine Yeni Gerçekçilik akımının akla ilk gelen filmlerinden ve biraz daha Yeşilçam'ı andıran 'Rocco ve Kardeşleri', bizdeki adıyla 'Düşman Kardeşler' ve 'Gurbet Kuşları' filmini karşılaştırmalı olarak sosyolojik açıdan inceleyeceğiz. Bu dört filmin ana özelliği melodram filmi olmaları ve birbirlerine olan benzerlikleridir. İtalyan filmleri Türk filmlerine göre daha önce çekildiğinden Türk sinemasının İtalyan sinemasından etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. Filmler birbirlerine sadece senaryo olarak değil filmdeki karakterler, olayların geçtiği yerler, çekim açıları, müzikler, kıyafetler, diyaloglar açısından da benzerlik göstermektedirler.

İlk olarak ele alacağımız 'Bisiklet Hırsızları' ve 'Umut' filmi daha çok 'gerçekçilik' akımından etkilenmiştir. Bu filmlerde de melodrama oldukça yer verilmiştir ama dram türüne daha yakın dururlar. Fakat 'Rocco ve Kardeşleri' ile 'Gurbet Kuşları' ağır birer melodramdır, bu filmlerde Yeşilçam'ın bütün kodlarını görmekteyiz.

Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette)

Senaryosunu Cesare Zavattini'nin yazdığı, İtalyan yönetmen Vittorio De Sica'nın 1948 yılında çektiği Bisiklet Hırsızları, sinema tarihinin önemli filmleri arasında yer almıştır. Luigi Bartolini'nin romanından uyarlanmış olan bu klasik film İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının temel taşı niteliğinde olmakla birlikte melodramik öğeler de taşımaktadır.

Yeni gerçekçiliği en iyi temsil eden filmlerinden olan Bisiklet Hırsızlarını izlerken, Faşist Mussolini'nin viran ettiği sokaklarda dolaşır, açlıktan ve yoksulluktan bıkmış halkın konuşmalarını dinler, yaşantılarına şahit oluruz. İşsizliğin ve yoksulluğun olduğu İtalya'da Antonio Ricci iş aramaktadır, afiş işi bulan babaya, bu iş için bir

bisikletinin olması gerektiği söylenir. Uzun süredir işsiz olan Ricci bu işi kaybetmek istemez ve evdeki birkaç çarşafı satarak kendisine bir bisiklet alır. Antonio Ricci ve ailesi bu iş için çok sevinirler fakat baba ilk iş gününde afiş asarken bisikletini çaldırır. Bisikletin çalınmasıyla birlikte polise gider. Antonio Ricci ve ailesi için büyük öneme sahip olan bisiklet, ne yazık ki devletin güvenlik güçleri açısından önemsiz bir meseledir. Bisikletini tek başına aramak zorunda kalan baba yanına küçük oğlu Bruno'yu da alarak İtalya sokaklarını arşınlar. Baba-oğul köşe bucak bisikleti çalan genci ararken bizler de İtalya'daki yoksulluğa ve çaresizliğe tanık oluyoruz. Uzun otobüs kuyrukları, batakhaneler, falcılar, güvenlik güçleri, kliseleri dolduran umutsuz halk birer birer gözümüzün önünden geçer. Bütün çabalarına rağmen bisikleti bulamayan baba, çaresiz kaldığı anda ise bir bisiklet çalmaya kalkar ancak onu da beceremez ve yakalanır. Bu film dönemin İtalya'sının toplumsal ve siyasal durumunu gözler önüne seren bir filmidir, bu film bir babanın, oğlunun gözleri önünde yıkılışının filmidir.



“Bisiklet Hırsızları”nda açığa çıkan düşünsel yaklaşım, tarihsel yaşanmışlıkların vurgulanmasıdır. Tarihin formel değil, yaşanmış kesiti ele alınır. Yeni-dalganın temel prensiplerinin birer yansıması olarak “Bisiklet Hırsızları”nda doğal ışık ve doğal dekor kullanılmıştır. Doğal dekor, müdahale edilmemiş bir dekor anlayışını ifade ederken aynı zamanda üzerinde insanların yaşamış olduğu, belirli bir yaşamsallık atfedilmiş dekor imgesini de ifade etmektedir. Yeni-gerçekçilik akımı yıldız oyuncu

anlayışına karşı çıkmıştır. Bisiklet Hırsızları filminde ünlü oyunculara pek rastlamayız ama ‘Rocco ve Kardeşleri’ filminin neredeyse bütün oyuncuları ya filmde önce ya da filmde sonra yıldızlaşmış oyunculardır. “Bisiklet Hırsızları”nın oyuncuları da işçilerden, yoksul insanlardan oluşmaktadır. Böylece oyuncular yüzlerine ve kişiliklerine yapay maskeler geçirmeksizin filmde kendilerini canlandırmışlardır. İzleyici sezecektir ki bu insanlar filmde birebir anlatılan o sefaletin içinden gelmiştir ve film bittiğinde yine oraya dönecektir. Bu yaklaşım yeni-gerçekçiler açısından görsel-fotografik gerçekçiliğin plastik aldaticılığına yenilmeksizin duygulardaki gerçekliği ele geçirme isteğini ifade etmektedir.

Sanatta sıradan insanın keşfedilmesi Rönesans aydınlanmasıyla hayata geçmiştir. Artık görkemli silüetler yerini gerçek insana, sıradan insanın şiirselliğine bırakmıştır. Tematik anlamda erdemli ya da lanetli figürlerin polarizasyonu aşılmış ve insanın hatalarıyla, acizlik ve çelişkileriyle de kutsal olabileceğine inanç duyulmaya başlanmış, kısaca hümanizm doğmuştur. Sinemada da özenilen, imrenilen hayatlar bir köşeye itilmiş ve insanlığın lanetlenmiş figürleri baş tacı edilmiştir. İnsanlık kavramı düz bir diyalektikle hep iyiye ve güzele doğru evrimleşmez, Hollywood sinemasının aksine Avrupa sineması, seçkin düzlemlerden kovulmuş hayatları, seçkin bir sanat anlatısının ortasına yerleştirebilmiştir.



“Bisiklet Hırsızları”nda savaş sonrası dönemde, Roma banliyölerinde yaşayan insanların dramına tanık olmaktadır. Üzerine yoğunlaşacağı düşünsel bir yük

edinmeyen izleyici, bir yaşamsallık düzleminden diğere savrulur ve hissettikleri ele gelmeyen bir melankolidir aslında. İtalyan Yeni Gerçekçiliği üretim ilişkilerine ve sınıf bilinci teorilerine temas etmez ve belki de eleştiriye uğradığı temel nokta burada yatmaktadır. “Bisiklet Hırsızları” toplumcu bir yapıt olmasına rağmen sol görüşlü eleştirilenlerin tepkisini çekmiştir. Eleştiriler, filmin, yoksul insanları sefil, aciz ve çıkarıcı bir karakterle, patetik bir çirkinlikle betimlediği yönündedir. Acıklı ve melodramatik anlatı, yoksul halkın direnme ve dayanışma niteliklerini görmezden gelmektedir. Örneğin Antonio Ricci, bisikletini arayışı esnasında, tüm saygısına rağmen kilisenin altını üstüne getirmiş ve ayindeki huzuru bozmaktan kaçınmamıştır. Bu noktada yönetmenin tümüyle acıklı ve aciz bir yoksulluk metaforu kullandığını iddia etmenin haksızlık olduğunu söyleyebiliriz.

Filmin final sahnesi sofistike yönetmen-izleyici diyalektiğine ve derinlikli yorumlara yer bırakmaz. Bir baba gizlice bisiklet çalmaya çalışırken önce oğluna sonra topluma yakalanmıştır ve 10 yaşındaki oğlunun gözleri önünde dayak yemiştir. Buradaki zihinsel epilog acı ve utançtır.

