ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 102, Mart 2020, s. 294-308

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.40597>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
16.01.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.03.2020

Arş. Gör. Hulusi Ertuğrul UMUDUM
Atatürk Üniversitesi, Yapıbozum
umudumster@gmail.com

70'LER YEŞİLÇAMINDA MELODRAM

Öz

Yeşilçam, bir dönem kaybettiği popülerliğini kazanmaya devam etmektedir. Popüler kültürde ve tüketim kültüründe Türk sinemasına ait unsurlar yeni değerler atfedilerek yeniden üretilmekte, yeni medya platformları ve dijital dünyanın gerektirdiklerine uygun bir biçimde şekillendirilerek insanlara sunulmaktadır. Yeşilçam'ın bu ihyası, dayandığı klişe ile yapılmakta, zaten dayanmış olduğu klişe estetiği ile mümkün olmaktadır. Bu çalışma Bülent Oran'ın 3 melodramı Arım Balım Peteğim, Aşk Mabudesi, Karagözlüm üzerinden Yeşilçam'da işlenen klişeleri ele almakta, bu klişeler üzerinden sınıfsal ilişkiler ve kadın-erkek ilişkilerine dair çıkarımlarda bulunmaktadır. Kadın ve erkeğe biçilen roller belirli bir kalıba sokulurken bu kalıplar dönemin düşüncesine dair bilgiler vermekte; ilişkilere dair izleri takip etmeyi mümkün kılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Yeşilçam, 70'ler, Melodram

MELODRAMA IN THE 70S OF THE TURKISH CINEMA

Abstract

Turkish cinema keeps gaining its popularity which had lost once. The element related to the Turkish cinema has been produced by giving new values to it and has been presented by being moulded in accordance with the new media platforms and the necessities of the digital world. The revival of the Turkish cinema has been conducted via the cliché upon which the Turkish cinema has been depended. This study examines the clichés of the Turkish cinema and makes inferences about the class relations and relations between men and women. from 3 melodramas of Bülent Oran, namely, Arım Balım Peteğim, Aşk Mabudesi, Karagözlüm. While the roles of men and women are moulded, this gives information about the logic of the period and makes possible to follow the traces about the relations.

Keywords: Turkish cinema, 70s, Melodrama

“Bana yıllar önce çılgıncasına sevdiğim bir kadını hatırlattınız.” Bu cümle insanın karşısına artık kolayla çıkmakta. İnternette takip edilen bir sosyal medya hesabından, günümüz dizilerinde yapılan göndermelere kadar, hatta su bardağı ve sürahilerinde üstünde dahi Yeşilçam’dan bir cümle ile karşılaşmak mümkün.

Bunun yaygınlaşması; popüler kültürün ya da tüketim kültürünün malzemesi olması, Yeşilçam’ı çoğu zaman klişeleriyle yeniden üretmiştir. Yeşilçam sadece klişelerin yanında belli başlı figürleri de üretmiş bir sinemadır. Melodramların bu üretimde etkisi yadsınamaz: “Melodram filmleri yeni yıldızlar yaratırken, yıldızlar da izleyici üzerinde melodramların etkisini artırır.” (Akbulut, 2008: 101) Bunu çoğu zaman kalıp yargılarla yapmış ve bu, bugün Türk insanının belleğinde yer eden insan tiplerine de kaynaklık etmiştir. Kadın figürü de bu üretim sürecinden haliyle etkilenmiş ve her dönemde bir “esas kız” tipi işlenmiştir; özellikle Türkân Şoray, 60-70 arasında temel bir figür olarak kabul edilmiştir (Akbulut, 2008: 101): “Şoray, taşralı kadını oynamayı kabul etmişti ve taşralılık Şoray’da bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği mahalle gerçeği, onun kişiliğinde ‘mahallenin namusu’ halini alıyordu.” (Akbulut, 2008: 102)

Bu makalede Bülent Oran’ın senaristliğini yaptığı 1969 ve 1970 yıllarında çekilen Aşk Mabudesi, Arım Balım Peteğim ve Kara Gözlüm filmlerinden hareketle aşkın melodram yapısının özelliklerini kullanarak sınıfsal ilişkilerin gösterimini nasıl bulanıklaştırdığı, öznelere sürekli bir dönüşüme tabi tuttuğu ve özne, sınıf dönüşümüyle doğan eşitsizliği kadın figürü aleyhine nasıl bozduğu ele alınacaktır. ¹

Bülent Oran senaryolarının seçilmesinin sebebi, Oran’ın Yeşilçam’a binin üzerinde film kazandırmasıdır. Sadece melodram değil, TV dizileri, aksiyon filmleri hatta ileride ele alınacağı üzere erotik filmlerinin senaristliğine de yapan Oran, 70’ler sinemasının ayrışmasının eşiğinde yer alan kilit senaristlerden biridir. Senaryoları arasından bu üç filmin seçilmesinin sebebi ise, diğer eserlerine nazaran aşkı önceleyen filmler olmalarıdır.

I. “Zengin Kız, Fakir Oğlan”

¹ Bundan sonra kolaylık olması açısından Arım Balım Peteğim (ABP) Karagözlüm (KG), Aşk Mabudesi de (AM) olarak gösterilecektir.

Aşkın Hegelci anlamda efendi-köle ilişkisine dönüşmesini kaçınılmaz görenler vardır. “İki kişinin varlıklarını bir arada ve sevgi içinde yürütmelerinin tek yolu köle-efendi ilişkisidir.” (Okyay, 1995: s.30) Okyay’ın aşkı böyle görmesinde aşkın iki kişi arasında yaşanan bir duygu değil de “el âlem ne der?” “Âdet olmuş bir kere!” gibi kalıp ifadelerle devam eden bir ilişki olarak görülmesi etkindir. (Okyay, 1995: s.30)²

Âdet ve el âlem Yeşilçam sinemasının olmazsa olmaz unsurlarıdır. Âdet, onu işlediği ve dönüştürdüğü klişe ve el âlem de filmi izleyenlerin nazarı olarak görülebilir. Köle- efendi ilişkisine dönüşen böyle bir aşk sınıf bilincini gölgeleyen bir durum arz etmektedir. “Zengin kız, fakir oğlan” ilişkileri çarpıtılmış bir klişe olarak böyle bir gölgelemenin sonucudur denebilir. Romantik Türk filmleri – toplumsal gerçekçi teması olmayanlar – zenginlik ve fakirliğin diyalektliğini vurgulamayıp bunun yerine kişiler arası ilişkide donuklaşmış iki dünya sunar. Melodramla düşünülünce bu, insanın duygu metafiziği ile tanımlanması ve toplumsal ilişkilerin neredeyse “by-pass edilmesi ilkesi” haline gelmektedir (Veysel Atayman, 2016: 252)

Ele alınan filmler bağlamında filmlerin melodram olması sergilenen iki dünya modelini pekiştirir; zira melodrama türünde “bir hain ve bir kurban ile kutuplaştırılan iki figür” (Kılıçbay & İncirlioğlu, 2003: s.236) üzerinden konuyu işler. (AM)’de örneğin, Türkan Şoray Leyla karakterini canlandırır ve gazinoda fıstık satan bir kızdır. Başarılı, zengin ve çapkın romancı Ekrem Arkin – Cüneyt Arkin’in rolü – romanlarına konu bulmak için bu gazinoya gelir bu esnada Leyla ile tanışır. Yine melodramın bir özelliği, rastlantıların olayları başlatıcı etkisidir; kadın ve erkeğin karşılaşması, birbirine âşık olması ve gelişen olaylarda rastlantı rol oynamaktadır (Akbulut, 2008: 94)

Aralarında bir aşk başlar; ancak Ekrem’in ağabeyi (Aydın Tezel) bu ilişkiyi tasvip etmez; paraya ihtiyacı olan bir fabrikatördür ve Ekrem’i Jale (Feri Cansel) ile evlendirerek şirketi borç batağından kurtarabilecektir. Ekrem Leyla ile birlikte olmayı seçer; ağabeyi bunun üzerine intihar eder ve bir intihar mektubu bırakır.

