

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MODERN MELODRAM GELENEKSEL SÖYLEM

MODERN MELODRAM TRADITIONAL DISCOURSE IN NEW TURKISH CINEMA

Mustafa CebraİL SADAĞOĞLU*

ÖZ: Batı modernleşmesinin tezahürlerinden biri olarak melodram önce tiyatro ve yazın ardından sinemada bir tür *-janr-* olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle çalışma; bir yarıyla modernleşme göstergelerine odaklanırken, diğer yarıyla hangi maddi ve tinsel ihtiyaçların bir tür olarak melodramı öncelendiği meselesine yoğunlaşmaktadır. Çalışmada temel olarak şu iki temel sorunun yanıtları aranmaktadır: melodramlar, modern çalışma hayatı ve etiğine, ihtilallere, göçlere ve kalabalık kentlere teslim olmuş bir dünyada hangi ihtiyaçları karşılamaktadır. Daha doğru bir ifadeyle hangi acıları dindirmekte ve bu sayede kaotik bir dünyayı daha katlanılır kılmaktadır. Yeni Türk Sineması¹ dönemi içinde yer alan “*Babam Ve Oğlum-2005*”, “*İssız Adam-2008*” ve “*Unutursam Fısılda-2014*” olmak üzere toplam üç Çağan Irmak temsili incelemenin odağında yer almaktadır. Seçili temsiller gösterime girdikleri yıllar esas alınacak şekilde gündelik yaşamın biçimlendirilmesinde gördükleri işlev bakımından incelenmiştir. Bu işlev, seçili melodramların toplumsal gerçeklik ile temsil düzleminde kurduğu ilişkide aranmıştır. Bu nedenle temsillerin gösterime girdiği yıllarda izleyiciyi kuşatan siyasal, ekonomik ve kültürel atmosfer dikkate alınarak metin içinde göndermelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Melodram, söylem, iktidar, temsil, arınma.

ABSTRACT: As one of the points exists in Western modernization is melodrama emerged, as a kind of genre, in theater and literature first, and then in cinema. While this study focuses on the indicators of modernization, it also focuses on what material and spiritual it needs to prioritize the melodrama. Under the light of this study, the assessment will concentrate on two significant questions respectively: What sort of needs in a world melodramas support, the surrounding modern working life and ethics, revolutions, immigrations and crowded cities. In a more accurate way, what sort of pain the melodramas relieve and make the chaotic world more bearable? A total of three Çağan Irmak representations in the period of New Turkish Cinema, “*Babam Ve Oğlum-2005*”, “*İssız Adam-2008*” and “*Unutursam Fısılda-2014*” are also the focus points of this study. These movies were examined in terms of their functions to shape the daily life, which based on the years they were screened. This function was sought in relation to the relationship between the selected melodramas and social reality on the representation level. For this reason, in the years when the movies were shown on cinemas, references were made to consider the political, economic and cultural atmosphere attracting the audience.

Keywords: Melodrama, discourse, power, representation, purification.

* Dr. Öğretim Üyesi – İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Reklamcılık Bölümü / İstanbul – msadakoglu@gmail.com

¹ Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi sonrası Derviş Zaim’in yönettiği “*Tabutta Rövaşata-1996*” ile Yavuz Turgul’un yönettiği “*Eşkıya-1996*” adlı filmlerin gösterime girmesi yeni bir döneme tekabül etmektedir. Buna göre her iki film; gerek izleyiciyi sinema salonlarına çekme konusunda gösterdiği hüner gerekse sanatsal eğilimler bakımından sinemada “*Yeni Türk Sineması*” olarak adlandırılan dönemi başlatmıştır.

Giriş

Sinema temsilleri, hikâyesini anlatmaya giriştiği karakterler aracılığıyla toplumsal gerçekliği yeniden kurar. Temsilin izleyici üzerinde kurduğu nüfuz edici etkinin bir nedeni de izleyicinin içinde yaşadığı ya da yaşamayı arzu ettiği toplumsal gerçekliğe temsilin gözlerinden bakma imkânı sunan gücünden kaynaklanmaktadır. Bir temsilin kurmaca ya da belgesel olması sinema ile gerçeklik arasında kurulan ilişkinin yoğunluğunu belirleyebilir ancak temsili, toplumsal gerçeklikten bağımsız kılmaya çoğu zaman gücü yetmez². Dolayısıyla karakter ve hikâye arasında kurulan ilişki ile hikâye ve gerçeklik arasında kurulan ilişki benzer düzlemde birbirine eklenir. Böylece hikâye; bir yandan karakterin içine ruh üfleyerek onu biçimlendirirken, diğer yandan olay örgüsü aracılığıyla gerçeklikle kurduğu bağ sayesinde zenginlik kazanır ve çoklu okumaya olanak sağlayacak şekilde genişler. Herhangi bir sinema temsiline çözümlemesinde başta hikâye olmak üzere zaman, mekân ve karakterlerden oluşan temel unsurlar, toplumsal gerçeklik gözden kaçırılmadan ele alındığında çoklu okumaya olanak sağlayacak şekilde anlam kazanır. Bu nedenle sinema temsilleri gerçekliğin yeniden yorumlanması bakımından bünyesinde çok önemli ipuçları saklamaktadır. Diğer yandan sinema temsilleri ile toplumsal gerçeklik arasında kurulan ilişki, karşılıklı etkileşim ve birlikte var olma şeklinde tezahür eder. Bir tür ortaklığa benzeyen bu ilişkide, sinema temsilleri hikâye ve karakterleri içinde yaşadığı kültürden devşirenken; diğer yandan kültürel değerlerin “içselleştirilmesine” (Ryan ve Kellner, 1997:37) aracılık eder. Dolayısıyla kültürel çevreye egemen olan temsiller sadece bireye indirgenemez, bireyle birlikte toplumsal gerçekliğin nasıl işleyip, hangi yollarla yeniden inşa edileceğine dair bir dizi öngörü ortaya koyar.

Türkiye’de gündelik yaşam ve gündelik yaşamın sınırlarını belirleyen kurumların biçimlenmesi bakımından sinema temsilleri ve melodramlar, gerek yapımcı-yönetmen, gerekse izleyici bakımından deneyimlendiği şekliyle sinemanın altın yıllarına dair romantik bir özleme tekabül eder. Özellikle 1950-60’lı yılların kent yaşamında gelenekselleşen melodram izleme deneyimi; yaz akşamlarında mahallelinin hınca hınç doldurduğu açık hava sinemalarında izlenen bir tür olmaktan başka, izleyicinin her temsilde kendinden bir şeyler bulduğu ana akım sinemanın taşıyıcısıdır. Gündelik yaşamı ele aldığı şekliyle uzun yıllar sinemada yaygın bir tür olarak kendine yer edinen melodramlar, özgül öneme sahip anlatı yapılarıyla öne çıkar; haksızlığa uğrayan (genelde) ana karakterlerin acı dolu hikâyelerinde ardı

² Geometrik biçimlerin felsefeyle ilişkisi uzun zamandır üzerinde tartışılan bir konudur. Sözelimi daire antik Yunanistan’dan, Mezopotamya’ya kadar tüm uygarlıklar tarafından kullanılan bir simgedir. Bunun yanı sıra tüm geometrik biçimlerde olduğu gibi daire, insan zihninde yer eden izlenimlere, ritüellere, söylencelere, ibadetlere, mimariye ve matematiğe yansımıştır. Doğa formuna bağlı olarak daire, kendi hareketini yaratmış ve “dönüş” hareket biçimi ortaya çıkmıştır. Şamani geleneklerden sufi tasavvufuna kadar hemen her alanda karşılığı bulan dairesel form son olarak Anadolu kültürüne dâhil olmuştur (Torun, 2019: 44-65).

sıra gelen felaketler ile her aşamada duygusal boşalmaların yer aldığı olay örgüsü türe özgü anlatımı kabaca tanımlar.

Yeşilçam dönemi olarak da adlandırılan yıllar boyunca sinema salonlarında izleyiciye kolektif izleme deneyimi sunan melodram temsilleri ana akım sinema içinde oldukça popüler bir anlatı türüdür. Ancak 70'li yılların ikinci yarısından itibaren televizyon yayınlarının başlaması ve ülkenin -elbette sinemayla birlikte- içine sürüklendiği bir dizi kriz nedeniyle sinema izleyicisinin kendi *interior* alanına çekilmesi, izleyici sayısında dramatik düşüslere neden olmuştur. Takip eden yıllarda bu durum; temelde kolektif izleme deneyimi sunan sinema yerine, daha bireysel izleme deneyimi olarak televizyonu popüler bir seyirlik mecra olarak öne çıkarmıştır. 80'li yıllar boyunca devam eden seyirci krizinin aşılması ve ailenin yeniden sinema salonlarına gelebilmesi için akla gelen -pek çok şeyin yanı sıra- ilk çözüm yine melodram temsilleri olmuştur. 90'ların ikinci yarısından itibaren Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan genç kuşak sinema yönetmenlerinden oluşan grubun çektiği pek çok temsilde kendine özgü farklılıklar kadar geleneksel melodram stereotipleri de bulunmaktadır.

