

**SİNEMASAL BİR TÜR ( GENRE ) OLARAK  
MELODRAMA GENEL BAKIŞ  
( HOLLYWOOD ÖZELİNDE AİLE  
MELODRAMINA YAKLAŞIMLAR )**

**ASLI TUNÇ  
( Yüksek Lisans )**

T.C  
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMASAL BİR TÜR (GENRE) OLARAK MELODRAMA GENEL BAKIŞ  
(HOLLYWOOD ÖZELİNDE AİLE MELODRAMINA YAKLAŞIMLAR)

ASLI TUNÇ

Yüksek Lisans Tezi  
Sinema - Televizyon Bölümü  
Yöneten: Prof.Dr. Seçil Büker

Eskişehir  
1995

Anadolu Üniversitesi  
Merkez Kütüphane

" Çağımızda gemiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan ıkmiş insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak, sinemadan ıkmayanlarla dolu, asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar."

Yusuf Atılğan  
"Aylak Adam" adlı romanından

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa
<b>BÖLÜM</b>	
<b>ÖZET</b> .....	I
<b>SUMMARY</b> .....	II
<b>GİRİŞ</b> .....	III
<b>1. MELODRAM ÜZERİNE</b> .....	1
1.1 Melodramın Tarihçesi .....	4
1.2 Amerikan Toplum Yapısında Melodramın Yeri .....	12
1.3 Melodramın Özellikleri .....	17
<b>2. FEMİNİST ELEŞTİRİ VE MELODRAM</b> .....	24
2.1 Feminist Eleştiri Öncesi .....	24
2.1.1 Auteur Kuram ve Yaratıcı Yönetmen Kavramının Doğuşu .....	25
2.1.2 Yapısalcılık : Dilbilimsel Temelde Yükselen Bir Yöntem .....	30
2.1.3 Göstergibilim : Anlamlandırma Sürecinde Yeni Bir Aşama .....	33
2.2 Feminist Eleştiri .....	37
<b>3. FEMİNİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN ÜÇ DOUGLAS SİRK ÖRNEĞİ...</b>	45
3.1 All That Heaven Allows .....	49
3.2 Written On The Wind .....	54
3.3 Imitation Of Life .....	60
<b>SONUÇ</b> .....	69
<b>KAYNAKÇA</b> .....	71

## YAZAR

### Yükseklisans Dalı

İletişim Bilimleri Sinema-Televizyon

### Özgeçmiş

- 16 Mayıs 1969 .....İstanbul'da doğdu
- 1980-1987 ..... Kadıköy Anadolu Lisesi
- 1987-1991 .....İ.Ü. İletişim Fakültesi Radyo-TV  
Bölümü
- 1991-1992 .....Eskişehir Televizyon'nda(ETV)  
staj
- 1992- ..... A.Ü. İletişim Bilimleri Sinema-TV  
Bölümü Yüksek Lisans

### Yayınlar

- "Werner Nekes ve Deneysel Sineması". *Ve Sinema*, 9, s:95-104, Kasım, 1990.
- "Televizyonun Kapladığı Yaşamlarımız: Bir İzleyicinin Gecikmiş Notları". *Adam Sanat*, 92, s:67-70, Temmuz, 1993.
- "İhaneti Gördüm!". *Antrakt*, 25, s:61-62, Ekim, 1993.
- "Milan Kundera ve Ölümsüzlük Mahkumları". *Gösteri*, 156, s:80-82, Kasım, 1993.
- "Çağdaş Bir Odesa Destanı: Bisiklet Hırsızları". *25. Kare*, 7, s:17-18, Mayıs, 1994.
- "Bobinler Dönünce Düşler Başlar". *25. Kare*, 8, s:38-40, Temmuz, 1994.
- "Video-Art : Bir Gelecek Kuramı". Maureem Turim. *25. Kare*, Sayı:5 Mayıs-Temmuz 1993, s:38-42 (Çeviri).
- Kitle İletişiminde Çözümlenme Yöntemleri*. Arthur Asa Berger, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Yayınları, No:91, 1993, s:120-132, (Çeviri).
- Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri*. Denis Mc Quail, Sven Windahl, Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Yayınları, No:92, 1994, s:91-113, (Çeviri).

## ÖZET

Bu çalışmada melodramın tanıtılması, ona farklı boyutlarda yaklaşımların anlatımı ve melodramik unsurların film örnekleriyle ele alınarak farklı bir yönetmenin gündeme getirilmesi amaçlanmıştır. Bu hedeften yola çıkılarak melodram, öncelikle tarihsel boyutundan soyutlanmadan bir sinemasal tür olarak ele alınmıştır. Özellikleri tiyatro, opera ve roman geleneğinden yükselerek netleşen melodram için farklı açılardan yapılan tanımlar biraraya getirilmiştir.

Amerikan toplum yapısında melodramın tarihçesi ve anlatısal özellikleri değişik amaçlarla kullanılmıştır. 1950-1960 döneminin sahip olduğu sosyo-politik yapı, melodramlardaki aile olgusunu gündeme getirmiş ve özellikle değişen kadın izleyici profili ideolojik olarak kullanılmıştır. Çalışmada, bu toplumsal çalkantıya koşturarak anlatılan melodram türünün yeri ve önemi belirtildikten sonra sinemasal bir tür olarak melodrama farklı yaklaşımlar ele alınmıştır.

Çalışmada, feminist eleştiri aile melodramlarının incelenmesinde baskın olarak kullanılmış ve bu yaklaşım öncesindeki kuramlara kısaca değinilerek feminist eleştiri ile etkileşimleri ortaya konmuştur.

Feminist eleştiri öncesi dönem, zaman dizimsel olarak Auteur, Yapısalcılık ve Göstergibilim kuramlarıyla netleştirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde 1950-1960 dönemi Hollywood'unun yaratıcı melodram yönetmeni Douglas Sirk'ün üç filmi ele alınmış ve tanıtılmıştır. Bu üç Sirk filmi, daha önceki bölümlerde anlatılan özellikler ve feminist yaklaşım ışığı altında irdelenmiştir. Böylelikle kuramsal bölüm, film örnekleri ile zenginleştirilmeye çalışılmıştır.

