

PAPER DETAILS

TITLE: Yesilçam Sinemasinda Kökensei Bir Nitelik Olarak Kader Temasi: Modernlesme
Kaygilarindan Melodramin Sefkatli Kollarina

AUTHORS: Tülay ÇELİK

PAGES: 1-23

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1785752>

RESEARCH ARTICLE/ ARAŞTIRMA MAKALESİ

YEŞİLÇAM SİNEMASINDA KÖKENSEL BİR NİTELİK OLARAK KADER TEMASI:
MODERNLEŞME KAYGILARINDAN MELODRAMIN ŞEFKATLİ KOLLARINA¹Dr. Öğr. Üyesi Tülay ÇELİK²²Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Sakarya
tcelik@sakarya.edu.tr ORCID NO: 0000-0002-8277-3386

Geliş Tarihi/Received Date: 24.05.2021 Kabul Tarihi/Accepted Date: 18.06.2021

Çelik, T. (2021). Yeşilçam Sinemasında Kökensel Bir Nitelik Olarak Kader Teması: Modernleşme Kaygılarından Melodramın Şefkatli Kollarına. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), 1-23.

Özet

Bu makalede, Yeşilçam melodramlarının temel bileşenlerinden biri olan kader teması, kökensel bir nitelik olarak modernlik ve modernleşmeyle ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Ben Singer ve Peter Brooks'un çalışmalarından hareketle melodram, modernlik sürecinde bireyin yaşadığı korku ve kaygıları hem yansıtan hem de bunlarla başa çıkılmasını sağlayan modern bir biçim olarak ele alınmıştır. Modern öncesine ait aşkın değerler dünyasını yeniden yaratan melodramatik evrende kader, kurucu ve kuşatıcı bir niteliğe sahiptir. Buradan hareketle çalışmada Yeşilçam melodramlarındaki kader teması, niteliksel bir perspektifle doküman analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Kader temasını filmin adına taşıyacak kadar güçlü biçimde vurgulayan filmler arasından melodram türünde olan beş film, tipik örneklem olarak seçilmiştir. *Kaderim Böyle İmiş* (Saydam, 1959), *Kaderde Birleşenler* (Ergün, 1966), *Kaderin Cilvesi* (İnanoğlu, 1966), *Kaderin Ağları* (Aslan, 1970), *Kaderimin Oyunu* (Aksoy, 1972) filmleri, Türkiye'ye özgü, ekonomik ve toplumsal koşullar göz önünde bulundurularak modernleşme, melodram ve kader ilişkisi bağlamında betimsel olarak çözümlenmiştir. Çalışmanın bulgularına göre, özlemi çekilen değerler ve anlamlar evrenini hatırlatan kurucu ve kuşatıcı bir unsur olarak kader, Yeşilçam filmlerinde hem adı konan görünür bir mevcudiyet hem de görünenin ardında bulunan gizli güçtür. Yeşilçam'da kader temasının görünür olma biçimleri, Batı melodramlarından zaman zaman farklılaşsa da yapılan değerlendirme, işlev ve anlam düzeyinde aralarındaki kökensel benzerliğin çok daha belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Kader, Melodram, Yeşilçam sineması, Modernleşme, ModernlikTHE THEME OF FATE AS AN ORIGINAL QUALITY IN YEŞİLÇAM CINEMA: FROM
ANXIETIES OF MODERNIZATION TO THE TENDER BOSOM OF MELODRAMA

This article evaluates the theme of fate in Yeşilçam melodramas on the axes of modernization as an original quality. Based on Ben Singer and Peter Brooks's research, melodrama is considered a modern form that reflects and copes with the fears and anxieties experienced by the individual in the modernity process. Fate exists as

1 VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi kapsamında sunulan "Yeşilçam Sinemasında Melodramatik Kalıplar ve Kader Teması: Kaderde Birleşenler" başlıklı bildiriden konu düzeyinde yola çıkan bu çalışma, modernlik ve modernleşme bağlamları ekseninde kurulan farklı bir kuramsal ve kavramsal çerçeveye, örneklem sayısı artırılarak özgün bir makale olarak yeniden yazılmıştır.

a constitutive and surrounding quality in the melodramatic universe that recreates the sacred transcendental world of the pre-modern period. Drawing on this, the theme of fate is observed using document analysis as a qualitative research method. Accordingly, five films in the melodrama genre were chosen as the typical sample among the films that strongly emphasize the subject of fate in the title of the film. In this context, *Kaderim Böyle İmiş* (Saydam, 1959), *Kaderde Birleşenler* (Ergün, 1966), *Kaderin Cilvesi* (İnanoğlu, 1966), *Kaderin Ağları* (Aslan, 1970), *Kaderimin Oyunu* (Aksoy, 1972), were analyzed descriptively in the axes of modernization, melodrama, and fate, considering Turkey's economic and social conditions. According to the finding of the study, fate as a constitutive and surrounding quality reminds us of the universe's values and meanings which were missed. The Fate in Yeşilçam films is both a visible entity named and the hidden power behind the obvious. Although the way the melodramatic fate theme appears in Yeşilçam differs from time to time with Western melodramas, the original similarity is more determined at the level of function and meaning.

Keywords: Fate, Melodrama, Yeşilçam cinema, Modernization, Modernity

1. GİRİŞ

Bu makalede Yeşilçam melodramlarındaki kader teması, kökensel bir nitelik olarak modernlik ve modernleşmeyle ilişkisi ekseninde değerlendirilmiştir. Melodram,² "anamların müzikle zenginleştirildiği, romantik ve duygusal oyunları" tanımlayan bir form olarak 19. yüzyılın ilk yarısında önce tiyatrodan ortaya çıkar daha sonra edebiyat ve sinema alanında yaygınlaşır (Dissanayake, 1993: 1). Egemen anlatıyla yakın ilişkisi, sinema çalışmalarında melodramın bir kitle eğlencesi olarak ele alınmasına; sınırları belirli, kapalı ve genellikle aşağı bir tür olarak değerlendirilmesine neden olur (Gledhill, 1987a: 1-5). Yetmişli yıllardan itibaren ise hareket, akış ve dönüşüm halinde olan melodramatik tarzdan (*melodramatic mode*) bahsedilmeye başlanır (Brooks, 1995). Heterojen bir yapıya sahip olan, farklı kültürel biçimleri ve formları bir araya getiren melodram, sınıflar arası, kültürler arası ve metinler arası bir form olarak kabul edilir (Gledhill, 1987b: 18). Bu bağlamda, melodramların farklı coğrafyalarda geçirdiği değişimler üzerine birçok araştırma yapılır (Akbulut, 2012: 15).³ Yeşilçam melodramları üzerine yapılan çalışmalarda genellikle, Türkiye'deki sözlü kültür geleneğinin, halk anlatılarının, geleneksel tiyatro öğelerinin, popüler şarkı ve romanların etkilerinden bahsedilir (94). Bununla birlikte filmlerde potlaç, şaman ve tasavvuf kültürüne dair izlerin bulunabileceği de iddia edilir (Tunalı, 2006: 245).

Kültürel kesişme ve ayrışma noktalarıyla birlikte melodramatik nitelikler zenginleşse de melodramatik tasavvuru bir anlamlandırma biçimi olarak değerlendirebilmek için ortak, evrensel ve kökensel⁴ özellikler üzerine düşünmek gerekir. Çünkü farklı kültürlerde görülen ortak niteliklerin izinin sürülmesi, melodramatik nitelikler ile insanının ruhsal ve zihinsel dünyası arasındaki ilişkinin derinlikli olarak kavranmasına imkân verir. Bu çerçevede, Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination (Melodramatik İmgelem, 1995)* ve Bill Singer'in *Melodrama and Modernity (Melodram ve Modernlik, 2001)* başlıklı kitaplarında ortaya konulan ortak

² "Yunanca *melos* kelimesi, şarkı ve müzikle eşlik edilen sahne oyunu anlamına gelir" (Dissanayake, 1993: 1).

³ Örneğin Wimal Dissanayake, "belirgin şekilde Batı'dan farklı bir tarihe sahip olan birçok Asya toplumunda melodramın, "mitlere, ritüellere, dini pratiklere ve törenlere" bağlı bir niteliğe sahip olduğunu belirtir (Dissanayake, 1993: 3). Abu Lughod da Mısır'daki melodram formlarını Batı'dan ayıran duygusal ve anlatısal formları araştırır; İslam'ın bunlar üzerindeki etkilerini tespit eder (Abu Lughod, 2002: 119).

⁴ Bu çalışmada köken kelimesi, makalenin sınırlılıkları nedeniyle melodramın bir tür olarak ortaya çıktığı modern döneme ve modernliğe geçiş sürecine referans vermektedir.

özellikler yol gösterici olur. Brooks, melodrama ilişkin özellikleri şöyle sıralamaktadır: Güçlü duygusallık, ahlaki kutuplaşma ve şematizasyon; oluş, durum ve aksiyonlardaki aşırılık, açık kötülük, gizemli olaylar, şüphe, şişirilmiş ve abartılmış ifade, iyiye eziyet edilmesi, olağanüstü baht dönüşümü, erdemin ödüllendirilmesi (Akbulut, 2012: 13; Brooks, 1995: 11-13). Singer ise melodramın beş temel bileşeninden bahsetmektedir: “Güçlü pathos, yüksek duygusallık, klasik olmayan anlatı mekaniği, ahlaki kutupluluk, gösteriye dönük sansasyonellik” (2001: 290). Ortak özelliklerin oluşturduğu anlam evrenini görünür kılmak için bu iki yaklaşıma Rodowick’in (1987) ideolojik yaklaşımı da eklenmelidir. Melodramın anlamlandırma yapısı, anlatı formlarının çeşitliliği ile yeni formlar da yaratarak kendini yeniden üretir. Siyah beyaz değerler ve patriarkal otorite ile özdeşleşme üzerine kurulan filmlerde çözümün ahlaki kader aracılığıyla gerçekleştirilmesi, melodramı estetik bir ideoloji alanı olarak değerlendirmemiz gerektiğini ortaya koyar (269-276). Gledhill’e (1987a) göre de melodram sadece estetik bir pratik değil, dünyayı görme biçimidir (1). Sıralanan görüşler, melodramatik niteliklerin çeşitliliği ve akışkanlığının, melodramatik tasavvurun evrensel bağlamıyla birlikte düşünülmesinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda makalede, Brooks’un ve Singer’in çalışmalarından hareketle Batı’da ve Türkiye’de melodramı yaygın bir tür haline getiren ortak özelliklerin kökensel niteliğinin tartışılması hedeflenmektedir.

Makalenin kavramsal çerçevesini ortaya koyabilmek için ilk olarak kutsal değerlerin yerine kurulan filmsel ahlaki evrenin temel bileşenleri ve bunların kader temasıyla ilişkisi incelenecektir. İkinci olarak, Türkiye’deki modernleşme sürecinin trajik ve nostaljik niteliği üzerinde durulacak, Türkiye’de 1950-1979 yılları arasında yaşanan ekonomik ve toplumsal değişim kavranmaya çalışılacaktır. Melodramın sektördeki egemenliğinin seyirci talepleri ve yapımcı tercihleriyle bağlantısı ele alındıktan sonra, Yeşilçam sinemasının ön plana çıkan ayırt edici kültürel özellikleri incelenecektir. Son olarak Yeşilçam’ın kader teması içeren filmleri, modernleşme-melodram ilişkisi bağlamında niteliksel bir perspektifle doküman analizi yöntemi kullanılarak analiz edilecektir.

2. MODERNİTE VE AHLAKİ EVRENİ KUŞATAN GİZLİ / GÖRÜNÜR GÜÇ OLARAK KADER

İstikrar duygusunu, kesinlik anlayışını, geleneksel dinî inancı ve patriarkal geleneği aşındıran modernlik, insanın algı ve his dünyasında büyük bir değişim yaratır. Bunun yansıması olarak melodram, modern ruhların karmaşasını kutsal bir koruma vaadinin ütöpik mitiyle çözmeye çalışır (Singer, 2001: 132-134). Bir yanda “belirsizlik ve bireysel korunmasızlık ortamı”, “dinî ve patriarkal geleneğin erimesi”, diğer tarafta kapitalist modernlik ile birlikte ortaya çıkan “kültürel kesintiler, ideolojik belirsizlik, rekabetçi bireysellik”, melodramatik nitelikleri biçimlendiren etmenler olur. Yaşanan ahlaki karmaşa, ütöpik bir ahlaki açıklık / anlaşılabilirlik inşa edilerek düzeltilmeye çalışılır (46). Kutsal olanın, ahlaki değerlere referans veren poetik adalet aracılığıyla görünür kılındığı bu süreçte (134-137) melodramatik bir nitelik olarak kader teması önemli bir işlev edinir.

Melodramın kökenlerine baktığımızda karşımıza geç orta çağ dönemi ahlaki oyunları çıkar. Sözlü anlatı geleneği, halk şarkıları ve peri masalları melodrama doğru ilerleyen yolun yapı taşları olur (Elsaesser, 1987: 44). Melodram formunun ortaya çıkışında Fransız devrimi, endüstriyel devrim ve modernlik süreçleri belirleyicidir (Hayward, 2000: 213-214). Feodalizm sonrasında “özgürlükçü demokrasinin popülist bilincini” ifade eden bir form olarak doğan melodram (Singer, 2001:132), psikolojik düzeyde ise sosyal değişimlerin

yarattığı kaygıyı yansıtan bir niteliğe sahip olmuştur. Geleneksel feodal düzenin yok olması, dinî otoritenin erimesi ve modern kapitalizmin yükselişi insanlar için çok kaygı verici, sarsıcı, ağır deneyimlerdir (133-134). Hristiyan âlemi miti bozulduğunda, toplumdaki hiyerarşik ve organik birlik de bozulmuş olur.⁵ Bu durumda, geleneksel toplumun trajik vizyonu da artık kaybolmaktadır. Çünkü komedi ve trajedi bu topluma bağlı olan edebi türlerdir. Büyük sorgulama ve değişme döneminde yeni bir vizyon olarak ortaya çıkan melodram ise yeni bir ahlaki evren kurmaktadır. Bu ahlaki evren, kutsallık sonrası dünyanın ihtiyaçlarıyla şekillenir (Brooks, 1995: 15). İncancı kaybetmiş bir dünyanın huzursuzluğu içinde insanlar, çaresiz ve yalnız hissetmektedir (Singer, 2011: 132-133). Melodram sayesinde ahlaki olanın alanına girmek, bireyin yaşadığı kaosu yatıştırabilecektir (Brooks, 1995:20).