Defin esnasında Jale Leyla’ya ağabeyinin bıraktığı mektubu verir; mektupta intiharın sebebi Ekrem’in Leyla’yla ilişkisine dalıp çevresini unutmaması olarak gösterilir ve Ekrem’in Jale ile evlenmesi vasiyet edilir. Leyla da Ekrem’den kaçmaya başlar. Kaçarken de eskiden çalıştığı gazinoda şarkıcılık yapar. Meşhur yapımcı Murat Arsen (Reha Yurdakul) Leyla’yı keşfedince Leyla, Ayla Gül adıyla bir yıldız olur. Ekrem de bir kazada gözlerini kaybeder, bütün parasını Kızılay’a bağışlayıp sefil bir hayat sürer. Leyla onu bulana kadar böyle devam eder.

(KG)’de ise yetenekli; ama fakir bir besteci olan Kenan (Kadir İnanır) balık pazarında gördüğü balıkçı Azize’ye (Türkan Şoray) âşık olur; aralarında bir yakınlık başlar. Azize’yi şans eseri dinleyen gazino sahibi Arnavut Osman (Aziz Basmacı) onun sesinden ve güzelliğinden etkilenir ve Azize’yi sahneye çıkarır. Yine şans eseri, Kenan da Azize’nin çalıştığı gazinoda ek iş olarak garsonluk yapar. Azize gittikçe beğenilmeye başlar ve Kenan “meçhul bestekâr” olarak Azize’ye beste yapar. Yaptığı eser çok tutar, hatta onu dinleyen Amerikalılar Hollywood’a götürmeye bile karar verir. Ancak Kenan, Azize’nin şöhret ve para ile artık eski Azize olmadığına kanaat getirir. Amerikalılar Azize’yi Hollywood’a bestekârı ile götürmek isteyince Azize meçhul bestekârı ile tanışmaya gider. Kenan kılık değiştirir ve Azize’ye uzun bir tıratla neden gitmemesi gerektiğini söyler. Azize de en sonunda yine balıkçılığa döner ve Kenan ve Azize birbirine kavuşur.

(ABP) senaryo olarak bu kadar yoğun değildir; orada da çapkın iş adamı Harun Bey'i (Cüneyt Arkın) takip etmek için tutulan özel dedektif Mehmet'in (Münir Özkul) kızı Zeynep (Türkan Şoray), bir gün Harun Bey'i aşığının kocasından kurtarır ve birlikte olurlar. Harun'dan hamile kalan Zeynep uzun yıllar onu görmez. Şarkıcı olarak hayatını sürdüren Harun'la yolları bir gün kesişir ve eski aşkı depresir.

Üç film aşk ve sınıf bağlamında değerlendirildiğinde, İncirlioğlu ve Onaran'ın altını çizdiği gibi sınıfın zenginlikle anlamlandırıldığı görülür ve bu anlamlandırmayla basitçe çok parası olanın zengin sayılır ve sınıflar arası geçişte oldukça kolaydır. (Kılıçbay & İncirlioğlu, 2003: s.239-240) Üç filmde de kadın veya erkek figür çabucak yükselebilir. (AM)'de Leyla yükselirken Ekrem'in düştüğü de görülür. (ABP)'de Zeynep'in sınıfsal olarak Harun Bey'in dengi olduğu açıkça belirtilmese de meşhur bir şarkıcının çok kazandığı çıkarsaması parantezinde bir denklik elde edilir.

Sınıflar arası geçişin kolaylığı kendi ahlakını da vücuda getirir. Her ne kadar melodramlar Türkiye'nin sınıfsal yapısını gerçekten gözler önüne serme amacı gütmese de hitap ettiği seyirciden ötürü soykütüğünde sınıfsaldan izler taşır: 1965-1975 yılları arası yılda 200-300 arası film çeken bir endüstridir Yeşilçam ve altın günlerini yaşamaktadır. (Mutlu, 2010: s.417) Yeşilçam'ın 65-75 yılları arası altın çağını yaşaması aslında tesadüf değildir; zira köyden kente göçün hızlandığı bir dönemdir ve şehirlerde yeni bir yaşantı tarzı doğar; bunun da simgesi arabalar apartman daireleri olmaya başlar.

50'lerden 60'lara geçildiğinde melodramlar artık kırsal kesimde yaşanan aşk öykülerini değil, şehirde yaşanan aşkları sınıf ilişkilerini gelenek-yenilik aksına oturtarak işler. (Mutlu, 2010: s.419) Bu aks üzerinde de zenginler genelde modernleşmenin sefih tarafını yansıtır ve nesnelere dair birtakım klişeler üretir: "lüks evler, ev partileri, viskiler..."(Mutlu, 2010: s.420) Ancak şu da akılda tutulmalıdır: "Nesnel düzlemde, bir toplumsal formasyonun üretim tarzı ve sınıfsal ilişkilerinin hatalı bir analizi, öznellik düzleminde ifadesini, yanlış politik tercihler ve stratejik yönelimler biçiminde bulacaktır."(Birdal, 2017: 90)

Aslında bu klişeler, 50-60'larda kırsal şehirli aşkı arasında unutulmuş; ancak 70'lerde tekrar gündeme gelmiş bir damarı yansıtır olabilir. 1933'te bestelenen bir operet olan "Lüküs Hayat"ta meşhur olan "Şişli'de Bir Apartman" şarkısı, modernleşme, şehirleşme ve zenginliğin çarpık yönlerini kaba bir dille eleştirir.³ Şarkıda çizilen üst sınıf portresinde, elindeki zenginliğin tadını çıkaran; ancak bir o kadar da ahlak mefhumunu kaybeden birinin tasviri mevcuttur ve şarkıdaki nasihat havası olması gerekeni anlatmaktadır.

Ele alınan filmlerde ahlaksız zengin figürleri çokça işlenmiştir. (AM)'de Jale, Ekrem'i bırakması için Leyla'nın yanına geldiğinde Leyla bacanın kurumunu temizlemektedir ve yüzü is içindedir. Jale gelir gelmez "Hanımın yok mu?" diye sorar, Leyla'yı tanıyamaz. Leyla da tanımazlıktan istifade edip sesini Arap Bacı sesi yaparak oyun oynar ona. Jale hanımını çağırması için üstelerken "Şu döküntü evde oturan bir budala neyine güvenip de Ekrem gibi bir romancıyı ayartmaya kalkıyor?" diye hor görür.

Leyla yüzünü yıkadıktan sonra tartışma daha da hararetlenir. Leyla, daha sonra değişilecek, sevdiği erkeği "mutlu etme yöntemlerini" anlattıktan sonra Jale "Unutma ki ben çok zen-

³ Burada yeri gelmişken, şarkının sözlerinin Nazım Hikmet tarafından yazılığına dair bir iddia da mevcut; ancak ana konudan sapacağı için değinilmedi. Sadece sınıf ve modernlik telakkisi hattını gösteren yönüyle ele alındı. Bu konudaki tartışma için <http://www.hurriyet.com.tr/magazin/anasayfa/11507378.asp>

günim Ekrem'i senden satın alabilirim.” diyerek hor görmesini sürdürür. Leyla da “Sizin babanız zenginse benim kalbim!” diye cevap verir ve kadını evi terk etmeye mecbur bırakır.

(KG)'de Kenan, ek iş olarak iş adamı Hurşit Bey (Turgut Borah) 'in kızı Semra (Aynur Aydan)' a müzik dersi vermektedir. Kenan gelmeden önce ev partisi veren Semra Kenan'ın geldiğini görünce arkadaşlarını susturur ve partide çalan pop müziği kapatıp yerine klasik müzik koyar. Ders esnasında Semra Kenan'a hayran hayran bakar ve Kenan onu notalara bakması konusunda uyarır. Semra ona hayranlığını dile getirince Kenan: “Ama baban beni seyretmen için değil sana müzik öğretmem için para veriyor” der.