## SUMMARY

In this study, 'melodrama' was evaluated as a cinematic genre without isolating from its historical dimensions. As a continuousness of the traditions of theatre, opera and literature, melodrama had different definitions from different points of view. In American social structure, the history of the melodrama and its characteristics of narrative have been used for different purposes. As a result of the socio-politic structure of United States in between 1950 and 1960, importance of the family phenomenon became more crucial in the society and political power manipulated the female audiences as an ideological base.

After mentioning the importance of the melodram in the social crises, different theoretical approaches to the melodrama were examined. For analyzing domestic melodrama, Auteur theory, Structuralism and Semiology were considered respectively as a classification of pre-feminist period. Meanwhile, since interactions between all theories are unavoidable, feminist theory was taken into consideration together with its historical and ideological background.

In the final part of the thesis, three films of Douglas Sirk, who was one of the most creative directors of his time period, were analyzed with respect to feminist approach and melodramatic elements mentioned previously.

## GİRİŞ

Melodram, gerek yirmibirinci yüzyıla dek koruyabildiği estetik unsurlarıyla ve altında yatan ideolojik boyutuyla gerekse tarihsel süreç içinde ona olan yaklaşımların çeşitliliğiyle gerçekten zengin bir araştırma alanıdır. Melodram, ondokuzuncu yüzyılın biçimsel köklerinden yükselerek gelen, ikiyüz yıllık bir geçmişe sahiptir ve melodramın bu çok katmanlı yapısı onu duygusal katılımın en yoğun olduğu türlerden biri olma özelliğinin ötesine taşımaktadır.

Sinemasal açıdan popüler Batı kültürüne ilişkin sorulan her soru, araştırmacının karşısına uluslararası Hollywood endüstrisini ve onun kaçınılmaz etkilerini çıkarmaktadır. Avrupa'nın melodramik gelenekleri, Amerikan kültürü ve Hollywood içinde eriyip gitmiş, Viktoryen, ulusal ve sınıfsal özelliklerini taşıyan damgaları ise uluslararası bir dönüşümün parçaları olmuştur. Melodramın çok kültürlü yapısı artık tek kanaldan yayılmaktadır. 1960'ların sonlarından itibaren melodramın sadece kadın-merkezli, sömürü filmlerinden ibaret görüntüsü giderek ciddi araştırmalarla ve eleştirel yaklaşımlarla değişmeye başlamıştır.

Bu çalışmadaki temel amaç, melodramın ve onun ideolojik, anlatımsal ve estetik özelliklerinin diğer sinemasal türler üzerindeki baskın rolüne karşın Türkçe kaynaklardaki sınırlı kullanımı bir ölçüde ortadan kaldırabilmek, melodramı Amerikan toplumu içinde belirli bir zaman diliminde (1950-1960) ve "aile" olgusunu ön plana çıkararak tanıtabilmektir. 1950'lerin Amerika'sının melodram yönünden özgül şartları ve 1960'ların getirdiği toplumsal dinamizm bu sınırlandırma için gerekçe oluşturmaktadır. Aile melodramları, öncelikle kadın-merkezli olduğundan feminist açıdan incelenmeye yatkın melodramlardır ve aynı zamanda melodramların üzerinde uzlaşılan özelliklerine yani evcimenlik ve anneye bağlılık unsurlarıyla aile melodramları bire-bir örtüşme



gösterdiği için de tercih edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde 1950'lerin Hollywood aile melodramlarını anlatmak için öncelikle farklı melodram tanımları ele alındı. Tiyatroyla gelen ve sonra sinemasal bir geleneğe oturan melodram tanımları, melodramın unsurları ve ailenin melodram içindeki baskın rolü açıklanmaya çalışıldı. Bu bağlamda ilk alt başlık, melodramın yaklaşık iki yüz yıllık tarihsel geçmişini kısaca gözler önüne sermek için tasarlandı. Bu kısma bir anlamda melodramın küçümseyici önyargıların boyundurluğundan kurtulması ve sinemadan önce de tiyatro, opera ve roman geleneğiyle varolduğunun kanıtlanması yönünden özellikle önem verilmiştir. Bu bölümde aynı zamanda ilk Amerikan melodramının ortaya çıkış koşulları, melodramın 1950-1960 yılları arasındaki toplumsal yönü, işlevi ve Amerikan toplumunun melodramı kullanma ideolojisi kronolojik olarak anlatılmıştır.

İkinci alt başlıkta ise siyasal ideolojilerle koştur giden klasik Hollywood Sineması'na değinilmektedir. Bu bölümde popüler sinema endüstrisinin, aile olgusunu, özellikle de burjuva aile yapısını nasıl kullandığı ve nasıl kalıplaşmaya gittiği, melodramın toplumsal çalkantıların ve iktidar ilişkilerinin doğrultusunda nasıl kullanıldığı anlatılmıştır. Üçüncü alt başlıkta, melodramın sinematografik özellikleri ele alınarak tür daha farklı katmanlarda incelenmiştir.

İkinci bölüm, melodrama feminist mercekten bakışı ortaya atmaktadır. Bu noktada feminist yaklaşımın film çözümlemelerinde tek başına yetersiz kalacağı düşüncesinden yola çıkarak daha önce üç farklı yaklaşım ile beslenmiştir. Sinemasal kuram ve yaklaşımlarda kesin bir kronolojik ayırım sözkonusu olmadığı gibi, birbirleri arasındaki etkileşim de kaçınılmazdır. Tüm bu içiçe geçmiş yaklaşımlar, feminist eleştirinin boşlukta kalmaması ve ona temel hazırlaması için ele alınmış ve kısaca tanıtılmıştır. Üçüncü ve son bölümde 1950 -1960 dönemi aile melodramı yönetmenlerinden Douglas

Sirk'ün üç farklı yapıtı feminist eleştiri çerçevesinden irdelenmiştir.

Douglas Sirk'ün seşilmesindeki amaç, Sirk'ün aile melodramlarına yani görece olarak katı kurallara sahip bir türe esneklik, yeni bir biçem ve yaratıcılık getirmiş olmasında yatmaktadır. Douglas Sirk, Hollywood kuralları içinde auteur kalabilmiş bir yönetmen olduğu gibi filmleri de daha önceki bölümlerde bahsedilen melodram kalıplarına uyan tipik örneklerdir.