19. yüzyılın ilk yarısında modern şehirlerde büyük bir kaygı dalgası vardır. 1900'lerin başlarında metropollerdeki trafik ve kalabalıklar insanları ürkütmektedir. Yüksekten düşme, kapıya sıkışma, otomobil ve toplu taşıma araçlarının kazaları gibi şehirli insanın başına gelebilecek felaketler ve beklenmedik olaylar endişe vermekte, insanlardaki istemsiz tepkileri tetiklemektedir (Singer, 2001: 75-134). Bu eksenle melodramların da biçim ve içerik düzeyinde, düzenin görünen yüzünün ardında bulunan, beklenmedik bir biçimde açığa çıkabilecek tehlikeleri sezdirmediği ve bu yolla kaderin kontrol edilemezliğini vurguladığı görülmektedir (Walkowitz, 1992; akt. Singer, 2001: 133-134). Melodramlarda karşımıza çıkan aksiyon, şiddet, korku, fiziksel tehlike gibi sansasyonel nitelikler, bu kontrol edilemeyen dünyanın dışavurumlarıdır (48). Yeni gelişen kapitalizm, şehirli modern insanın hayatına "fakirlik, sınıf sorunu, sömürü, iş güvencesizliği, işyeri kazaları, *mortgage* ile adaletsiz koşullarda ev alma, faizcilik" gibi problemler getirmiştir (133). Tüm bu meseleler, Amerikan melodramlarının öykülerinde karşımıza çıkar. Özellikle Singer'ın David Grimsted'e referansla belirttiği gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında üretilen melodramlarda en çok rastlanan konu, evsiz kalmış insanların çaresizliğidir. Ev alma koşulları nedeniyle yaşanan sıkıntılar, felsefi düzeyde evi / ait hissedilen dünyayı kaybetme sorununa karşılık gelmektedir (Grimsted, 1971; akt. Singer, 133-134). Çözülen değerler sonrası insan kendini korumasız hissetmektedir. Bu noktada, evsiz kalmayla ilgili hikâyelerin Yeşilçam sinemasında da önemli bir yeri olduğu hatırlanmalıdır.

Melodramlar, bir yandan "sert ve öngörülemez" modern kapitalist sistemin güvencesizliği içinde yaşayan zayıf bireyi anlatırken diğer yandan yarı dinî bir düzenleme işlevine de sahip olur (Singer, 2011: 133-134). Artık etik yasanın geleneksel kalıpları toplumsal bir birleştirici değildir. Melodram bu birleştirici gücün eksikliğinden doğan kaygılarla başa çıkmak için "kötülüğün görünüşteki zaferini", "erdemini nihai zaferi" ile sonlandırır. Böylece mit yapımı, bireysel bir yaratıma dönüşür. Bir taraftan hayata yeniden kutsallık verilirken öte yandan kutsal olanın sadece kişisel olacağı da ortaya konur. Melodramın iyi ve kötü kişileştirmeleri, kötülük ve erdemi görünür hâle getirerek ahlaki evreni isimlendirmiş ve bilinir kılmış olur (Brooks, 1995: 16-20). Aslında bu etik zihin oyunu, dünyanın aşkınlıktan tamamen arınmış olmadığı incancına dayanır. Melodramlar aşkınlığı, iyi-kötü mücadelesinde yeniden yaratır (22). Karşıt güçlerin karakterlerde somutlaştığı görülür. Genelde genç bir kadın ya da çocuk kahramanın masumiyetiyle yansıtılan erdem, her zaman tehdit altındadır (33-34). Tehdit ise genelde ahlaki düzene ihanet eden kötü bir karakterden gelir. Böylece şeytan kişileştirilir, birkaç fiziki özelliğe indirgenerek anlaşılır kılınır. Şeytanı temsil eden karakterin motivasyonunun

⁵ Kutsallıktan arınma Rönesans ile başlar. Hümanizm ve Aydınlanma ile birleştirici kutsal güç kaybolduğu için sosyal ve politik temsiller de meşruluğunu yitirir. Edebiyatta 17.yy'da bu mitik dayanaktan kopulduğu görülür. Romantizm de böyle bir kutsallığa olan ihtiyaç ile açığa çıkmıştır (Brooks, 1995: 16).

anlaşılmasına gerek yoktur (33). Burada aranan, “daha yüksek bir kozmik ahlaki gücün dünyaya baktığı ve onu yönettiği” izlenimiyle gelecek rahatlatma hissidir (Singer, 2001: 34).

Önemli olan, iyi ve kötü güçler arasındaki mücadelenin “herkes tarafından bilinen dünyanın yüzeyinin altına” uzanmasıdır (Gledhill, 1987b:33). Yüzeyin altı, seküler birey için bir “uçurum” etkisi yaratır. Fakat öte yandan gerçek varoluşun ancak “gerçekliğin görünen yüzünün ardında ya da ötesinde” bir yerde hissedilebileceği de bilinir (202). Burası, Brooks’un (1995) *moral occult* olarak tanımladığı alana referans verir. *Moral occult*, “gerçeklik içinde açıkça görünmeyen fakat etkin olan; ortaya çıkmayı, kaydedilmeyi ve ifade edilmeyi talep eden spiritüel ve zorunlu güçler alanıdır” (20). Bireyin kendisini kopmuş hissettiği etik güçlerin / değer ve anlamların yoğun olarak bulunduğu bölgedir (202). Bu bağlamda melodramatik inşa, ahlaki bir evrenin var olduğunu kanıtlayan bir tasarım olarak bu güçleri hem keşfetmekte hem anlaşılır kılmaktadır (20).⁶ Gerçek bir kutsallık eksikse eğer, böyle bir drama insan hayatındaki bu eksikliği giderebilecektir (Brooks, 1995: 21). Bu durumda yüzeyin altına uzanan bir kök olarak kader teması, spiritüel ve zorunlu güçlerin alanını⁷ görünür kılarak melodramın ahlaki evrenini kuşatacaktır.

3. TÜRKİYE’DE MODERNLEŞMENİN TRAJEDİSİ

Batı’da modernlik aydınlanma, Rönesans, Reform hareketleri, ulus devlet ve cumhuriyetin ortaya çıkışıyla inşa edilir (Dellaloğlu, 2016: 49). Bu bağlamda modernlik sürecinin adımları; feodal dönemdeki ticaret kapitalizmi, kentlerin güçlenmesi, feodal yapının çözülmesi, kentlerde sermayenin birikmesi, ekonomik gücün siyasi güç karşısında zaferi ve yeni bir sınıfın iktidara gelmesi olarak sıralanabilir (166). Modernleşme ise kentleşme, çekirdek aile, sanayi üretimi, demokrasi gibi bileşenlerle şekillenmiş olan modernliğe verilen bir tepki olarak ortaya çıkar. Modern olanı taklit eden modernleşme eyleminde her zaman bir gecikmişlik hissi bulunur. Bu nedenle modernleşme toplumu, aynı zamanda bir kriz toplumdur (49-57).

Yeşilçam melodramlarını modernlik / modernleşme bağlamında kader teması ile birlikte ele almak için öncelikle modernleşmenin yarattığı bu kriz toplumunun niteliğini anlamak gerekir. Besim F. Dellaloğlu’na göre; Batılılaşma / modernleşme ile Batılı / modern olma birbirlerinden farklıdır. Batı modern olurken kendi geleneği ile bağını koparmamıştır (141). Oysa Türkiye’de gelenekten kopuş ve geleneği reddetmek modern olmanın bir şartı olarak anlaşılmıştır. Türkiye’de modernleşmenin “başkasının Rönesans [ve] Reform’unun sonuçlarını içselleştir[meye]” çalışmak anlamına gelmesi, bu sürecin zorluğunu da ortaya koyar. Modern olana adapte olmak için görüneni olduğu gibi aktarmayı seçmek, sürekliliği koparan bir eylem olarak büyük çatışmalar yaratır⁸ ve toplumda mevcut olana tutunma eğilimini güçlendirir. Diğer önemli nokta ise modernleşmenin laik kimliğidir. Sekülerlik bireyseldir oysa laiklik siyasaldır. Bu ikisinin birbirini tamamlamaması nedeniyle, Türkiye’de modernleşme, gelenek ve din ile çatışmıştır. Bu durum, bireylerin anlam ve değer boşluğu yaşamasına neden olmuştur (142-180). Batı melodramları ile ilgili yapılmış çalışmalar, modern olma sürecinde yaşanan değişimlerin toplumda büyük bir kaygı yarattığının altını çizmiştir. Kendi geçmişiyile hesaplaşmayan ve onu reddeden bir modernleşmenin, belirtilen kaygıların

⁶ Bir anlamda burada şiişel adalet, ilahi adaletin yerini alır (Tunalı, 2006: 39).

⁷ Metnin içinde kullanılan gizli, belirsiz, spiritüel, etik güçler ifadeleri, Brooks’un açıkça görülmeyen fakat etkin olan spiritüel ve zorunlu güçler alanı olarak tanımladığı *moral occult* kavramına referans vermektedir.

⁸ Batıda modernlik burjuvazi tarafından kurulurken, Türkiye’de modernleşme burjuvaziyi kurar. Özne, aktör olmak yerine biçim verilen bir nesne olur (Dellaloğlu, 2016:182).

şiddetini artıracağı, değişim sancılarının süresini uzatacağı ve toplumda daha güçlü bir tepkiselliğe neden olacağı açıktır.⁹ Dellaloğlu'nun vurguladığı gibi, hem "Batı gibi olup" hem ondan bağımsız olmaya çalışmak, her modernleşmeye trajik bir nitelik katar (169).

Batıdaki bireyin, korku ve kaygılarından uzaklaşmak için melodramın ahlaki evrenine ihtiyaç duyduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda Türkiye'deki birey de modernleşmenin¹⁰ trajedisi ile baş edebilmek için Yeşilçam melodramlarına sığınmaktadır. Bülent Oran'ın ifadesiyle seyircinin hem kendini bulduğu hem kendini unuttuğu (Arslanbay, 1993; akt. Mutlu, 1998: 68) bir sığınak olan melodram, Yeşilçam sinemasının kimliği haline gelmiştir. Otuz yıldan uzun bir süre Türkiye'nin sineması, melodramatik niteliklerin egemenliğinde işleyen bir sinema olmuştur. Bu bağlamda, Umut Tümay Arslan'ın (2009) Yeşilçam ile melankoli arasında kurduğu ilişki, modernleşme ve kader teması arasındaki bağı daha derinlikli olarak anlamamıza yardım eder. Arslan'a göre; kayıpların duygusal boşluğunu doldurmak, hatıralara sadakat ile bağlılık, eksikliği / yoksunluğu sevmek, erteleme, vicdan ve suçluluk gibi unsurlar melankoliyi ortaya çıkaran unsurlardır. Melankoli, ileriye hareket edememenin acizliğini anlatır. Bu noktada modernleşmeye çalışan birey, Arslan'ın tabiri ile ulusal özne, Doğu'nun kaybıyla bir geçicilik korkusu yaşar (147). İmparatorluktan kalan hatıralardan kurtulmaya çalışması onu, Doğu-Batı bölünmesine oradan da melankoliye götürür. Kendi kalmak ve bir başkası olmanın imkânsızlığı arasında acı çeken birey, yüzleşmeyi gerçekleştiremediği sürece kaderin tekrar çemberinden çıkamaz. Böylece kimliğin verdiği acı, kader duygusuna bağlanır (302-303).

Kaybın ortaya çıkardığı ikircikli durum, kırılganlık, yarım kalmışlık hali melodramlarda masallaştırılarak ifade edilir. Aşk ya da erdem ile ortaya konur (Arslan, 2009: 147-150). Kapalı bir yapıya sahip olan melodram, görmek değil kaçmak ister. Arslan'ın tespitlerinden hareketle melodramların, hareket alanı olmayan, boşluk yaratamayan, bir halenin peşinden koşan, geleneğin korunaklı alanından çıkamamış bir biçime işaret ettiği söylenebilir (331-358). Melodram, "kendi sınırlarını ve kısıtlılığını sevmeyi, [k]ader görüntüsünü koruyarak bu görüntüden medet umarak sağla[r]" (337). Slovaç Žižek'in dile getirdiği gibi Tanrısı öldüğünde insan, onun yerine kaderi koymuştur. Kaderin yokluğu ise, öznenin trajedisidir. Yüzleşme gerçekleştirebilen, melodramdan trajediye geçebilen filmler kaderi öldürür (Žižek, 2002; akt. Arslan: 337-358). Fakat melodramlar kaderi öldürememiştir, aksine onun tarafından kuşatılmıştır (303-308).¹¹ Bu kuşatılma, seyirciyi yalnız olmadığını, aşkın bir güç tarafından gözetildiğini ve korunduğunu hissettirdiği için güven verir.