Öte yandan Antonio Ricci'nin oğlu Bruno'yu canlandıran çocuk oyuncu Enzo Staiola'nın performansı kitleleri derinden etkilemiş, hala belleklerden silinmemiştir. Enzo da gerçek hayatta küçük bir işçidir ve filmde kendi hayatını canlandırmıştır, bıraktığı etkinin nedeni de budur.



Yeni-dalga daha entelektüel, daha provokatif ve saldırgandır. Düşünme eylemindeki özgürlük anlayışı, teknik deneylerdeki sınır tanımazlık yeni-dalgayı saltık gerçekçilikten gerçeküstücülüğe dek uzanan eşsiz bir skalaya dönüştürmüştür. Burada temel vurgu noktası, belirli bir doğrultuda yaratmak değil “yaratıcılığın” kendisidir. Tıpkı Rönesans dönemindeki gibi sanatın laboratuvarına girilmiştir. Auteur (yaratıcı) yönetmen eski tarz ve biçimleri aştığı ölçüde yeni-dalgaya katkıda bulunmuştur. Bu bağlamda yeni-dalgayı kuşatmak ve spesifik anlamda tanımlamak hiç de kolay değildir. Yeni-gerçekçilik, tarihin yapısal değil, bireysel boyutunu baz alır. Bununla birlikte yeni-gerçekçilik akımı, tarihsel düzlemde şekillenen sıradan insan hayatına eğilirken “bağlamsız anlatım” eleştirisiyle karşılaşmıştır. Bu tarz eleştirilerin kaynağında insansal sorunların yalnızca dıştan gözlemlendiği, ancak analiz edilmediği görüşü yatmaktadır.

Umut

Umut Filmi 1970 yılında senaristliğini, yönetmenliğini, yapımcılığını ve başrol oyunculuğunu Yılmaz Güney'in yaptığı bir filmidir. Filmin oyuncu kadrosunda ayrıca Tunçel Kurtiz, Osman Alyanak ve Enver Dönmez yer almaktadır. Filmde, atının araba çarpması sonucu ölmesi ve geçimini bu ata bağlamış olan meçhul bir definenin peşinden koşan faytoncunun öyküsü anlatılmaktadır.



Yılmaz Güney, Umut.

Siyah-beyaz olarak çekilen filmde, faytonculuk yaparak yaşamını kazanmaya çalışan Cabbar'ın ve ailesinin içine düştüğü çıkmazlar kurtulmaya çalışması anlatılır. Atı bir arabanın çarpması sonucu ölen Cabbar, ailesini geçindirmek için emeğiyle çalışarak para kazanamayacağını düşünerek, kestirme bir yol aramaya başlar. Aldığı Milli Piyango biletine de ikramiye çıkmayınca, bu kez defineci olmaya karar verir.



Sansür Kurulu, filmde yer alan faytoncunun giyimi ve kuşamının, fakirliğin bir sembolü olarak ele alınmasını, zengin otomobil sahibi hakkında takibat yapılamayacağı kanaati verilmesini, faytoncunun iş ararken zengin-fakir ayrımı yapılmasını, Cabbar'ın (Yılmaz Güney) Amerikalı zenciye soymasını, sabah namazının güneş doğarken kılınmasını sakıncalı bularak, filmi yasakladı.

Yılmaz Güney'in Umut adlı filmi, Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Sonraki yıllarda, özellikle Yılmaz Güney tarafından peş peşe çevrilecek siyasal filmlerin öncüsüdür. Kullanılan sinema tekniğiyle ve diliyle de hem Yılmaz Güney'in önceki filmlerinden ayrılır, hem de sonrasında başka yönetmenleri etkiler.

Karşılaştırma ve Sonuç; 'Bisiklet Hırsızları' ve 'Umut'

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin en önemli filmlerinden biri olan dönemin başarılı yönetmeni Vittorio De Sica'nın yönettiği "Bisiklet Hırsızları" ile Türk Sineması'nın en başarılı filmlerinden olan Yılmaz Güney imzalı "Umut" birçok açıdan birbirleriyle benzerlikler taşımaktadır. Özellikle her ikisinin de gerçekçi öğeler taşıması ve

dönemlerinin sorunlarını iyi bir şekilde yansıtılmaları bunun en güzel kanıtıdır.

Her iki filmde farklı dönemlerde çekilmiştir. Buna karşın benzer özellikler göze çarpar. Bisiklet Hırsızları 2.Dünya savaşından sonra İtalya'daki zor yaşam şartlarının birazda belgesel niteliğinde ekrana yansıtmaktadır. Umut ise ,özellikle filmin ilk bölümünde, arabacılık yapan bir adamın zor yaşam koşulların gerçekçi bir şekilde gösterir. Bisiklet Hırsızları'nda ailesinin geçimini sağlamak için sürekli iş arayan Ricci, iş bulmasına rağmen kırık olan bisikletini tamir etmesi gerektiğini öğrenir. Bunun içinde eşinin de yardımlarıyla sahip olduğu bazı şeyleri satarak bisikleti tamir ettirir. Aynı şekilde Umut'ta da Yılmaz Güney'in canlandırdığı Cabbar yoksulluk çeken ailesi için evindeki eşyaları satarak geçim kaynağı olan at almak istemektedir. Umut'ta basit bir at arabasının bir ailenin geçim kaynağı olduğu gösterilir. Tıpkı Bisikletin Ricci için olduğu gibi.



Her iki filmde konusu hemen hemen aynıdır. Cabbar'da Ricci'de ailelerini yoksulluktan kurtarmak istemekte, her ne kadar umutsuz bir durumda da olsalar, içlerindeki umut kaybetmemektedirler. Özellikle Umut filmindeki umudun piyangoya bağlanması buna örnek olarak gösterilebilir.

Umut'ta atının ölümü ve Bisiklet Hırsızların da bisikletin çalınması iki filmde de ortak anlama gelir. Yaşam için olmasa olmaz olan şey yitirilmiştir. Her iki filmde de ilk gidilen yer karakoldur. Ancak polis iki filmde de umursamaz gözüktür. Bu Bisiklet Hırsız'larında sorunun çok küçük olduğunu düşünen polisle, Umut'ta ise bir arabacının sözüne güvenilmemesi gerektiğini düşünen polisle gösterilir.

Filmlerin bir başka ortak noktası da dini hurafelere olan aşırı bağlıdır. Umut'ta bir çıkış yolu olarak bir hocanın sözleri gösterilmektedir. Hoca Cabbar ve arkadaşına bir hazinenin gömülü olduğu yeri söyleyecek ve sonun da ikisi de zengin olacaktır. Bisiklet Hırsızlarında ise bisikletini kaybeden Ricci son bir umut olarak bir falcıya gitmektedir. Her iki filmde de bu tür hurafelere sıkı sıkı bağlı olan toplumlar açıkça gösterilmiştir.

Sendikalar ve işçi hareketleri iki filmde de yer alır. Ancak ayrıntıya fazla girilmez. Bu karşılaştırmada Umut filmi biraz daha politik durur. Özellikle Cabbar yürüyüşlere destek veren bir kişi olarak gösterilir.

Arkadaşlık her iki filmde de önemlidir. Bisiklet Hırsızlarında Ricci kaybolan bisikletini ararken arkadaşları ona yardım eder. Ricci gibi yoksul sınıfa dahil olan Cabbar'da arkadaşı ile beraber define aramaktadır.



Filmler çekim teknikleri açısından da birbirlerine benzerler. Her iki filmde dış mekanda çekilmiştir. Doğal dekor ve gerçekçi karakterler-ki Bisiklet Hırsızlarında baş rolü amatör bir oyuncu oynar- filmleri belgesele yaklaştırır. Ama elbette ki birçok kurmaca öge içererek ışıktaki doğallık tercih edilmiştir. Özellikle gölgelerin bariz bir şekilde belli olması bunun en büyük kanıtıdır. Hareketli kamera ise en tercih edilen çekim tekniklerinin başında gelir.