Yukarıda kısaca belirtilen içerik yapılanmasının ötesinde, melodramın genel bir profilini çizebilmek, temel nitelik ve özelliklerini netleştirebilmek, feminist eleştiri öncesindeki yaklaşımları genel anlamda tanıtabilmek ve son olarak Douglas Sirk gibi ayrıksı bir yönetmeni ele alabilmek için varolan sorunlar belli bir sistem bütünlüğü içinde giderilmeye çalışıldı. Hedefe ulaşabilmek için yoğun bir alanyazın (literatür) tarama işlemine girildi ve konu üzerine yazılmış yakın tarihli temel kaynaklara ulaşılmaya çalışıldı. Yazılı kaynakların yanısıra adı geçen tüm filmlerin izlenmesi yoluna gidildi. Çözömlenen filmler, Douglas Sirk'ün diğer filmleri arasından melodramik unsurları en fazla taşıyan örnekler oldukları ve ele alınan dönem içinde çekildikleri için seşildi ve üç tane ile sınırlı tutuldu.

Çalışmada çoğunlukla ve kaçınılmaz olarak yabancı kaynak kullanıldı ve yararlanılan bölümler araştırmacı tarafından ilk kez Türkçe 'ye çevrildi. İleride yapılacak olası araştırmalara kolaylık sağlamak da çalışmanın ikincil düzeydeki amaçlarından birini oluşturdu.

Sonuç olarak, betimleyici (descriptive) ve çözümleyici yapıların bir sentezi niteliğini taşıyan bu çalışma, popüler sinema endüstrisinin ekonomik nedenlerle vazgeçemediği bir türe daha farklı bir çerçeveden bakmayı ve değişik katmanlarda melodrama yaklaşmayı amaçlamaktadır.

# 1. MELODRAM ÜZERİNE

"Bazı sinemasal türler vardır ki onlar, sadece film çalışmalarının ve kuramcılarının parametreleriyle açıklanamaz çünkü bu alanlar için çok daha geniş bir tarihsel birikime ve estetik perspektife gereksinim vardır. Melodramlar da işte bu sinemasal alanlardan biridir."

Christine Gledhill

Melodrama değişik yaklaşımlar olmasına karşın sinema kuramcıları, araştırmacılar ve eleştirmenler ona net ve açıklayıcı bir tanım getirmekte zorlanırlar. Melodramı aydınlatmak için genelde örnekleme yoluna gidilmiş, melodram filmlerinin değişik ideolojik açımları yapılmış, tarihsel bazda incelenmiş ya da estetik düzeyi sorgulanmış olsa da bir tür (genre) olarak melodram sadece bir formüle indirgenip bırakılmıştır: **melos + drama = melodrama**. En dar anlamıyla melodramın müzik (melos) ve tiyatronun birleştiği noktada oluşan bir anlatı biçimi olduğunu öne süren bu formül, sorunları sadece bir biçim ve eklemlenme problemi olarak algılamakta ve kuşkusuz yetersiz kalmaktadır. Bunun nedeni de melodramın sadece bir sinemasal tür olmamasında ve biçimsel köklerinin ondokuzuncu yüzyıla dek uzanmasında yatmaktadır. Melodram, iki yüz yıllık tarihinin verdiği derinlikle oldukça girift bir yapı çizmektedir.<sup>1</sup> Genel anlamda ansiklopedik acıdan kavrama yaklaşıldığında Büyük Laurousse Sözlük ve Ansiklopedisi, melodramı, "estetik açıdan kurucu öğelerinin türdeş olmaması nedeniyle melez bir tür" olarak tanımlarken onun "olağandışı ve abartılmış heyecan uyandırıcı,

<sup>1</sup>Elsaesser, Thomas. *Tales of Sound And Fury: Observations on the Family Melodrama*. "Home Is Where The Heart Is", BFI Publishing, 1990, s:50.

kolay duygulandırıcı, eyleme ve dolantılara dayalı nitelikleri özellikle de yerleşik değer yargılarına ( kötülerin, ezenlerin cezasını bulması, iyilerin, mazlumların ödüllendirilmesi vb.) ters düşmeyen" yönlerini vurgular<sup>2</sup>.

Meydan Laurousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi melodramı "çağdaş tiyatrodaki hareketli ve duygusal olaylar üstüne kurulmuş, sürekli olarak dokunaklı etkilerden yararlanan oyun türü" olarak tanımlamakta ve kısaca özelliklerine şöyle değinmektedir: "Bir halk tiyatrosu türü olan melodram, onsekizinci yüzyıl sonunda ortaya çıktı. Devrimci tiyatro repertuarı ile panayır tiyatroları geleneklerini sürdüren bu türde, trajedi, burjuva dramı, acıklı veya gülünç komedi ve pandomima gibi bütün türler içindedir. Oyun içinde abartmalı dramatik etki imkanları ( olağanüstü durumlar, korkunç tuzaklar, tüyler ürpertici dekorlar vb.) yardımıyla duygusal, hareketli ve gözyaşartıcı bir olaylar dizisi gelişir. Kişilikleri kabataslak çizilmiş oyun kahramanları kalıplaşmıştır. Edebi değeri olmamakla birlikte bu tür, üç birlik kuralını yıkması, türleri karıştırması, olay ve tarihi konu zevkini getirmesi bakımından romantik dramı hazırladı. Romantizmin de ötesinde, yalnız modern tiyatroyu değil çeşitli dramatik etkilerle sinema sanatını da zenginleştirmiştir"<sup>3</sup>

Sinema özelinde inildiğinde film türleri içinde melodram, saptanması en kolay buna karşılık tanımlanması en güç anlatı biçimidir. Bir anlatı biçimi olarak en dolaysız yoldan sinemasal kalıplara uyarlanabilecek tanım, Thomas Schatz'dan gelmiştir. Schatz, melodrama sadece erdemli bir bireyin (genellikle de bu bir kadındır) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) baskıcı ve haksız toplumsal koşulların kurbanı olmalarından ve bütün bu olayların evlilik, başarı ya da çekirdek aile ile sona ermesinden oluşan bir çerçeve çizmiştir<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Büyük Laurousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, Cilt:15, s:7980

<sup>3</sup> *Meydan Laurousse Büyük Lugat ve Ansiklopedisi*, Cilt:8, s:592.