4. YEŞİLÇAM DÖNEMİNDE EKONOMİK-TOPLUMSAL DEĞİŞİM / SEYİRCİ VE YAPIMCININ KAYGISI

Modernleşme sürecinin yarattığı kaygıları, kapitalist gelişme sürecinin bileşenlerinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Türkiye'de 1950 ve 1970 yılları arası tüketim taleplerinin arttığı, serbest piyasa ekonomisinin yaygınlaştığı, göçün ve toplumsal değişimin yoğun olarak yaşandığı (Güçhan, 1992: 78), darbeler ve yeni anayasalar nedeniyle siyasal alanın hareketli olduğu yıllardır. 1950'lerden itibaren sanayiciler iş hayatına girer ve birikim yapmaya başlar. 1963 ve 1970 yılları arasında sanayi gelişmeye devam ederken şirketleşme artar, işçi sınıfı ve burjuvazi gelişir. 1948'lerin sonundan itibaren başlayan nüfus artışı hem sanayi alanındaki

⁹ Dellaloğlu'na göre (2016), Türkiye'de ancak 1980'lerden sonra toplum kendi talebiyle modern olmayı istemeye başlar (173).

¹⁰ Dellaloğlu (2016), altmışlı ve yetmişli yıllarda görülen arabesk eğilimini modernleşmeye bir tepki olarak yorumlar (182).

¹¹ Bu noktada, konu edilen kaderin tragedyaadaki kaderden farklı bir anlama sahip olduğu hatırlanmalıdır. Melodram karakteri, tragedya karakteri gibi sonsuzluğa işaret eden bir yapıda, sahip olduğu iyi ve kötü özelliklerin çatışması içinde yol almaz (Tunalı, 2006: 39). Dolayısıyla, kaderin ve çatışan güçler arasındaki yırtılmanın farkında değildir (Akbulut, 2008: 69).

gelişmelerin hem de makineleşmenin etkisiyle köyden kente göçü ve bununla bağlantılı olarak kentleşmeyi hızlandırır. Kentleşme, apartman talebini artırır, inşaat sektörünü ve banka kredilerini toplumsal yaşamın gündemine getirir (Kirel, 2005: 14-24). Göçün ilk dönemlerinde, köyle kent arasında ve kentin kendi sınırları içinde dengesizlikler görülür. Sarsıcı değişimler, insanlarda değer çatışmasına neden olur (Güçhan, 1992: 36-42). Yavaş sanayileşme nedeniyle göç eden insanlar, “endüstriyel- kentli işçi” kimliğine sahip olamaz (Kıray, 1982; akt. Güçhan, 1992: 38).

Altmışlardan yetmişlere gelindiğinde köy kent ayrımı belirsizleşirken yaşanan çelişkilerin niteliği de değişir. Sanayi işçisi olmaktan çok kendi işlerini kurmayı isteyen bireyler, ekonomik koşullar nedeniyle daha çok marjinal ve güvencesiz işlere yönelmek zorunda kalır (42-43). Bu dönemde geleneksel aile yapısı ve kadın erkek rollerinde değişim yaşanır. Kadının iş yaşamına girmesiyle birtakım çatışmalar ortaya çıkar. Bu değişim ve sancılar, feodal yapı ve değerlerden modern olana geçiş bağlamında yorumlanabilir. Kentte hissedilen güvensizlik, güvenlik vaadi sunan her şeye ilgiyi artırır. Barınma isteği bunların başında gelir. Öte yandan barınma imkânı sunan gecekonduların -tapu sorunu nedeniyle- her an yıkılabilecek olması, bireydeki güvensizlik hissini tetikler (48-50). “Tüketim alışkanlıklarının” farklılaşması, eğlence sektörünün gelişmesi, “iş ve iş dışı zamanın” düzenlenmesi günlük yaşamı değiştirir (Kirel, 2005: 26). “Apartman hayatına geçiş[in] modernliğe geçiş gibi” (17) görülmesine bağlı olarak apartmanda yaşamak isteyen insanların sayısının artması, nüfusun ve otomobil sayısının artması, yolların genişletilmesi, meydanların yeniden düzenlenmesi şehir yaşamını dönüştürür (15-21). Batı’da hem modernliğe geçiş döneminde hem de 1900’lerin başında yaşananlara benzer biçimde bu değişimler, Türkiye’deki bireylerin hayatı anlamlandırma sürecine¹² etki eder; zihinsel ve ruhsal çatışmaları artırır. Serpil Kirel (2005), kentleşmeye ve yaşanan toplumsal değişime rağmen 1960-1970 yılları arasında yapılan filmlerde, geleneksel bağların henüz kopmadığı dönemlere ait hikâyelere daha fazla yer verildiğini belirtir (27).¹³ Yazara göre; seyirci tanıdık konulara ve bilinen oyunculara ihtiyaç duymakta, dışarıdaki düzensizliği ve yersizlik hissini bu şekilde unutmak istemektedir (27). Ayşe Saşa (1993) ise 1950-1960 dönemini “samimiyet” ve “tevazu içeren”, “folklorik ve popüler” bir şiirselliğin görülebileceği, sahici özü açığa çıkarabilecek bir sinema dönemi olarak tanımlar (30). Bu iki görüş, modernleşme kaygıları ile melodramlara sığınma eğilimi arasında kurduğumuz bağı destekler niteliktedir.

1948 yılındaki vergi düzenlemesi, film endüstrisi açısından dönüm noktası olur. 1917-47 yılları arasında 58 kurmaca film yapılmışken, 1948-70 yılları arasında 2308 film yapılır (Özön, 1995: 28- 31). Altmışlardan yetmişlerin ortasına kadar olan dönem, melodramların altın çağı olarak isimlendirilir (Akbulut: 2012: 94). Yetmişten seksene kadar olan dönem, toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda olduğu kadar sinema alanında da zorlu yıllardır. Salonlar kapanır, film sayısı azalır ve seyirci sayısı düşer (Özön, 1995: 36). 1970’li yıllar köyden kente göçün de arttığı bir dönemdir. Bu dönemde, köy ve kent arasında kalan bir alt kültür oluşur ve bu alt kültürün müziği olarak tanımlanan arabesk yaygınlaşır. Yeşilçam melodramlarının yerini, şarkılı arabesk filmler almaya başlar (Güçhan, 1992: 92). Arabesk filmlerin melodramatik unsurlar ve kader temasıyla ilişkisi bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Bu konu, ayrı bir çalışmanın konusu olacak kapsam ve derinliktedir.

¹² Yeşilçam’da İstanbul merkezli öyküler görülür. “Kent yaşamı, kentli olmak bir düş olarak İstanbul’la özdeşleşmekte, kasabalara, köylere ve küçük şehirlere bu duygu taşımaktadır” (Kirel, 2005: 291).

¹³ Geleneksel-modern çatışması ile ahlaki değerlerin kapitalist yaşam tarzı tarafından tehdit edildiği gösterildiğinde bile (Abisel, 2005: 240-256) çözümün yine manevi değerlerde bulunması anlamlıdır. Köy kökenliler ve şehirli alt sınıfların manevi değerleri, aşılmaz görünen sınıfsal engelleri aşar (Akbulut, 2012: 33). Böylece, Batılı kentsoylu üst sınıfın yoksun olduğu ahlaki değerlerin alt sınıfta var olduğu mesajı verilir (Erdoğan, 1995: 188).

Yeşilçam sinemasında, “Tanzimat sonrası Türk roman ve tiyatrosu eserlerinden” -ki bunların çoğu melodramdır- uyarlamalar yapıldığı görülür (Yıldırım, 2016: 142). Buradan hareketle, Tanzimat ile başlayan modernleşme sürecinin etkilerinin, bu uyarlamalar aracılığı ile Yeşilçam’da da görünür olduğu söylenebilir. Mısır filmlerinin etkisi ise bir diğer önemli unsurdur. Türkçeleştirilen şark filmlerinin hikâyeleri genellikle ıstırap, üzüntü, acı ile şekillenir (142-143).¹⁴ Daha az riskli olduğu için beğenilen filmlere benzer filmler üretmeyi tercih eden Yeşilçam sektörü için (Kirel, 2005: 277)¹⁵ seyircinin talebinin ne kadar önemli olduğu, birçok yapımcı ve senarist tarafından dile getirilir. İş yapan filmlerin nitelikleri üzerinden seyirci profiline ilişkin betimlemeler yapıldığı görülür. Dönemin sinemacılarının görüşünü dile getiren Memduh Ün, Türkiye’deki seyircinin ağlamayı sevdiğini, bu nedenle bu tür filmlerin çok fazla sayıda seyirciye ulaştığını belirtir. Ağlatan filmlerin belirli klişeler üzerine kurulduğunu vurgulayan Ün; ezan, gazel, mezar, umutsuz aşk, verem gibi belli öğeler bir araya getirilince seyircinin çok kolay etkilendiğini söyler (Berktaş, 2010: 181).

Seyirci, öykülerin hatta oyuncunun tipinin bile değişmesini istememektedir (Ayça, 1985; akt. Kirel, 2005: 178). Bu bağlamda seyircinin taleplerini en iyi bilen kesim, bölge işletmecileridir. Bir anlamda seyircinin “görünmez temsilci[si]” olan işletmeciler hem seyircinin ilgisini ölçebildikleri hem de buna göre “bono ve çek vererek ... filmleri ısmarla[dıkları]” için yapımcı karşısında önemli bir güce sahiptir (102-103). Bu eksenle melodram sayısındaki artışın nedeninin, “Anadolu böyle istiyor” söylemiyle ortaya çıkan “kısır döngü” olduğunu belirten Özön (1995), izleyicilerin yapımcılar ve salon sahipleri tarafından koşullandırıldığını belirtir. Ona göre bu süreç, izleyicinin beğenisini köreltmekte ve filmleri niteliksiz hale getirmektedir (46). Bu döngü, öykülerin yapısında, kalıplaşan diyaloglarda, kaba çizilmiş karakterlerde ve yıldız sisteminde görülebilmektedir (39). Özön, melodramın gerçekçi sinema için büyük bir tehlike olduğunu düşünür (140). Kanımca bu yaklaşım melodramların, modernleşme ve kapitalizmin kaygıları karşısında seyircileri olduğu kadar yapımcıları, işletmecileri, yönetmenleri de içine çeken bir sığınak olduğunu göz ardı etmektedir.¹⁶

5. YEŞİLÇAM MELODRAMLARININ AYIRT EDİCİ KÜLTÜREL NİTELİKLERİ ÜZERİNE

Melodramın, biçimler ve kültürler arasında sürekli bir dönüşüm geçirdiğini belirtmiştik. Her ne kadar bu çalışmada melodramatik bir unsur olarak kader temasının kökensel niteliğinden¹⁷ yola çıkıyor olsak da Yeşilçam melodramlarının ayırt edici niteliklerine dair yapılan çalışmalara bakmak, kader temasını ortak bir özellik olarak doğru konumlandırabilmek açısından önemlidir. Yeşilçam sinemasında sözlü kültür geleneğinin etkisi, en çok üzerinde durulan konular arasındadır. Kolektif bilinci yansıtan sözlü kültürde, Doğulu ve Asyalı olmanın yansımaları görülür (Kirel, 2005: 278-279). Hasan Akbulut (2012) Karagöz, meddah

¹⁴ Bu filmler arasında, *Kaderin Oyuncakçı* isimli bir film de bulunmaktadır (Yıldırım, 2016: 143).

¹⁵ 1948-58 arasında gişede başarılı olan melodramların yeniden çekilmesi bu durumu örneklemek açısından önemlidir (Yıldırım, 2016: 143).

¹⁶ Benzer biçimde, dini duyguların ön plana çıkarıldığı Muharrem Gürses melodramlarının, Mısır ve Lübnan filmlerinin halkı etkilemesinin sebebi (Güçhan, 1992: 78-79; Özön, 1995: 32), inanç bağlamında modernleşmenin yarattığı büyük kopuş ile bağlantılı olarak değerlendirilebilir.

¹⁷ Oğuz Adanır (2012), ilkel topluma ait zihinsel ve duygusal süreçlerin Yeşilçam melodramlarında etkili olduğunu ortaya koyar. Az gelişmiş toplumlarda melodramın neden etkili olduğu sorusunun yanıtını, Yeşilçam sineması çerçevesinde verir (11-91). Mitik deneyimin, mitler üzerine kurulu dünyanın düşsel niteliğinin, Yeşilçam için ayırt edici bir nitelik olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışılabilir. Fakat bu çalışmada, melodramın bir tür olarak ortaya çıktığı modern dönem referans alındığından, yalnızca modernliğe geçiş sürecinin etkileri üzerinde durulmuştur. Mitlerle kurulabilecek ilişkiler bağlamında kökensel bir değerlendirme yapılmamıştır.

ve aşk anlatılarının tesirinin melezleşme yarattığını belirtir. Epik öykülemenin baskınlığı, aynı konuların ele alınması, anonim mekânlar ve tipler, filmlerdeki masal izlenimi artırır (30). Doğu medeniyetinin etkilerinden biri olarak yorumlanan mizansen tekrarı, dünyevi olmayan aşkın bir elin anlatıyı yönlendirdiği duygusunu açığa çıkarır (Süalp 1999; akt. Akbulut, 2012:31).