Yöntem

Çalışmanın temel varsayımı; melodramların kutsallığı giderek kaybolan modern dünyanın acımasız mekaniğinden kaçış olanağı sunan ve bir tür Aristocu "*katharsis-arınma*" işlevi gördüğü üzerine temellenmektedir. Çalışmanın araştırma evreni "Yeni Türk Sineması" olarak kategorize kuşakta çekilen sinema temsilleridir. Bu nedenle örneklem seçiminde 90'lı yılların ikinci yarısından sonrasına tekabül eden kronolojiye sadık kalınmıştır. Kategorize edilen kuşak içinde yer alan ve yönettiği temsillerde melodram anlatısına ilişkin zengin okuma olanağı sunan Çağan Irmak filmleri odağa alınmıştır. Ana akım Türk sinemasında melodram temsillerinin anlatı ve görsel kodları, melodramın metinler arası bir tür olması nedeniyle iki ayrı dönemde incelenmiştir. Böylece toplam üç Çağan Irmak filminden seçilen karakterler aracılığıyla temsil ile toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimin mahiyeti kavranmaya çalışılmıştır. Son olarak metin içinde "*modern melodram*" olarak anılacak sinema yönelimi, Türk sinemasında kullanıldığı şekliyle geleneksel melodrama dair anlatı kalıplarından bir dizi farkla ayırt edildiği için klasik melodram göstergelerini tanımlayan geleneksel kodlardan olası sapma ve benzerlik gösteren yönleriyle birlikte ele alınmaya gayret edilmiştir.

Bir Tür Olarak Melodram

"Ama efendimiz, bir alay çoluk çocuk çıktı ortaya, sahnede civcivler gibi ciyak ciyak bağırıp çılginca alkışlanıyorlar. Son moda onlar şimdi; öteki tiyatrolara kaba halk sahneleri diye öyle veriştiriyorlar ki, nice eli kılıç tutanlar kazkanatlarının hışmına uğramaktan korkup şehir tiyatrolarına gidemez oldular." W. Shakespeare, Hamlet: II. Sahne

Bir tür olarak melodramlar her ne kadar modern yazın ve roman ile ilişkilendirilse de kökleri antik Yunan *tragedyalarına* ³ kadar götürülebilir. Sözelimi, *Sophokles'in Kral Oidipus-MÖ 429* adlı tragedyasında, kendi yazgısının kurbanı olmuş Oidipus adlı genç bir adamın dramatik hikâyesi anlatılır. Oidipus, önce babasını öldürür sonra da gerçekte annesi olduğunu bilmediği kadınla evlenir. Gerçeklerin birer birer ortaya çıkmasıyla birlikte anne kendini asar, Oidipus kendi elleriyle gözlerini kör eder (Sophokles, 2012). Sophokles'in ağır dram içeren tragedyasında modern melodrama özgü "tutku, acıma, korku ve utanç" unsurları yoğun olarak hissedilir. Zaten dönemin kavrayışı trajedinin büyüklüğünü oyun sonunda kahraman ile özdeşleşen izleyicide uyanan yoğun duygularla ölçmekte ve oyunda bir tür duygusal boşalma *katharsis* ⁴ aramaktadır.

Tarihsel izlekte melodramlar, geleneksel kabule dayalı monarşilerin iyiden iyiye sarsıldığı ancak bunların yerine geçecek rızaya dayalı rejimlerin henüz olgunlaşmadığı bir dönemin kaotik dünyasında kültürel seyirlik olarak ortaya çıkmıştır. Fransa'da 18. yüzyılın ikinci yarısından sonraya tekabül eden dönemde sonu devrime varacak denli büyük bir toplumsal hareketlenme yaşanmaktadır. Bu hareketleri ateşleyen olayların merkezindeyse kötü yönetilen monarşi tarafından uygulanan mali politikalar ve sömürge savaşları bulunmaktadır. Zira kuzey Amerika kolonileri üzerinden Britanya ile girilen bilek güreşi nedeniyle tüm ülke ağır vergi yükü altında ezilmektedir. Nihayetinde yüzyıl sona ermeden tüm kurumlarıyla birlikte monarşiyi tarihin çöp tenekesine gönderen Fransız Ulusal Birliği, kendini üç temel prensip üzerinden tanımlayacaktır: *özgürlük, eşitlik ve kardeşlik*. İhtilalcilerin monarşiyi yıkarak cumhuriyet ideallerini yükselttiği 1789 sonrası bu üç prensip, ulusal birliğe ait bayrakta yer alan üç renkle temsil edilecek kadar güçlü birer sembol haline gelmiştir. Devrim sonrası iktidarı ele geçiren ihtilalcilerin -monarşi aksine- tiyatro temsilleri

³ Antik Yunan dönemi tragedyaları üzerinden Euripides, Sophokles ve Eshilos gibi tragedya yazarlarının oyunlarında yaygın olarak melodram unsurları bulunduğu ilişkin geniş kapsamlı tartışma için (Castellani,1993) bakılabilir. Diğer yandan Rönesans döneminde özellikle Shakespeare oyunlarında yer alan "*beklenmedik gelişmeler, imkânsız olaylar, uç karakterler, uzun yolculuklar ve tutkulu aşk*" gibi unsurlar üzerinden melodrama yakınlığını savlayan ilginç bir başka tartışma için (Morse, 1993) bakılabilir.

⁴ Aristo'ya göre "*katharsis*"; sahnede oynanan tragedyadan izleyiciye geçen korku, öfke, merhamet gibi yoğun duygu halinin izleyici üzerinde yarattığı "*sahici deneyime*" tekabül eder. Aristo, Poetika adlı eserinde *katharsis* kavramından genişçe bahsetmektedir. Buna göre; tragedyaların izleyici üzerinde uyandırdığı öfke, korku ya da merhamet gibi duygular, izleyici üzerinde *-oyunda sergilenen duygu halinden-* arındırma işlevi görmektedir. Bu sayede *katharsis* gerçekleşmekte ve izleyicinin ruhunda bir tür rahatlatma oluşmaktadır. Antik Yunan tragedyalarındaki melodram unsurları Aristo tarafından "*şairlerin en trajik olanı*" olarak kabul edilen *Euripides'e* bağlanır (Aristo, 2016). Diğer yandan *katharsis*, psikanaliz tedavisinde de kullanılmakta ve bireyin bilinçaltında gizlediği şiddet eğilimlerinden kurtulma bağlamında kavranmaktadır. Buna göre; bireyin bastırıldığı bilinçaltı süreçleri serbest çağrışım yoluyla bilinç üstüne çıkarılmakta ve bu sayede bilinç üzerinde biriken baskı ortadan kaldırılmakta ve bir tür arınma ya da rahatlatma yaşanmaktadır.

üzerinde kurulan kontrol ve sansürü gevşetmesiyle birlikte melodram temsilleri sıradan insana anlattığı sıradan insana dair hikâyelerle ayırt edici bir tür olarak belirmiştir. Dönemin melodramları çalışarak başarma azmini yücelten; doğruluk, dürüstlük ve vicdani sorumluluğu kutsayan sahne temsilleriyle kendini göstermiştir. Ancak melodramın bağımsız bir tür olarak yaygınlık kazanması, popüler beğenilere sahip Fransız izleyicilerine hitap eden Guilbert de Pixérécourt tarafından yazılan oyunlar sayesinde mümkün olabilmektedir. Pixérécourt, melodramın iki önemli özelliğine vurgu yapmaktadır. Buna göre melodramlar, toplumun en eğitimsiz kesimleri de dâhil olmak üzere tümü tarafından anlaşılabilmesi ve didaktik unsurlar içermelidir. Melodramların didaktik unsurlar içermesi bir ihtiyaç meselesidir. Zira Aydınlanma sonrası kilise; olması gereken yere uhrevi alana sabitlenmiş ancak dünyevi alanda kalabalıkların kendi başlarına üstesinden gelmeleri gereken tekinsiz bir boşluk bırakmıştır. Kentlerde biriken yönlerini kaybetmiş kalabalıkların doğru yolu bulabilmesi ve yeniden iyi birer yurttaş olabilmesi için melodram anlatıları bir tür hikâye anlatıcısı olarak model önermektedir. Böylece şaşkınlık içindeki kalabalıklara neden komşularını öldürmemeleri ya da zenginlerden çalmamaları gerektiği anlatabilmektedir. Fransız melodramlarının babası sayılan Pixérécourt aslında aristokrat bir ailenin çocuğu olarak devrimi idrak etmiştir. Hatta eski rejiminin bir temsilcisi olarak babasını da hedef alan olaylar esnasında Almanya'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Devrim yıllarına tekabül eden sancılı yıllarda ⁵ büyümüş olması kimi eleştirmenlere göre bir tür olarak on sekizinci yüzyıl melodramlarını geliştirmesinde ilham kaynağı olmuştur (Rahil, 1967: 6). Zira melodramlar kitlelere yönelik arzu edilen mesajların iletilmesi bakımından öteki türlerden çok daha başarılıdır. Diğer yandan daha o yıllarda bile eğitimsiz kalabalıkların popüler zevklerini tatmin etmek amacıyla icat edilmiş sanatsal değer ve derinliği olmayan bir tür olarak görülmektedir.