<sup>4</sup> Schatz, Thomas. *Hollywood Genres*. Temple University Press. 1981, s:222.

Thomas Elsaesser ise melodramı kesin bir tür olarak görmediğini fakat belirleyici içeriğiyle bir biçim (form), yazınsal eşdeğerlilik taşıyan ve toplumsal durumlara bağlı bir **yaşantı tarzı** (mode of experience) olarak gördüğünü belirtir. Bu da melodramın bir toplumsal sınıf olarak burjuva tarihiyle ilişkilerinden dolayıdır <sup>5</sup>.

Wylie Sypher, "melodram, adı kötüye çıkmış bir burjuva estetiğidir" diye yazarken pek çok Marksist sinema kuramcısı, melodramın güçsüzden yana olduğunu, melodramın temelde sanayi kollarında çalışan işçi sınıfının eğlencesi sayıldığını, gücünü proleteriyadan aldığını, melodramın tarih içinde, konuşmasına izin verilmeyenlerin sesi olduğunu belirtmişlerdir <sup>6</sup>.

Alim Şerif Onaran ise melodramı "çoğu zaman sokaktaki adam ya da evde kalmış kızlar için yapılmış, sulandırılmış ya da abartılmış dram" olarak tanımlar. Onaran için melodram, ancak *Bisiklet Hırsızları* filminde olduğu gibi sanatla birleştirildiğinde başarı kazanabilir". Bu anlamda melodram, Onaran'ın deyişiyle "sinemanın tuzu biberidir" <sup>7</sup>.

Nijat Özön'ün Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğünde ise melodramın tanımı şöyle yapılmaktadır : "Sinemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür. Melodram da ağlatı gibi insanlığı öteden beri ilgilendiren büyük sorunları, insanı alt üst eden derin duyguları ele alır, ancak bunu yaparken son derece yalın, çizemsel bir yol izler. Melodram, her şeyi kalıplar içinde ele alır: İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya, iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötüler

<sup>5</sup> Elsaesser, s:49

<sup>6</sup> Gledhill, Christine." The Melodramatic Field: An Investigation". *Home Is Where The Heart Is*. BFI Publishing- 1990, s:21

<sup>7</sup> Onaran, Alim Şerif. *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, 1986, s:123.

arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey kalmaz; ama yine de çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan, nöbetleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür adı olmaktan çok kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolayından etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalınç, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği." <sup>8</sup>

### 1.1 Melodramın Tarihçesi

Melodramın kökenlerini araştırırken bu türün görsel ve yazınsal olarak tarih boyunca değişime uğradığını ve ülkeden ülkeye farklılık gösterdiğini belirtmekte yarar vardır. Elsaesser'in verdiği tarihsel örneklemelerden yola çıkarak İngiltere'de özellikle 1800'lü yılların sonlarında melodramik motiflerin ilk kez gotik tarzı romanda görüldüğü belirtilebilir. Melodramik öğeler, aynı dönemde Fransa'da kostümlü tiyatro oyunları ve tarihi romanlarda, Almanya'da ise yüksek tiyatro ve baladlarda aynı zamanda *Moritat*(sokak şarkıları) gibi daha popüler biçimlerde görünürken son olarak da İtalya'da roman yerine opera, melodramik durumları ele alan en yüksek nokta olagelmıştır.

Melodramın kökenlerini iki akım beslemektedir. Biri, ortaçağ sonu ahlaksal oyunlar, diğeri ise masallar ve yöresel şarkılar gibi sözlü anlatılardır. Yöresel şarkılar Scott, Byron, Heine ve Hugo'nun eserlerinde ve daha sonra Almanya'da *Bankellied* (müzik eşliğindeki anlatılar) adı altında Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahagonny* gibi müzikal oyunlarında üne kavuşmuştur. *Bankellied*'in içeriği gölgede bırakan ahlakçı yapısı, ironik etkiyi

<sup>8</sup> Özön Nijat. *Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, 1981, s:198.

arttırıcı ses paralelliği, yoğun olarak tekrarlanan şiirsel sözleri ve laternanın mekanik olarak inip-çıkan ritmi ile yirminci yüzyıl melodram anlayışına giden yolda ilk yapıtaşlarındandır. Hugo, Heine, Byron ya da Scott'ın pitoresk geleneği, modern melodramın gelişiminde derin izler bırakmışlardır; izleyiciyi şaşkına uğratmak ya da açıkça izleyicinin ilgisi üzerinde oyunlar oynamaktan çok oyun kişilerinin (dramatis personae) psikoloji dışı algılarını öne çıkarmak gibi. Bu açıdan melodramlar, mit-yapıcı bir işleve sahiptir çünkü anlamları, psikolojik olarak güdülenmiş bireysel deneyimlerden çok eylemin yapısı ve eklemlenmesine bağlıdır<sup>9</sup>.

Brooks'a göre, Fransız Devriminden sonra sanatın **desosyalizasyonu** (toplumsal olaylardan kopuşu), romanın hemen onu izleyen yükselişi, sıradan günlük yaşayışı ve aile olgusunu gündeme getirirken<sup>10</sup> Elsaesser, melodram filmlerinin kökenlerinin Hugo, Balzac ve Dickens'ın romanlarında gizli olduğunu ileri sürer ve karakterlerin içsel deneyimleriyle toplumsal kısıtlamalar arasındaki sıkışmışlığının da Fransız Devriminden hemen sonra doruk noktasını yaşayan romantik tiyatro geleneğinden geldiğini belirtir. Pek çok operaya tematik destek sağlamış olan romantik tiyatro, ahlaksal / vicdani kodlarla içselleştirilmiş onsekizinci yüzyıl duygusal romanı olmadan düşünülemez. Tarihsel olarak bu gelenekle ilgili ilginç bir gerçek de, ilginin yoğunluğunun - ki bu ondokuzuncu yüzyılda da süregelmiştir- gerilimli toplumsal ve ideolojik krizlerle eşzamanlı oluşudur. Yazınsal anlamda melodram gücünü, kahramanlarındaki ahlaksal idealizmin en yüksek bireysel biçimi ile her şeye gücü yetiyor görünen, tamamen fırsatçı ve çürümüş sosyal sınıf arasındaki çelişkiden almaktadır. Aile ilişkileri, şanssız aşıklar ve zorlama evlilikler etrafında dönen temada melodramik unsurlar rahatça görülebilir.