Dilek Tunalı, 1950 ve 1960'ların melodramlarında kaderci temalara sahip romanların çok fazla kullanılmış olmasının, toplumun yaşam ve düşünme alışkanlıklarıyla bağlantılı olduğunu dile getirir (Tunalı, 2006: 200-203). Burada "yerleşik olan günü kurtarma zihniyeti" ve "tevekkülcü yaklaşım" ön plana çıkar (Tunalı, 2006: 202). Melodramlardaki iyi kötü ayrımı, hak edilmeyen alınyazısı ile mücadele ve boyun eğme temalarının tüm kültürler için ortak bir özellik olduğunu kabul eden yazar, Yeşilçam'da bu mücadelenin "toplumsal, psikolojik, ideolojik boyut" ile genişlemediğini, mazlumluk üzerinden ilerlediğini iddia eder (306). Türk melodramlarında, "kader karşısında aciz", "merhamet dileyen", dua eden ve çözümü Tanrı'ya bırakan tipler görülür. Tunalı, Yeşilçam'da "şiişsel adaletin yerin[e] tasavvufi yaklaşımın" geçtiğini belirtir (307). Tasavvuftaki Tanrı ile eşdeğer olan aşk düşüncesini ve soyut aşkı, Yeşilçam melodramlarında yüceltilen duygusallık ile bağlantılı olarak ele alır (145). Acı çekme ve mutsuzluk temasını, Türkiye'nin zihinsel ve kültürel kodları ile açıklar. Ona göre, Batı'da bu nitelikler "modern zamana ayak uyduramayan bireyin yaşadığı" kaygı ile açıklanabilir (309). Çünkü orada ince bir hüznün ve melankoli vardır. Yerli filmlerde ise yoğun acı ve bunun ilkel bir duygusallık olarak dışı vurumu söz konusudur. Acının gösterilme şeklindeki farklılığı hem Türkiye'deki şaman-potlaç kültürü geleneği ile hem de tasavvuftaki Tanrı aşkı ve geçmişin hüznü düşüncesiyle ilişkilendirir (229- 232). Yazara göre, Türkiye'de acı çekmek bir lütuf olarak görülür. Seyirci de film kahramanları da acı çekme alışkanlığına sahiptir (309). Bu çerçevede, Mutlu'nun (1998) yerli melodramların rasyonellikten ziyade ruhsal boşalım temeline dayandığını ilişkin tezine de yer verilebilir. Ona göre karakterlerin acı çekişinin abartılı biçimde gösterilmesi ve seyircinin bu sürece dahil edilmesi ruhsal boşalımın etkisini artıran bir unsurdur (67). Kanımca yerel melodramlarda bulunan acı çekme duygusu, kökensel olarak değil yalnızca yoğunluk düzeyi açısından Batı'daki örneklerinden farklıdır. Aynı şekilde, rasyonellikten ziyade ruhsal boşalımı hedeflemek de yalnızca Yeşilçam melodramlarına özgü nitelikler değildir.

Nezih Erdoğan'a (1995) göre masalsı bir fantezi olarak Yeşilçam melodramında, "kaderin eline düşmüş", bireyselliğini kazanamamış, başına gelenlere müdahale edemeyen karakterler görürüz. Yazar, Yeşilçam'ın kültürel etkilerle teknik ve stil anlamında Batılı örneklerden farklılaşarak "kendine özgü bir sinematik söylem" ürettiğini iddia eder. Derinliksiz görsellik, "[b]akış açısı çekimlerinden kaçınılması, düz ve kontrastlı aydınlatma, nüanssız canlı renkler ve yapım sonrası seslendirme" bunlardan bazılarıdır (188). Yapım sürecinde zaman ve paradan tasarruf edilebilmesi için de cephe çekimlerine ağırlık verilir. Erdoğan bu tekniğin, tam bir özdeşleşmeden daha çok empatiye kapı araladığını dile getirir (1998: 266). Öte yandan Tunç Yıldırım, Tahir ile Zühre (Ö. Lütfi Akad, 1952) filminde karakterin doğrudan kameraya bakarak konuşmasının eleştirel bir tercih değil, özdeşleme etkisini artıran bir nitelik olduğunu vurgular (2016:148-149). Ele alınan görüşler, teknik ve estetik tercihler ile ayırt edici kültürel özellikler arasındaki ilişkinin karmaşık yapısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, estetik niteliklerin ne kadarının kültürel farklılıklara dayandığı ne kadarının teknik koşullar, donanım imkânları, yapım koşulları ve kültürel birikimle ilgili olduğu -ki bunlar da modernleşme süreçlerinden bağımsız değildir- bu çalışmanın sınırlarını aşan fakat üzerinde tartışılması gereken konulardır.

6. YÖNTEM

Melodramatik nitelikleri, modern dönemde yaşanan büyük kopuşun etkileriyle birlikte ele alan çalışmalar, insanların değişen ruh ve zihin dünyasında melodramın yerini görmek açısından önemlidir. Singer ve Brooks modernlik ve melodram ilişkisi bağlamında, seküler dünyada ahlaki değerlere sığınan insanın, modernliğin kaygı ve korkuları ile başa çıkabilmek için filmlerde ahlaki bir evrenle karşılaşmayı arzuladığını ortaya koyar. Ahlaki ve manevi değerlerle yaratılan gizli kutsallık, değişen dünyada bir sığınak haline gelir. Kaderin hüküm sürdüğü, belirsiz güçlerin etkisinin hissedildiği bu evrenin melodramlarda görünür hâle gelmesi seyirciyi rahatlatır. Modernlik ve melodram arasında kurulan bu ilişkinin, Türkiye sinemasındaki karşılığı üzerine düşünüldüğünde, tüm melodramlarda ahlaki evrenin kurucu ve kuşatıcı unsuru olan kader temasının, Yeşilçam melodramlarında da belirgin bir bileşen olduğu görülür.¹⁸ Dolayısıyla Yeşilçam'ın evrensel düzeyde melodram ile kurduğu bağ, kader temasını ön plana çıkaran filmlerin modernleşme-melodram ilişkisi bağlamında incelenmesiyle ortaya koyulabilecektir.

Belirtilen amaç doğrultusunda çalışmada niteliksel bir veri toplama yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Yeşilçam melodramlarında kader temasının kökensel izlerini araştırmak amacıyla adında kader kelimesi geçen filmleri kapsayan bir örneklem çerçevesi oluşturulmuştur. Kader temasını filmin adına taşıyacak kadar güçlü biçimde vurgulayan, afişlerde görünür kılan ve bu isimle seyirciyle buluşmayı hedefleyen filmlerin ele alınması anlamlı görülmüştür. Çünkü Yeşilçam'da seyirci beklentileri, endüstrinin eğilimlerini belirlemektedir. Bu bağlamda filmin adı da bir pazarlama unsuru olarak önemli bir role sahiptir (Kirel, 2005: 264). Nitekim Nijat Özön de (1995) film adları, konuları ve yapımdaki eğilimler arasında ilişki kurulabileceğini kanıtlayan bir araştırma yapmıştır. Buna göre Türkiye'de sinemanın başlangıcından 1958 yılı sonuna kadar yapılmış olan 311 filminden 241'inde, isimler ile uyumlu olarak "acı, gözyaşı, ıstırap, felaket, ayrılık" temalarının ön plana çıktığı görülmüştür. Neşe ve mutluluk teması taşıyanlar ise 17 tanedir.¹⁹ Buradan hareketle Özön, sinemada sadece felaket, acı, sefalet, umutsuzluk ve ahlaki sorunları göstermeyi tercih ettikleri için sinemacıları eleştirir (147-152). Oysaki seyircilerin neden böyle bir evren görmek istediğinin anlaşılması çok daha önemlidir.

Belirlenen çerçevede, Yeşilçam dönemi olarak tanımlayabileceğimiz 1948 ve 1979 tarih aralığında üretilen ve adında kader geçen filmler listelenmiş, melodram olarak nitelenen örnekler belirlenmiştir.²⁰ Bunlar arasından kader temasını içeren ve türün tipik özelliklerini taşıyan filmler seçilmiştir. 1948-1979 aralığında adında kader geçen 61 adet filme ulaşılmıştır. Bunlardan melodram olarak nitelenenlerin sayıları: 1953-60 yılları arasında 6,²¹ 1960-1969 yılları arasında 14, 1970-1979 yılları arasında 15 tanedir (Türk Sinema Araştırmaları, 2021).²² Yıllara ve film sayısına göre bir değerlendirme yapıldığında birinci tarih aralığından 1, ikinci ve üçüncü tarih aralığından 2 filmin seçilmesi uygun görülmüştür. Buna göre örneklem olarak seçilen 5 film şöyle sıralanabilir: *Kaderim Böyle İmiş (Saydam, 1959)*, *Kaderde Birleşenler*

¹⁸ Dilek Tunalı (2006) da Yeşilçam'da kaderci yaklaşımın başat bir özellik olduğunu dile getirmiştir (307).

¹⁹ Kader başlığı altında şu filmler ele alınır: *Alın Yazısı, Engin'in Kaderi, Fakir Kızın Kısmeti, Kader, Kader Mahkumları, Kaderim, Kaderin Cilvesi, Kaderin Mahkumları, Kara Bahtım, Kara Talih, Kara Yazı, Leyla'nın Kaderi, Talihsiz Yetime, Talihsizler, Zalim Kader* (Özön, 1995: 151).

²⁰ Türk Sinema Araştırmaları (2021) tarafından yapılan sınıflandırma esas alınmıştır.

²¹ 1948-58 yılları arasında, buradaki filmlerin dışında *Engin'in Kaderi* isimli bir film de yapılmıştır (Özön, 1995: 151). Fakat Türk Sinema Araştırmaları (2021) film arşivinde bulunamadığı için bu film çalışmaya dahil edilmemiştir.

²² Adında kader geçen, tüm türleri kapsayan toplam film sayısı 1948-1959 yılları arasında 9, 1960-1969 yılları arasında 18, 1970-1979 yılları arasında 34'tür (Türk Sinema Araştırmaları, 2021).

(Ergün, 1966), *Kaderin Cilvesi* (İnanoğlu, 1966), *Kaderin Ağları* (Aslan, 1970), *Kaderimin Oyunu* (Aksoy, 1972). Seçilen filmler, modernlik / modernleşme ve melodram ilişkisinden hareketle kader teması ekseninde betimsel olarak çözümlenmiştir.

7. BULGULAR VE YORUM

Kökensel bir nitelik olarak kader teması ile Yeşilçam melodramları arasındaki ilişkinin değerlendirilebilmesi için örneklem olarak belirlenen filmlerde kader temasının nasıl görünür ve hissedilir kılındığı araştırılmıştır. Bu amaçla ilk olarak filmlerin olay örgüsü özetlenmiştir. Ardından olay örgüsünün kuruluşunda kaderin edindiği işlev, karakter, diyalog, mekân ve atmosfer başlıklarından elde edilen verilerle birlikte yorumlanmıştır.

7.1. *Kaderim Böyle İmiş* (1959), Oyuncular: Hüseyin Peyda, Muhterem Nur

7.1.1. Olay örgüsü

Filmin ana karakteri olan Abdo'nun kardeşi Ayşe ile varlıklı, güzel, iyi bir kız olan Şeyda arkadaşdır. Abdo, Şeyda'ya aşiktir fakat Şeyda'nın ağabeyi Şevki onların evlenmesine izin vermez. Bu sırada Abdo, kendisine âşık olan bir dansözle birlikte olmaktadır. Ayşe kendisinin sevdiği ve ağabeyinin de onayladığı Nuri ile evlenir. Ayşe'nin başka biriyle evlenmesini istemeyen kuzen Kasım kardeşi Kadir'i, damadı öldürmek üzere düğüne gönderir. Fakat Kadir'in silahıyla nişan aldığı damat, tesadüfen eğilir ve Ayşe vurularak ölür. Bu sırada Şeyda ile evlenmek isteyen Kadir, Şeyda'nın ağabeyini de öldürerek suçu Abdo'nun üzerine atar. Abdo tutuklanarak hapisaneye atılır. Dansöz kadının yardımıyla hapishaneden kaçan Abdo, Şeyda'yı kaçırr. Yaralı olarak bir camiye sığınır. Bu sırada suçsuz olduğu ortaya çıkar. Abdo ve Şeyda sedyeye yatırıldığında dansöz onların ellerini birleştirir. Film gerçeklerin açığa çıkması ve âşıkların kavuşmasıyla sonlanır.

7.1.2. Değerlendirme

Abdo ile Şeyda'nın aşkı ve kavuşmaları filmin temel sorunudur. Seyirciyi kaderin egemen olduğu o gizli dünyayla ilişkiye sokan en önemli bileşenlerden biri, vazgeçilmez bir tema olan aşktır. Cinsellik ve arzuyu bastıran bir yüceltme ögesi olarak aşk (Kolker, 2009: 298), melodramatik ahlaki evreni oluşturan başlıca unsurdur. Birbirini seven iki insan kötü adamlar nedeniyle bir araya gelemmezler, acı çekerler fakat sonunda kavuşurlar. İyi ve kötü ikiliği filmdeki ana çatışmayı oluşturur. Abdo başka kadınlarla birlikte olurken, Şeyda sadece onu bekler. Saflığı, iyiliği ve güzelliğiyle bir "melek kadın" figürü olarak konumlanır. Brooks'un (1995) dile getirdiği gibi psikolojik derinliği olmayan bu karakter, ahlaki özelliklerini ortaya koyan kalıplar aracılığıyla dışsallaştırılarak anlaşılır kılınmış olur (35). Filmdeki karakterlerin aşk aracılığıyla birleştirilmesi, cinselliğin bastırıldığı bir fantezi dünyası kurar. Bu dünyada cinsel birleşme kadın karakter için bir tehdit olarak görülür. Oysaki erkek karakter için kabul edilebilir bir eylemdir. Örneğin dansöz kadın Abdo'yu çok sevse ve arzulasa da ondan vazgeçmek zorundadır. Abdo'nun Şeyda ile bir araya gelmesine yardım ederek vefakâr olduğunu kanıtlamalıdır. Çünkü melodramlarda kontrol edemediği arzularının esiri olan insan, yok edilerek anlatının dışına çıkarılır. Melodram kendi ahlaki evrenindeki dengeyi bu şekilde sağlar (Kolker, 2009: 298-299; Neale, 1986: 14-15). Burada dansöz önce arzularının

peşinden gider. Fakat sonunda arzularını kontrol etmeyi öğrenir ve iyi bir karakter olarak film evreninde kalmayı hak eder. Filmin son sahnesinde Abdo ve Şeyda'nın ellerini birleştirirken şöyle der: "Allahım ... benim saadetim onların olsun."