Hemen ardından Hurşit Bey girer Kenan ile selamlaşır. Selamlaşmadan sonra “Hâlâ usanmadın mı bu goygoyculuktan!” deyip Kenan'ın yaptığı sanatı anlamaz, kaba bir eda ile küçük görür. Ve “İş yok bu musibetliklerde... Benim müesseselerim maşallah hükümet gibi; şiştikçe şişiyor, işimin başına dikeltecek şöylem kanına namusuna güvenilecek cinsinden birine muhtacım!” diye devam eder. Hurşit Bey'in Anadolu ağzı (İç Anadolu civarı) vurgulanır ve onun sonradan zengin olması; buna rağmen kızının ahlaksızlık kodlarını benimsemesinin; babasının ise sanattan anlamayan, gözünü para hırsı bürümüşlüğü'nün altı çizilir. “Para demek dünyanın en möhüm bir icabatı demek!” deyip Kenan'ı “çalıcılıktan” vazgeçirmeye çalışır. Kenan incinip gittikten sonra Semra: “Bir sanatçının başına para kakılmaz!” deyip babasını yaptığından dolayı kınar; babası da “Dünyada tek bir zanaat vardır; o da para kazanma zanaatıdır, bana damat olacak herif senden önce paraya âşık olmalı.” Deyip para kazanma hırsını abartılı bir şekilde gözler önüne serer.

İlerleyen sahnelerde Azize meçhul bestekâr ile tanışmaya giderken görülür. Kenan kılık değiştirmiştir, eski bir evde piyano başında Azize'yi meşhur eden şarkıyı çalmaktadır. Azize arkadan gelir, Kenan çalmayı bırakır. Azize Kenan'a başarıya ulaşmasında şarkılarının rolünün büyük olduğundan bahseder. Kenan gelme sebebinin sadece bu olup olmadığını sorar. Azize çantasından Osman Bey'in verdiği çeki çıkarır ve az olduğunu da belirterek Kenan'a uzatır. Kenan çeki alır yırtar; “Ben para için yazmadım bu müzikleri!” diye çıkışır. Azize: “Tabi, orası muhakkak; fakat para kazanmak da kötü bir şey değil ki, yanılmıyorsam sırf zevk için beste yapacak kadar zengin değilsiniz.” Diyerek cevap verir. Kenan ise: “Mutluluğun para ile satın alınamayacağını öğrendim. O şarkıları sevdiğim kadın için yazmıştım... Benim için öldü, evet. Parayı şöreti aşkına tercih etti.” Azize: “Ne biliyorsunuz, belki de hâlâ sizi seviyordur.” Kenan: “Her şeye birden sahip olmak isteyen kimse elindekine de kaybeder. Bahsettiğim kadın da kendince bir seçme yaptı.” Dediği yerde filmin mesajlarından birini verir.

(ABP) zengin ahlaksızlığı üzerine oturtulmuş bir film olduğundan filmin hemen her anında bir örnek sunar izleyiciye. Filmin en başında Mehmet, kendi işi olan dedektifliği anlatırken otelin karşısından dürbünle otele baktığı gösterilir. Masum bir kocaya yardım için işini yaptığını söylerken iş adamı bir kocanın kendini aldatan karısını takipte olduğunu belirtir. Otelin 11 numaralı dairesinde “çapkın milyoner Harun Bey” ile birlikte bulunmaktadır kadın.

Harun Bey, zamanını zengin “playboy” u gibidir. Zengin, yakışıklı ve bir otel odasında önce keman eşliğinde dans eden, bu esnada odaya lüks yemekler ve içkiler sipariş eden, nihayetinde “kurbanını” aşk sarhoşu edip geceyi onunla geçiren biridir. Mehmet, kızı Zeynep'i kendi işlerinden uzak tutmak istemesine rağmen o da gönlünü Harun Bey'e kaptırır ve Harun Bey'den hamile kalır.

Harun Zeynep'i terk eder ve maceralarına devam eder. Zeynep utancından intihar etmeyi düşünür; ama yapamayınca hayatına devam eder. Bu esnada Harun Bey de çapkınlıklarını sürdürür. Filmin sonunda Harun, Mehmet'in yanına gelmek zorunda kalır. Zeynep şarkıcı olmuş ve artık olgunlaşmıştır. Kendini olduğundan başka tanıtır Harun'a ve Harun onun anlattıklarını çözmek için Mehmet'i dedektif tutmak ister. Mehmet kendi kızı olduğunu anlar ve raporu çıkaracağını söyler bu konuda. Çıkmadan önce kızı sevip sevmediğini sorar; Harun sevmediğini bir ilgi duyduğunu söyler.

Ertesi gün dediği saatte Harun Bey'in evine gider ve rapor diye bir beyaz kâğıt uzatır ona. Her şeyi anlatır Harun'a. Sonunda da "Kâfi derecede eğlendiniz, şimdi gidin buradan!" der. Harun Bey Mehmet'e onu tahkikat yapması için tuttuğunu akıl vermesi için tutmadığını söyler ve cüzdanını çıkarıp kaç para istediğini sorar bu iş için. Mehmet'ten ses çıkmayınca Harun Bey parayı artırır. Nihayetinde Mehmet Zeynep'in babası olduğunu söyler ve onu gitmesi için ikna eder.

II. Fakir; ama Gururlu Genç

Yeşilçam'da aşkın sınıfsal ilişkileri yabancılaştırmasının izlerini takip, onun mikrofiziğine dair olanı da takip etmeyi gerekli kılmaktadır. Hatta bu takip esnasında mikrofiziğe varıldığını söylemek daha doğru olacaktır: Sınıf ilişkilerini gölgelemesi bir yönüyle anlatının küçük ölçekte ele alınması ve ilişkiler ağının bu ölçeğe göre şekillenmesi ile mümkündür.

Yeşilçam filmlerinde aşkın öznel üzerindeki etkisini ele almak bu yönüyle önemlidir. Özneler sürekli değişim geçirir. İsimleri, tavırları, hayat bakışları gibi birçok şeyin değişime uğradığı göze çarpmaktadır. Böyle bir dönüşümü anlatan klişe "bir zamanlar fakir; ama gururlu bir genç vardı." olabilir.

Sirman: "Sevgi, ben-sen ilişkisini tanımlaması açısından, öznenin kurulmasında önemli bir rol oynayan kavramdır. Kişinin en açıkça ben diyeceği, arzularını dile getirdiği noktadır. (Sirman, 2002: s.240)" Der. Ancak arzuları ben olarak dile getirme ilkin görülen bir durumdan ziyade, Okyay'dan yukarıda alıntılandığı gibi bir öznenin köleye dönüşmesine çoğu zaman meyyal bir durum arz ettiğinden ilişkilerde bir öznenin "fedası veya feragati" söz konusu olabilir.

Aşk işleyen edebi eserlerde aslında görülen bir durumdur. Shakespeare'in "On İkinci Gece" adlı tiyatrosu veya İslam dünyası pek çok defa yeniden yazılan Leyla ve Mecnun mesnevilerinde, çiftlerden biri bir dönüşüm geçirir. Ancak bu dönüşüm kavuşabilme veya kavuşamama yüzünden gerçekleşen dönüşümlerdir; aşk yüzünden, aşk için geçirilen bir dönüşüm denebilir.

Ele alınan melodramlar kapsamında öznelere bakıldığında aşktan; ama aşka rağmen bir dönüşümü ve bir öznenin diğerini yok etmeyi amaçlamışçasına bu dönüşümü geçirdiği görülür. İlk bakışta çelişki gibi görülebilir; ancak Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırdığı anlamda bir "agon" söz konusudur burada: Sophia, bir rakipten eksik kalmaz ve dostluğun idamesi için üretilen bir agon vardır. (Deleuze & Guattari, 1994: s.4, s.9)

(AM)'de Leyla Ekrem'e evini gösterirken annesinden kalma bir tablo ve babasından kalma piyanonun hikâyesini anlatır. Ekrem "bir lise talebesi gibi heyecanlı" olduğunu ilk defa âşık olduğunu söyler ve piyanonun başına geçer. Birbirlerine iltifat ederlerken Leyla: "Yalnız ikimiz için yazılmış bir şarkının içinde yaşamak istiyorum." Der. Ekrem de: "Gençliğimden beri ilk kez şiir yazdım senin için." Deyip "Sen Bensiz Ben Sensiz" şarkısının sözlerini okur.