Melodramların Fransa'dan Britanya'ya geçişi, on dokuzuncu yüzyıl başına tekabül eden kronolojide ancak Fransa'dan oldukça farklı bir toplumsal arka plan ve ihtiyaçlar bağlamında gerçekleşmiştir. 18. yüzyılın son çeyreğinde kadim Fransız monarşisini yerle bir eden devrimci politik atmosfer Britanya'da yerini bir başka devrime; eski üretim biçimlerini yıkan ve geleneksel üretim ilişkilerini baştan sona değiştiren endüstri devriminin

⁵ “*Bulvar du Crime*”, Paris’te orta ve alt sınıfların takip ettiği tiyatroların oyun ve gösterilerini sergilediği sokağın takma adıdır. Asıl adı “*Bulvar du Temple*” olan sokak, 18. yüzyıldan itibaren özellikle suç melodramlarının bu sokakta bulunan tiyatrolarda gösterilmesi sonrasında “*Bulvar du Crime*” olarak anılagelmiştir. “*Bulvar du Crime*” suç melodramlarının izleyicisi çoğunlukla orta ve alt sınıflardan gelmektedir. Bunların çoğu saf, cahil, devrimin kaotik atmosferinden geçmiş kabullenimci insanlardır. Melodram izleyicileri, daha on yedinci yüzyılın sonundan itibaren artık örneği pek bulunmayan neo-klasik tiyatro deneyimine sahip olmayan kalabalıklardır ve görece daha eğitilmiş üst sınıflar aksine estetik önyargılar ya da entelektüel kaygılardan azade sadece “*eğlenmek ve vakit geçirmek*” için tiyatrolara gitmektedir.

kaotik atmosferine bırakmıştır. Britanya için endüstri devrimi, sadece manifaktür üretimin yetkinleşmesine indirgenemez elbette ancak bununla birlikte yeni bir çalışma etiğinin ardına kitlesel göçler, kalabalık kentler ve politik alt üst oluşlar saklanır. Dolayısıyla Britanya’da kültürel bir seyirlik olarak tragedya yerine melodramlara duyulan izleyici ihtiyacını belirleyen en önemli unsur değişen endüstriyel üretim ve üretim ilişkileri kadar bu ilişkilerin öncelendiği büyük kentlerin kaotik gündelik hayatıdır aynı zamanda. Zira dönemin giderek daha çok büyüyen fabrikalarında çalışacak işgücüne duyulan ihtiyaç, daha iyi bir yaşam vaadiyle kırsal bölgelerden büyük kentlere doğru akan kitlesel göçleri tetiklemiştir. Britanya’da iyiden iyiye kurumsallaşan endüstri devrimi iki toplumsal kategori üzerinden tanımlanabilir; giderek daha çok güç kazanarak zenginleşen girişimci burjuvazi ve kendisine çarpan şeyin henüz farkına varamamış şaşkınlık içindeki işçi sınıfı. Bu iki sınıf, yaşlı kıtanın kadim ilişkilerini insanlık tarihinde daha önce benzeri görülmemiş keskinlikte değiştirmiş ve kendi sınıfsal pratiklerinden beslenen yeni ilişki ağlarını örmüştür. Böyle bir atmosfer içinde melodramlar, yoğun olarak işçi sınıfına yönelik kültürel seyirlik ihtiyacını karşılamakla birlikte kısmen de olsa burjuvazinin de boş zaman etkinlikleri arasında yer almaktadır.⁶ Britanya’da toprağa dayalı geleneksel ekonomiden, makineye dayalı ve bilimsel olarak örgütlenmiş endüstriyel üretime geçişle birlikte “*melodramın patronu-melodrama’s patrons*” (Basuki,2003:4) olarak tanımlanan yeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla endüstri devrimi bir yandan sermayenin birikmesine neden olarak daha büyük fabrika ve yatırımların yolunu açarken; bir yandan da toplumsal ilişkiler ve kültürel yönelimler üzerinde derin etkiler yaratacak şekilde sanatsal duyuş ve beğenilere dair pek çok şeyi dönüştürmektedir. On sekiz ve on dokuzuncu yüzyılda önce yazın, ardından tiyatro temsillerinde iyiden iyiye kendini hissettiren bir tür olarak melodrama ilişkin erken dönem karakteristik unsurlar şöyle özetlenebilir (Brooks,1978:483-490); modern birey kilisenin gündelik yaşamdan elini eteğini çekmek zorunda bırakıldığı pozitivist rasyonelliğine teslim olmuş modern dünyada birey, yüzleşmek zorunda kaldığı gerçekliği melodramlar aracılığıyla mistifiye etmekte ve bu sayede dünya daha katlanılabilir bir yer haline gelmektedir. Buna göre melodramlar, giderek kutsallığını kaybeden modern dünyanın mekaniğinden kaçış vaat eden bir tür *katharsis* ⁷ işlevi görmektedir.

⁶ Melodramlar tıpkı Fransa’da olduğu gibi kuzey Amerika’da da on sekizinci yüzyıl devrim sürecinin birer eseri olarak ortaya çıkmıştır. Fransız Devrimi’nden birkaç yıl önce Amerikan bağımsızlık savaşı olarak adlandırılan süreç, doğu sahilindeki on üç koloninin Britanya’ya karşı ayaklanmasıyla başlamıştır. Nihayet 1776’da yayımlanan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesiyle de sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bir tür olarak melodramın kuzey Amerika topraklarında doğduğu zamanlarda sonraları Amerika Birleşik Devleti haline gelecek bağımsızlık ve egemen bir ülke fikri, Britanya İmparatorluğu’nun Batı Kolonilerindeki (Kuzey Amerika) varlığına karşı isyancı zihinlerin ürünüdür (Spielvogel,1994:670-676).

⁷ Katharsisin ortaya çıkmasını sağlayan Einfühlung olarak ifade edilen; duygu temeli üzerine yaşantı birliğidir.

Melodramlara ilişkin hatırlanması gereken ilk sorunsal; toptancı bakış açısıyla muhafazakâr ve uyumlanmacı bir tür olarak nitelenmesiyle beliren indirgemeci ve bir o kadar da tuzaklarla dolu önermenin sıklıkla, üstelik zamandan bağımsız olarak dile getirilmesidir. Melodramlar, esas olarak popüler bir türdür ve popüler kültür ürünlerine özgü hem eleştirel ve protest hem de statükocu ve konformist unsurları aynı temsil içinde bir arada sunma kabiliyetine sahiptir. Bu bağlamda on dokuzuncu yüzyıl Fransız ve yirminci yüzyıl Sovyet tiyatrosunda sanatsal yönelimlerin benzer izleştiği takip etmiş olması rastlantı değildir. Sözelimi bu türden dönem temsillerinde her ne kadar stereotip oluşturacak şekilde düzen kutsanıyor olsa da, kahramanların genellikle yoksullar ya da düşmüşler arasından seçilmesi iktidar temsilcisi muktedir yerine iktidardan mahrum edilen mağdurun temsili bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu durum; devrimci ya da toplumcu eğilimlerin melodramlarda belli bir oranda temsil olanağı bulduğunu göstermektedir (Güçbilmez, 2002).