Abdo'nun suçsuzluğu, neredeyse ölmek üzereyken ortaya çıkar. Kurtulup kurtulamayacağı son dakikaya kadar bilinemez. Seyircinin Abdo'nun haklı olduğunu başından beri bilmesi ve adaletin yerini bulduğunu Abdo'dan önce öğrenmesi, anlatıyı yönlendiren belirsiz gücün duyumsanmasına neden olur. Bu süreçte kaderin soluğu sürekli hissedilir. Ayrıca dinî semboller, camii, ezan ve Kur'an'ın filmin son sekansında çok belirleyici bir rol edinmesiyle, âşıkların kavuşmasının ilahi bir gücün yardımıyla gerçekleştiği izlenimi güçlenir. Ayşe ölüm döşeğindeyken annesine şöyle der: "Gençliğime doyamadım anneciğim. Beni felakete sürükleyen bu kahpe kurşun kaderimin kara yazısıdır." Anne Allah'tan şifa dilerken Ayşe, "Bana hakkını helal et anne. ... Beni gelinlik elbiselerimle gömün" diyerek ölür. Ardından mezarlık sahnesine geçilir. Fonda hüznü bir müzik duyulmaktadır. Abdo ve Nuri mezarın başındadır. Kuzen Kasım'ın Ayşe'yi yanlışlıkla vuran Kadir'e söyledikleri iştilir: "O da benim alnımın kara yazısı. Ben muradına eremedim." Ayşe'nin ölüm döşeğindeki abartılı sözleri, annenin gözyaşları, mezarlık görüntüsü, Kasım'ın kendi durumunu açıklaması ve fondaki hüznü müzik aracılığıyla gizli güçlerin belirsiz alanı açık ve anlaşılır kılınır. Brooks'un (1995) ifade ettiği gibi duygu ve düşünceler, plastik öğeler ve görsel / dokunsal modeller olarak görülebilir hale gelir. Kozmik ahlaki güçler, kendilerini tanımlar, doğru jest ve kelimelerle kendilerini açığa çıkartır (40-41). Hikâyenin, kostümler ve olay örgüsünden hareketle Osmanlı döneminde Arap coğrafyasında geçtiği söylenebilir. Bağdat'taki stüdyolarda, iç mekânlarda ve binaların çevrelediği avlularda çekilen filmin stilize mekânı, klostrofobik etkisiyle kader tarafından kuşatılmış evreni görünür kılar. Öte yandan zamansal ve mekânsal belirsizliği artıran çöl görüntüleri de kapalılık hissinin güçlenmesini sağlar.

7.2. Kaderde Birleşenler (1966), Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Yusuf Sezgin

7.2.1. Olay örgüsü

Ailesini bir trafik kazasında kaybetmiş olan Nuran'ın tek bacağı sakattır. Teyzesi ve eniştesiyle güzel bir evde mutluluk içinde yaşamaktadır. Mimar olan eniştesi, yolsuzluk yapan patronu müteahhit Fuat Bey ile anlaşamaz. Enişte, işte geçirdiği bir kaza sonucu hayatını kaybeder. Ölümünden sonra, evine haciz gelir. Teyze, küçük kızı ve Nuran'la birlikte bir gecekondu mahallesine yerleşip temizlikçilik yapmaya başlar. Mahalledeki yardımsever boyacı Yusuf, Nuran'dan hoşlanmaktadır. Yusuf'un annesi teyzeyi bir gazinoda şarkı söylemeye ikna eder. Teyze para kazanmaya başladığı için aile daha iyi bir eve -bir apartman dairesine- taşınır. Eniştenin de daha önce çatışmış olduğu Fuat Bey, gazinoda teyzeyi görür ve onunla birlikte olmak ister. Teyze tecavüzden kurtulmak için camdan atlayarak intihar eder. Yalnız kalan Nuran ve küçük kız, boyacının evine taşınmak zorunda kalır. Nuran evde küçük kızla ilgilenmektedir. Üçü yeniden mutlu görünmektedir. Fakat Yusuf'un annesi bu sefer de Nuran'ı kandırarak Fuat Bey'in tuzağına düşürür. Bu arada Yusuf, şans oyunundan büyük ikramiye kazanır. Nuran'ı kötü adamın elinden kurtarır. Nuran'ın sakat bacağı birdenbire düzelir. Nuran, Yusuf ve küçük kız mutlu bir şekilde hayatlarına devam ederler.

7.2.2. Değerlendirme

Filmin dünyası, iyi-kötü arasında kurulmuş olan çatışmaya dayanır. Nuran, Yusuf, teyze ve küçük kız, iyi karakterler; boyacının annesi ve patron tamamen kötü karakterlerdir. Kötü karakterlerin iyilere kurdukları tuzaklar filmin gidişatını belirler gibi gözükür. Açgözlü, para hırsı içindeki sonradan görme müteahhit patron hem teyzenin ölümüne neden olur hem de Nuran'a tecavüz etmeye çalışır. Ayrıca kötü malzemelerle inşaat yapmasına müsaade etmeyen ahlaklı ve yardımsever babayla çatışır. Filmde kötülüklerin sebebinin her zaman aynı kişi olması aslında ironik bir göstergedir. Melodramlarda derinliği olmayan karakterler, kalıp tipler olarak sunulur. Anlatı açısından kötülüğü temsil etmeleri yeterlidir. Kötülüğün hep aynı tiplerle ifade edilmesiyle farklı tiplerle ifade edilmesi arasında çok önemli bir fark yoktur. Brooks'un (1995) ifadesiyle melodramlarda dramatik uzamı ve anlamları yaratan unsur, sembollerin çatışması ve etkileşimidir (35-36). Gledhill'e (1987b) göre de kötü karakter, kapitalist sistemde bir değer olarak masumiyetin kaybedilmediğinin gösterilmesi için gereklidir. Kötü karakterin ihlal ettiği sınırları görmek, hangi güçlerin ve arzuların kapitalizm ile kaybedildiğinin, hangilerinin hala mevcut olduğunun anlaşılması açısından önemlidir (21).

Filmde anlatı, gecekondu mahallesi, gaziolar ve lüks semt arasında karakterlerin sürekli hareket ettiği ağ benzeri bir yapı kurar. İzleyici bu hareketli döngü içinde kaybedilen ve korunan değerler arasında gidip gelir. Öncesinde çağdaş bir kadın olarak sunulan ve yeni şekillenmekte olan lüks semtteki apartman dairesinde yaşayan teyze, birdenbire bir gecekondu mahallesinde yerleri silerken görülür. Taş toprak dolu yollardan yürür, bahçede çamaşır yıkar. Bu sırada teyzenin söylediği şarkının sözleri şöyledir: "Dertliyim ebabilden / Bana bir dert ki gelmiş / Başımdan sava bilmem / Bülbüller düğün eyler / Bilmem ki ne gün eyler / Ben feleğe neyledim / Bana bildiğin eyler". Burada söylediği şarkının sözleri kadere sitem niteliği taşısa da karakterlerde bir sorgulama ya da isyan belirtisi görülmez. Tam aksine başlarına geleni kabul edip yaşamaktan memnundurlar. Nuran, başına ne gelirse gelsin uyum sağlar. Teyzenin üst sınıftan alt sınıfa geçişi, Yusuf'un alt sınıftan üst sınıfa geçişi ya da Nuran'ın film boyunca önce üst sınıfa, sonra alt sınıfa sonra tekrar üst sınıfa geçmesi şans ve şanssızlık temaları aracılığıyla kurgulanır.

Nuran, anne ve babasının mezarını ziyaret eder. Fonda dinî çağrışımları olan hüzünlü bir müzik duyarız. Nuran ağlayarak, ölmüş olan anne babasını ne kadar özlediğini, annesiz yaşamının ne kadar acı verici olduğunu dile getirir. Bu mezarlık sahnesi ve Nuran'ın sözleri, ahlaki evreni görünür kılan ifadelerdir. Nuran'ın anne babasının bir trafik kazasında ölmüş olması ve Nuran'ın da sakat kalmış olması, ilk bölümde ele aldığımız gibi kapitalist dünyada modern insanın yaşadığı korkuların bir yansımasıdır. Ani ve beklenmedik bir otomobil kazası karşısında insanın yapabileceği herhangi bir şey yoktur. Beklenmedik olan, korunaklı değerler dünyasına duyulan arzuyu canlandırır. Nuran'ın yanında bulunan sevdikleri için Allah'a şükrettiğinin duyulması, bu nedenle anlamlıdır. Kaderin kabullenilmesi gerektiği vurgusunu da içeren bu düzenleme, gizli güçler alanını görünür ve anlaşılır kılar.

Kötü kadının eylemlerinden haberdar olan seyirci, teyzenin tuzağa düşürüldüğünü bilir. Bazen seyirci, filmdeki karakterin bilmediklerini bildiği için olabilecekleri önceden sezdiği izlenimine kapılır. Bu noktada olağanüstü bir gücü paylaşıyor gibi hissetse de tesadüf ve sürprizlerle ilerleyen filmin gidişatı aslında kontrol edemediği olayların içinde olduğunu ona hatırlatır. Bu durumda kendini çok daha güçsüz hisseder. Bir karakterin ölmesi ya da karşılaşmanın çok geç olması (bazen zamanında gerçekleşse bile geç kalınabilecek olma

ihtimali), değişimin imkânsızlığı kadar araya girip değişiklik yapmanın mümkün olmadığını da fark ettirir (Neale, 1986: 11). Seyirci, camdan atlayan ve ölen teyzeye acısa da sürece müdahale edemez.²³ Teyzenin kötü karakter karşısında iki şans vardır. Melodramın ikili yapısı burada görünür olur. Namusunu korumak / ölmek ya da onurunu kaybetmek. Kadın ölmek zorundadır. Böylece seyircinin zihninde masumiyet hala korunabilir bir değer olarak varlığını sürdürür.

Yusuf ile Nuran arasındaki aşk, yüceltilmiş bir aşktır. Neale'in (1986) de ifade ettiği gibi, seyirci olarak onların birbirini sevmesini beklememiz, "nostaljik çocukluk fantezileri" ve "bütüncül aşk" arzusuyla ilgilidir (17). Cinsel bir yakınlaşmanın olmadığı idealize edilen bu aşk, başka bir dünyanın düşsel evrenine aittir.²⁴ Bu nedenle, onların bir araya gelmesi hem kötü talihin hem de şansın sayesinde olur. Ayrı dünyaların insanları olsalar da onları birleştiren kaderdir. Melodramın kendi ahlaki değerleriyle inşa ettiği dünya böylece görünür olur. Nuran'ın sakat olması, Yusuf'un fakir olması, eksiklikleriyle onları birbirine uygun kılar. Yusuf zengin olduğunda Nuran'ın da ayağı düzelir. Anlatı, rasyonel olmayan, nedensellik bağlarının tamamen koptuğu bir düş sahnesiyle tamamlanır. Bu son, olağanüstü bir gücün kuşatıcı etkisinin sezilmesine neden olur. Yusuf'un bir şans oyununda büyük bir miktar para kazanmasıyla karakterlerin yaşamı tamamen değişir. Neale'in (1986) söylediği gibi, nedenlerin yetersizliği ile karşılaşan seyirci ve karakter için tek seçenek bu olağanüstü gücün belirsiz işleyişine teslim olmaktır (7). Seyircinin değişen dünyaya dair duyduğu kaygıyı giderebilen (Singer, 2001: 137) ancak böyle bir teslimiyettir. Bu durumda filmin evreni, kader tarafından her yönden kuşatılmış olur.

Filmin sonunda Nuran'ın sakat ayağının kendi kendine iyileşmiş olduğu fark edilir. Seyirciler de karakterlerle aynı anda bu bilgiyi öğrenir. Hiçbir rasyonel sebeple açıklanmayan bu mucize, melodramın fantezi evreninde seyircinin yaşadığı coşkunluk hissini artırır, onu arzular dünyasının içine çeker / hapseder. Singer'in (2001) ifadesiyle burası bir konfor alanıdır. Birbirlerine sarılan çiftin ilk sözü, "Allah iyilerin yardımcısıdır" olur. Böylelikle melodram karakterlerini aşan olağanüstü güç isimlendirilerek bilinir kılınır. Karakterler tarafından yapılan bu açıklama, kurulan evreni seyirci için çok daha anlaşılır hâle getirir. Aynı zamanda, iyilerin hak ettikleri gibi mutluluğu bulmaları, melodram evreninde insanın tamamıyla korunmasız olmadığını düşündürür. Dünyadaki belirsizliğin yerine melodramın poetik adaleti geçer. Talih hala hüküm sürmektedir. Dolayısıyla insanlar tam olarak yalnız sayılmazlar (137). Melodramlardaki ahlaki gözetim ve kaçınılmaz poetik adalet, seyirciyi rahatlatır (294).