Şarkının sözlerine bakıldığında iki sevgiliyi anlatmaktan uzak, bir ayrılığı tasvir ettiği görülür. Hatta öyle bir sahne için Abes kaçmaktadır. Ancak Leyla teşekkür ederek hiçbir şeyin onu bu şiir kadar sevindiremeyeceğini söyler; ilerleterek bunun ikisinin şiiri olması teklifini sunar; “bağlılıklarının şiiri” olacaktır. Bir gün ayrılırlarsa “aşk dolu günleri” bu şiirle birbirlerine hatırlatacaklardır. Ekrem de “Bu mısraları seni kaybetmekten korktuğum saatlerde yazdım.” Diye Leyla’ya doğru yürür ve asla ayrılmayacaklarını tekrar eder.

Ama şarkı adeta bir kehanet olur: Leyla Ekrem’in ağabeyinin ölümünden sorumlu olduğunu sanıp sahneye çıkmaya karar verince Ekrem onu tokatlar ve bir barda kendini içkiye vurur. Arkadaşı Osman Leyla’nın neden sahneye çıktığını öğrendiğinde Ekrem’i bulur ve ona her şeyi anlatır. Ekrem Leyla’ya dönerken yolda kaza yapar ve kör olur. Osman Leyla’ya haber vermeyi önerir; ama Ekrem reddeder. Onun “kör bir adama ömür boyu baston” olmasını istemediğini dile getirir. Ve: “Kısmette ayrılmak da varmış, kadere karşı gelemeyiz. Hadi içki ver bana!” diye Osman’ı geçirir.

Bu esnada Leyla Ekrem’den kaçmak için Murat Arsen’in teklifini kabul eder. Murat’la bir tavernanın önünde görülürler. Kapıda Ayla Gül yazmaktadır. Leyla ismini neden değiştirdiğini sorar. Murat: “Böylesi daha iyi! Leyla Gürsoy öldü artık! Ayla Gül olmak seni yepyeni bir insan yapacak!” imalı cevabını verir.

Leyla Ayla olarak, sahneler çıkar hatta turnelerle Türkiye’yi dolaşır – hayal ettiği gibi kaçar. – Turne dönüşü bir lokantada Ekrem’i görür; ancak Ekrem onu haliyle göremez ve Leyla çok kırılır, görmezden geldiğini sanır.

Turneye çıkar yine ve dönüşü Ekrem’in şiirini besteletir. Şarkının plakları yok satmaya başlar. Hatta Ekrem’in romanlarını yazan sekreter kız bile birini alıp eve getirir. Aynı anda Ekrem şarkıyı radyodan dinler. Kamera Leyla’ya döndüğünde Murat ona evlenme teklifi eder ve Leyla kabul eder.

Ekrem bunu sekreter kız gazeteyi okurken öğrenir, hatta gazeteden hemen önce eve gelen doktor, Ekrem’in gözlerinin açılacağı müjdesini verir. Ekrem yıkılır birden. Sekreter neden üzülüğünü sorar, gözlerinin açılacağı haberi daha önemli olmalıdır ona göre. Ekrem de dramatik bir cevapla ona neden önemsiz olduğunu anlatır. “Belki de. Ama bazen de gören gözler de bir işe yaramaz! Gene geç kaldım, gene yetişemedim! Her zaman böyle oluyor zaten; mutluluğa bir adım kala kaybediyorsun.”

Leyla’nın düğünü, kendisinin ilk sahne aldığı gazinoda yapılacaktır. Düğün başlamadan önce son hazırlıklar yapılırken Ekrem, sekreter kızla o gazineye gider. Gözlerinin görmediğini belli etmemesi için uyarır sekreteri. Leyla onu görünce afallar; gidip onunla konuşur. Birbirlerine sanki çok mutlularmış hissini vermeye çalışırlar. Leyla mutluluğunu “Mutluluk siz dilemese-niz de kendiliğinden geliyor; sizden ayrılmak şöhret kapılarını açtı bana.” Sözleriyle dile getirir.

Ekrem burada deyim yerindeyse gardını düşürür. Bir an pişman olacağını düşündüğünü söyler Leyla’nın. Leyla da geri adım atar pişman olsa onunla evlenip evlenmeyeceğini sorar. Ekrem çok geç olduğunu söyler ve yine mutluluklar diler. Leyla “Siz mutlu musunuz?” der; Ekrem: “Çok. Ben mutluluğu sensizlikte bulmuşum. Yıllar önce yazdığım şiir belki de alın yazımızı dile getirdi; sen bensiz, ben sensiz!” Leyla onu hâlâ sevdiğini anlar; ama Ekrem gelmekle hata ettiğini söyler, çekip gider.

Leyla sonra düğüne devam edemez; Ekrem de bütün mal varlığını Kızılay’a bağışlama-ya karar verir; ama hiç parası kalmayacaktır. Sekreter kız dilerse romanlarını parasız yazabile-

ceğini söyler. Ekrem roman yazmayacağını “Eski Leyla nasıl öldüyse” kendinin de “Eski Ekrem’i öyle öldüreceğini” dile getirir. Ameliyat olmayı reddedip berduş bir hayat yaşamaya başlar. İzbe meyhanelerde içki parasına piyano çalıp sözleri kendine ait şarkıyı söyler. Ekrem de “Kör piyanist” olarak bilinir artık. Kavuşma anına, filmin sonuna kadar böyle kalacaktır.

(KG)’de deyim yerindeyse bir değişim anarşisi veya şizoid özneler ekonomisi gözlemlenmektedir. Kenan “250 gram karides” almak için balık pazarına gider ve tezgâhtar daha iyi karidesler Azize’de var diye Kenan’ı ona yönlendirir. Azize kese kâğıdına koyup karidesleri uzatır; Kenan tartmadığı için onu uyarır Azize elinin hassasiyetini över. Kenan kese kâğıdını değiştirmesini, çünkü verdiğinin ıslandığını söyler. Azize: “Beğenmediysen senin kâğıtlara saralım.” Deyip Kenan’ın eline yönelir ve Kenan’ın besteleri yere dökülür.

O eğilip toplarken Azize Kenan’ın arkadaşı Orhan’a (Müjdat Gezen) “Seninki gıy gıycı galiba!” diye Kenan’la alay eder. Kenan kalkınca da “Kusura bakma Şopen!” der. Kenan da: “Ben Şopen’sem sen de Balıkçı Güzelisin!” diye mukabelede bulunur.

Kenan ve Azize’nin ilk dönüşüm momentisi burasıdır. Ardından Kenan’a iş bakan Orhan ona çalıştığı gazinoda garsonluk bulabilir ve maddi yönden sıkıntıda olan Kenan bunu kabul eder. Arnavut Osman gazinonun sahibidir. Azize ve balık pazarındakileri gazinoya davet ettiği sahnede Azize, sahnedeki şarkıcı ile dalaşır onu rezil edince Arnavut Osman Azize’yi işe almaya karar verir ve sahneye çıkarır.

Azize bir apartman dairesine taşınır annesiyle; modern yaşamdan ve getirilerinden yalınlamaktadır. Hatta annesi elektrik süpürgesi ile yerleri silerken elektrikler kesilir ve eski süpürgeyle evi silmeye devam eder.

Bu arada Azize Orhan’la gazinoda şan derslerine başlamıştır. Arnavut Osman bir prova esnasında Azize’nin afişini getirir yere serer ve ona gösterir. Azize: “Olur mu canım, ben buradaki kadar güzel miyim?” der, kendini afişte görünüşüyle özdeşleştiremez ilk seferde.