<sup>9</sup> Elsaesser, s:279.

<sup>10</sup> Brooks, s:82.

Kötüler (genellikle soylu kökenlidirler), üstün politik ve ekonomik güçlerini, cinsel saldırganlık ve tecavüze yeltenmeyle göstererek, kadın kahramana intihardan başka kaçış yolu bırakmazlar. Bu tür yazınsal trajedilerin ideolojik iletileri saydamdır: Feodalizm kalıntılarına karşı ahlaksal ve duygusal olarak özgürleşmiş burjuva bilincini yüceltmek. Nutku, tiyatrodaki melodramın felsefi boyutunu irdelerken, sinema ile kaçınılmaz koşutluklar kurar. Nutku, melodramı besleyen birinci kaynak, burjuva anlayışı ve etiği ise ikincisinin de Jean-Jacques Rousseau ile Immanuel Kant'ın etkilediği Romantik akım olduğuna dikkat çeker. Rousseau'nun insanın özünde bulunduğu **doğal iyi** ve bununla çatışan, toplum içinde yaşayan bireyin edindiği **çıkarcılığı**, melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz sınıflandırmalarını ortaya çıkarmaktadır. Melodramın özünde yatan çelişkiler, insanın içinde olduğu kabul edilen iyi niteliklerin, toplumun potansiyel çarpıklığıyla savaşımından ileri gelmektedir. Melodramda, kahraman statükoyu aşamayan ve kendi için çizilmiş etik sınırları sorgulamayan bir stereotip olmasına rağmen çelişkiler, durum ve olayların sıralanması ve kahramana yapılan haksızlıklarla su üstüne çıkar. Melodramın bir formülü de Nutku'nun aktarımı ile tarihsel platformda şöyle açıklanmaktadır: **Melodram= Durum+ Duygusalılık + İçinde bulunulan çağın alışlagelmiş burjuva ölçüleri**<sup>11</sup>( vurgulama araştırmacınının). Bunun yanısıra Martha Vicinus, Victoryen romanı ve tiyatroyu sadece kültürel bir terapi biçimi olarak görür. Melodram ise yeni filizlenmeye başlayan kapitalist ekonominin dayattığı ev / iş arasında yaşanan ikilemleri sunarken işyeri hareketin, ev ise özveri, tutku ve acı çekmenin simgesi oluvermiştir<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Nutku, Özdemir. *Dram Sanatı*. Kabalıcı Yayınları, s:76

<sup>12</sup> Vicinus, Martha. "Helpless and Unfriended:Nineteenth Century Domestic Melodrama". *New Literary History*, Autumn, 1981, s:11.



Ondokuzuncu yüzyıl İngiliz tiyatrosunu bire-bir uyarlayan; tematik ve yapısal bir taklit yoluna giden Amerikan tiyatrosu, gelecekte Hollywood melodramlarının çatısını oluşturacak ilk yapıtaşlarını sağlar. Özellikle kent / kasaba ikilemi ve göçmen izleyiciler için hazırlanmış geniş tiplene yelpazesi, iki önemli tematik yeniliktir <sup>13</sup>. Oysa melodramın tarihsel gelişimi içinde diğer anlatı türlerinde (sinemadan önce tiyatro, opera ve romanda) okur ya da izleyicinin zihnini kurcalayan tek soru kahramanın "nasıl başaracağı"dır. Çalışlar da tiyatronun öğelerinden ve geçmişinden yola çıkarak türleri incelediği yapıtında melodram için şöyle yazar: "Karakterler arasında ruhsal yönden neden-sonuç ilişkisi yoktur; kişiler, **kendinden** iyi ya da kötüdürler, toplumsal düzen içinde kendinden varolan kişilerdir, bu nedenle melodram yer ve zaman dışı, soyut-kalıpsal bir ortamda, düzlemde geçiyormuş izlenimi uyandırır. Tüm görsel ve işitsel öğeler, bu amacın gerçekleştirilmesine hizmet eder. Gerilim abartıyla sağlanırken dil de aşırı duygulanımlı dil olarak kendini ortaya koyar, anlatımsallık ağır basar"<sup>14</sup>.

Ondokuzuncu yüzyıl Avrupa edebiyatının ve tiyatrosunun Amerikan Sinemasına bağlandığı noktada önemli bir ad göze çarpmaktadır:

**D.W.Griffith.** Griffith'in yapıtlarında temel melodramik unsurlar, filmdeki başkahramanın duygu ve tutkuları ile sömürücü toplumsal güçler arasındaki dengeyi sağlar. Örneğin *Way Down East* (1920)'de kente ve taşraya ait değerler arasındaki karşıtlık, birey ahlaki ile sosyal ikiyüzlülük arasındaki ikileme oturtularak anlatılır. Sessiz sinemanın melodram ustası D.W. Griffith, uzun çekimlerle kurbanın acılarını uzatarak ve arttırarak ilk anlatı yöntemlerini dener. Dokunaklı bir müzik eşliğinde sunulan *Hearts of the World* (1918), *Broken Blossoms*, *True-Heart Susie* (1919), *Way Down East* (1920) ve

<sup>13</sup> Rahill, s:258.

<sup>14</sup> Çalışlar, Aziz. *Tiyatronun ABCsi*. Simavi Yayınları, 1993, s:50.

*Orphans of the Storm* (1922) gibi melodramlarla döneme damgasını vurmuştur.