Karakterler film içinde yedi kez bir şarkıyı baştan sona seslendirirler. Bu şarkıların sözleri, başlarına gelen olayların nedenini anlamayan karakterlerin kadere sitemini (isyan değildir) ortaya koyar. Teyzenin söylediği şarkının sözleri şöyledir: "[G]arip kuşun yuvasını Mevla'm yapar diyorlar / Öyle bir garibim ki ne evim ne yuvam var / Felek kıldı kanadımı uçamam diyarıma / Gece gündüz ağlarım gelmesin imdadıma." Küçük kızın söylediği şarkının sözleri şöyledir: "Hasret kaldım anne kucağına / Şaşıyorum nasıl yaşadığıma / Annem gel annem dön annem / Bir minik canım var söyle vereyim / Seni bir kerecik olsun göreyim." Kuşatıcı bir gücün varlığına duyulan özlemi, notalara ve sözcüklere döken bu şarkılar, nedenlerin ve sorumluluğun yer almadığı melodramatik evrenin çocuksu arzularla dolu fantezi dünyasını daha belirgin ve etkileyici kılar.

²³ Teyze'nin tuzağa düşürülmeye çalışıldığı ev, Batılı bir eğlence ortamının kurulduğu, içki içilen ve uyuşturucu kullanılan bir mekândır.

²⁴ Annesini kaybeden küçük kız ile annesi arasındaki bağ da filmin yüceltilen aşklarından biridir. Yüceltme şarkı sözlerinde dile getirilir, görünür kılınır.

7.3. Kaderin Cilvesi (1966), Oyuncular: Sadri Alışık, Filiz Akın, Muzaffer Tema

7.3.1. Olay örgüsü

Şehirli kahraman Ekrem, otomobiliyle bir köyden geçerken kaza yapar. Ağır yaralanan Ekrem köylüler tarafından kurtarılır. Babası ile birlikte yaşayan, süt sağan, tarlada çalışan güzel ve akıllı Papatya, onun iyileşmesi için çabalar. Ekrem Papatya'dan etkilenir, evlenmek üzere onu İstanbul'a götürmek ister. Babasını bırakmak istemeyen ve köyden ayrılma konusunda kararsız olan Papatya'yı sonunda İstanbul'a gelmeye ikna eder. Baba çok üzülür. Düğüne gidip kızını göreceği zamanın hayalini kurar. Ekrem, Papatya'ya şehirli olmanın kurallarını öğretir. Bunların arasında içki içebilmek de vardır. İçki içtiği gece Papatya, Ekrem ile birlikte olmaya ikna olur. Sabah kalktığı anda ise Ekrem evlenmeyi düşünmediğini, bu şekilde birlikte yaşayabileceklerini söyler. Kandırılan Papatya, kendini sokağa atar. Ekrem'e inat ayakta kalacağına yemin eder. Bunun için bar kızı olmayı bile göze alır. Çok ünlü ve arzulanan bir bar kızı olur. Ekrem hala Papatya'nın peşindedir. Zaman zaman pişmanlığını dile getirir. Papatya, sokakta genç müzisyen Yusuf ile tanışır. Birbirlerinden çok hoşlanırlar. Papatya, bar kızı olduğunu saklar. Yusuf ile evlenmeyi düşünmektedir. Fakat Papatya'nın babası, köyde dolaşan dedikodular nedeniyle şehre gelmeye karar verir. Papatya kötü yola düşmüşse onu öldürecektir. Bunun üzerine, Ekrem'le anlaşılan Papatya, her şey yolundaymış gibi davranır. Ekrem'le evlendiği sahte bir düğün düzenler. Baba çok mutludur. Fakat tesadüfen düğüne müzisyen olarak çağrılan Yusuf her şeyi fark eder. Bu sırada hiçbir şeyden haberi olmayan baba, köye döner. Ardından Papatya, gelinliğiyle Yusuf'u aramaya başlar. Barda onu bulur; fakat Yusuf, yalancı ve fahişe olduğunu söyleyerek Papatya'yı reddeder. Papatya silahla kendini vurur ve ölür.

7.3.2. Değerlendirme

Filmde kötü ve iyi ikiliğinin yanında köy ve şehir ikiliği de yoğun olarak görülür. Köye ait olanlar iyi, şehre ait olanlar kötü olarak tanımlanır. Şehir ve köy arasında yapılan paralel kesmeler bu karşılaştırmaların etkisini güçlendirir. Karşılıksız sevgi ve saf duyguların kendine yer bulduğu, doğayla bağını koparmamış köy yaşamıyla sahtekarlığın, yapaylığın, bozulmuş ilişkilerin bulunduğu Batılı şehir hayatı arasındaki büyük mesafe ortaya konur. Baba Ekrem'e "çok çabuk konuşuyorsun, ben senin konuştuğun kadar çabuk düşünmeye alışık değilim" dediğinde iki dünya arasındaki zihniyet farkı, hız ve yavaşlık zıtlığı vurgulanarak hissettirilmiş olur. Papatya, Ekrem ile yola çıktıktan sonra babanın kendi kendine konuştuğu duyulur. Sözlerinde, kadere teslim olma düşüncesi belirgindir: "Kızım her şeyimdi benim, artık dünyam boş kaldı. Kumrum uçtu gitti elimden. Fakat kader böyleymiş ne yapalım. Artık düğüne gittiğim vakit bol bol basarım sineme." Köyden kente geçiş dışında, burada modernleşen bireyin yaşadığı kaygı da görünür olur. Eski inançlar ve değerler dünyasından kopan ve yeni değerlerle karşılaşan birey huzursuzluk içindedir. Otomobil ile şehre doğru yol alırken Ekrem'in ayrılık hüznü yaşayan Papatya'ya söylediği cümle Türkiye'de yaşanan modernleşme kaygıları ile örtüşür: "İnsan evinden ilk ayrılışında tuhaf olur, sanki dünyasından kopmuş gibi gelir."

İyi kızın ölümüne birtakım tesadüfler neden olur. İlk tesadüf, trafik kazası sebebiyle kötü bir insanın hayatına girmesi ve onu kandırmasıyla gerçekleşir. Trafik kazası, otomobillerle ilk defa yoğun olarak karşılaşılan bir dönemde, modern insanın en büyük korkularından biridir. Kontrol edilemeyen makineler insan için yeni bir endişe kaynağıdır. Bu filmde de tüm felaketler, bir otomobil kazasıyla başlamıştır. Papatya filmin

başında bir melek gibidir. Diyaloglarda da karşımıza çıkan bu tanımlama aracılığıyla cennete benzer bir dünya tasviri yapılır. Burada baba ve kızıdan oluşan sevgi dolu aile yüceltilir. Melodramlarda aile, önemli bir yüceltme unsurudur (Gledhill, 1987b:21). Kadının faziletleri, “özveri, kendini çekme, ahlaki saflık ve hizmet etme olarak sırala[nır]” (Şenova, 1997:25). Bunlar “melek kadın” figürüne yüklenen ve kadın için doğal olduğu kabul edilen niteliklerdir (25). Bu özelliklerin hepsi, köyünde yaşayan Papatya’da bulunur. Fakat köyden çıkması ve Ekrem’le birlikte olmasıyla artık o eski Papatya, seyircinin gözünde yalnızca bir hayal olarak kalacaktır. Papatya’nın ölmesiyle sağlanan adalet, bu hayalin sonsuza kadar yaşamasına imkân verir.²⁵ Yeşilçam filmlerinde “namuslu” kadın ancak alkol alarak ya da başka bir sebeple kendini kaybettiğinde cinsel ilişki yaşayabilir (Kırel, 2005: 24). Papatya içki içtiği gece Ekrem’le birlikte olur. Aldatıldığını anladığında ise bar kızı olmayı seçer. Neden böyle bir tercih yaptığı tam olarak anlaşılmaz.

Filmdeki ikinci talihsizlik, Papatya’nın mutlu olma şansını tekrar elinden alır. Sevdği genç Papatya’nın sahte düşününe müzisyen olarak gelir. Tesadüfen gerçekler açığa çıkar. Papatya kendini öldürür. Ölümü iradi değil, kötü kaderin onun için çizdiği kaçınılmaz sondur. Bu ölüm, bizi aşan bir gücün hayatı şekillendirdiğini ve kendince bir adalete sahip olduğunu düşündürür. Gerçeklerden habersiz olan babanın mezar başındaki masumiyeti de bu düşünceyi destekler. Babanın bilmediği gerçek hem seyirci tarafından hem de filmin tüm karakterleri tarafından bilinir. Babanın bu gerçeği hiçbir zaman öğrenmemesi, kendi saf dünyasında kalması seyirci için rahatlatıcı bir unsur olur. Babanın mutluluğu şehirli bir adam tarafından bozulmuştur. Melek gibi olan kızını kaybetmiştir. Kendisi de kızı gibi bir kurbana dönüşmüştür. Gledhill’in dile getirdiği gibi kontrolünün çok ötesine uzanan güçlerin kurbanı olmuştur. Seyirci özdeşleşme yaşayarak onun için üzülürken aynı zamanda da dışarıdan bakarak -mezarlık sahnesinde- ona acır (1987b: 30). Gledhill’in Batı melodramları ile ilgili tespitin filmde görünür olması, seyircinin özdeşleşme ve empati eğilimlerinin bir aradığının, tüm melodramları kapsayan ortak bir özellik olduğunu düşündürür. Kızın mezarda olması, ilahi bir adalettir. Bu sayede baba gerçekleri bilmeden masum ve temiz kalabilir. Seyirci babaya acısa da onun inandığı değerlerin varlığını sürdürmesiyle rahatlar. Masumiyet tam olarak kaybolmamıştır. Burada kurulan evren, aşkın bir güç tarafından düzenlenmiş gibidir. Filmde içe doğan sebepsiz hisler, sözlerle ifade edilir. Papatya filmin başında, “kendimi çok mesut hissettiğim zaman, çok durgun havaların ardındaki fırtınalar gibi bir felaket çıkagelir diye korkarım” diyerek kendini açıkladığında spiritüel güçlerin nedensiz ilişkiler alanını görünür kılmış olur. Papatya gelinliğiyle genç sevgilisinden af dilemek için bara geldiğinde müzik birdenbire durur. Etraftakiler bir çember oluşturarak ana karakterlerin oyununu seyredir. Papatyanın intiharıyla sonlanan sahnede bar, gerçeküstü, çıkışı olmayan klostrofobik bir mekân hâline gelir.

7.4. Kaderin Ağları (1970), Oyuncular: Berkant, Hülya Darcan

7.4.1. Olay örgüsü

Bir gazonoda şarkıcı olarak çalışan Murat’ın, anlayışlı bir karısı ve bir erkek çocuğu vardır. Bir gece ücretini istemek için patronunun evine gider. Murat’ın ücretini vermeyen patron o gece öldürülür. Patronun karısı ve hizmetçisinin yalancı tanıklıkları nedeniyle cinayet, Murat’ın üstüne kalır. On sekiz yıl ceza alan Murat hapisanedeyken oğluna araba çarpar. Çocuğun gözleri kör olur. Gözlerinin tekrar görebilmesi için altı

²⁵ Arslan’a göre Yeşilçam filmlerinde sevgilinin kirlenmesi ya da ölümü, o kirlenmemiş hali manevi düzeyde var eden bir savunmadır (Arslan, 2009: 331).

bin lira gereklidir. Selma para kazanabilmek için genelevde çalışmaya başlar. Fakat genelev patroniçesinin imzalattığı senetler nedeniyle büyük bir borcun altına girer. Artık namuslu bir kadın olmadığını düşündüğü için tüm bunlardan -kaza da dahil- haberi olmayan Murat'a kendini ölmüş olarak gösterir. Küçük oğlu da onu ölü olarak bilir. Bu sırada hapishanedeki bir arkadaşının ısrarıyla firar eden Murat'a, sonradan polis olduğunu öğrendiğimiz bir kişi yardım eder. Suçsuz olduğu anlaşılan Murat, oğlunu da alarak Almanya'ya gitmek üzere yola çıkar. Selma ise, namusunu kaybettiği için onlarla yeniden bir hayat kurma hakkına sahip olmadığını düşünür. Murat ve oğlu trene biner. Selma, ağlayarak bu ayrılığa ve kaderin ona çizdiği hayata razı olur.

7.4.2. Değerlendirme

Hapishane kader mahkumlarının bulunduğu yer olarak sunulur. Mahkumların hepsi, kendi iradeleri dışında gerçekleşen birtakım olaylardan dolayı orada gibidir. Murat'ın sözleri bu hissi açık ve anlaşılır kılar: "Kader ağlarını örmeye görsün, senin elinden ne gelir, benim elimden ne gelir. Bize sonumuzu beklemek kalır." Kabullenerek beklemek filmde çok sık vurgulanır. Murat suçsuz olmasına rağmen bunu ortaya çıkarma gibi bir niyeti yoktur. "Suçsuz olduğum ortaya çıksın diye bekliyorum" diyerek teslimiyet hâlini filmin başlangıcından itibaren açıkça gösterir. Hapishanede söylediği şarkının sözleri bu durumun altını çizer: "Karadır bahtım kara / Sözüm kar etmiyor yara / Sen düşürdün beni dara / Eyvah eyvah." Murat'ın hapishaneye girmesi kötü karakterlerin tuzağı nedeniyle olmuştur. Aklanması da ona yardım eden iyi karakter sayesinde olur. Benzer şekilde kadın da başına gelenler karşısında teslimiyet gösterir. Murat ceza aldığı anda, "kendine hâkim olmaya çalış. Kaderin oyunu bu, çekmekten başka şansımız yok" diyerek çıkışı olmayan belirsiz evrene kendini bırakmasını ister. Küçük çocuğunun trafik kazası geçirmesi, bu kazada gözlerinin kör olması da açıkça görülmeyen belirsiz bir güç olarak kaderin eylemidir. Hapishane, mahkeme, ev içi, genelev içi gibi mekânlarda geçen filmin klostrofobik atmosferi de bu kurguyu destekler.