Azize “aynı Azize” kalmak için çabalar. Hatta bir akşam assolistle kavga eder. Bunun üzerine Arnavut Osman adab-ı muaşeret hocası Madam Sülfi’i (Mürüvvet Sim) tutar Azize’ye nezaket dersi verdirmek için. Madam ona oturmadan kalkmaya, yemekten dans etmeye, genel kültüre pek çok alanda ders verir. Bu eğitimler esnasında Sülfi’nin “modern beyefendi ve hanımefendi” tipi çizerek ona dersleri vermesi ve Azize’nin “bizde böyle” deyip kendi muhitinden örnekler verdiği sahnede bu farkın vurgulandığı görülür.

Orhan ise Azize için kaygılıdır. Çalıştıkları şarkı ile Azize’nin kısa sürede başarı kazanmasının imkânsız olduğunu düşünmektedir. Kenan’dan Azize için bir beste yapmasını ister; ama Kenan reddeder, çünkü Azize’nin gözü paradan, şöhretten başka bir şey görmemektedir Kenan’a göre. Bunu gazinoda tartışırken Azize yeni kıyafetleriyle gazinoya girer; ilkin Kenan ve Orhan tanıyamaz onu. Yaklaşınca anlarlar ve Azize yeni öğrendiklerini onlarla paylaşır; Kenan’a Chopin plağı hediye eder.

Çıkışta Kenan Azize’ye teşekkür eder. Azize konuşmanın bir yerinde kendi resimlerini duvarda görünce tuhaf olduğunu söyler. Kenan’ın ne düşündüğünü sorduğunda Kenan korktuğunu belirtir ve ekler: Azize çok güzeldir ona göre ve hak edilmemiş şöhretin, paranın insanları nasıl değiştirdiğini bildiğinden korkmaktadır Azize için. Azize bu yere gelmeyi kendi istemediğini söyleyince Kenan şimdi hoşlandığını vurgular ve Azize de onaylar; ama “Şopen’in” korkusunun yersiz olduğunu halen “Temel Reis’in kızı Azize” olduğunu söyler. Kenan reddeder, bu-

nun Balıkçı Azize olmadığına ısrar eder; ama Azize değişmenin dış görünüşünde olduğunu kendinin aynı Azize olduğunu üsteler.

Azize'nin hayatını kurtardıktan sonra aralarında daha da yakınlaşma olur. İlerleyen sahnelerde Kenan piyano başına geçmiş, Azize için beste yaparken görülür; filme adını veren "Sevemedim Kara Gözlüm" bestesidir bu. Kendi tabiriyle "Şopenlikten istifasını vermiştir." Müsebbibi de "Kara Gözlüm"dür. Azize'nin kişiliğine uygun şarkı yazmak ister; ama şarkıları Orhan'a verecektir, kimse Kenan'ın bestelediğini bilmeyecektir ama. Orhan "meçhul bestekâr" fikrinin daha romantik bulur ve kabul eder.

Bundan sonra Azize sahnede şarkı söylerken Kenan'ın garsonluk yaptığı sahneler dikkat çekicidir ve Kenan bir köşeden Azize'yi hayran hayran izlemektedir. Bir sahneye çıkışında teşekkürlerini bildirir ve başarısında emeği olan meçhul bestecisine de teşekkür eder.

Kulise geçtiğinde Amerikalı iki kişi odasında gelir. Azize'nin şarkılarını beğendiklerini söyler ve Azize'yi Hollywood'a götürmek için kontrat imzalamayı teklif ederler; Azize'yi Rock Hudson'la birlikte "Mihrace'nin Gözdesi" filminde oynayacaklardır; ama bir şartları daha vardır, besteci de onunla gelmelidir; çünkü Azize'ye göre şarkıları ancak o yapabilmektedir.

Kenan Amerikalıların dediklerini Azize'ye çevirmektedir. Azize ve Arnavut Osman bunu kabul eder. Kenan ise, bestecinin geleceğinden şüpheli olduğunu belirtip odayı terk eder, evine gider. Evinde rüya sahnesi başlar: Azize, oryantal bir müzik eşliğinde dans etmektedir, önünde biri de bağdaş kurmuş bansuri çalmaktadır. Kenan adamın arkasında olduğundan yüzünü göremez. Kamera adamın önüne geçtiğinde aslında oturan adamın da kendisi olduğu görülür. Azize'yi bu sırada dışarıdan izleyen Kenan öfkelenir ve ceketinden çıkardığı Molotof kokteyli fırlatır, rüyadan uyanır.

Uyandığında Orhan yanındadır; Azize göndermiştir, meçhul bestekârın kimliğini açıklayıp açıklamayacağını sormaktadır. Kenan reddeder bunu, böyle zenginlik istememektedir; Azize'nin gölgesinde yaşamayı kendine yedirememektedir zira. Azize'yi sevmediğini, balıkçı güzelini sevdiğini söyler; "büyük ses yıldızı Azize ile Garson Kenan'ın" Hollywood'a gitmesini böyle yorumlamaktadır. Orhan ise Kenan'ı uyarır; garson değildir Kenan aslında, onu başarısına sebep şarkıların bestekârıdır. Kenan ise garson olsaydı onu sevecek birini aradığını söyler; besteci olmasaydı Azize'nin başka biriyle Hollywood'a gideceğini de belirtir. Orhan Kenan'ın kendi kendini kıskandığını düşünür. (Garson Kenan besteci Kenan'ı kıskanmaktadır.)

Meçhul bestekârın kendini açıklamadığı süre zarfında pek çok kişi meçhul bestekâr olarak gelir. Azize bir ara Orhan'dan bile şüphelenir; ama Orhan olmadığını söyler ve meçhul bestekârın adresini verir.

Kenan Azize'ye bir oyun planlamıştır ve Orhan'a bu yüzden izin vermiştir. Azize verilen adrese gittiğinde yukarıda sınıfsalı anlatırken değinilen sahne yaşanır. Kenan peruk ve takma sakal, gözlük takmış piyanonun başında yaptığı besteyi çalmaktayken görülür. Bu haliyle ona nasihat verir Kenan. Azize de pişman olur.

Filmin son sahnesinde yine balık pazarında eski kıyafetleriyle balık satarken görülür; şarkısını içtenlikle söyler, ancak kimse eski sevecen tepkisini vermez. Azize şarkısını keser, oynamamalarına içerler. "Döndüm, benim Azize!" diye Rüstem'in yanına gider. Ardından diğer balıkçıların yanına da eski Azize olduğunu ispatlamak için yaklaşır ve benzeri cümleleri söyler. Bu esnada ağlamaktadır. Kimse ona itibar etmez; Azize de bir köşeye çekilip hüngür hüngür ağlamaya başlar. Arkadan: "250 gram karides verir misin kara gözlüm!" diye Kenan'ın sesi

gelir. Kadraja girdiğinde sakal ve gözlük vardır; sesi de bu gizlediği kimlikle kullandığı sestir. Filmin bütün kimlikleri burada çözülür; ikisi de Kenan ve Azize olur. Balık pazarında bu horon tepilerek kutlanır.

(ABP)'de bu kadar kimlik değişimleri yoktur; film Zeynep'in değişimi ile iki kısma bölünür denebilir hatta. İlk kısım Zeynep'in Harun'un hayatını kurtarması ve onunla birlikte olup hamile kalması; bunu öğrendiğinde intihara teşebbüsü ve Mehmet'in onu kurtardığı görülür.

İkinci kısma geçiş Zeynep'in sahneye çıkması, sahnede "Aşkın Kanunu" adlı parçayı seslendirirken zamanın da geçtiği ima edilerek gösterilir. Zeynep'in oğlu küçük Harun doğar bu arada ve Zeynep'in görünüşü değişir bu parça ile.

Küçük Harun da bu sırada büyür. Yuvadan düşen bir kuşun hayatını kurtarmak için ağaca tırmanırken aşağı düşer. Başka bir sahnede Harun arabada bir kadınla sevişirken radyoda acil kan talebi duyurulur. Harun haberdan irkilir ve hayatında bir kere insanlık yapmak istediğini söyler. Hastaneye gider. Kanamalı hasta küçük Harun'dur. Kan verdikten sonra "adaşımı" görmeye gider hatta.