Meseleye ilişkin hatırlanması gereken bir diğer sorunsal; endüstri devrimi sonrası kentleri dolduran niteliksiz kalabalıkların kültürel seyirlik ihtiyaçlarının karşılanması bağlamında ortaya çıkan; sanatın ticari ilişkiler içine dâhil edilmesinin yarattığı reel durumun bir tür “sanatsal yozlaşma” (Goethe, 1960: 19-20) olarak kavranmasıdır. Tarif edilen sorun, modern dönemde daha fazla görünür olsa da “egemen ve bağımlı”, “yöneten ve yönetilen” ya da “güçlü ve zayıf” insanın birbirinden farklı olduğu ve doğal olarak farklı kültürel tüketim eğilimlerine sahip olması gerektiğine ilişkin oldukça normatif önermeler içermekte oluşudur. Diğer yandan beden gücüyle çalışmak zorunda olmayan özgür yurttaşlar ile beden gücüyle çalışmak zorunda olan bağımlı yurttaşların birbirlerinden farklı olduklarından hareketle farklı kültürel tüketim içinde bulunmaları gerektiğine dair bu tip önermeler yeni bir şey değildir ve özellikle Aristo metinlerinde⁸ uzun uzadıya tartışılmaktadır. Bu hatırlatma; tür olarak ortaya çıktığı on sekizinci yüzyıldan günümüze değin gelişim eğrisine bakıldığında melodramların, sanatsal duyuş ve temsil bakımından “hor görülen” bir tür olarak kavranmasının aslında tüketicisi olan kitlelerin “hor görülüyor” olmasından kaynaklandığı sonucunu ortaya koymaktadır.

Amerikan Sinemasında Bir Tür Olarak Melodram

Amerikan sineması; bir tür olarak melodram ve melodram izleyicisini on sekiz ve on dokuzuncu yüzyılın gelişkin melodram yazını ve sahne melodramlarından –müzikli sahne vodvilleri de dâhil olmak üzere- ödünç almıştır. Erken dönem melodram temsilleri yazın ve sahnede olduğu üzere geleneksel anlatı kalıplarından yararlanarak izleyici nezdinde kendi

⁸ Aristo'ya göre özgür yurttaşlar, tiyatrodaki tragedya izlemeli; bağımlı yurttaşlara komedi. Zira tiyatrodaki iki tür seyirci bulunmaktadır; biri iyi eğitilmiş soylular, ötekiyse aşağı uğraşları olan ve parayla çalışan işçiler gibi avam kimseler. Avamın dinlenmesi için yarışmalar ve gösteriler düzenlenmeli, duygu durumlarına uygun müzik dinlemeleri sağlanmalıdır (1975: 235).

popülerliğini inşa etmiştir. Başlangıç, gelişme ve finalden oluşan klasik anlatı kalıpları doğrultusunda düzenlenen melodram anlatıları “düğüm, çatışma ve çözüm” olmak üzere toplam üç bölüm üzerinden hikâyeye edilmektedir. Melodramlarda duygusal yoğunluk –gerilim, korku, öfke, tutku ve aşk-korunmak üzere hikâyenin tüm aşamalarında izleyicinin heyecan ve gerilimi canlı tutulmaktadır. Melodram temsilleri; anlatının izleyici tarafından kolay anlaşılması, anlatı akışı içinde izleyicide beklentiler oluşturulabilmesi ve nihayet izleyici beklentilerinin finalde tatmin edilmesiyle ayırt edilmektedir. Böylece finale birlikte izleyicinin deneyimlediği tatmin duygusu tıpkı sahne melodramlarında olduğu gibi bir tür *katharsis-arınma* vesilesi olmakta ve temsil boyunca duygularına hitap edilerek uyarılmış izleyici kitlesinin ihtiyaç duyduğu haz beklenen finalle birlikte giderilmiş olmaktadır.

Melodram; tıpkı yazın ve tiyatrodaki olduğu gibi popüler bir tür olarak sinemada da kendine yer bulmuştur. Buna göre; suç melodramları, psikolojik-gerilim melodramları, aile melodramları, kadın melodramları ve romantik melodram türlerinden oluşan temsil dizgesinde bir yandan izleyicinin duyguları manipüle edilirken, diğer yandan tutkular harekete geçirilmektedir (Thomson: 516-517). Ancak melodram temsillerinin popüler bir tür olarak esas önemi; izleyici üzerinde bıraktığı güçlü etki ve ideolojik düzlemde izleyicinin benliğine kolayca dâhil edilerek içselleştirilmesiyle ölçülmektedir. Sözgelimi 1950’lerin Hollywood melodram temsillerinde kuşak çatışmaları merkezi rol oynamaktadır ve genellikle aile melodramları olarak adlandırılan bu tür temsillerin izleyiciye dokunma potansiyeli bakımından Amerikan sinemasının başarı zirvesi olarak görülmektedir. Sözgelimi Nicholas Ray’in yönetmenliğini üstlendiği 1955 yılında gösterime giren *Rebel Without a Cause-Asi Gençlik* adlı temsilin olay örgüsünde ailesiyle birlikte yeni bir kente taşınan genç bir lise öğrencisinin ebeveynleriyle arasındaki uyumsuzluk sorunları yer almaktadır. Buna göre; henüz on yedi yaşındaki lise öğrencisi Jim (James Dean); ailevi gereklilikler nedeniyle yeni bir kente taşınmış dolayısıyla yeni bir çevre edinmek, yeni bir okula başlamak ve yeni arkadaşlarıyla hayata yeniden başlamak zorunda kalmış sorunlu bir gençtir. Temsilin olay örgüsü içinde Jim ile ebeveynleri arasındaki uyumsuzluğun bir polis karakolunda zirve yapmasıyla birlikte melodrama özgü çözümsüzlük kategorisi somutlaştırılmaktadır. Temsil, dönemin melodramlarında klasikleşmiş kuşak çatışması, kader, ölüm, hüznün ve ahlak kavramlarını orta sınıf Amerikan ailesini odağına alarak irdelemektedir. Dolayısıyla klasik Hollywood melodramlarında yeni yetişen genç erkekler kendilerini bekleyen burjuva ataerkil düzende yerlerini almadan önce –ve öncelikle- baba otoritesini kabullenmek zorundadır. Böylece genç erkekler; *-temsilin olay örgüsü içinde-* ataerkil burjuva düzende olmaları gereken yere, yani hizaya çekilmeden önce babaları tarafından sembolik olarak iğdiş edilmektedirler (Gledhill, 1987: 323). Kuşak çatışmalarının merkezi konumda yer aldığı bu tür melodramlarda genellikle aşırı abartılı ve karmaşık bir dizi imkânsız gelişme sonrası izleyicinin duygularına hitap

edilerek uyarılması amaçlanır. Diğer yandan Amerikan sinemasının erken dönem yönetmenlerinden Douglas Sirk (1900-1987)'in ikinci dünya savaşı sonrası çektiği melodram temsillerinde yer alan "imkânsız aşk" teması da dönemin izleyici kitlesi üzerinde oldukça etkili olmuştur. Aslında Avrupa sol kanada mensup bir entelektüel olarak sinema kariyerine başlayan Sirk, Almanya'da Nazizm'in iktidarı ele alması üzerine ülkesini terk ederek, ABD'ye göç etmek zorunda kalmış bir sinemacıdır. Ne yazık ki, ABD'de sinema yaptığı 1950'li yıllar bir başka "baskıcı atmosfer" ⁹ etkisi altındadır. Esas olarak Douglas Sirk ülkesinde tiyatro geçmişine sahiptir ve tarz olarak Brecht'den etkilenmiştir. Bu etki pek çok filmde görülecek abartılı jestlere dayalı oyunculuk, gerilimi arttırmaya yönelik arka plan müzikleri ve renk seçimi olmak üzere ortaya koyduğu zıtlık ve duygusal aşırılıklardan beslenen tarzına katkıda bulunmuştur.¹⁰

Sonuç olarak Amerikan sinemasında popüler bir tür olarak yer bulan melodram temsillerine ilişkin karakteristik meseleler şu şekilde hatırlanabilir. Melodramlar her ne kadar popüler bir tür olarak hor görülmüş olsa da izleyici etkileşimi ve gişe bakımından hemen her dönem kurtarıcı işlevi görmüştür. Melodram temsilleri, imkânsız aşk temaları olduğu kadar sınıf çatışmalarına da bünyesinde yer veren, dolayısıyla yapısal özellikleri bakımından ideolojik olarak analize uygun metinlerdir. Sınıf çatışmaları ve kuşak çatışmaları Amerikan melodramlarında merkezi rol oynamaktadır. Özellikle 1950'li yılların melodramları; *burjuva-ataerki*l düzende kendine ayrılan yeri doldurmadan önce "*baba otoritesine*" boyun eğmek zorunda bırakılan genç neslin çatışma ve kutuplaşmalarına bolca yer vermiştir. Duygulara hitap ederek izleyicinin uyarılması, melodram temsillerinin karakteristik özelliğidir. İzleyicinin uyarılması için genellikle "*burjuva-ataerki*l" değerler orta sınıf aileler üzerinden araçsallaştırılmıştır.