Her iki filmde gerçekçi olma çabasıdır. Sosyal sorunlara dikkat çeker. Ayrıca filmler de ki umutsuz son aynadır denilebilir. Tüm bunların yanı sıra her iki filmde ülkelerinin özellikleri bakımından farklılık gösterirler. Umut'ta Anadolu giysi ve ev tipleri öne çıkarken, Bisiklet Hırsızlarında Roma'nın savaş sonraki hali resmedilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Dünya sinemasının baş yapıtlarından olan Vittorio de Sica'nın Bisiklet Hırsızları adlı filmi ile Türk sinemasının en gerçekçi filmlerinden biri olan Yılmaz Güney'in Umut filmi ortak özellikler gösteren başyapıtlardır.

3.3. Filmlerin Sosyolojik Çözümlemeleri; 'Rocco ve Kardeşleri' ve 'Gurbet Kuşları'

3.3.1. 1960-1970 Yıllarında Toplumsal Özelliklerin Sinemaya Olan Etkileri

Dorsay'a göre, sinemamızın 10 yıllık dilimleri, garip bir raslantıyla, toplumsal/siyasal yaşamımızın da 10 yıllık dilimleriyle koşut düşer. Nijat Özön'ün "Sinemacılar Dönemi", kabaca 1950 Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ve bunu izleyen sanayileşme çabası, hızlı kentleşme, kırsal kesimden göç, Batı'yla siyasal/ekonomik açıdan bütünleşme vb. olgularla başlar. Bu dönemin bir anlamda sonu olan 1960'la birlikte, Sinemacılar Dönemi de, yeni arayışlar peşinde, farklı nitelikler kazanarak sanki bir "ikinci dönem"e girer. "İkinci dönem", yine önemli bir toplumsal/siyasal eylemle, 12 Mart 1971'deki ordunun yarı-müdahalesiyle ve bunu izleyen "ara dönem" in başlamasıyla biter. 12 Mart olayına zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, anarşi, terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler

sinemada da yaşanır. 1970-1980 arası Türkiye'nin çalkantılı, tedirgin, huzursuz bir 10 yılıdır ⁸⁴ . Dorsay'ın yapmış olduğu kısa özetten sonra bu döneme daha ayrıntılı bakabiliriz.

1950'li yıllar da Türkiye'de Demokrat Parti tek başına iktidara gelmiştir. Dış politikada artık Amerika ile yakınlaşmanın olduğu bir sürece girilmiştir. Kapital düzene uyumun yaşandığı bir dönemdir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda iç göç kendini gösterir. Tarımın modern üretim sürecinde yerini alması, toprakların belli ellerde toplanması sonucu işsizliğin ortaya çıkması, eğitimin kırsal bölgelerde yetersiz kalması gibi sebeplerden dolayı büyük kentlere göç başlamıştır. Kapitalizmin yaygınlaşmasıyla tüketim alışkanlıklarında değişimler yaşandığı için, bireylerin dünyaya bakış açısında da farklılıklar meydana gelmiştir. Eğitim için kentlere gelenler geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluşturmuşlardır.

“1960 dönemi bir ihtilalle başladı ve ihtilal, en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirdi. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alındı. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz/biçim sorununa dönüştü. Konusal değer ve ayrımlar daha bir netleşti ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıları başkaları izledi” ⁸⁵ . 27 Mayıs 1960 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri'nin askeri müdahalesi sonucu Türk siyasal yaşamında köklü değişiklikler yaşanmıştır. 1961 yılında ulusal referandum ile kabul edilen yeni anayasa, daha önce görülmemiş bir biçimde siyasal özgürlükler getirmiştir. Özerk bir Radyo Televizyon Kurumu, özerk üniversite sistemi ve Anayasa Mahkemesi bu yenilikler arasındadır. Bunun yanında siyasal partilerin Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde oy oranlarına göre temsil edilmesi ve düşüncenin yazılı ve sözlü ifadesi üzerindeki sansürün hafiflemesi üzerine Türk sanat ve düşünce hayatında yeni bir canlılık yaşanmıştır. Tüm bunlara ilaveten geçen on yılda Demokrat Parti hükümetlerince yapılan altyapı yatırımları da Türk toplumunun sosyal ve kültürel hareketliliğini hızlandıran öğelerdendir ⁸⁶ . 1960'lı yıllar ile 1970'li yılların ortası

⁸⁴ Dorsay, Atilla. *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar* (İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989) 14.

⁸⁵ Scognamillo a.g.e.190.

⁸⁶ Akser, Ali Murat. “Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek

Türk sineması için nitelik ve nicelik bakımından verimli geçmiştir. 1975’den itibaren seks filmlerinin yaygınlaştığı görülür. Scognamillo’ya göre (1998) erotik dönemde kadın eşittir cinsellik, cinsellik eşittir çıplaklık formülüne denk gelmiştir. Kısacası kadın o dönemde iyice sömürülmüştür.

1971’de Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde siyasal yetke bir kez daha değişir. 27 Mayıs rejiminin getirdiği liberal değişiklikleri tasfiye eden 12 Mart rejimi sırasında ülke çapında TRT l’in hatları döşenir. Böylelikle TV yayınları Türkiye’nin her yerinden izlenebilecek teknik altyapıya kavuşur. 1974’te Başbakan Bülent Ecevit, İsmail Cem’i TRT Genel Müdürü olarak görevlendirir. 1975 yılında ise Sinema Televizyon Merkezi kurulur. Türkiye’de ilk defa sinema eğitimi veren bir okul, ulusal sinemanın en yetkin yönetmenlerince kurulur⁸⁷.

“Yetmişli yıllarda izlenmesi ve anlaşılması kolay olan popüler yerli filmlerde yinelenen temalar; öyküye, karakterlere, çevre düzenlemesine vb. ilişkin formler, seyirci için artık iyice tanıdık bir hal almış, beklentilerini belirlemeye başlamıştı. Onların beklentileri de filmleri belirliyordu. Artık seyirci, filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona girmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak, ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğuna oturuyordu. Yalnızca erkek ve kadın oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir fikir verebiliyordu”⁸⁸.

O dönemde sinema alanında meydana gelen değişimler bu şekildedir. Dorsay’ın ifade ettiği gibi 1960’lı ve 1970’li yıllar çalkantılı dönemlerdir. Demokrasinin iki kez kesintiye uğradığı, toplumsal yapıda göçle beraber değişimlerin yaşandığı bir süreçten geçilmiştir. Bu durum Türk sinemasına da yansımıştır. 1970’li yıllarda melodram filmlerinde artış olmasının yanında, seks filmlerinin de çok yaygın bir şekilde piyasaya sürüldüğü görülmektedir. Ayrıca bu dönemde melodramların yanında, güldürüler, tarihi ya da çağ filmleri, macera filmleri ve arabesk filmleri de yer almıştır. Kısacası 1960-1975 yılları arası yani Yeşilçam dönemi çeşitli türlerin yer aldığı zengin bir dönemi kapsamıştır.

Zamanı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001) 98.

⁸⁷ Akser a.g.e. 100.

⁸⁸ Abisel a.g.e. 201.

3.3.2. Bir İtalyan Filmi; ‘Rocco ve Kardeşleri’/ ‘Düşman Kardeşler’ (Rocco e i Suoi Fratelli)

Rocco ve Kardeşleri, İtalya'nın güneyindeki bir kentten yoksulluktan kaçarak endüstri merkezi Milano'da yaşamaya çalışan bir ailenin öyküsüdür. İtalya'da 2. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan yoksulluk, işsizlik gibi bir takım öğelerin altını çizmiş olan bir akım olan “Yeni Gerçekçilik” akımının önemli filmlerinden biridir.

Film tren garında başlar. Tek tek tüm kardeşler yakın plan gösterilir. En çok Simone ve Rocco'ya yoğunlaşılır, zaten filmin başrollerinde de yoğun olarak bu iki karakter kullanılır. Kardeşlerin tren camından Milano'ya hayret ve umut dolu bakışları oldukça etkileyicidir. İlk kez büyük bir şehire gelmişler ve henüz umutsuzlukla karşılaşmamışlardır. Tipik göç filmlerinde karşılaşılan sahnelerden biridir bu sahne. Türk sinemasındaki bir çok Yeşilçam ve göç filmlerinde de bu sahnelere oldukça yer verilmiştir.