Zeynep'le karşılaşması burada olmaz ama. Zeynep'in sahne aldığı gazinoda şans eseri görür; ondan etkilenir; ancak tanıyamaz. Zeynep onu görür; duraksar biraz. Sahneden indikten sonra adeta bir "femme fatale" rolüne bürünür. Etrafında erkekler sigarasını yakmak için yarışır. Şampanya istediğinde bir sürü şişe uzanır bardağına. Bütün bunlar olurken Harun'un onu gördüğünün farkındadır ve aslında ona hissettirmeye çalışır. Harun ona yaklaşıırken geçmişten bir şey hatırlatır Zeynep; Harun da kendini tanıyor olmasına şaşırır. Sonra ona "Arım, Balım, Peteğim, sizsiniz." Der, peşinden "İsimsiz Melek, sizi aradım bulamadım." Açıklamasını getirir. Zeynep de "İsimsiz değil, lekeli melek!" diye düzeltir.

Filmin bundan sonrası Zeynep'in Harun'a çektiirmesi ve intikam alması üzerine işler. Babası ve oğlu için başka bir adamla evlenmeyi kabul edecek kadar aynı Zeynep'tir aslında; ama Harun'a karşı "femme fatale" kimliğini sürdürür. Babasının takip ettiği davalardan isimler uydurup birlikte olduğu erkekler diye Harun'a anlatır ve filmde dönme momentleri bu olur. Harun kıskanmaya başlar ve kafasını kurcalar Zeynep'in âşıkları.

Hamamda orkestrasıyla stres atarken filmin başında onu öldürmeye gelen koca ile karşılaşır ve meseleyi çözecek dedektif olarak Mehmet'i önerir. Yine yukarıda anlatılan sahnede Harun her şeyi anladığında aslında aynı Zeynep olduğunu çözer ve ilk girişinde belirttiği "Her seferinde tanınmayacak kadar değişti; önce liseli bir kız gibiydi, şimdi kürkle gelen çarpıcı kadın." İfadesi açıklanmış olur.

Aşkın dönüştürücü etkisinin ilanihaye dayandığı yer, kadın aleyhine bir eşitsizlik tesisidir. Adanır, aşkın belirsiz ve tanımlı güç bir kavram olduğunu belirtir ve bu sinema için bulunmaz bir temadır. Bu yüzden sinema aşka dair çokça film çekmiş ve aşk uzun zamandır sinemada tüketilememiştir. (Adanır, 2012: s.77-78)

Sinemanın işlemekten zevk aldığı aşk teması melodramın beslendiği en büyük damardır. Bununla birlikte melodram, diğer birçok türe kolaylıkla eklemlenebilen "hayalet bir tür" olduğundan (Akbulut, 2012: s.112) 2012) aşkın belgisizliğini kendi yapısına uygun bulmuş ve sinemada varlığını korumayı başarabilmiştir.

Yine de melodramlarda aşkın belirgin bir işleniş tarzı, özellikle 70'ler melodramı için, vardır denebilir. Akbulut melodramın önce ahlaki kutuplaşmalar kurarak, bir iyi-kötü çatışma-

sındaki gerilimden yararlandığını belirtir. Ardından bu iyi-kötü ayrımında tipler ve oyuncular standartlaştırılır ve melodramda itici güç olarak birbirine âşık çiftlerin ayrılıp birleşmesi ile işlenen heteroseksüel arzu kullanılır(Akbulut, 2012: s.16).

Bu işleyiş toplumsal ıskalamaz. Erdemli birey veya çift baskıcı ve eşitsiz toplum koşullarına kurban edilir. Her ne kadar çift dense de melodramda kadın figür genelde erdemli, iyi olarak alınır ve modernleşmenin etki ve sonuçları kadın figür üzerinden yansıtılır: “Gerek modernleşme arzusu gerekse modernleşmenin getireceği olası tehlikeler, kadın karakter üzerinden anlatılır. Çoğunluğu 1965-1975 yılları arasında yapılan bu filmlerde esas kadın, yoksul ve kimsesizdir...”(Akbulut, 2012: s.21)

Melodramlarda toplumsal tahayyül 1950'lerden beri “acılı kent melodramları” ve “kah-pe dünyanın içine fırlatılmışlık” (Akbulut, 2012: s.21) olarak işlenmektedir. Yine Arslan'ın altını çizdiği gibi figürler nereye gideceğini, ne yapacağını bilmeyen yetim tiplerdir. Bu yetimlik sadece tiplerde değil, dekorlarda da görülür. Yukarıda sınıf bağlamında değinilen zenginlik ve fakirliğe dair mekânsal tasarılar, yetim öznelerin çaresizliğini, acıya maruz kalışını vurgular. (Akbulut, 2012: s.21) Ancak 70'lerin mazlumluğu farklıdır. Mazlumluğu aşma, dönüştürme arzusu aynı zamanda nevrotik güç istemini seslendirmektedir. Sahne alış biçimi ise umut ve gelecek fikri veya hayal kırıklığı ve hınç talebidir. Ancak her iki durum da evin yarılışını ve kentleşmenin yıkıcı yüzünü gözler önüne sermektedir. (Arslan, 2005: s.52)

Herkesin mazlum olduğu melodram dünyasında kadınlar “daha mazlumdur.” 60-70'lerin melodramları erkek olmanın altını çizdikçe kadınlar daha mazlum kalır:

“1970'li yıllarda seks filmlerinin ortaya çıkışıyla birlikte aile filmi adını alan, çoğunlukla ev içini, kapalı kapıların ardını anlatan bu filmler, kadın ve erkek arasındaki farklılığı, aile/dışarı karşıtlığında gidermeye çalışır. Bu karşıtlık, yüceltilen ya da olumsuzlanıp dışarıya atılan iki kadın stereotipi üretmiştir. İyi kadın fedakâr, müşfik acı çekmeyi bilen, cefakâr, gururlu bir melek; kötü kadın ise içki ve sigara içen, zengin ya da sınıf atlama arzusu içinde olan, cinsel arzularını açığa vuran ultra modern bir şeytandır.” (Arslan, 2005: s.47)

Kadın figür Akbulut'un Gleadhill'den alıntıladığı şekliyle ahlaki yapıların figürlerin fiziksel varlığında, jest, mimik ve hareketlerinde ve bütün eylemlerinde kendini dışsallaştırmış olduğunu belirtir. (Akbulut, 2012: s.22) Erkek ise “yaşamına girdiği kadına, kendisini arzulamayı öğretir. Ya da kadın, kendisini arzulayan erkeği arzulamayı öğrenir.” (Kandiyoti, 1991: s.9)

Sadece bu yönüyle değil hayat koşulları ve çalışma şartlarının etkilediği özne olarak kadın da erkekten farklıdır ve melodram bu damardan beslenir. Kandiyoti, sosyoekonomik dönüşümlerin sosyal eşitsizlikleri artırdığını yerel halkların yerlerinden edilmesine sebep olduğunu ve büyük göç hareketlerini tetiklediğini; nihayetinde kadınların da iş gücü olarak kullanıldığını dile getirir. (Kandiyoti, 1991: s.10) Sosyoekonomik dönüşümlerin payandası sayılabilecek ideoloji de eşitsizliği kadın aleyhine bozan bir tutum sergiler; melodramlar bunu doğrudan göstermese de altta işleyen temel saiklerden sayılabilir. “Modern ulus devletin bir projesi olarak kadınlar farklı siyasal söylemlerde farklı biçimlerde değerlendirilmiştir. İslam toplumlarında bu, kadının kutsallaştırılması ile işlenmiştir.” (Kandiyoti, 1988: s.275)

Kadının sadece seyirci kaldığı veya bunları benimsediği söylenemez. Ataerkil söyleme karşı birtakım stratejiler geliştiren kadın kaçış noktaları bulmuştur denebilir. Kandiyoti bu stratejileri tanımlamak için “ataerkil pazarlıklar (a girişmek) ifadesini kullanır.⁴ Sahra Altı Afrika’sı örnekleri üzerinden giden yazar; sınıf, kast gibi özelliklere göre değişken kadınların ataerkil söyleme karşı geliştirdiği taktikleri irdeler. Bu makale için gerekli çıkarsamalarından biri “Erkek yetkesinin materyal temeli; ancak erkek sorumluluğunun normatif kontrolle sağlandığıdır.” (Kandiyoti, 1988: s.281) Denebilir. Ayrıca çeşitli “engel seviyelerinden” (Kandiyoti, 1988: s.285) bahseden Kandiyoti, kadınların çalışma koşullarından uzaklaştırılma durumlarında özgürlükleri için cansiperane savaşmak veya evde kalıp eşlerine iyice bağlanmak (Kandiyoti, 1988: s.284) gibi birbirine zıt iki stratejinin seçilebileceğini söyler. Melodram özelinde bakıldığında, bu tarz stratejiler de melodramın etkili bir şekilde kullandığı konular arasına girmektedir.