Oğlu için kendini feda eden annenin replikleriyle kadına ilişkin değer yargıları tanımlanır: "Oğlumun gözleri kurtuldu ama ben bittim." "Bitti artık orospu oldum ben. Namuslu bir adama dönemem. Ben öldüm artık." Bu açıklamalar karşısında komşu kadının verdiği yanıt, seyirciye filmin çıkışsız evrenini hatırlatır: "Üzme kendini yavrum, kaderinde bu da varmış." Hayward'ın (2000) belirttiği gibi bu filmde de bastırma ve kadının öz fedakarlığı ile kurulan sinemasal inşa, Selma sonunda kaybetmiş olsa bile seyirciye haz verir (216-217). Bu hazzı veren, Selma'nın manevi değerler dünyasını sürekli hatırlatan davranışlarıdır. Selma, son bir kez çocuğuna sarılmak için istasyona gelir. Çocuğunu çok sevmesi ve onun için kendinden vazgeçmesi, kutsal anneye atfedilen niteliklerle uyumludur. Fakat bu yüce özelliklerin onda kalabilmesi için kadere boyun eğerek ömür boyu ceza çekmesi gerekmektedir. Bu düşünce, çocuğuyla arasındaki diyalogla ortaya konur. Çocuk: "Neden böyle oldu anne?" diye sorduğunda Kadın: "Allah baba böyle istedi." diyerek yanıt verir. Çocuğun "Hani o hep iyilik yapardı" diye sorması üzerine, kadının verdiği cevap yine kadere teslim oluşun tek çıkar yol olduğunu hatırlatır: "Böylesi daha hayırlıymış demek ki yavrum. Başa gelenler Allah'ın takdiridir. İnsanlar bunları değiştiremez sadece onları yaşarlar." İkisinin de ağladığı bu sahne, seyircinin de ağlayarak ruhsal boşalım yaşayacağı bir sahnedir. Murat, iyi kalpli, dürüst ve ahlaklı olduğundan karısının yaptıklarını bilmeden -bu acıyı çekmeden- hayatına devam edecektir. Kadının fedakarlığı sayesinde kirlenmemiş karakterler olarak Murat ve çocuk, yeni bir hayat kurmayı hak etmektedir.

7.5. Kaderimin Oyunu (1972), Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Tanık Akan

7.5.1. Olay örgüsü

Selma ve Bülent birbirlerini seven ve evlenmeyi düşünen sevgililerdir. Bir ailenin yanında evlatlık olarak yetişmiş olan Bülent, evlenmeden hemen önceki hafta kaptan olarak İtalya'ya son bir sefere çıkar. Selma evde radyo dinlerken Bülent'in görevli olduğu geminin battığını öğrenir. Aynı gün büyük bir deprem olur. Selma'nın evi yıkılır, annesi ve babası ölür. Yardımsever bir kişi (sonradan hoca olduğu öğrenilecektir) onu alıp İstanbul'a getirir. Bülent kazadan kurtulmuştur. Selma'yı aramak için onun yaşadığı kente gider fakat enkazdan kimsenin sağ çıkmadığını öğrenir. İkisi de birbirinin yaşadığını bilmemektedir. Bülent'in üvey annesi Şaziye Hanım, çapkın, haylaz, söz dinlemeyen öz oğlu Erol için inançlı, "temiz" bir kız arar. Bir tanıdığı aracılığıyla Selma'yı bulur. Düğünün yapıldığı gece, Selma ve Bülent birbirlerini görürler. Yaşadıklarını orada öğrenirler fakat artık çok geç olmuştur. Bülent'i sevmekten hiç vazgeçmemiş olan Selma, kaderine boyun eğerek artık Erol'un karısı olduğunu söyler. O gece, Erol eski sevgilisini sakinleştirmek için evden çıkar fakat bir cinayete karışır. Polisten kaçmak için, başka biriyle yer değiştirerek kendini ölmüş gibi gösterir. Fakat Selma'nın yanına gizlice gelip onunla birlikte olur. Bu birliktelikten hamile kalan Selma, Kur'an'a el basarak yemin ettiği için bu durumu kimseye açıklayamaz. Evden kovulur. Bir gecekondu mahallesine taşınır. Bülent ona yardım eder. Bebek yeni doğmuşken Erol'un dönmesiyle gerçekler ortaya çıkar. Fakat bu sırada Erol, peşindeki kişiler tarafından yaralanır ve ölür. Bülent, Selma, Şaziye Hanım ve bebek huzur içinde birlikte yaşamaya başlar.

7.5.2. Değerlendirme

Tesadüfler, son dakika kurtarışları, deus ex machina²⁶ sonları, kaçırılmış buluşmalar (Neale, 1986: 6) ile örülen filmin anlatısı, kaderin belirleyici gücüne dayanır. Fakat burada, kader temasının yoğunluklu olarak dinî semboller ve ritüeller ile inanç bağlamında ele alındığı görülür. Yaşlı anne, Selma'nın ölümünün acısını çeken Bülent'e şöyle teselli verir: "Ölenle ölünmaz. Acılara tahammül göstermemek, ümitsizlik Allah'a isyandır. Sabır ve Allah'a iman ... geçici yeryüzündeki insanın başka bir desteği yoktur." İçinin tanrı sevgisiyle dolu olduğu sürekli vurgulanan iyi kalpli anne karakteri, henüz filmin başında bu sözleriyle filmin ahlaki evrenini tanımlamış olur. Depremden sonra Selma'yı yanına alan hoca, Selma ile konuşur: "Yaşamayı isteyen Allah, karşına beni çıkardı." Deprem günü kurtulmuş olmasını yine alinyazısına bağlayan bu sözün ardından, Selma'ya gelin olarak seçilmiş olduğunu söyler. Ardından filmde birkaç kere tekrarlanacak dinî referanslar içeren şu sözleri dile getirir: "Evlilikte birinci şart kocaya mutlak itaattir. Ne söylerse ... yerine getireceksin. ... Kocaya verilen söz, edilen yemin, en büyük yemindir... Ey kadın kullarım size, Allah'tan başka birine secde etmenizi söyleseydim, kocalarınızın ayaklarına kapanmanızı isterdim." Modernleşme ile yaşanan kopuş ve laiklik sürecinin yarattığı çatışmalar, dine verilen referans ile görünür kılınır. Batı melodramlarından farklı olarak dinî değerlerin ve sembollerin ön plana çıkması, kuşkusuz filmlerdeki kader temasının İslamiyet'teki kader düşüncesiyle ilişkisi ekseninde de değerlendirilebilir. Fakat bu konu makalenin sınırlarını aştığı için burada değinilmeyecektir.

²⁶ Deus ex machina, anlatı içine yerleştirilen "inandırıcı olmayan çözümleri" ifade etmek için kullanılır (Türk Dil Kurumu, 1966). Bu çözümler, "olayların akışına" ve gelişimine dayanmaz. Terimin kökeni, Eski Yunan tragediyalarında "Tanrı'yı temsil eden bir oyuncunun sorunu çözmek için" vinçlerle sahneye indirilmesi eylemine dayanır (25).

Bülent'in gemi kazası, modern insanın kaygılarının yansıdığı bir diğer kaza olarak karşımıza çıkar. Selma ise doğal bir afetle karşılaşmıştır. İkisi de onların kontrolü dışındaki güçler nedeniyle zarar görmüştür. Yaşıyor olmalarına rağmen birbirlerinin öldüğünü düşünmektedirler. Seyircinin filmin başından itibaren bildiği bu gerçeği, onlar çok geç öğrenecektir. Karakterlerden daha fazla şey bilen seyirci, bu bilgiyle çok daha güçsüz hisseder. Neale'in (1986) ifadesiyle anlatının zamanına ve anlatının yapısına bağımlı olan seyircinin yapabileceği tek şey beklemektir. Ona göre geciktirmeler -sonu mutlu da olsa- bekleme sürecinde gücü elinden alınmış olan seyircinin ağlama ihtimalinin artmasına neden olur (12). Ağlayan seyirci, katartik bir zevk yaşar. Filmin ruhsal boşalım hedefine, kaynağı belirsiz bir dış sesin gizemiyle varılır: "Gözyaşı, mutluluk, hayal kırıklığı, hep üst üste gelen acılar, ama nihayet kaderin bu aileye çizdiği bütün kötülükler burada son buluyor. Acı çeken sevgililer, özlem dolu günlerin karanlığında umutsuz çırpınışlarla kıvrınırken, hiç beklemedikleri bir sürprizle bir anda mutluluk ormanına dalıverirler Genç sevgililer birbirine kavuşur. Mutluluk halkaları dalga dalga yayılır. Kader ve acılar girdabındaki yaşlı anne, güneşin huzur veren aydınlığına kavuşmuştur artık." Tanrısal bir ses, tüm filmi ve filmin kaderle ilişkisini özetler. Böylece sözsel aşırılık ile filmin ahlaki evreni daha anlaşılır kılınır.

Selma, Bülent'in aslında ölmediğini düğün günü anladığında bunun kaderi olduğunu, artık ikisinin de elinden bir şey gelmeyeceğini düşünür. Bu kaderi değiştirmek yönünde herhangi bir eylemi aklından bile geçirmez. Bülent "Bizi ayıran... seni bu evde gelin olarak karşıma çıkaran kadere lanet olsun" dediğinde Selma şöyle karşılık verir: "Tövbe de isyan etme, Allah böyle istemiş de. Allah ayırmaz sevenleri kavuşturur ebediyette belki, gerçek hayatın başladığı o semavi alemde." Böylece, yüceltilen aşk açık şekilde dile getirilir. Selma'nın kocasının kaza yapması ve yanarak öldüğünün duyulmasıyla, Selma ve Bülent arasında geçen diyalog da filmin anlatısını kuran temel unsurun kader olduğunu ortaya koyar. Bülent: "Kader ayırmıştı bizi. Şimdi birleştiriyor" / Selma: "Alın yazımızda kavuşmak varsa acele etmeyelim" / Bülent: "Bekleyeceğim Selma." Hem irade ve inisiyatif alma yetisi, hem duydukları aşkın yüceliği açısından aşırılık ve abartı dolu bu ifadelere, etik bir güç olarak kaderin varlığını kanıtlamak için yer verilir. Faziletli, iyi, saf, ahlaklı melek gibi bir karakter olarak Selma, kocasına olan sadakatini ve yeminine bağlılığını film boyunca korur. Arzularının peşinden gitmez. Her zaman kaderine boyun eğir. Filmin başındaki tutumu ile sonundaki tutumu arasında en ufak bir değişim görülmez. Bu noktada Gledhill'in önceki bölümde ele aldığımız görüşleriyle bir bağlantı kurarsak, modern dünyanın tetiklediği düşmanlık duyguları içinde her şeye rağmen sadakat gösteren Selma karakterinin, geçmişin güvenli toplumunun bir hayali olduğunu söyleyebiliriz.

Melodramların ahlaki kriterleri, kapitalizmin çelişkilerini ortaya koymak için vardır (21). Yetim kalmış kadın da bu anlamda bir kriterdir (Hayward 2000, 218). Tahammül eden ve yarışçı olmayan değerlerle kapitalizme karşı zafer kazanılabilir mi sorusu, melodramın fantezi evreninin temel dayanağı olur (Gledhill, 1987b: 21). Bu evrende kapitalist ilişkilerin yarattığı boşluğu çocuk ve kadın doldurmaktadır (Hayward 2000, 216). Selma'nın kocası öldüğünde, kader onlara "güldüğü" için mutlu olmayı hak etmiş olurlar. Selma film boyunca aşağılanmış, sadakati nedeniyle acı çekmiştir. Selma'nın kadere teslim olan tutumunun kötülerin cezalandırılmasıyla sonlanması, melodramın ahlaki evrenindeki poetik adaleti ortaya koyar. Selma'nın "Zaman zaman garip anlatılmaz karanlık bir duygu kaplıyor benliğimi, bir felaket korkusuyla sarsılıyorum" diyerek içine dolan hisleri dillendirmesi de bu sürece katkı verir.

8. SONUÇ

Modernlik sürecinin bireyde yarattığı endişe, korku ve kaygı, melodramın hem bir biçim olarak ortaya çıkışında hem de sinema aracılığıyla büyük bir yaygınlık kazanmasında belirleyici olmuştur. Geleneksel feodal toplum düzeninden modernliğe geçiş, istikrar ve kesinlik hissini ortadan kaldırmıştır. Dinî otoritenin sarsılması ile seküler dünyada tek başına kalan insan, korumasız ve çaresiz hissetmeye başlamıştır. Değer ve anlam dünyasında yaşanan büyük kopuşlar, kapitalizmin yükselişi, kentleşme, teknolojik yeniliklerle yaşamın çok hızlı dönüşüyor olması büyük bir endişe dalgası yaratmıştır. Melodram, modernliğin açığa çıkardığı kaygı ve korku hisleriyle başa çıkmak için, modern öncesi dönemin kutsallık içeren aşkın değerler dünyasını yeniden kurmaya çalışmıştır. Bu evrende kader teması hem görünür bir unsur hem de modern öncesinin özlenen dünyasını hatırlatan gizli bir güç olarak kuşatıcı bir bileşendir.