Rocco, Simone, Ciro

Filmin anlatımını beş bölümde işlemiştir Visconti. Yaş sırasıyla kardeşleri takip ederiz. Güneyli ailenin Milano'ya geldiği gar sahnesi ve devamındaki otobüs sahnesi, hayatlarında ilk defa ‘kent’ gören kardeşler hakkında fikir sahibi yapar bizleri. Çocuklarının heyecanının yanında annenin tedirginliği son derece gerçekçidir. Bu

sahnenin devamında aileden önce Milano'ya yerleşmiş evin büyük oğlu Vincenzo'nun evine gideriz. Evin salonunu ve içindeki kalabalığı uzun bir sekansta izleyiciye sunan Visconti, güneyli ailenin eve girişiyle kuzey-güney tezatlığını net bir şekilde gözler önüne serer. Filmin ilerleyen bölümlerinde sık sık duyacağımız aşağılanmalarla da buralarda karşılaşır Rocco ve kardeşleri. Köylü, dağlı, bir bunlar eksikti şehirde şeklinde yaklaşımlarla, yeni gerçekçi akımın temsilcisi yönetmen, ülkesinde bölgesel çatışmayı aktarır. Ülkemizde doğu-batı ve köyden kente göç olgusunu yakından tanıdığımızdan, filmin dokusu bize fazlasıyla tanıdıktır. Filmde kardeşlerin çözülüşü açısından önemli bir aracı olan boks, Vincenzo'nun bu işi yapmasıyla kardeşlerin hayatına girer. Bu işi yapmak istemeyen büyük ağabeyin aksine diğer kardeşler bunu ister, özellikle Simone. Salona ilk girişlerinde sigara içtikleri için azarlanan kardeşlerden sonra paralı ve önemli biri olduğu belli bir adamın puro içmesi düzenin işleyişi hakkında küçük detaylardan biridir.

Film, Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro ve Luca adındaki beş kardeşin yaşadıkları üzerindedir. Zor şartlar altında yaşadıkları köyden Milano'ya göç eden Parondi ailesi sanki daha en baştan kaybetmeye mahkum gibidir. Yoksulluktan kurtulmak için elinden gelen her şeyi yapan eşini henüz kaybetmiş ve acısını içinde taşıyan dul Rosaria, ailesinden önce göç ederek Milano'ya yerleşen büyük oğlu Vincenzo'nun yardımıyla ayakta kalabileceklerini hesaplamaktadır. Ancak Vincenzo gizlice nişanlanmıştır ve kendi ailesini kurmak ister. Gelinin ailesinin Vincenzo'dan farklı beklentileri vardır. Trenden iner inmez kendilerini Vincenzo'nun nişanlısının evinde bulurlar. Fakat bekledikleri gibi karşılanmazlar, Vincenzo'nun müstakbel eşinin annesi bu durumdan pek hoşlanmamıştır. İki gencin aileleri hararetli bir tartışmaya girer ve son olarak Rosaria büyük oğlu hariç diğer tüm oğullarını alarak ne yapacağını bilmeden evi terk eder.



Vicenzo'nun nişanlısı, Rocco, Simone ve Ciro

Rosaria dört oğluyla birlikte tanıdıklarının vasıtasıyla bir eve yerleşir. Kaldıkları ilk gecenin sabahına karşı kar yağar ve dört kardeş iş bulma umuduyla evden çıkar. Rosaria'nın çocuklarını uğurlama sahnesi, o anki mutluluğu, sevinci ve çabası görülmeye değer ve Türk sineması açısından oldukça tanındıktır. Oğullarına kol kanat geren fedakar annenin tüm çabalarına karşın aile büyük kentin labirentinde dağılır, gider.

Üç saatlik epik öyküde her bir karakter farklı bölümlerde öne çıkar. Başta tüm aileyi koruyan anne (Anna Magnani) daha sonra büyük kardeş Simone (Renato Salvatori) ve ortanca Rocco (Alain Delon) finalde ise Ciro son sözü söyler. Rosaria'nın oğullarından Simone ise umut vaad eden bir boksördür ancak sorumsuz bir yaşam sürer. Yaşamını fahişlikle kazanan Nadia ile aralarında bir ilişki yaşanır; her ne kadar Nadia bu ilişkiyi ciddiye almasa da Simone genç kadına bağlanmıştır.



Simone'nin giderek yozlaşan hayat tarzı mesleğinde de düşüşe yol açar. Büyük hevesle başladığı boks hayatı hüsrarla sonuçlanacaktır. Sigara, içki ve kadından uzak durması gerektiği halde hiçbirinden uzak duramadığı gibi herkesten borç alarak hayatını devam ettirmektedir. Rocco Simone'nin kendisine yaptığı tüm kötülüklere karşı ona maddi, manevi yardımcı olmayı sürdürür. Aşık olduğu Nadia da işlediği bazı suçlar nedeniyle hapse girmiş ve Rocco aracılığıyla Simone'ye kendisini terk ettiğini iletmiştir. Rocco işten ayrılır ayrılmaz askere gider, izin gününde tesadüfen Nadia ile karşılaşılır. Rocco'yu Nadia farkeder ve birlikte bir şeyler içmek için bir yere otururlar. Nadia ile Rocco arasında duygusal bir sohbet başlamış olur, bu sahnede fahişlikle hayatını kazanan Nadia'nın iç dünyasını görmüş hatta onu bir nebze olsun anlamış oluruz. Nadia, Visconti'nin filminde en etkili karakterlerden biridir. Bir fahişe, şehirli ancak sonuna kadar özgür hissedilen, modern bir kadın, sadece seks yapmaktan haz aldığı için insanlarla seviştiğini söyler, ancak söylediğinden çok daha derin bir karakterdir. Kırılgan ve bunalımlıdır aslında, toplum içinde yerini bir türlü bulamaz, zira toplum erkek egemendir. Film boyunca değişen olmasa da değişme çabasındaki tek kadın odur, Nadia diğer iki kadın karakterin aksine (anne karakteri ve Vince'nin eşi) erkeklere karşı durabilen, sevdiği adam tarafından Simone'ye peşkeş çekilmeye çalışıldığında ona karşı durabilen, erkeğin egemen rolünü kabullenmek istemeyen ama en sonunda kendini hep başladığı yerde bulan bir karakterdir.



Nadia ve Rocco

Rocco askerlikten dönmüştür ve abisi Simone'nin mesleği olan boksörlükte hızla yıldızlaşır. Simone ise her geçen gün boksörlükten uzaklaşmış ve sonunda işten çıkartılmıştır. Nadia ile Rocco birbirlerine aşık olurlar. Bu ilişki Nadia ile Simone arasında olan ilişkiye benzememektedir. Aralarında oldukça duygusal bir bağ oluşmuştur. İki kardeş, Rocco ve Simone engellenemez bir olaylar zincirinin sonrasında Nadia yüzünden çatışacaktır.