Melodramın anlatım biçimini, ilk kez 1940'lı yıllarda Alman yönetmen Max Ophuls sorgular. Hollywood'dan ayrılıp Avrupa'ya dönmeden önce üç romantik melodram (*Letter from an Unknown Woman*-1948, *Caught*-1949 ve *The Reckless Moment*-1949) yapan Ophuls'un dinamik kamera hareketleri ve aşkın baskıcı toplumun tuzakları arasına yedirilme biçimi 1950'lerin parlak melodramlarının adeta ilk habercileridir. 1950'lere gelmeden bir başka Alman göçmen Douglas Sirk ve Broadway müzikal sahnelerinden Vincente Minelli savaş sonrası melodramlarına adlarını yazdıracaklardır. Bu melodramlar, dönem Amerika'sının çok başarılı bir panoramasını çizmekteydi. Sirk, Ray ve Minelli'nin melodramları 1950'lerin sonlarında kadın izleyicileri ağlatan ve taşralı ev kadınlarının duygusal zayıflıklarından yararlanan **ağlaticı**lardan da çok farklıdır. Hatta Schatz, o dönemde yapılan melodramların Hollywood stüdyolarında çekilen en **anti-Amerikan** filmler olduğunu bile söyler. Elsaesser'e göre ise, anlatının ilk katmanında Amerikan Rüyası'ndan payını alabilmek için çok acılar çekmiş kadın kahramanların, sonunda romantik bir aşk ya da kent dışında bir evle ödüllendirilmesi görülürken hemen alt katmanda bu ideolojinin yerle bir edildiğine tanık oluruz. 1950'lerin Hollywood melodramlarında derin bir iyimserlikle izleyicilere enjekte edilmek istenen bolluk içinde ve dengeli ülke görüntüsü biraz kazıldığında sadece toplumsal bir isteriden arta kalanlar ortaya çıkmaktadır <sup>15</sup>.

Melodramın Amerika'ya gelişi, yirminci yüzyıl popüler kültür mirasının Avrupa'dan Amerika'ya kaymasıyla başlar. Bu dönüşüm, Hollywood estetiğinin ve daha sonra da uluslararası gücün ortaya çıkmasında temel unsur olacaktır. Hiç kuşku yok ki melodramın Amerikan kültürünün sosyo-politik koşullarına

<sup>15</sup> Elsaesser'den aktaran Schatz, s:22

uyarlanması sırasında tür, değişime uğrar. Gledhill, aynı yaklaşımı destekleyici bir tutumla şöyle yazmaktadır: "Amerika'da her şeyden önce yükselen burjuvazi ile savaşması gereken yerleşik bir Aristokrasi yoktur. Baskın ideoloji, cumhuriyetçi ya da demokrattır. Sınıfsal eşitsizlik ve adaletsizlikten daha yeni kurtulunmuştur. Böylece Avrupa melodramlarının içerdiği sınıf karşıtlıklarına melodramın Amerikan uyarlamalarında rastlanmamaktadır. Avrupa melodramlarındaki sınıf çatışmaları, Amerikan versiyonunda şehir/kasaba ikilemine kaymıştır. İlk Amerikan melodramlarında kötü adam, şehirle, varlıklı ve yoksul arasında gittikçe büyüyen bölünmeyle özdeşleşmiştir" <sup>16</sup>.

Frank Rahill'e göre, gerçek Amerikan melodramı ilk kez 1880'lerde iç savaş sırasında sınır bölgelerinde gelişen efsanelerde ortaya çıkar. Rahill'in görüşüne göre, bu oyunlar ulusal kimliğin sorgulanmasını gündeme getiren savaş gerçeği üzerinedir ve ulusal tiyatro arayışlarını temsil etmektedir. Avrupa'da azalmaya yüz tutan melodram, Amerika'da yeni bir ruh kazanmıştır. Amerika'daki melodramik proje, tiyatro tekniğinin sinemasal sahne düzenlemesi yönünde geliştirilmesi üzerinedir fakat bu gelişmeler, orta sınıf izleyici sayısının sermaye harcamalarını haklı çıkarttığı büyük kentler ile sınırlanmıştır. Büyük kent kültürüne koşturucu olarak melodramın gelişmesiyle yeni üretim biçimleri de gelişir. Melodram, teatral bir endüstri olur ve gelecekteki sinema sanayinin habercisi olarak standart ürünler oluşturmaya başlar<sup>17</sup>.

1950-1960 yılları arasındaki on yıllık süre içinde Amerika hem sosyal hem de siyasal açıdan güçlükler yaşamaktadır. Komünizm düşmanlığı olarak bilinen Mc Carthycilik doruktadır. Senato Soruşturma Komisyonu Başkanı Mc Carthy, basını, üniversiteleri, Hollywood'u ve hemen hemen tüm federal yönetimi

<sup>16</sup> Gledhill, Christine. "Cinema Journal". *Dialogue*. 25, No:4 (Summer 1986), s:44-48.

<sup>17</sup> Rahill'den aktaran Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama". *Home Is Where The Heart Is*. Christine Gledhill (ed.), BFI Publishing, 1990, s:25.

komünistlerin yuvalandıkları propaganda merkezleri durumuna gelmekle suçlamakta, göçmenler adım adım izlenmektedir.

1953 Haziran'ında Rosenberg'ler de Amerika'yı kasıp kavuran bu kuşku dalgasından nasiplerini alırlar ve atom sırlarını New York'taki Sovyet konsolos yardımcısına vermekle suçlanarak ölüm cezasına çarptırılırlar. İnfazı önlemek için girişilen tüm gösteriler sonuçsuz kalır.

Soğuk savaş bütün hızıyla sürmektedir. 1950-1953 yılları arasındaki Kore Savaşı bir anlamda dolaylı bir ABD-Rus Savaşı olarak tarihe geçer. Toplumsal kurumlar, hiç 1950'lerde olduğu kadar sorgulanmamıştır. Her yaştan, ırktan, medeni durumdan ve sosyo-ekonomik sınıftan, evlerin dışına, Amerika'nın işyerlerine akan kadınlarla aile yapısı değişmeye başlar, daha önce dokunulmaz sanılan cinsiyet rolleri sarsılır ve kültürel atmosferde kadın ve erkek tanımları için verilen savaşım açığa çıkar. Değişim korkulacak kadar yakındır. Tom Schatz'ın da belirttiği gibi bu dönem "Amerikan ideolojisinin doğası ve yapısında radikal bir başkaldırıdır"<sup>18</sup>.