Türkiye sinemasının kimliğini belirlemiş olan Yeşilçam melodramlarında kader vurgusu sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle kader temasının, Yeşilçam ve modernlik bağlamında yeniden değerlendirilmesi önemli görülmüştür. Çok yönlü ve derinlikli bir karşılaştırma yapabilmek amacıyla hem Türkiye'ye özgü politik, ekonomik ve kültürel koşullar hem de Yeşilçam sinemasının kendine özgü üretim dinamikleri değerlendirilmiştir. Öncelikle, Türkiye'de modernlik deneyiminin bir modernleşme deneyimi olarak yaşanmış olmasının ayırt edici nitelikleri ele alınmıştır. Modernlik deneyiminden farklı olarak modernleşme, gelenekle bağın kopmasına, geçmişle ilişkinin daha fazla kesintiye uğramasına neden olmuş; birbirini tamamlamayan laiklik ve sekülerlik süreci değerler çatışmasını büyütüştür. Bu nedenle, modernlik deneyimi ile karşılaştırıldığında modernleşme deneyiminin bireyin korku ve kaygılarını daha fazla tetiklediği söylenebilir. Bununla birlikte, Türkiye'de kapitalizmin gelişim sürecinin 1950'li yıllar sonrasında başlaması, 1960'larda kentleşmenin, sanayi üretiminin hızlanması ve tüketim kültürünün ortaya çıkışı gibi sebepler nedeniyle demografik, ekonomik, toplumsal değişimlerin etkileri 1950'lerden 1980'lere kadar devam etmiştir. Dolayısıyla değişim sancılarının süresi de uzamıştır. Bu durumda gecikmiş bir modernlik olarak tanımlanan modernleşmenin trajedisine baş edebilmek için seyirci, uzun yıllar boyunca Yeşilçam melodramlarına ve kader ile sarmalanan anlatı evrenine sığınmıştır.

Modernleşme, melodram ve kader teması arasındaki ilişkinin Yeşilçam sineması ekseninde değerlendirilebilmesi için niteliksel bir perspektifle doküman analizi yönteminin kullanılması uygun görülmüştür. Bu doğrultuda, kader temasını filmin adına taşıyacak kadar güçlü biçimde vurgulayan, afişlerde görünür kılan ve bu isimle seyirciyle buluşmayı hedefleyen melodram türündeki filmler arasından tipik örneklem olarak beş film seçilmiş ve betimsel olarak yorumlanmıştır. *Kaderim Böyle İmiş*, *Kaderin Cilvesi*, *Kaderde Birleşenler*, *Kaderin Ağları*, *Kaderimin Oyunu* filmleri üzerine yapılan değerlendirme, seyircinin melodram formuyla ilişkisinin teslimiyet üzerinden kurulmasının, kader temasından ayrı düşünülemediğini ortaya koymuştur. Seyircinin hislerini kontrol eden bir anlatıya teslim olması, modern insanın kader düşüncesine yaklaştığı bir filmsel deneyimi açığa çıkarmıştır.

Melodramlarda seyircinin sürekli onayını alan devamlılık stiline ve bilinen kodların kullanılması, güvenli bir alan yaratmakta; seyirciyi anlatılan abartılı öykülere inandırmaktadır (Kolker, 2009: 295-300). Seyirci, anlatının gerçekliğini sorgulamadan kabul etmektedir (Abisel, 2005: 196). Ne izleyeceğini biliyor olması onu filme çekmektedir. Singer (2001) bu durumun modern öncesi bağılıkları hatırlatan bir eğilim olduğunu öne sürer. Seyirci "yenilik için değil tam aksine yenilik olmadığından emin olduğu için" melodramı izler

(*The Nation*, 1910; akt.136). Bu bağlamda, *Kaderin Cilvesi*, *Kaderin Ağları*, *Kaderimin Oyunu* adları, oynadığı oyunlar, ördüğü ağlar, yaptığı cilveler ile filmlerin ana karakterinin kader olduğunu açıkça ortaya koyar. *Kaderim Böyle İmiş* ve *Kaderde Birleşenler*²⁷ filmlerinin adı, nihai sonların kader ile belirleneceğini güçlü biçimde sezdirir. Dolayısıyla bu filmlerin adını görerek filmleri izlemek isteyen seyirci, kaderin belirleyici olduğu filmsel evrene filme girmeden önce teslim olmaktadır.²⁸

Filmlerin tümünde, seyirciyi kaderin egemen olduğu gizli dünyayla ilişkiye sokan en önemli unsurlardan biri, vazgeçilmez bir tema olan yüceltilmiş aşktır. Filmlerde cinselliğin bastırıldığı bir fantezi dünyası kurulmuştur. Bastırılmayan cinsellik ise mutlaka cezalandırılmıştır. Filmlerin tamamında kadın ve erkek arasındaki aşk konu edilirken, *Kaderde Birleşenler* filminde anne-kız, *Kaderin Ağları* filminde anne-oğul, *Kaderin Cilvesi* filminde baba-kız aşkı da yüceltilmiş aşk olarak kadın erkek aşkına eklenmiştir. Filmlerde, cennete benzer bir evrenin temsilcisi olarak “melek kadın” figürü yer almaktadır. Saf, iyi, güzel, vefakâr, fedakâr, sadık bu kadınlardan kirlenmeden kalanlar, sevdikleri erkeğe kavuşarak ödüllendirilir; masumiyetlerini ve saflıklarını kaybedenler, bunun bedelini ölüm ya da ayrılıkla öderler. Böylece erdemlin zafer kazanması ile poetik adalet inşa edilmiş olur. *Kaderim Böyle İmiş* dışındaki dört filmde çok açık şekilde kadınların davranışlarının ahlaki olarak yargılanması merkezi bir konumdadır. Meleğe benzeyen kadın, modern ve kapitalist ilişkilerin kaotik dünyasında geçmişin güvenli toplumunu sembolize eden bir hayaldir. Bu bağlamda da melodramın fantezi evreninin temel dayanağını oluşturur. Filmlerin tümünde, nedensellik ilişkileri zayıftır. Üç filmde de karakterlerin içlerine doğan kötü hisleri filmin başında dile getirmeleri, nedensiz ilişkilerin evrenini seyirci için görünür kılmaktadır. Nuran ve Teyze, Selma, Bülent ve Murat teslimiyet içindedirler; inisiyatif almaz, isyan etmezler. Papatya ve Selma (*Kaderin Ağları*) ise farklı biçimlerde de olsa ölümü seçerler. Fakat bu bir seçim olmaktan öte, karakterin melodramda kurulan ahlaki evrenin adaletine teslim olmasıdır.

Tüm filmlerde, gerçekler çok geç ortaya çıkar. Bu durum, kaderin soluğunu hisseden ama anlatıya müdahale edemeyen seyirciyi güçsüz bırakır. Abartı ve aşırılık dolu diyaloglar, fonda yer alan hüzünlü müzikler, karakterler tarafından söylenen şarkıların sözleri ve mezarlık görüntüleri, gizli güçlerin belirsiz alanını açık ve anlaşılır kılar. Kader kelimesinin bu diyaloglarda ve şarkılarda sıkça kullanılması, kaderin sadece anlatıyı saran gizli bir güç olarak değil, adlandırılan açık bir unsur olarak da ortaya konmasına imkân verir. Filmlerin tümünde, zaman ve mekân tasarımı masalsı atmosferi güçlendirir. Mekânların klostrofobik niteliği, *Kaderimin Oyunu* filmi dışındaki tüm filmlerde belirgin olarak hissedilir. Bu filmde mekânın sınırlarının vurgulanması daha çok dinî sembollerin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleştirilir. Kader, inanç ile somutlaştırılır; korunaklı sınırlar, semboller ve sözlü ifadelerle çizilir. Böylece sözsiz aşırılıkla filmin ahlaki evreni daha anlaşılır ve görünür kılınır. Bu eğilim, melodramlarda dramatik uzamı ve anlamları yaratan etmenin, sembollerin çatışması ve etkileşimi olduğunu iddia eden tezle de uyumludur. Tüm filmlerde karakterler, derinliği olmayan tipler olarak bazı değerleri sembolize ederler. Çatışma bu değerler arasında gerçekleşir. Bununla birlikte, tüm filmler iyi-kötü arasındaki çatışmaya dayansa da -gelenek ve Batılılık için de aynı durum geçerli- filmin gidişatı üzerinde daha fazla belirleyici olan unsurlar; tesadüfler, son dakika kurtarışları, *deus ex machina* sonları, kaçırılmış buluşmalar ve mucizelerdir. Karakterlerin ve mekânların kimliklerini silikleştiren bu etkenler, çatışmaların soyut bir çerçevede semboller düzeyinde

²⁷ Filmin ikinci adının *Kıyamet Günü* olması, bu vurguyu güçlendirir.

²⁸ Bu anlamda seyircinin film karakterleriyle aynı kaderi paylaştığı söylenebilir (Abisel, 2005: 196).

gerçekleşmesine neden olur. Diyaloglarda kader kelimesinin sıklıkla kullanılması, bu sembolik dünyanın altını çizirken filmin kader üzerindeki vurgusunu güçlendirir.

Sonuç olarak, Yeşilçam melodramlarında kader teması, görünür olma biçimleri zaman zaman farklılaşsa da aslen Batı'dakine benzer biçimde, modernleşen ve hızla değişen dünyada bireyin özlemini çektiği değerler ve anlamlar evrenini hatırlatan kurucu ve kuşatıcı bir güç olarak mevcuttur. Yeşilçam'da kader, hem adı konan görünür bir mevcudiyet olarak, hem de görünenin ardındaki gizli, spiritüel, zorunlu bir güç olarak korunaklı bir var olma / sınırlı bir düş görme alanının temel bileşenidir. Bu bağlamda da kökensel, ortak, kapsayıcı ve evrensel bir melodramatik niteliktir. Bununla birlikte kader temasının, İslamiyet'teki kader inancı ve düşüncesiyle bağlantılı olarak ele alınmasının, melodram-modernleşme ilişkisi bağlamında yeni tartışmalara kapı aralayacağı da düşünülmektedir.

9. KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.

Abu-Lughod, L. (2002). Egyptian Melodrama—Technology of the Modern Subject? Faye D. Ginsburg, Abu-Lughod, L., Brian Larkin B. (Eds). *Media Worlds, Anthropology on New Terrain* içinde (115-133). University of California Press.

Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodram Evrenine*. Hayalperest Yayınevi.

Akbulut, H. (2008). Kadına melodram yakışır, Türk melodram sinemasında kadın imgeleri. Bağlam Yayınları.

Akbulut, H. (2012). *Melodramatik imgelem*. Hayalperest Yayınevi.

Aksoy, O. (Yönetmen). (1972). *Kaderimin Oyunu* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erman Film.

Arslan, Umut T. (2009). *Mazi kabrinin hortlakları, Türklük, melankoli, sinema*. Metis Yayınları.

Aslan, M. (Yönetmen). (1970). *Kaderin Ağları* [Sinema Filmi]. Türkiye: Nil-Ka film.

Berktaş, Esin. (2010). *1940'lı yılların Türk sineması*. Agora Kitaplığı.

Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination, Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.

Dellaloğlu, Besim F. (2016). *Bir Tanpınar fetişizmi, Modernleşmenin zihniyet dünyası*. 4. Basım. Kadim Yayınları.

Dissanayake, W. (1993). Introduction. Faye D. Ginsburg, Abu-Lughod, Lila., Brian Larkin B. (Ed). *Melodrama and Asian cinema* içinde (1-8). Cambridge University Press.

Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama. Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is, Studies in melodrama and the woman's film* içinde (43-69). University of California Press.

Erdoğan, N. (1995). Ulusal kimlik, kolonyal söylem ve Yeşilçam melodramı. *Toplum ve Bilim*. (7), 178-196.

Erdoğan, N. (1998). Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975. *Screen*, 39 (3), 259-271. <https://doi.org/10.1093/screen/39.3.259>

Ergün, O. Nuri (Yönetmen). (1966). *Kaderde Birleşenler* [Sinema Filmi]. Türkiye: Dede Film.

Gledhill, C. (1987a). Introduction. Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is, Studies in melodrama and the woman's film* içinde (s.1-4). Bfi Publishing.

Gledhill, C. (1987b). The melodramatic field: an investigation. Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is, Studies in melodrama and the woman's film* içinde (5-39). Bfi Publishing.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. İmge Kitabevi Yayınları.

Hayward, S. (2000). *Cinema studies, the key concept* (2. baskı). Routledge.

İnanoğlu, T. (Yönetmen). (1966). *Kaderin Cilvesi* [Sinema Filmi]. Türkiye: Erler Film.

Kirel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*. Babil Yayınları.

Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney vd.). Deki Yayınları.

Mutlu, Dilek K. (1998). Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım. *25. Kare*, (25), 60-68.

Neale, S. (1986). Melodrama and Tears. *Screen*, 27 (6), 6-23. [https://doi.org/10.1093/screen/21998\)7.6.6](https://doi.org/10.1093/screen/21998)7.6.6)

Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları 1. cilt*. Kitle Yayınları.

Rodowick, David N. (1987). Madness, Authority and Ideology, The domestic melodrama of the 1950s. Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is, Studies in melodrama and the woman's film* içinde. (ss. 268-280).

Saydam, N. (Yönetmen). (1959). *Kaderim Böyle İmiş* [Sinema Filmi]. Türkiye: Aktunç Film.

Singer, B. (2001) *Melodrama and Modernity, Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.

Şasa, A. (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. Dergâh Yayınları.

Şenova, B. (1997). Yeşilçam Melodramında Baştan Çıkarma. *25 Kare*, (20), 25-32.

Tunalı, D. (2006) *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. Aşina Kitaplar.

Türk Dil Kurumu. (1966). Deus ex machina. *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* içinde (1. Basım, ss.25). Ankara Üniversitesi Basımevi.

Türk Sinema Araştırmaları. (2021, Nisan 10). *Film arşivi*. <https://www.tsa.org.tr/tr/arama/kelime/1/kader>

Yıldırım, T. (2016). *Türk sinemasının estetik tarihi*. Es Yayınları.