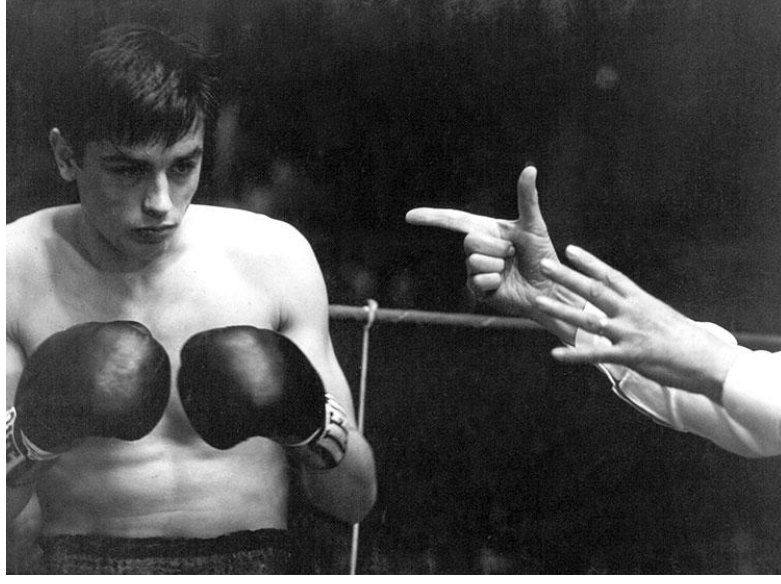
Rocco ve Nadia'nın birlikte olduğunu söylentisi tüm şehirde dolaşmaya başlar ve en sonunda Simone'nin de kulağına gider. Simone Rocco'yla konuşmaz ve arkadaşları ile birlikte gizlice iki aşkın buluşağı yere gider. İlk önce Rocco ile dövüşen Simone hırsını alamaz ve Rocco'nun gözleri önünde Nadia'ya tecavüz eder. Bu sahne oldukça hazin ve akıllardan silinmez bir sahnedir. Bana göre filmin en etkileyici sahnesidir. Rocco ve Nadia çılgınlık içerisinde ama elleri kolları bağlıdır. Nadia'nın gücü Simone'ye karşı çıkmaya yetmez, Rocco'yu da Simone'nin arkadaşları tutmuş ve hareket edemez hale getirmişlerdir. Sahne sonunda Nadia ayağa kalkar ve Rocco'ya veda eder gibi bakar, Rocco Nadia'nın peinden gitmez. İkisi de aşklarını orada bırakırlar.



Simone Nadia'ya tecavüz ederken Rocco'nun yaşadığı şok anı.

Rocco her ne kadar Nadia'yı sevsede ondan ayrılmak onu olumsuz yönde etkilemez, işte başarılı olmaya devam eder, annesi de hayırlı bir çocuktur. Hiçbir zaman abisi Simone'den intikam almaya çalışmaz, sadece evden uzaklaşır. Simone kendisine tecavüz ettikten sonra Rocco'ya söyledikleri bu bunalım halinin kanıtı gibidir; "Para

karşılığı yaptığımda normal olan bir şeyin suç haline gelmesi ne komik".



Rocco'nun boks sahnesi.

Simone kardeşi Rocco'nun tam tersine hayatını iyice çekilmez bir hale getirmiş ve Nadia'nın peşini bırakmamıştır. Nadia sonunda Simone ile olmaya karar verir, hergün onların evinde kalıyor ve aileyi çileden çıkarıyordur. Rocco ise evden uzaklaşmıştır. Ne zamanki Nadia artık Simone'ye tahammül edemeyip evi terkedince Rocco eve döner. Rocco'nun abisine gösterdiği sabır ve saygı inanılmayacak derece de büyüktür. Rocco'nun küçük kardeşi Ciro Rocco'nun bu davranışlarına bir anlam veremez ve Rocco'ya zarar verdiğini düşündüğü için onu Simone'den uzaklaştırmaya çalışır. Diğer kardeşlerine oranla kent kültürünü daha iyi anlayan Ciro ise artık özlemini çektikleri köylerine dönemeyeceklerini, köylerinde zamanla kent bilincine ulaşip saflığını yitireceğini, yinede gelecekte umutsuz olmamak gerektiğini söyler.



Ciro ve Rocco

Simone Nadia'yı yine arar bulur ve Nadia'nın kendisine sarfettiği sözleri hazmedemez ve çok sevdiği Nadia'yı defalarca bıçaklayarak öldürür.



Simone'nin Nadia'yı bıçaklamadan önceki sahne, Nadia başına gelecekleri tahmin edencesine kollarını açmış Simone'nin kendisini öldürmesini bekler.



Simone'nin Nadia'yı bıçakladığı sahneler.

Filmi izlerken kimi kodların ve bazı kültürel özelliklerin benzerliği hemen fark edilebilir. Abartılı oyunculuklar, büyük nidalar, jestler Türk filmlerinde olduğu gibi bu filmde de vardır. Ancak ülkemizde üretilmiş türdeşlerinden en büyük farkı muhteşem karakter dönüşümüdür. Alain Delon, Rocco'yu canlandırırken aşama aşama nüfuz eder filme. Belki de Alain Delon'un, ailesini bir arada tutmaya yönelik ümitsiz bir çaba uğruna kendi mutluluğunu feda edecek denli iyi bir boksörü

canlandırması izleyiciye pek inandırıcı gelmeyebilir ya da Katina Paxinou'nun zorluklara sabırla katlanan anaerkil rolünü kabullenmek zor olabilir. Yine de hırsının ve saplantılı kıskançlığının perişan ettiği zalim ve sorumsuz ağabey rolünde Renato Salvatori, Salvatori'yle Delon arasında gidip gelen seksi ve duygusal karmaşa içerisindeki kız rolünde olan Annie Girardot oldukça başarılı karakterlerdir. Annie'nin filmin sonlarında şehit düşercesine öldüğü anlarda biraz aşırıya kaçılrsa da izleyicide olumsuz bir etki bırakmaz.

Rocco ve Kardeşleri'nde, aslında Türk filmlerinde sıkça rastladığımız, göç eden bir ailenin şehirde yaşadığı sıkıntıları ve bunların sonucunda dağılması ele alınmaktadır. Bu filmde Türk sinemasının bir hayli İtalyan sinemasından etkilendiğini görebilmekteyiz. Filmde en çok ilgi çeken noktalardan biri ise Türk ve İtalyan'ların birbirlerine olan benzerlikleridir. Sesini açmadan filmi izlediğimizde türk filmi izliyormuş hissine kapılabilirsiniz.

Film; çarpıcı siyah-beyaz planları, ışık ve gölge oyunları, ünlü kompozitör Nino Rota'nın müzikleri ve sağlam öyküsüyle dönemin özelliklerini yoğun bir şekilde izleyiciye aktarmaktadır.

Ünlü yönetmen Visconti; Milanolu zengin ve aristokrat bir ailenin üyesidir, faşizmin diktası altında Marksist olmayı seçer. Filmleri, proletarya dünyasını ve bu dünyanın zorluklarına, düş kırıklıklarına göğüs germeye çalışırken kendi kişisel dramlarını yaşayan insanları konu alır. Visconti Rocco Ve Kardeşleri filminde didaktik bir tona bürünmeden ekonomik ve sosyal konuları, yoksulun ayakta kalma savaşını, toplumda tutunma, kendine bir yer açma çabalarını anlatır. Zengin ve yoksul, Kuzey ve Güney arasındaki ilişkinin ön planında Rocco, Simone ve Nadia'nın öyküsü yer alır. Filme dramatik ivmesini bu öykü kazandırır. Luchino Visconti'nin trajediye olan ilgisinin, melodrama yaklaşacak dereceye varması yeni gerçekçilik anlayışının kurallarına bağlılığından uzaklaşması ve operaya yaklaşan aşırılığı arasındaki önemli geçiş filmi olan Düşman Kardeşler, aynı zamanda en iyi filmlerinden biridir. Guiseppe Rotunno'nun siyah beyaz görüntü çalışması, gözüpek, belgesel tarzı bir yeni gerçekçilik ve bir film noir (kara film) stilizasyonunun arasındaymış gibi durur. Nino Rota'nın müzikleriye, Sicilya'dan Milano'ya henüz göçmüş ve sonradan görmeliğin,

köklerini yitirmenin ve fuhuşun etkisiyle çökmeye başlamış bir ailenin öyküsündeki duygusal dinamikleri güçlü ve etkili bir dille anlatır.

Film birçok sinema eleştirmeni ve yazarı tarafından gelmiş geçmiş en iyi 100 film arasında gösterilir. 1937 yılında İtalyan diktatör Benito Mussolini tarafından propaganda filmleri yapmak amacıyla kurulmuş büyük Cine Citta film stüdyolarına inat sinemayı sokağa, insanların arasına yani hayatın kalbine çekmeye çalışan ve bu amaçla doğan İtalyan yeni gerçekçiliğini Ladri di Biciclette (Bisiklet Hırsızları), Le Notti di Cabiria(Kabirya Geceleri) gibi filmlerle birlikte en iyi temsil ettiğine inanılan filmidir.