Melodram Temsilleri ve İktidar

Modern iktidarı geleneksel iktidardan ayıran temel fark gündelik hayata nüfuz edebilme gücünde saklıdır. Modern iktidar ancak söylem üretme gücü ve yeteneği sayesinde gündelik hayata nüfuz edebilir. Böylece gündelik hayata doğrudan veya açık bir şekilde egemenlik kurmak yerine daha dolaylı ve rafine egemenlik mekanizmaları geliştirebilmekte ve iktidarına süreklilik kazandırarak yeniden üretebilmektedir (Althusser, 2003: 158-159). Michel Foucault (2011: 63)'ya göre iktidar, söylem

⁹ Amerikan Aleyhtarı Faaliyetleri İzleme Komitesi -The House Un-American Activities Committee-HUAC- 1938 yılından 1975 yılına kadar faaliyette bulunmuştur. Ancak özellikle 1950'li yıllarda Wisconsin Senatörü Joseph Raymond McCarthy'nin öne çıktığı soruşturmalarda pek çok oyuncu, yönetmen, senaryo yazarı ve set işçisinin de aralarında bulunduğu sinema emekçilerine yönelik uydurma delillere dayalı cezalar vermiştir.

¹⁰ Douglas Sirk melodramları orta sınıf Amerikan ailesini odağına almaktadır. Sözgelimi, "All That Heaven Allows-Her Şey Senin İçin, 1955" adlı melodram temsilinde iki çocuk annesi yetişkin bir dul ile bahçıvanı arasında geçen "imkânsız aşk" teması işlenir. "Imitation Of Life-Zehirli Hayat, 1959" melodramındaysa ebeveyninin sevgilisine âşık olan genç bir kadının hikâyesi anlatılır.

aracılığıyla gündelik hayatı kategorilere ayırmakta ve bu sayede gündelik hayata müdahil olabilmektedir. Dolayısıyla söylem, gündelik hayata anlam kazandırarak denetim altına alma pratikleriyle birlikte tanımlanmakta ve tamamlanmaktadır.

Türkiye’de iktidarın söylem üretme gücü; birinci yapısal dönüşüm dönemi olarak adlandırılan 80’li yılların siyasal, ekonomik ve gündelik yaşam pratiklerinin biçimlendirildiği dönemin bütünselliğine tekabül eder. Dönüşümü yürüten başta siyasal özne ve kurumlar ile medyadan yayımlanan temsiller tarafından dile getirildiği şekliyle çağ atlama söylemi etrafında kümelenmiştir. Ancak dönemin kuşatıcı siyasal atmosferi içinde idrak edildiği biçimiyle çağ atlama söylemi, basitçe değişim telkin eden bir seçenek olmakla kalmayarak, kıyas kabul etmez bir zorunluluk olarak sunulmaktadır. Diğer yandan Türkiye, kuruluşundan günümüze yukarıdan aşağıya modernleşme çabaları bağlamında geçen uzun yıllar boyunca pek çok siyasal, ekonomik ve kültürel değişime tanıklık etmiştir. Sözelimi bizzat cumhuriyet köklü bir dönüşüm projesidir. Batı demokrasilerinin yükselişe geçtiği yıllara tekabül eden 1946 seçimleriyle çok partili siyasal yaşama geçilmesi ya da 60’lı yılların toplumsal hareketliliğini hazırlayan anayasal düzenlemeler de benzer derinlikte değişimlerin yaşandığı dönemlerdir. Dolayısıyla Türkiye, tarihinde değişim ya da dönüşüm olarak tanımlanan pek çok nirengi noktasına sahiptir. Ancak Türkiye’nin 80’li yıllardan başlayarak geçirdiği değişim ve dönüşüm daha önce görülmemiş hız ve derinliktedir. Bu dönemde gündelik hayat, tüketim alışkanlıkları, serbest zaman etkinlikleri, sanatsal duyuş ve kültürel yönelimler eşzamanlı ve eşgüdüm içinde değişmiş, dönüşmüş ve benzeşmiştir (Kozanoğlu, 1996: 596). Süreç içinde gündelik yaşam alışkanlıklarında ya da kültürel yönelimlerde güçlü bir şekilde hissedilen benzeşme ya da aynılaştırma tezahürleri modern iktidar pratikleri bakımından iki düzlemde açıklanabilir; 12 Eylül darbesi ve 24 Ocak ekonomi politikaları. 12 Eylül askeri darbesi siyasal öznenin en güçlü görüngülerinden başlayarak semt pazarlarına kadar nüfuz eden kuşatıcı etkisi bakımından geleneksel iktidara özgü şiddet kullanma tekeline kaynaklanan zorbalık ve güç bağlamında kolayca tarif edilebilir. Ancak modern iktidarın doğası, şiddete dayalı geleneksel uygulamalar içerdiği kadar sadece ve sadece bu türden zorbalığa indirgenemeyecek kadar karmaşıktır. Sözelimi darbe sonrası pek çok hapisanede yaygınlıkla uygulanan ve karşıt siyasal görüşlü mahkûmların aynı hücrede kalarak birlikte yaşamak zorunda bırakılmaları, modern iktidarın sadece zora dayalı şiddet tekeline sahip olmasından kaynaklanan kaba kuvvetiyle açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Daha net bir ifadeyle, uygulama bir yönüyle elbette zora dayanmaktadır ancak; “...biz geldikten sonra her şey değişti, geçmişte birbirini vuranlar şimdi aynı ranzada yatıp, kardeş kardeş yaşıyorlar” mesajı veren dönemin iktidarı, bu sayede tüm ülkeye yönelik olarak benzeşme ya da aynılaştırma beklentisi içinde olduğunu zımnen de olsa ifade etmektedir. Dolayısıyla 80’li yıllarda Türkiye’de iktidarın gücü, nüfuz ettiği gündelik hayatın hemen her alanında sızmasıyla

arzu ettiği “benzeşme ve aynılaşma” içeren söylem bağlamında ürettiği kalıcı etkiyle ölçülebilir. Zira bu yıllar modern iktidarın biri zora dayalı ve kural koyan, öteki söyleme yaslanan ve rıza üreten olmak üzere iki farklı tezahürüne eşzamanlı sahne olmuştur. Ancak gündelik hayatın düzenlenmesinde iktidarın kaba kuvvet ya da baskı yerine söylem düzleminde tekrar ettiği iğdiş edici etki çok daha kalıcıdır. Sözgelimi modern iktidarın söylem düzleminde yeniden üretilmesini “cinsellik” başlığı altında değerlendiren Nurdan Gürbilek’e (2001: 23) göre; 80’li yıllardan itibaren cinsellik, kuşatıcı bir özgürlük söylemi etrafında kümelenerek tüm medyada görünür olmuş, dile gelmiş hatta sıradan insanların mahrem yaşamlarına dair ipe sapa gelmez itiraflar bile günlük gazetelerin ilgi alanına dâhil edilmiştir. Dönemin çok okunan bulvar gazetelerinde yayımlanan bu tür “haberler” aracılığıyla bir yandan “heteroseksüel-patriarkal” meşrulaştırılırken; dönemin gazetelerine hâkim olan ve haber dilinden bir türlü eksik olmayan yakıştırmalar aracılığıyla cinsiyetçi söylem meşrulaştırılarak bir çeşit güç gösterisi haline gelmiştir. Modern iktidarın söylem aracılığıyla gündelik hayata nüfuz etmesinin etkili araçlarından bir diğeri de melodram temsilleridir. 1950 ve 60’lı yıllar boyunca Yeşilçam sineması olarak adlandırılan dönemin en çok talep gören temsilleri olarak melodramlar, iktidarın söylem aracılığıyla kendini yeniden ürettiği popüler alanlardan biri olarak kabul edilmelidir. Bu dönemde gösterime giren melodram temsilleri, geniş kitlelerce izlenerek benimsenmiş ve bir dönemin yerleşik kalıplarının hem yaratılmasında hem de yeniden üretilmesinde etkili olmuştur.