III. Güzel Olduğunuz kadar Küstahsınız da...

Yukarıda değinilen kuramsal yapının ele alınan filmlerle değerlendirmesine geçmeden önce son olarak kadına karşı eşitsizliğin melodram yapısında işlenişinin bir yönüne de değinilmesi gerekmektedir. Bu işleniş Akbulut’un deyişiyle melodramın kadın türü olmasıdır; merkezi kadını alan melodram, odağını kadın karaktere doğrultarak izleyici kitlesinin de kadın olmasını sağlamıştır. (Akbulut, 2012: s.92) Ancak melodram odağındaki kadın eşitsiz bir ilişki ağında olduğu için melodrama merkezini dağıtan bir film türü denmesi daha uygun olacaktır.

(AM)’de Ekrem’in sokak kadınlarının hayatını anlatan bir roman yazmak istemesi Leyla ile tanışmasına vesile olacaktır; ancak kendisi zengin olduğundan fakirlerin hayatını bilememektedir ve gözlem yapmak için bir gazinoya gidecektir. Daktilosu başında yazarken ağabeyi, nişanlısı ve arkadaşı dururken onun roman yazamamasına içerleyen sevgilisi: “Benim romanımı yaz.” Der. Ağabeyi de Jale’nin teklifine destek olur. Ekrem yazmasına ara verip: “Budalalık hakkında bir roman yazsaydım, Jale iyi bir konu olurdu.” Diye yanıtlar. Jale bozulup gider.

Sadece replik olarak değil, yukarıda alıntılandığı gibi tip, giyiniş ve konuşma tarzı olarak da Jale’nin “kötü” kadın olduğu yansıtılır: Bütün Yeşilçam’da neredeyse bir kural olan sarışın kötü kadın imajı Jale’de görülür. Zengindir, sarışındır, Türkçesi boğuk ve sesleri uzatan bir dublajla verilmiştir. Şuh tarzı kıyafetleriyle gösterilir; mini etek ve dar kıyafetler giyer hemen her sahnede. Ahlsız ve cinsel arzuları uyandıran bir figür olarak kodlanmıştır.

Leyla ise tam tersi, kıyafet, diksiyon, giyiniş yönüyle “esas” kızdır. Hayatın çileleriyle savaşmaya çalışan hep mahzun bir karakterdir. Gazinoda gözlem yaparken Ekrem onu görür ve arkadaşına onunla tanışmak istediğini söyler. Arkadaşı da: “O kolay, fıstıkçı kızlar en kolay elde edilenlerdir.” Deyip Ekrem’e yardımcı olacağını söyler.

Ekrem onunla tanışır; ama tepeden bakamdan gayet saygılı bir şekilde yaklaşır. Leyla doğal davranışlar sergiler ve Ekrem buna hayran olur. Ardından dans ederler, dans esnasında Leyla böyle bir şeyi ilk kez yaptığını, buraya Ekrem’le gelmesinin sebebinin de teşekkür etmek olduğunu söyler; ama ikinci görüşme için onay verir Ekrem’e.

Ertesi gün Ekrem Leyla’yı salaş bir gazinoya götürür. İlk tenha gibi gözükür. Garson “Buyurun Ekrem Bey!” dediğinde Leyla: “Anlaşılan buraya getirdiğin ilk kız ben değilim.” Der sorgulayan bir tarzda. Ekrem onunla ilk kez geldiğini söyleyip geçitirince Leyla: “Alay etmeyin, ben neticede bir sokak kızıyım, siz koskoca bir romancısınız.” Cevabını verir. İçkiler gelin-

⁴Kandiyoti asıl makalesinde “patriarchal bargain” olarak geçer; Türkçeye uygun bir çevirisi olabilir; ancak bargain

ce Leyla dakikliğe şaşar ve her kızla böyle olduğunu çıkarsar. Ekrem de onay verir; önceden kadınlarla aynı şeyleri yaşadığını, ama Leyla'nın başka kızlara benzemediğini belirtir. Ekrem ilanı aşk edince Leyla inanmadığını, sokak kızı olduğu için kendisiyle gönül eğlendirdiğini söyler. “Edepsizim, dişliyim; ama zavallıyım aslında. Kaderin oyuncağı oldum, yetmezmiş gibi bir de eğlence arayan zengin beylerin eğlencesi mi olacağım?” diye ağlayarak kalkar masadan. Ekrem peşinden kalkıp onu ikna etmeye çalışır.

Leyla da Ekrem'den hoşlandığını bu durumdan hoşlanmadığını belli ederek hatta ağlayarak söyler. Ekrem de dostça bir yemek için terasta yemek ayarlamaya gittiğinde Leyla karşı masada sevişen bir çifti görür ve mekânı terk eder.

Filmde birkaç defa görülen bir sahne hemen akabinde gelir. Ekrem daktiloda roman yazarken Jale yerde oturmuş gazete okumakta bir yandan da Ekrem'e bakmaktadır. Leyla da Ekrem'in şöhretini duydukça ondan kaçmaya çalışır. Ekrem onu takip ettikçe Leyla kaçmayı bırakır ve birlikte yürüdükleri sahneler gösterilir. Bunlardan birinde bu sefer Leyla Ekrem'in dizinin dibinde yere oturmuştur ve Ekrem de romanını daktilo başında yazmaktadır.

Yukarıda değinilen Jale'nin Leyla'nın evine geldiği sahnede Jale'nin Leyla'yı küçük görmesi onu Ekrem'in nasıl gördüğü üzerindendir. Onun evinde çalışıyor olması, yüzünün isli olmasıyla alay ederken Ekrem'in onu beğenmeyeceği varsayımı üzerinden şekillenir. Leyla'nın karşı savunması da Jale'nin Ekrem'i kaybetme korkusuyla gelmesi üzerinde kurulur. Çünkü Leyla “Hem erkeğinin kadını hem, hizmetçisi hem de kölesi olabileceği” için Jale'den daha üstündür. Ve “Burası er meydanı!” diye çıkışarak, iyi ve kötü arasındaki çatışmanın erkek egemenliğinden geçişini gözler önüne serer.

(KG) de benzer temalarla bir eşitsizlik inşa eder. İyi figür Azize'dir; kötü figür üzerine şekillenen bir karışıklık yoktur. Yine de sarışın kadın figüründen ilerleyen “iyi olmayanlar” vardır. Azize'nin sahne aldığı gazinoda assolist olup onu yerinden ettiği, Arnavut Osman'ın sahneye çıkıp meşhur ettiği Handan (Diclehan Baban) sarışın, insanlara tepeden bakan biridir. Azize'nin sahneye çıkmasına tahammül edemez ve onu her fırsatta küçük görür. Kıyafeti şuh bir sahne kadınının giyimidir. Azize gazinoya geldikten sonra Handan'ın sahnesinde sesi kısar ve ikisi birbirine girer. Çatışmanın bir anı böyle gösterilir.