Luchino Visconti'nin 1960 yılında çektiği 'Rocco ve Kardeşleri' ya da 'Düşman Kardeşler' ele aldığı konu ve anlatım biçimi olarak yönetmenin gerçekleştiremediği Yer Sarsılıyor üçlemesinin devamı gibidir. Zaten Visconti de bunu kabul eder. Kuzey güney farklılığının, kopukluğunun fazlasıyla keskin olduğu İtalya'da en güney ve yoksul bölgeden sanayinin kentleşmenin üst düzeyde olduğu Milano'ya gelen bu ailede çocukların çözümlerini ve çatışmalarını izleriz.

Yönetmen: Luchino Visconti.

Senaryo: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli.

Prodüktör: Goffredo Lombardo. Müzik: Nino Rota.

Görüntü Yönetmeni:Giuseppe Rotunno.

3.3.3. Bir Türk Filmi; 'Gurbet Kuşları'

Göç ve Türk Sineması Türk Sineması'nın toplumsal konuları tutarlı ve gerçekçi bir bakış açısıyla işlemeye başlaması ancak 1960'lı yıllardan sonra mümkün olabilmiştir. İlk kez bu yıllarda, şüphesiz 1960 Anayasası'nın estirdiği özgürlükçü rüzgarı da arkasına alan Türk Sineması iç göç, sendika ve işçi sorunlarını perdeye aktarmıştır.

Gurbet Kuşları, senaryosunu Orhan Kemal ve Halit Refiğ'in yazdığı 1964 yapımı bir filmidir. Orhan Kemal'in 1962 yılında yayınlanan Gurbet Kuşları adlı romanından

aynı adla uyarlanmıştır. 1. Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Film" ödüllerine layık görülen film ilk göç filmlerinden biri olma özelliği taşır. Filmin 2008 yılında Yusuf Kurçenli tarafından dizisi de çekilmiştir fakat dizide filmin etkisi görülmemiş ve kısa bir süre sonra gösterimden kaldırılmıştır.

Gurbet Kuşları'nın senaryosu kısaca şöyledir; Dört çocuklu bir aile büyük umutlarla İstanbul'a göç eder. İstanbul'a aynı trende geldikleri bir genç (Hüseyin Baradan) ile beraber yolculuk ederler. Kayseri'den gelen bu gencin üstü başı yırtık pırtıktır ve ne anne babası, ne de bir varlığı olmadığı gibi trene bile verecek parası olmadığı için kaçak yolcu olarak gelmiştir. Ailenin ise bir tamirhane açmak için parası ve birbirlerine dayanarak çalışma planları vardır. Üstü başı yırtık pırtık kayserili ile 'haybeci' diyerek dalga geçerler.



Ailenin tren garındaki İstanbul'a gelişlerinin ilk sahnesi.

Hepsinin İstanbul'la ilgili hayalleri vardır. Amaçları geldikleri bu kente uyum sağlayıp çalışmak değil kısa yoldan köşeyi dönmek ve hep hayallerini kurdukları İstanbul hayatını yaşamaktır. Filmin geneline bakıldığında özellikle babaları olmak üzere çok tüm ailenin bilmişlikleri, eğitimsizlikleri ve doyumsuzlukları vardır.

Haybecinin karşısında akıllı geçinirlerken daha ilk gün kiraladıkları tamirhaneye gidince dolandırıldıklarını anlarlar. Daha sonra küçük bir tamirhane açarlar ancak ilk günlerden itibaren aile bireyleri dağılmaya başlar ve büyük şehir tarafından yutulmaya başlarlar.

Ortanca kardeş (Cüneyt Arkın) rakipleri olan tamirhanenin sahibinin karısı ile umarsızca yasak bir aşk yaşamaya başlar ve uçkur sevdası uğruna işleri serer, bir süre sonra dükkan iflas eder. Büyük kardeş (Tanju Gürsu) ise taksici olarak çalışmaya başlar ve bir pravyonda dansöz olarak çalışan Sevda Ferdağ'a aşık olur. Onun peşinden evini terkeder. Hayali İstanbullu bir sevgili sahibi olmak iken dansöz Seval aslında Maraş'taki komşuları Örengillerin Naciye isimindeki evden kaçmış kızıdır. Kız kardeş ahlaksız bir kadın olan komşuları ile arkadaşlık etmeye başlar, daha sonra Önder Somer ile tanışır, iğfal edilir, kandırılır. En sonunda evden kaçarak kötü yola düşer. Ailenin en akıllı ve sağduyulusu olan tıp fakültesine giden küçük kardeş bile bir İstanbul özentisi içinde ailesinden utanır ve kız arkadaşına (Filiz Akın) Anadolu'dan geldiklerini söyleyemez.



Film boyunca kahramanlarımız aralarda haybeciyi görürler. Kendileri gittikçe düşmekte iken haybeci yavaş ama emin adımlarla ilerlemektedir. Önce hamallık, sonra otopark kahyalığı, sonra müzayedecilik derken kendisine güzel bir iş kurar ve hatta bizimkileri yanında çalıştırmaya başlar. Onlar haybeci sen mi İstanbul'da adam

olacaksın diye dalga geçerken haybeci her zaman sabırlıdır. Bir bina yapacaksın önce alt katından başlayacaksın, basamak basamak çıkacaksın der.

Hikayenin sonunda aile İstanbul'da tutunamaz, küçük kızlarının kötü yola düştükten sonra ağabeylerinin takibi esnasında ölmesi ile yıkılırlar. En sonunda Filiz Akın'ın ailesinin yardımı ile memleketlerine geri dönerek orada yeniden başlamaya karar verirler. Doktor olacak nişanlılar ise mezuniyetten sonra kendilerine çok ihtiyaç duyulan Anadolu'ya gitmeye karar verirler. Film iki nişanlının aileyi Maraş'a gidecek trene bindirerek uğurlaması ile biter. Haybeci de aynı trene biner ancak artık aralarında çok fark vardır. o sıfırdan başlamış, kendini hayallere kaptırmamış, basamak basamak çıkararak iyi bir iş sahibi olmuştur.



Hüseyin Barandan ve Cüneyt Arkın

Filme genel olarak bakıldığında her ne kadar klişelerle dolu ise de İstanbul'a göç edenlerin dramını çok güzel verdiğini görüyoruz. Bilgisiz, tecrübesiz bir şekilde büyük şehre gelip hayaller içinde, kısa yoldan zengin olma çabalarının, ekonomiye ve topluma entegre olarak bir katkıda bulunmadan tutup da eğlence hayatına vs.'ye karışmanın sonunun hüsrana ve kötü yola olduğu anlatılıyor.

Filmin verdiği mesajlara bakarsak: büyük şehir-endüstrileşmiş ekonomiye uyum sağlamanın ancak küçük kardeşin yaptığı gibi eğitimle veya haybecinin yaptığı gibi basamak basamak, sindirerek bir entegrasyon olması gerektiği vurgulanıyor. Hayaller içinde, eğitimsiz ve doyumsuz kısa yoldan köşe dönme sevdalısı olanların sonunun ise yasak aşklar, gece hayatı ve ahlaksız kişilerin bulunduğu ortamlara düşmekten

öteye gidemeyeceğini gösteriyor. Buna bir çözüm olarak hikayemizin kahramanı ailenin memleketine dönmesi gösteriliyor. Bunu bir yenilgi olarak kabul etmemeleri söyleniyor. Amerika sevdalısı aile ve doktor kızları da bir ders alıyor ve eğitilmiş insanların yurtdışına değil de Anadolu'ya gitmeleri, orada onlara daha çok ihtiyaç olduğu belirtiliyor.