Sinema izleyicisinin tahayyülünde melodramların karşılık bulması ve yerleşmesi 1930’lu yıllarda ithal edilen Mısır temsilleri sayesinde gerçekleşmiştir. Dönemin Mısır temsilleri, sonraları yerli melodramların da başlıca teması olacak “zengin-fakir” ya da “efendi-köle” benzeri iki kutuplu dünya tahayyülünden beslenen genel olarak “imkânsız aşk” temalı melodramlardır. Türkçe sözlü Arapça ezgilerle bezeli “Şark Melodramları”, imparatorluk bakiyesi ortak geçmişin de etkisiyle Türkiye’de hatırı sayılır izler kitle yaratabilmiştir. 1930’lu yıllarda Türkiyeli Sinemacı Vedat Örfi, Mısırlı işadamı Ahmet Şerei tarafından kurulan Isis Corporation adlı yapım şirketinin sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Vedat Örfi bu dönemde çektiği “Şark” melodramlarıyla hem Mısır hem de Türkiyeli sinema izleyicileri üzerinde etkili olmuştur (Scognamillo, 1987: 100). Diğer yandan Avrupa sinemasının savaş koşulları altında üretim yapmakta güçlük çekmesi nedeniyle Amerikan filmlerine de yönelen Türkiye, eşzamanlı olarak hem Mısır hem de Amerikan temsilleri ithal etmiştir. (Özön, 2010: 221). Diğer yandan Mısır melodramlarına gösterilen yoğun ilginin ticari olarak iştah kabartıcı olması takip eden yıllarda uyarlama senaryolarla yapımçıların birbiri ardına yerli melodramlar çekmesine neden olmuştur. Özellikle Muharrem Gürses, uyarlama senaryolarla ardı ardına şark melodramları tarzında filmler çekmiştir: Zeynep’in Gözyaşları (1952), Yanık Ömer (1952), Düşen Kızlar (1954), Yetimler Ahı (1956), Yavrularımın Katili (1957), Yanık

Kezban (1957), Ninni (1958), Şehvet Uçurumu (1959) ve Talihsiz Yavru (1960) (Yağız 2009: 41-42). Mısır melodramlarına yönelik eleştirilerin odağında cumhuriyetin yukarıdan aşağıya modernleşmeci hassasiyetleri vardır. Zira bu filmler, izleyicileri umutsuzluğa mahkûm ettiği gibi muasır medeniyet idealini şark yerine garpta arayan bir ulusun imparatorluk geçmişinden gelmekte ve taşınması gereksiz bir yük olarak görülmektedir.¹¹

Çağan Irmak Temsillerinin Melodram Kodları

Bu bölüm ve sonrasında *Yeni Türk Sineması* olarak kategorize edilen ve 1996 yılı sonrasına tarihlenen melodram temsillerini klasik Yeşilçam melodramlarına nispeten farklı ve benzer yanlarıyla birlikte ele alınması amaçlanmıştır. Bu denli geniş ölçeğe pek çok temsil, yönetmen, biçim ve üslubun gireceğini; üstelik bunların birbirleriyle karşılaştırılmaları durumunda çok daha fazla genişlemeye neden olacağını bilerek; -biraz daha bütünlüklü bir yaklaşım ortaya koyabilmek adına- çalışmanın ölçeği küçültülmüştür. Dolayısıyla 1996 sonrası kuşak içinde yer alan bir yönetmen olarak izleyicisiyle kurduğu sıkı bağ ve çoklu okumaya açık temsilleri nedeniyle Çağan Irmak'ın üç temsiline; "Babam ve Oğlum (2005); Issız Adam (2008) ve Unutursam Fısılda (2014)" ve temsillerde hikâyesi anlatılan üç ana karaktere; "Sadık, Alper ve Ayperi"ye odaklanılmıştır. Geleneksel melodramlar (Akbulut, 2011: 92-94); merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurban haline getirdiği erdemli bir bireyin (genellikle kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ya da çekirdek aileyle çözüldüğü anlatılardır. Yeşilçam melodramlarıysa temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin bir dizi yanlış anlama, rastlantı, entrika ve yalanlar, kötülerin araya girmesi ve sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği ancak anlatının sonunda azimli çiftlerin zorlukları aşarak "mutlu sona" ulaştığı bir anlatım kalıbına sahiptir. Diğer yandan melodram anlatılarında aile temel birim olarak kavranır ve her seferinde yüceltilir. Çatışmanın ahlaki ya da sınıfsal olması "iyi-kötü" karşıtlığı üzerinden temellendirilerek, anlatıya didaktik içerik kazandırılır. Ancak çoğu zaman iyilerin uğradığı onca haksızlığa rağmen güçlü tepkiler vermek yerine kaderci bir tutum içinde oldukları görülür. Kötüler, öznesi oldukları entrikalar bağlamında tanımlandıkları için son derece rahatsız edicidirler. Bu bakımdan kahkahalarla gülme gibi abartılı davranışlar kullanılarak kötücül karaktere katkı verilir.

Yeni Türk sineması olarak adlandırılan kuşağa mensup çektiği filmlerde yoğun olarak melodram kodlarını kullanan Çağan Irmak'ın sinema geçmişine bakıldığında toplam on dört sinema temsiline tümünün

¹¹ Türkiye sinema izleyicilerinin Mısır -Şark- Melodramlarına olan ilgisi 1942 yılında radyo yayınlarına Arapça yasağı getirilmesine varan bir dizi önlem alınmasına neden olmuştur. Ancak bu kez de uyarılama sözler yazılarak Türkçe sözlü Arap şarkılar yapılmıştır. Diğer yandan Arapça filmlere getirilen yasak dublaj sanatının gelişmesine ön ayak olmuştur (Cantek, 2008: 188).

yönetmenliğiyle birlikte senaryo yazarlığını da üstlendiği görülür. Çağan Irmak temsillerinde melodram unsurları baskındır ancak Yeşilçam melodramlarına nazaran farklılık gösteren kimi sapmalar ya da dönemin koşullarınca belirlendiği hissedilen anlatılara sinmiş kurmaca unsurları bulunur.

Çağan Irmak melodramlarında aile doğrudan ya da dolaylı olarak kurmacanın merkezinde bulunur. Korunma, sığınma, karşılıksız sevgi ve güven telkin eden geleneksel kodlarıyla, yönetmenin tüm filmlerinin arka planında aile vardır. Hikâyesi anlatılan karakterlere sıkıntılarından kurtuluş yolu olarak aile gösterilir. Sözelimi Babam ve Oğlum (2005) adlı temsilde Sadık, babasının isteği aksine ziraat yerine gazetecilik okumuştur. Kendi hayatının öznesi olmaya kararlı olduğunu anladığımız Sadık, ailesinin arzu ettiği gibi kasabalı bir kızla evlenerek, herkesi mutlu etmek yerine sevdiği kadınla evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur. Film boyunca arka planda yer alacak ama gerçekte pek az sorgulanacak 12 Eylül öncesi sahnelerin birinde Sadık'ın sıyrılan gömleği altından belli belirsiz bir silah görülür. Sadık, dönemin ana akım kodlarıyla tanımlanacağı üzere bir de "anarşik" olaylara karışmıştır. Sonuç olarak ne yaparsa yapsın hayattaki tüm melaneti üzerine çeken talihsiz bir adamın başına ne gelirse Sadık'ın başına da tümü eksiksiz gelir. Önce doğum sancıları çeken karısını hastaneye yetiştiremediği -çünkü darbe olmuştur- için kaybeder. Oğlu Deniz sağlıklı doğmuştur, doğmasına ama bu kez de hapse atılır. Hapisten çıktığında çaldığı bütün kapılar yüzüne kapanan, kimsesiz ve beş parasız bir baba olarak oğlu Deniz ile kalakalmıştır. Üstelik sorgu ve hapis sürecinde hırpalanmış ve hastalanmıştır. Sadık için tek kurtuluş başladığı yere geri dönmek; terk ettiği kasabaya, ağzı kalabalık arkadaşlara, iyimser anne ve otoriter babaya teslim olmaktır. Sadık'ın kurtuluşu, bir zamanlar kendi hayatının öznesi olabilmek için geride bırakmak zorunda kaldığı ne varsa tümüne boyun eğmektir. Ayperi'nin hikâyesi de bu minvalde gelişir; Unutursam Fısılda (2014) adlı filmde ünlü şarkıcı Ayperi, başına gelenlerden sonra -bir zamanlar yaşamak zorunda olduğu- taşralı Hatice'yi nicedir gömdüğü yerden çıkarmak zorunda kalır. Aslında Ayperi'nin hikâyesi de tıpkı Sadık gibi üzerinde sakil duracağını düşündüğü bir hayatı reddederek başlamıştır. Kendisi güzeldir, sesi inanılmaz güzeldir ama harekete geçmesi için üstü açık kırmızı otomobiliyle sıkıcı taşra hayatına gerçeküstü bir karakter gibi doğuveren Tarık'ın teşvikine ihtiyaç duymaktadır. O da tamamlanınca ailesini geride bırakarak İstanbul'a kaçar. Eski Hatice, yeni Ayperi kaçarken ablasının şiir defterini de yanında götürür. Aslında Ayperi İstanbul'da tam da umduğu gibi bir hayat yaşar; aşkı bulur, zengin ve ünlü bir şarkıcı olur ama filmin sonunda onun da başına gelmeyen kalmaz. Önce sevgilisi Tarık'ı kaybeder sonra mustarip olduğu amansız hastalık yüzünden bütün mal varlığını. Koca şehirde beş parasız ve kimsesiz kalınca; kurtuluş için gösterilen tek seçenek arkasında bıraktığı taşra hayatına geri dönmek ve ablasının yetkesine boyun eğmektir.