Sonuç olarak, Amerikan ideolojisi zor durumdadır. Japonya ile savaşı inanılmaz bir şiddet ve vahşetle sona erdiren Amerika, insan varlığının istikrarını sorgulamaya başlamış, Amerikan kadınının geniş kitleler halinde işgücü oluşturmasını, en temel kurum olan ailenin geleceğini tartışmaya başlamıştır. Amerikan ideolojisinin ahlaksal kimliğini yeniden kurabilmesi için çağdaş bir biçem olan melodrama gereksinimi vardır. Byars, bu noktada melodramı Batı dünyası için toplumsal kuralları düzenlemeye yardımcı olan ve etik zorunlulukları aydınlatan bir ritüel olarak alır. Ona göre, geleneksel olarak melodram, toplumsal yapılarla belirlenmiş bireyin problemlerini hedeflemekte

<sup>18</sup>Schatz'dan aktaran Byars, Jackie. *All That Hollywood Allows-Re-reading Gender in 1950's Melodrama*. Routledge, 1991, s:8-9.

ve birey düzeyindeki mit-yapıcı işlevi, malzemesini günlük yaşamdan çekip almasını sağlamaktadır. Sıradanın önemi üzerindeki ısrarı en azından kısmen melodramın sürüp giden popülerliğinin ve esnekliğinin açıklaması olabilir. Bu gözlem, hem ilk olarak teatral formlarda hem de daha sonra çeşitli yazınsal, sinemasal ve medyatik formlarda geçerlidir. Melodramın ilk çıkış noktası, Byars'a göre, ahlaksal kutuplaşmanın (iyi/kötü) tanımlanmasıdır ve Gledhill'in ortaya koyduğu gibi de hangi söylemde olursa olsun "arzu edilenle tabunun arasındaki ince çizgi"yi kullanmaktadır<sup>19</sup>.

Burjuva ideolojisini üreten klasik gerçekçi metinler, dünyayı hiyerarşik bir düzen içinde sunmakta ve izleyiciyi tek bir bakış açısına yönlendirmektedir. Bu biçimde de toplumsal çelişkiler ustaca gizlenebilmektedir. Bu süreç içinde, Gledhill'in yaklaşımı, izleyicinin, burjuva ideolojisinin **bireysel öznesi** durumuna gelmesinde odaklaşmaktadır. Bu yüzden de Hollywood melodramları, burjuva ideolojisinin görünürdeki tüm çelişkileriyle okunabilmektedir<sup>20</sup>. 18. yüzyılda romanın burjuvazi ile olan ilişkisi bir anlamda 20. yüzyıla melodram-burjuvazi ilişkisi olarak taşınmıştır ama artık sözkonusu olan, 18. yüzyılda çökmüş bir aristokraside itibar için çarpışan Avrupa burjuvazisi değil iki yüzyıl sonra Eisenhower'ın Amerika'sında çürümeye yüz tutmuş olan burjuvazidir. Bununla beraber bu iki burjuva kriz sürecinin arasında yatan, krizin genelleştirilmesi ve melodramı hem 19. yüzyıl ortası paradigması hem de 20. yüzyıl kitle kültüründe bir akım yapan olgudur. Kültürel tekelleşme ve ekonomik büyüme arasındaki çelişkiler, popüler geleneklerin yerleşimi için yer açmış ve melodramın ortaya çıkışının geleneksel temelini, burjuvazi ve popüler kültür alanlarının yakınlaşmasına bağlamıştır.

<sup>19</sup> Gledhill'den aktaran A.k., s:10.

<sup>20</sup> Gledhill, Christine. "The Melodramatic Field: An Investigation". *Home Is Where The Heart Is*. BFI Publishing, 1987, s:8.

## 1.2 Amerikan Toplum Yapısında Melodramın Yeri

Auteurcü, yapısalcı yöntemlere geçmeden ve göstergebilimsel veya psikoanalitik yaklaşımların, feminist bir potada eritilerek melodram çözümlemelerinde kullanılmasına değinmeden önce melodramı toplumsal bir platforma oturtmak yerinde olacaktır. Hiçbir sanat dalı, gücünü toplum dinamiğinden almadan başarılı olamaz. Bu yargı, özellikle sinema gibi estetik ve tecimsel kaygıların böylesine örtüştüğü bir alanda daha da geçerlidir. Sinemanın bir kitle sanatı olarak tarih boyunca toplumsal çalkantıların ardından çoğu kez politik bir kimliğe büründüğüne ve siyasal iktidarlar tarafından ideolojik yönde kullanıldığına tanık olunur. Bu tavır, sinemanın toplumsal olaylardan etkilenip bu olayları konu olarak kullanmasının tam tersidir. Sözkonusu olan yukarıdan aşağıya dikte ettirilen ve toplumun iç dinamiğini hesaba katmayan bir tutumdur ( Sovyet propaganda filmleri, Naziliği yüceltmeyi amaçlayan ve Yahudi düşmanlığını körükleyen filmler, dinsel iktidarlar için yapılan filmler vb.). Oysa savaşların, devrimlerin ve politik çalkantıların dorukta olduğu dönemlerdeki bu girişimler, uzun soluklu olmaktan uzaktır ve toplumsal olayların durulması ile gündemden düşmeye mahkumdur. Sinemanın ( 1950'ler sonrası televizyonun ) iktidarlara olan ilişkisi daha çok açıkça ortaya konamayan bunun yanında uzun bir zaman dilimine yayılarak kuşakları etkileyebilen ideolojik bir yapı üzerine oturmaktadır. Bunun en başarılı ve etkili örneği kuşkusuz klasik Hollywood Sineması ve onunla birlikte gelen sinemasal türlerdir.