İstanbul'a gelir gelmez ailenin bütün bireylerinin alelacele bir doyumsuzluk içinde seks peşine düşmeleri, yasak aşklara, gece hayatına, gerçekten uzak ortamlara girmesi abartılı olan sahnelerdendir. İstanbul'da namusu ile çalışan, yaşayan kimse yokmuş izlenimi verir seyirciye, normal insanların, ailelerin bulunduğu ortamların neredeyse hiç olmadığı, İstanbul'un sosyo-kültürel hiçbir güzelliği yokmuş gibi bir hava vrilmiştir filmde. Film karakterlerinin neredeyse hepsi bilmediği bir hayatta boğulmuş gibi gösterilir. Öyle ki tıp fakültesindeki çocuğun bile özentisi vardır, kız arkadaşının ailesi yabancı hayranı, antikalar içinde olması ayrıca abartılan sahnelerdendir. Diğer kahramanlara da bakarsak herkes kötü: çıkarıcı ve çaçeron ev sahibi, kocasının dükkanı iflas etmesin diye Cüneyt Arkın'ı kandıran gayrimüslim kadın (gayrimüslüm olmak ahlaksız olmakla eş değer gibi algılanır), yine Maraş'tan kaçan Naciye kötü yola düşmüş, dansöz olmuştur, Tanju Gürsu 'Evlenelim namuslu yaşayalım' der ancak kadın 'Ben lüks hayata alıştım olmaz' diye karşılık verir. Komşuları ahlaksız bir terzi kadın, evin kızı mahallede namuslu bir gence aşık olmuyor mahallenin çapkını olan Önder Somer'e aşık oluyor. Tüm bu karakter özellikleri, söylenen diyaloglar abartıyı içinde barındıran melodramın kodlarındandır.

3.3.4. Karşılaştırma ve Sonuç; ‘Rocco ve Kardeşleri’ ve ‘Gurbet Kuşları’

Filmlerin anlatımında dikkat çeken en önemli şeylerden biri her iki ailenin "çocukları"nın bakış açıları üzerinden öykünün verilmesidir. Tüm bu anlatımsal özellikler “Rocco ve Kardeşler” ve “Gurbet Kuşları” tarafından düpedüz paylaşılmaktadır. “Rocco ve Kardeşleri” filmi “Gurbet Kuşları”ndan 4 yıl önce çekilmiştir ve Orhan Kemal ve Halit Refiğ’in senaryoyu oluştururken Visconti'den esinlenmesi olağandır. Yönetmen Lütfi Akad Orhan Kemal'in paraya ihtiyacı olduğu bir dönemde Türkiye’de göç sorunu üzerine "Kim Bunlar" isimli bir proje üzerinde çalıştıklarını ancak bir türlü gerçekleştiremediklerini sonra Kemal'in bu projede ortaya çıkan düşünceleri geliştirerek Gurbet Kuşları’nı ortaya koyduğunu söyler, bu açıklama Gurbet Kuşları’nın en azından anlatısal öz olarak özgün bir eser olduğunu kanıtlar niteliktedir. İki yönetmenin filmlerine bakıldığında Refiğ dramatik yapıyı Visconti'ye göre çok daha sağlam kurar, olaylar bazen fazlaca melodramatik hale gelse de seyircide kendini tekrar eder bir his vermez.

Her iki filmde birer göç filmidir, iç göçün zorluklarından ve ailenin ayakta durma çabasından bahsedilir. İç göç, şüphesiz ki karmaşık toplumsal düzen ve sosyal yaralar itibarı ile olumsuz ve önlem alınmaması durumunda daha da vahim sonuçlara gebe, bölgelerarası gelişmişlik farkını körükleyen, dengesiz bir nüfus yığılmasıdır. Bu paralelde, göç temalı filmlerde sorunları en çıplak ve vurucu halleri ile resmetmesi, oldukça didaktik ve karamsar bir atmosfere sahip olması doğaldır. Erkek çocukların davranışları neredeyse birerbir aynıdır, her biri kadın peşinde hayatlarını mahveder. ‘Gurbet kuşları’ Cüneyt Arkın’ın ilk filmlerinden biridir ve fiziksel özellikleri itibarıyla de Alain Delon’a benzerliği dikkatleri çekmektedir. Filmler birbir çekilmemiş olsa dahi iki filmde siyah beyaz olması aynı döneme ait olduklarının göstergesi şeklindedir ve filmlerin ikisi de tren garında başlaması bariz bir esinlenme olduğunun kanıtlarından biridir. Haydarpaşa Garı, Harem ve Topkapı Otogarı filmlerin başlangıç sahnelerinde sıkça gördüğümüz mekanlardır. Özellikle Haydarpaşa Garı görüntüleri, trenden yükleri ile inen köylüler, meşhur merdivenlerinden inme ve inerken İstanbul'a hayran hayran bakınmalar ortak belleğimizde iz bırakmış sahnelerdir. Tabi ki; şehre ayak basıldıktan itibaren finale değin, aile veya birey kaostan nasibini fazlasıyla alır; başlarına gelmedik kalmaz. Göç

eden bir aile ise, film aile bireylerinin birer yaprak gibi savrulmaları, şehrin aldatıcı ve parlak ışıkları arasında solmaları ile nihayete erer. Evin günyüzü görmemiş genç kızı veya hanımı; güzel elbiselerin, pahalı takıların, alkolün, çılgın gece hayatının, en önemlisi de özgürlüğün dayanılmaz albenisine kapılarak kötü yola düşer. Hayatları boyunca bir tatlı söze ve yeni bir entariye hasret bu kadınları kandırmak hiç de zor değildir. İlk etapta kadınlık gururlarının bir nebze okşanmaları, tuzağa düşürülebilmelerini fazlasıyla kolaylaştıracaktır. Evin küçük oğlu veya genç erkeği de, çok para kazanma, "adam yerine konma" uğruna, İstanbul'un tuzaklarla dolu sokaklarına dalar. Kalabalık aile ortamı, kardeşler arasındaki çatışmalar, ebeveyne olan saygı ve sevgi, büyük şehirde tutunma çabaları, çalışmak yerine kolay yoldan para kazanma sevdaları her iki filmde de mevcuttur. Ve aileden biri, genelde küçük olan doğru yolu bulan, çalışandır. Memleketlerine dönme istekleri içten içe hissedilir ve her iki filmin sonunda da geri dönmekle ilgili aile arasında konuşma yapılır. Özellikle Gurbet Kuşları'nda Alain Delon'un başarılı olduktan sonra, ailesini biraraya getirip geri dönmek üzere yaptığı konuşma oldukça etkilidir.

'Rocco ve Kardeşleri' filmine benzer bir film olarak ele aldığımız 'Gurbet Kuşları' dışında benzerlik gösteren bazı Türk dizileri de vardır. Bunların başında Kayıp Şehir gelmektedir, Yaprak Dökümü ve Kuzey Güney gibi kardeş hikayelerini anlatan dizilerin de Rocco ve Kardeşleri'nden esinlendiğini düşünebiliriz.



Kayıp Şehir

Kayıp Şehir dizinde Kadir'in (Orijinalinde Rocco'nun) kuru temizleme firmasında çalışması, abisi İrfan'ın onu ziyaret edip (orijinalinde adı Simone), ordan bir gömlek çalması gibi ince nüansların tamamen bu filmde alınma olduğunu açıkça görülmüyor. Hatta 'Rocco ve Kardeşleri' filmindeki tüm karakterlerin birebir aynılarının Kayıp Şehir'dekilerle aynı tipler oldukları da göze çarpıyor. Gökçe Bahadır'ın oynadığı Aysel'in saçına, kıyafetlerine, oturduğu evine, mobilyalarına ve delişmen, harbi kadın tavırlarına kadar aynı olduğunu da senaryodaki büyük benzerliklerden birkaçıdır. Rocco ve Kardeşlerinde olduğu gibi Kayıp Şehir'de de her iki kardeş aynı kadına aşık olur ve bu sebepten iki kardeş birbirlerine düşman olur, kardeşlerinden büyük olanın gözü daha kara iken küçük olan hep daha mantıklı ve sakindir. Rocco ve Kardeşleri'ndeki Nadia ile Kayıp şehir dizisindeki Aysel karakteri neredeyse birebir kişilik özellikleri taşırlar. Her iki hayat kadınının da iç dünyasına yönelinir ve filmi onun bakış açısıyla da görmemizi sağlar yönetmen.