Çağın Irmak temsillerinin merkezinde yer alan aile iki düzlemde işlenir: öncelikle kahraman için arkada bırakılması gereken bir yükür ama çok geçmeden güvenli bir limana dönüşerek kutsandır. Aile bir dizi geleneksel kod ve sembol üzerinden temsilin olay örgüsünü belirlemektedir. Sözelimi büyük bir masa ve başında oturan sert baba, hiç evlenmemiş ya da dul teyze –Yeşilçam melodramlarında en çok görülen karakterlerden biridir-, yengeler, çocuklar. Kasaba hayatı ve taşra ilişkileri tıpkı aile gibi başlangıçta boğucu ve rutin olduğu için terkedilir ama çok geçmeden sakin ve güven telkin eden diğeri yanılla kahramanın kurtuluşuna, arınmasına ya da hayatını yeniden gözden geçirmesine vesile olacak biçimde aile kurumuna eklenir. Sadık ve Ayperi sıkıcı kasaba hayatından, katı geleneklerden ve baba otoritesinden önce kaçır ama başa çıkamadıkları sorunlar nedeniyle sonuçta tüm bunlara teslim olan iki karakter olarak düz anlamda aileyi kutsarken; İssız Adam (2008) adlı temsilde Alper, görece başarılı olduğu büyük kentte bir türlü sahip olamadığı aileyi tersinden kutsar.

Sonuç

Çağın Irmak, büyük oranda Babam ve Oğlum (2005) adlı filmi sayesinde sinema izleyicisi nezdinde tanınmıştır (URL-1). Temsil, kuşak çatışmasının oldukça baskın olduğu melodram kodlarıyla bir “12 Eylül” filmi olarak gösterime girmiştir. Yönetmen ve senaryo yazarı olarak Çağın Irmak’ın ilk sinema filmi değildir ancak anlatı, anlatıda kullanılan semboller ve göndermeler bakımından çoklu okumaya oldukça uygun bir temsil olduğu söylenebilir. Filmde annesini hiç tanımamış –doğumunda ölmüştür- Deniz adlı küçük bir çocuğun, babasıyla birlikte taşralı akrabalarının yanına sığınması ve taşrayı çocuk gözünden deneyimlemesi hikâyesi edilir. Ancak filmin esas meselesi Sadık ile babası (dede) arasındaki gerilimli ilişki etrafında şekillenir. Sadık’ın ailesi bağ-bahçe işleri yapan görece varlıklı sayılabilecek taşralı ve geleneksel değerlerine bağlı bir ailedir. Hem otorite hem de şefkati aynı anda temsil eden baba figürü ailenin merkezinde yer almakta; anne figürüyse daha çok baba ile çocuklar arasındaki ihtilafları engellemeye çalışan bir çeşit arabulucu olarak gösterilmektedir. Yeşilçam melodramlarında sıkça görülen evlenmemiş ya da dul teyze/hala figürü burada da karşımıza çıkar. Ancak geleneksel melodram kodlarına göre düzenlenmiş bir temsilde olduğu üzere kötüler güçlü bir şekilde kötü olarak gösterilmezler. Sözelimi Deniz ile dedesinin ilk karşılaşma ve takip eden sahnelerinde dedeye yönelik mesafeli bir kötücül bakış hissedilir. Ancak film sonunda aslında dedenin de kötü olmadığı, oğlu Sadık ile ilgili verdiği yanlış kararlardan pişman, üzgün ve yaşlı bir adam olduğunun altı çizilir. Benzer masumlaştırma Sadık için de geçerlidir. Temsilde; geçmişin, geçmişte yapılan hataların muhasebesi her iki karakter tarafından oldukça dramatik koşullarda verilir. Böylece izleyiciye geleneksel melodram temsillerinde olduğu üzere duygudaşlık ve arınma fırsatı sunulmuş olur. Sadık ve babası tarafından verilen geçmişin muhasebesinin bir benzerini İssız Adam (2008) adlı temsilde Alper, Unutursam Fısılda (2014) adlı temsilde Ayperi

verecektir. Ayperi (Hatice) aslında hep şarkıcı olmak istemiştir. Ama güzel şarkı sözleri yazma konusunda yetenekli değildir. O da kasabadan kaçarken ablasının şiir defterini yanına alır. Yıllar boyunca herkes şarkı sözlerini Ayperi'nin yazdığını sanmaktadır. Bu durum Ayperi'nin kasabaya dönüşünden sonra ablasıyla arasındaki en temel ihtilaf olmanın yanı sıra en büyük kaygı ve korkusudur. İzleyici için duygusal yoğunluk ve arınma film sonunda düzenlenen yardım konserinde Ayperi'nin itirafıyla gelecektir. Nihayet şarkı sözlerinin kendisine değil, ablasına ait olduğunu söylediği andan itibaren aralarındaki ihtilaf perdesi tümüyle kalkar ve arınma tamamlanır. Diğer yandan Alper; Sadık ya da Ayperi aksine "kaybeden" olarak taşraya sığınmaz aslında kentte başarılı olmuştur. Ancak evlenmekten korktuğu için kaçtığı ilişkinin gölgesi bir türlü peşini bırakmaz. Yaşadığı hayatın boşluğunu giderek daha fazla hissetmektedir. Zira iyi bir kariyer ya da popüler bir bekâr olarak yıllarca koruduğu güvenli alanına hapsolmuş bir adam haline gelmiştir. Nihayetinde aile ve çocuk özlemi tesadüfen karşılaştığı Ada'nın kızını gördüğü anda doruğa çıkan pişmanlığına karışır. Yönetmen alışlageldiği üzere aileyi bu kez terkedilen, kaybedilen ya da arkada bırakılan bir kategori olarak ele almak yerine sahip olunamaması durumunda yaratacağı pişmanlığın etkisiyle yüceltir.

Çağan Irmak temsilleri içine doğduğu toplumsal gerçeklik bakımından okunmaya geniş olarak olanak verir. Bu bakımdan ele alındığında; temsilleri hazırlayan başta siyasal, ekonomik ve kültürel atmosfer özellikle ele alınan üç temsilin analizinde değerli ipuçları sunabilmektedir. Cumhuriyetin yukarıdan aşağıya modernleşme serüveninde 1993 yılı sert bir kırılmaya tekabül eder zira Batılılaşmak ve Avrupa'nın bir parçası olmak adına "heba" edilen yarım asırlık çaba, Avrupa Birliği'nin yetkili kurulları tarafından birliğe yeniden başvuru yapılması istenmesiyle birlikte adeta yok sayılmıştır. Böylece ülkenin kuruluş felsefesinde yer alan gündelik yaşamdan eğitim politikalarına, kültür-sanat yönelimlerinden askeri-savunma stratejilerine kadar pek çok alanda kuşatıcı yüceltmelerden oluşan "muasır medeniyetler" seviyesine ulaşma ideali sekteye uğrayarak; yerini, takip eden yıllar içinde katlanarak artacak "biz bize yeteriz" söylemi etrafında kümelenmiş geleneksel muhafazakâr yaşam biçimlerine bırakmıştır. Öte yandan her ne kadar yeniden kurulmuş bir dünyada genç cumhuriyete çizilecek yön arayışını ifade eden muasır medeniyetler ideali kendi bağlamında değerlendirilmesi gereken, kendine özgü ihtiyaçlardan kaynaklanmış olsa da; Yusuf Akçura'nın "Üç Tarz-ı Siyaset"¹² adlı üzerinde

¹² Yusuf Akçura, "Üç Tarz-ı Siyaset" adlı makalesini ilk kez 1904 yılında Mısır'da yayımlamıştır. Makalede büyük bir çıkmazda olduğu düşünülen Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu açmazdan çıkabilmesi için izlemesi gereken siyasal yönelimler sorgulanmıştır. Buna göre Osmanlı'nın önünde üç farklı siyaset tarzı bulunmaktadır: Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük. Osmanlılık, bir Osmanlı ulusu meydana getirmeyi; İslamcılık, İslam dinine dayanan bir devlet yapısını ve nihayet Türkçülük, Türk ırkına dayalı bir ulusçuluğun çerçevesini çizer. Diğer yandan Tanzimat'tan sonrası bir başka yönelim olarak ortaya çıkan