İkinci “iyi olmayan” kadın ise Hurşit Bey'in kızı Semra'dır. Filmde alenen kötülük ettiği görülmesi de zengin, yine giyimiyle “hafif meşrep ve kafası çalışmayan” bir kadın olduğu hissettirilir. Kenan Azize'ye oyun oynadıktan sonra Semra ile nişanlanmaya karar verir evdeki nişan törenine Hurşit Bey, büyük ses yıldızı Azize'yi çağırır. Azize Kenan ve Semra'yı gördükten sonra kaybettiğini anlar ve babasının yanına, balık pazarına dönmeye karar verir. Bir tarz çatışma momenti de burada yakalanır.

Filmde doğrudan repliklerle verilmesi de Azize'nin şöhreti seçmesi, Kenan'ın bundan rahatsız olması, Azize'nin eski Azize olmayışının Kenan'ın aşkına ihanetmiş gibi yansıtılması, Azize'nin sahneye çıkmasının “parayı, şöhreti seçmesi” olarak okunması ve en sonunda evine, en başladığı yere dönmesi eşitsizliği alttan alta kuran temalardır. Bu üç melodramda, bütün “esas kızlar” sahneye çıkar ve şöhret olur; ama bu şöhret onun bozulmasına işarettir. Melodramın kadını merkezine alıp kendini merkezsizleştirmesi de bu dinamikle işlenmiştir.

(ABP), konu, tema, işleyiş ve repliklerle par excellence gösterir meseleyi. Zeynep'in Harun'la yaşadığı ilişki kirletilmek olarak gösterilir. Eve geç gelir ve babası onu evde beklemektedir. Nerede olduğunu sorar, kızgın olduğunu hissettir Mehmet, sonra ağlamaklı bir sesle devam eder. Zeynep Necla'da olduğunu başına felaket geldiğini söyler Necla'nın. Necla birine âşık olduğunu "içki ve heyecan her şeyi unutturunca" geceyi o adamla geçirdiğini, adamın bırakıp gittiğini söyler. Bu sırada ağlamaktadır Zeynep. Mehmet, "Allah ana babaları böyle kızlardan korusun." Der. Zeynep kızın suçu olmadığını söyler. Mehmet: "Var! Alnına vurulacak kara lekeyi düşünmeden, gelinliğini giymeden bütün mukaddes hisleri ayaklar altına alan bir kız sence suçsuz mudur? Bu kıza masum diyebilir misin? Ona umudunu bağlayan anasına babasına acımaz, onu affedebilir misin?" diye çıkışır. Mehmet devam eder: "Bak susuyorsun. Bu kızlar insanlığın yüzkarasıdır. Yarının kötü kadınları bunlardan çıkar, sefahat kaldırımlarını bunlar doldurur. Topluma bu gibi kızlar leke sürerler. Böyle kızların yaşaması bile zararlıdır bence. Ölsünler daha iyi! Sen değil Allah bile affetmez onları." diye sürdürür. Zeynep o kızın kendisi olsaydı ne yapacağını sorar. Mehmet irkilir önce, gülümser ve: "Hadi oradan, deli kız! Şakası bile kötü." Diye başlayıp "babasını düşünmeden bir erkeğin kollarına kendisini atacağına" ihtimal vermez. Zeynep, hayatında dönüşümü bu andan sonra yaşar. Ölümü tercih etmesinin sebebi babasının istememesi, iktidarın böyle buyurmasındandır.

Zeynep ölümünden döndükten sonra hastanede Mehmet kızının yüzüne bakamamasını onaylar ve konuşmamasını ister. Hiçbir şey Zeynep'in yaşaması kadar önemli değildir artık. Olanları unutmamasını ister. Zeynep zor olduğunu söyler. "Vücudundan izlerini silmek" bu ilişkiden bir çocuğunun olma ihtimali de onu kahretmektedir. Mehmet de düzelme ihtimali olduğunu hatırlatır. O adamın dönme durumunu da dile getirir; ama Zeynep'in onu hatırlatmamasını ister. Yaşamaya devam etmesi, bir yönüyle babasının bu durumu kabullenmesi ile gerçekleşmiştir.

Filmin ikinci kısmı diye yukarıda bahsedilen, Zeynep'in femme fatale kişiliğine bürünmesi, intikam alması onun "lekeli melek oluşu" üzerinden yürür ve "lekellik hali" gösterilir. Harun'un birlikte olduğu kadınların – yine sarışınlar da vardır; ancak çatışma unsuru olarak sunulmaz. Sadece kötü kadın figürlerinden bir figür olarak gösterilir. – giyimleri ile ilk başta Zeynep'in giyinişi farklıdır. Zeynep dönüşümü geçirdikten sonra onlar gibi giyinir. Dar, dekolte kıyafetler ve yapılı saçlarla Harun'un karşısına çıkar. Harun, ondaki bu değişimi ve Zeynep'in saydığı düzmece âşıkları düşünür; ama Zeynep'in yaşadığı gibi hayatından vazgeçme veya bir makamdan onay alma Harun'da görülmez.

Sonuç olarak aşkın tanımsız, belgisizliği seven (hatta ondan faydalanan) efendi-köle ilişkisine dönüşme durumu, 70'ler Türk sinemasında melodramlarda işlenmiştir. 1969'da çekilen, Nejat Saydam'ın yönetmenliğini yaptığı, Bülent Oran'ın senaryosunu yazdığı başrollerde Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'ın oynadığı Aşk Mabudesi, 1970'te Atıf Yılmaz'ın yönetmenliğinde Bülent Oran'ın yazdığı Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın başrolde olduğu Kara Gözlüm ve yine 1970'te Muzaffer Arslan'ın çektiği Bülent Oran senaryosu, Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'ın oynadığı Arım Balım Peteğim melodramları kullanılmış; sahne, replik, oyunculuk ve kostüm gibi çeşitli yönleriyle filmler ele alınarak, dönem şartlarıyla paralel ve melodramın her sanat türüne eklenilebilen hayalet bir yapıya bürünüp konuları abartılı ve yoğun bir şekilde işlemesi, popülerliğini kadını merkeze alarak kadın izleyiciyi çektiği de düşünüldüğünde, aşk temasının sınıfsal ilişkileri gölgelediği, özneler üzerinden meseleyi işleyip öznelerin değişimlerine sebep olduğu ve bu gölgeleme, dönüşüm işlemlerini kadın figürü üzerine yıkılan bir eşitsizlikle sürdürdüğü ileri sürülebilir.

KAYNAKLAR

- Oğuz Adanır. (2012). İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- H. Akbulut. (2012). Akbulut, Hasan. Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem: Hayalperest Yayınevi.
- Hasan Akbulut. (2008). Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- U.T. Arslan. (2005). Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Serhat Celal Birdal. (2017). Arzu, ideoloji, politika: 1960'lar ve '70'lerin Türkiye solu üzerine bir şizoanaliz denemesi. (PhD.), Ankara Üniversitesi, Ankara. (482051)
- G. Deleuze, & F. Guattari. (1994). What is Philosophy? : Verso.
- Deniz Kandiyoti. (1988). Bargaining with Patriarchy. Gender and Society, 2(3), 274-290. doi:10.2307/190357
- Deniz Kandiyoti. (1991). Women, Islam and the State. Middle East Report(173), 9-14. doi:10.2307/3012623
- Barış Kılıçbay, & Emine Onaran İncirlioğlu. (2003). Interrupted Happiness: Class Boundaries and the 'Impossible Love'in Turkish Melodrama. Ephemera: Critical Dialogues in Organization, 3(3), 236-249.
- Dilek Kaya Mutlu. (2010). Between Tradition and Modernity: Yeşilçam Melodrama, its Stars, and their Audiences. Middle Eastern Studies, 46(3), 417-431. doi:10.2307/20720680
- Sevin Okyay. (1995). Aşk Kölesi. Cogito, 4, 4.
- Nükhet Sirman. (2002). Kadınların Milliyeti, Milliyetçilik. S. Yeğen (Ed.), Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (c. 4, pp. 226-244) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuncer Çetinkaya Veysel Atayman. (2016). Popüler Sinemanın Mitolojisi. İstanbul Ayrıntı Yayınları.