Melodramın sadece Yeşilçam'da olmadığını, şuan varolan neredeyse tüm film ve dizilerde melodram alt yapısının bulunduğunu söyleyebiliriz. İtalya ile olan kültürel ve ailevi benzerliklerden ötürü hala İtalya'dan etkilendiğimizi söylemek yanlış olmayacaktır.

SONUÇ

Melodram her ne kadar sinemada kullanılan bir tür olarak görünse de hayatımızın önemli bir bölümünü oluşturan bir duygu yoğunluğudur aynı zamanda. Küçümsenen, beğenilmeyen hatta hor görülen melodram herkesin hayatının özünde az da olsa bulunmakta hatta bazı hayatlarda mevcut olmakla kalmayıp o hayatları ele geçirip yönlendirmeyi bile başarmaktadır. Biz insan olarak acı ile yaşamaktan kendimize acımaktan hoşlanan, sızlanmaktan zevk alan varlıklarızdır. Hem her zaman ‘Her şey insanın kendi elindedir.’ der hem de yapmadığımız şeyleri yapamadığımızı, elimizden bu kadar geldiğini söyler hatta söylenir ve sızlanırız. Bundan zevk aldığımızı inkar eder ve çok güldüğümüz günlerde ‘Başımıza bir şey gelecek, çok güldük akşama çok ağlayacağız.’ gibi cümleler kurarak hayatı dramatikleştirir ve içten içe bundan mutluluk duyarız. Melodramı bir yaşam biçimi olarak bile düşünebiliriz. Yaşamımızla o denli içiçedir ki; izlediğimiz melodram filmlerinin çoğunda kendimizi görür, filmdeki karakterin hayatını kendi hayatımızda bağdaştırır, sahiplenir ve bu hissettiğimiz duygudan keyif alırız. İnsan her zaman mutluluğu bir şeylere bağlamayı sever, kendimize hedefler koyar ve ancak o hedeflerimiz gerçekleştikten sonra mutlu olabileceğimizi kendimize şart koşarız. Ne var ki o hedefler hiç bitmez. Ev, araba, güzel bir iş, güzel bir eş, daha fazla para, daha güzel bir tatil, harika bir aile vb... Bu isteklerin sonu gelmez, hep daha iyisini ve daha fazlasını isteriz, elimizdeki bize hiçbir zaman yetmez ve varolanların varlığını görmez olur, sahip olamadıklarımız için hüzünleniriz. Kendimizi nasıl mutsuz hissebilirim diye karar durur beyin. Tüm bu düşünceleri kendi kendine yaratır sonra da üstümüzde çok fazla yük olduğundan sızlanır dururuz. Bunu her birey zaman zaman yapar, etrafımızda en çok duyduğumuz şeylerden biridir belki de ‘Her şey üstüste geliyor, kötü olan her şey beni buluyor, ben ne zaman mutlu olacağım.’ ‘Benim neyim eksik, ben neden öyle bir hayat yaşayamıyorum.’ ve benzeri cümleler. Güzel şeyleri çabuk unutan ve acı duygularla yaşamayı seven, kötü anıları hafızamızdan silmekte zorlanan bir yapımız vardır. Bugün burda Dünya’da yaşadığımız, hissettiğimiz her şey için bile Ahiret’i düşünerek mutsuz olmayı seçeriz. Ağıtlarımızda, haykırışlarımızda, isyanlarımızda gizlenemeyen bir melodram kokusu vardır. Başımıza gelen her şeyin bir suçlusu olmalı düşüncesi; her olayın, her başarılığın, her kazanın, hatta bazen ölümlerin bile... Melodramik hayatın

paylaştıkça güçlenen zenginleşen bir yapısı vardır. Yarattığımız mutsuzlukları insanlarla paylaşmaktan zevk alır. Mutsuzluk paylaşılıp duyulan acı çoğaldıkça hele de acı beden başka bir acı bedenden buna karşılık bulduğunda daha da büyük haz alır. Melodramın sanatın her dalında oluşu, insanları uzun yıllar etkileyişi ve kitleler halinde sinemaya yöneltme başarısı tesadüf değildir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, Nilgün. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Yayınları, 1994.

Akbulut, Hasan. *Kadına Melodram Yakışır- Türk Melodram Sineması'nda Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Akpınar, Ertekin. *10 Yönetmen ve Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005

Akser, Ali Murat. “Ulusallık Arayışında Bir Yaratıcı: Metin Erksan’ın Sevmek Zamanı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Arslan, Savaş. *Melodram*. İstanbul: L&M Yayıncılık, 2005.

Avcıoğlu, Doğan. *Türkiye'nin Düzeni*, 6.Basım Ankara Cilt:2, Bilgi Yay.,387.

Başol, Öktem. *Senaryo Kitabı- Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. Pana Film Yayınları, 2010.

Bilgiç, Filiz. *Türk Sineması'nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara: 2002

Biryıldız, Esra. *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yay., Eylül 2002.

Bostancı, M.Naci. *Cumhuriyetimiz*, Vadi Yay., 1.Basım, Şubat 2002.

Daldal, Aslı. *Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler*. Parantez Yayınları. İstanbul: 1995

Dorsay, Atilla. *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989.

Egri, Lajos. *Piyes Yazma Sanatı* (Çev. Suat Taşer). Papirus Yayınları, 1996.

- Erksan, Metin. 'Sinema Yüz Yaşında', Cumhuriyet Gazetesi, 1995.
- Erkılıç, Gökhan. Cinema Paradiso , Ankara: Spot Yay., 1993.
- Eroğul, Cem. "Çok Partili Düzenin Kuruluşu:1945-71", Geçiş Sürecinde Türkiye.
- Erus Çetin, Zeynep. *Amerikan ve Türk Sinemaları'nda Uyarlamalar*. Es Yayınları, 2005.
- Kaya, Erol. Kentleşme ve Kentlileşme., İstanbul : İlke Yay, 2.Basım, 2004.
- Kayalı, Kurtuluş. *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara : Ayyıldız Yay., 1994.
- Kırel, Serpil. *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Mungan, Murathan. *Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara Üniv. Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1977.
- Oluk, Ayşen. *Klasik Anlatı Sineması*. Hayal-et Yayınları, 2008.
- Onaran, Alim Şerif. *Türk Sineması, 1. Cilt*. Kitle Yayınları, 1994.
- Özalp, Leyla. *Seni Seviyorum Sinema*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2003
- Özön, Nijat. *Türk Sinema Tarihi*,., İstanbul : Artist Reklam Ortaklığı Yay., 1962.
- Özön, Nijat. *Karagöz'den Sinemaya- Türk Sineması ve Sorunları 1. Cilt*. Kitle Yayınları, 1995
- Refiş, Halit, *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul : Hareket Yay. 1971.
- Scognomillo, Giovanni. *Dünya Sinema Sanayi*, İstanbul: Timaş Yay. ,1997.
- Suner, Asuman. *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Teksoy, Rekin. *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, 2005.

Thomasseau, Jean- Marie. *Le Melodrame*. Paris: Presses Universitaires De France, 1994.

Tunalı, Dilek. *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. İstanbul : Aşina Kitaplar, 2006.

Turhan, Talat. *27 Mayıs 1960'tan 28 Şubat 1997'ye*, İstanbul: Sorun Yay., 2.Baskı, Temmuz 2001.

Dergiler

Bağdatlı, Selahattin. “İtalyan Yeni Gerçekçiliği” *Yeni Sinema* (Mart 1996), Sayı 16, Sayfa 45.

Kaya, Dilek Mutlu. “Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım” *25. Kare*. (1998)