çokça tartışılan makalesinde dile getirdiği o bildik soruya kesin ve değişmez bir cevap iddiası taşımaktadır. Bu nedenle ikinci dünya savaşı sonrası yaşlı kıtada yükselen savaş baltalarını gömme eğilimlerinin somut bir tezahürü olarak 1958 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) kurulur kurulmaz 31 Temmuz 1959 günü Türkiye tarafından resmi ortaklığa kabul başvurusu yapılmıştır. Türkiye adına dönemin başbakanı Adnan Menderes tarafından yapılan başvuru aslında ülkenin çağdaşlaşma çabalarına ilişkin tanımlanan dizgede yer alan hedef olarak “Avrupa’ya atılan güçlü bir adım” şeklinde tanımlanmıştır. Oysa dönemin egemen söylemiyle Avrupa’ya doğru atılan güçlü adımlar, bizzat Batı tarafından nicedir “Doğulu” olarak görüldüğü için hoşnut olmayan bir ülkenin, ele güne karşı aslında ne kadar da Batılı olduğunu kanıtlama konusundaki marazlarını göstermektedir. Zira Ankara Anlaşmasının Aralık 1964 tarihinden itibaren yürürlüğe girmesiyle başlayan ancak geçen otuz yıllık uzun bekleyişe rağmen “Avrupalılaştırma” arzusunun her seferinde akamete uğramasından kaynaklanan hayal kırıklıkları, doksanlı yılların ikinci yarısından itibaren pek çok katmanda tezahür edeceği üzere sinema temsillerinde de iyiden iyiye kendini hissettirmiştir. Biraz da bu nedenle kültürel üst yapı içinde Batılı yaşam biçimlerini hala yücelten pek çok sinema temsilinin çekilebilmiş olması dolayısıyla doksanlı yıllar, hem bir tür çözülme, hem de sonradan tanımlanacağı şekliyle ayrışma evresi olarak okunmaya cevaz verir. Bu nedenle doksanların ikinci yarısından itibaren genç kuşak sinemacılar tarafından bir tür olarak tercih edilen melodram temsilleri, sadece sinema okumaları bakımından değil siyasal, ekonomik ve kültürel bakımdan da dikkat çekici ipuçları saklamaktadır. Bu minvalde 2000 yılı sonrasına tekabül eden Sadık, Alper ve Ayperi (Hatice)’den oluşan üç karaktere odaklanıldığında şu somut göstergelerin altı çizilebilir. Her üç karakter de kendi hayatlarının öznesi olmak arzusuyla taşra hayatını ve geleneksel aile bağlarını; kent hayatı ve bu hayat dâhilinde kurduğu ilişkiler için geride bırakmıştır. Sadık ve Ayperi yenilmiş birer kaybeden olarak taşraya geri dönerek doğrudan; Alper ise yenilmemiş olsa da korkuları yüzünden asla sahip olamayacağı bir hayata duyduğu özlem nedeniyle geleneksel aile bağlarını dolaylı olarak olumlar. Sadık için babası, Ayperi içinse ablası birer otorite figürüdür. Her iki karakter de geçmişin hesabını vermeden geleneksel aile bağlarına tam olarak dâhil olamazlar. Yetkeye boyun eğme ve geleneksel aile bağlarına dâhil olma hem Sadık, hem de Ayperi bakımından karmaşık bir süreçte gerçekleşir. Otoriteyi temsil eden abla ve baba figürlerinin kendilerine göre nedenleri vardır, dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında alışıldığı üzere tam anlamıyla “kötü” olarak tanımlanamazlar. Sözelimi, Sadık’ın hastalığını öğrenen babası gitmemesi için oğluna yalvarmadığı ağlar, kendine kızar. Ayperi’nin ablası başlangıçta kardeşine ne kadar sert davranırsa davranсын bir abla olarak sorumluluklarını hatırlar ve kendini kardeşine adar. Alper,

“Baticılık” da Akçura’nın makalesinde değindiği yöntemler arasında yer almaktadır. (Akçura, 1976).

Ayperı ve Sadık'a nazaran "başarılı" bir tip olsa da, bir kaybeden olarak gösterilir. Alper, İstanbul'un, İstanbul gece hayatının, gel-geç ilişkilerin sağanağında kendini her zaman "korumasını" bilmıştir. Bilmesine ama ruhunu besleyecek sevgiden yoksundur. Dolayısıyla, Ayperi ve Sadık'a atfen tanımlanan otoriteye eklemleme ve geleneksel aile bağlarına dâhil olma kategorisi Alper bakımından tersine işlemektedir. Her üç karakter de Türkiye'nin doksanlı yıllarını özetleyen hayatlara sahiptir. Temsillerde modern hayatı deneyimlemiş ve yanılmış iki karakter ile ruhunu kaybetmek pahasına kazanmış bir üçüncüsüne panzehir olarak yerelleşme, içine kapanma, geleneksel baba otoritesine sığınma ve böylece korunabilme önerilir. Tıpkı takip eden yıllarda katlanarak artacak "biz bize yeteriz" söylemi etrafında kümelenmiş geleneksel muhafazakâr yaşam biçimlerinin gündelik yaşam pratiklerinden ekonomiye; kültürel yönelimlerden siyasete pek çok alanda yüceltilmesi gibi.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AKBULUT, Hasan (2011). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- AKÇURA, Yusuf (1976), *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ALTHUSSER, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çeviren: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki.
- ARİSTO (2016). *Poetika*. (Çev.: Ömer Çokona, Ari Aygün), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- ARİSTO (1975). *Politika*. (Çev.: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BASUKI, Ribut (2003). *A Journey Across the Atlantic: The History of Melodrama in Western Landscape*, Jurusan Sastra Inggris Fakultas Sastra, Universitas Kristen Petra, Volume 5, No:1.
- BROOKS, Peter (1978). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. (ed.) Maniquis, R, *Nineteenth-Century Fiction*, California: University of California Press.
- CANTEK, Levent (2008). *Cumhuriyetin Buluş Çağı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CASTELLANİ, Victor (1993). *Euripidean Melodrama, and Tragedy in Drama: Melodrama*. (ed.) James Redmond. London: Cambridge University Press.
- FOUCAULT, Michel (2011). *Özne ve İktidar*. (Çev.: Osman Akinhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GLEDHILL, Christine (1987). *Melodrama In The Cinema Book*. London: BFI Publication.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2002). *Melodram, Beden ve Gülnihal*. TAD, S. 14.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GOETHE, Johann W. (1960). *Faust-Tiyatroda Ön Temsil*. (Çev.: Sadi Irmak), İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- KOZANOĞLU, Can (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi C-III*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- MAVIOĞLU, Ertuğrul (2006). *Asılmayıp Beslenenler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- MORSE, William (1993). *Desire and the Limit of Melodrama*. London: Cambridge University Press.
- ÖZÖN, Nijat (2010). *Türk Sineması Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- RAHİLL, Frank (1967). *The World of Melodrama*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- RYAN, Michael ve KELLNER, Doughles (1997). *Politik Kamera*. (Çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi 1896 – 1959*. İstanbul: Metis Yayınları.
- SOPHOKLES. (2012). *Kral Oidipus*. (Çev.: Bedrettin Tuncel), İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- SPIELVOGEL, Jacson (1994). *Western Civilization*. Minneapolis: West Publication.
- THOMSON, David (2003). *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Little Brown.
- TORUN, Hale (2019). “Kültür Modellerinin Geometrik Tasarımı”. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), s. 44-65.
- YAĞIZ, Nebat (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: “Box Office Türkiye”: <https://boxofficeturkiye.com/film/babam-ve-oglum-2005197> (Erişim: 21.08.2019).

Filmografi ve Künye

- (1) *Babam ve Oğlum-2005*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Müzik: Evanthia Reboutsika, Yapım: Avşar Film, Dağıtım: Özen Film, Oyuncular: Ege Tanman (Deniz), Fikret Kuşkan (Sadık), Çetin Tekindor (Baba), Hümeysra (Anne), Şerif Sezer (Teyze), Özge Özberk (Birgül), Vizyon Tarihi: 18 Kasım 2005, Tür: Dram, Süre:108 Dakika.
- (2) *Issız Adam-2008*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Müzik: Aria, Yapım: Most Production, Dağıtım: Cinefilm, Oyuncular: Cemal Hünel (Alper), Melis Birkan (Ada), Yıldız Kültür (Müzeyyen), Serif Bozkurt (Senol), Gözde Kansu (Sinem) Vizyon Tarihi:07 Kasım 2008, Tür: Dram, Süre:113 dakika.
- (3) *Unutursam Fısılda-2014*, Yönetmen-Senaryo: Çağan Irmak, Yapım: Taff Yapım, Dağıtım: Mars Dağıtım, Müzik: Kenan Doğulu, Oyuncular: Farah Zeynep Abdullah (Hatice/Ayper), Mehmet Günsür (Tarık), Işıl Yücesoy (Hanife), Kerem Bürsin (Erhan), Vizyon Tarihi: 29 Ekim 2014, Tür: Dram, Süre: 118 dakika