Özön'e göre, Hollywood anlatı sineması, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ilk yıllarda, Hollywood tekeline son veren davanın sonuçlanması, ulusal sinemaların gelişmesi, televizyonun rekabeti, soğuk savaşla birlikte Mc

Carthyciliğin alıp yürümesi ile oldukça bunalımlı bir döneme girer<sup>21</sup>. ABD'de sinema pazarı tamamen yeniden biçimlenmektedir. Vincenti'nin de yansıttığı gibi örneğin; sinema bilet satışları başaşağı gider (1946'ya göre 1950'de % 60 dolayındadır), birçok sinema salonu kapanır, üretim düşer, 1950'lerin ortalarına doğru bu üretim düşüşü büyük yapımevlerini kapsar ve büyük çekim stüdyolarının ya satılmasına ya da terk edilmesine yol açar, sinema alanına yapılan yatırımlar geriler, içinde televizyonun da bulunduğu, daha kazançlı başka alanlara kayar. 1950'den 1960'a kadarki on yıl, dünya sinemasında neler olabileceğinin ipuçlarını taşır. Gerçekten de 1960'lı ve 1970'li yıllarda bu bunalımın iki sonucuna tanık olunur ve bunun kökeninde de yalnızca televizyonun yaklaşmasının yolaçtığı sinema pazarındaki değişiklikler yoktur. Savaş sonrasındaki ekonomik büyüme, dünya çapında siyasal ve ekonomik sorunların ortaya çıkması ( soğuk savaş, üçüncü dünya, süper güçler arasındaki askeri ve siyasal denge, yeni pazarlar) ve bunlara bağlı olarak beliren köklü kültürel değişiklikler de gelişmelerin nedenleri arasındadır.

Sinema, 1950'li yıllarda ortaya çıkan yeni tekniklerin yol açtığı bunalıma, aynı anda birbirlerine karşıt iki tepki gösterir. Bunlardan biri, büyük sanayilerin tuttuğu yoldur; gösterişli tekniklerin seferber edilmesini amaçlar. İkincisi, sinemada yeni seçeneklerin aranmasıdır; televizyon çağının ortaya serdiği yeni toplumsal gerçeklere sinemayı daha çok yaklaştırmaya yönelir<sup>22</sup>.

Hollywood sözkonusu dönemde artık **Sinemanın Mekkesi** değilse de her çeşit toplumsal katmana yaydığı Amerikan tarzı yaşamı, Amerikan Rüyası ile sarılmaya çalışılan savaş yaraları, aileyi kutsamaya ve yüceltmeye yönelik temalarıyla kendine düşeni yapmaktadır.

<sup>21</sup> Özön, Nijat. *Sinema (Uygulayımı, Sanatı, Tarihi)*. Hil Yayın, 1985, s:198.

<sup>22</sup> Vincenti, Giorgio. *Sinemanın Yüz Yılı*. Çev: Engin Ayça. Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993, s:102-103.

Dönen bu dev endüstri çarkında aile melodramları özel bir yere sahiptir çünkü bu yıllarda, Amerika'nın temel kültürel aracı olarak sinema, Amerikan hayatında vazgeçilmez bir yer kaplamaktadır ve Hollywood'da 1950'lerde üretilen melodram filmleri, cinsiyet-kimlik oluşumu ve aile yapısıyla (ki bu da heteroseksüel, evli çiftlere dayalı çekirdek aileydi) ilişkileri üzerinedir. Byars'ın da vurguladığı gibi, 1950'lerde aile değerleri, toplumsal ve kültürel açıdan Amerikalılar için önemlidir ve Hollywood filmleri bu toplumsal kurumu anlamlı kılmak yolunda uğraş vermektedir<sup>23</sup>. Yeni tüketim birimi olarak aileyi kapitalist ekonominin ihtiyaçları belirlemektedir ve insanlar şeyleştirici, meta ilişkileri dışında umarsızca duygusal tatmin aramakta, aile de bunun tek yolu olmayı sürdürmektedir<sup>24</sup>. Ayrıca Poster'ın teorisine göre, burjuva ailesindeki ilişkiler, katı cinsel rol bölüşümü tarafından düzenlenmektedir. Koca, ailedeki egemen otoritedir ve fabrikada ya da pazarda çalışarak ailenin geçimini sağlar. Daha az akılcı ve yetenekli olduğu düşünülen karısı, kocanın toplumsal statüsüne uyması için kendisini bütünüyle bazen hizmetçilerin yardımıyla temizlediği ve dekore ettiği evine vermiştir. Koca, kadının bağımlı olduğu özerk bir varlık, özgür bir vatandaş olarak düşünülür. Burjuva kadınları, benlik duyguları kocalarının dünyadaki konumundan görece varlıklardır. Evliliğin hoşnutluğu için kadının en önemli ilgisi çocuklara yöneliktir: Onları büyük dikkatle, aile tarihi açısından derecesi yeni olan bir özenle yetiştirir. Burjuvazi, çocukları yeniden değerlendirir; artık onlar anne-baba için çok daha önemli varlıklardır. Bu nedenle, daha önce görülmemiş bir şekilde burjuva kadınları yaşamlarının önemli bir bölümünde eve kapatılırlar; çevrelerinde meydana gelen büyük politik ve ekonomik dönüşümleri bir yana bırakarak çocuklarını bakıp büyütme, evin bakımını sağlama ve kocalarının yemeklerini hazırlayarak servis yapmaları gerekmektedir. Burjuva ailesinin iç ilişkileri toplumun yetki

<sup>23</sup> Byars, s:10.

<sup>24</sup> Poster, Mark. *Eleştirel Aile Kuramı*. Çev. Hüseyin Tapınç, Ayrıntı Yayınları, 1989,s:229.



alanının ötesinde kabul edilir. Aile, özel bir küçük dünya ve kutsanmış odalarına hiçbir yabancıya girme hakkının olmadığı kutsal bir yerdir<sup>25</sup>. Elsaesser'e göre, ailenin bir burjuva kurumu olarak belirlenmesi, filmlerde burjuva ideolojisinin somut biçimde kullanılması, geleneksel olarak kadına yakıştırılmış ev, aile ilişkileri, tüketim, romantizm, duygusallık gibi kavramlar kadınsılıkla (feminenlikle) burjuva ideolojisi arasındaki eşdeğerliliğe işaret etmektedir<sup>26</sup>. Bu noktada feminist söylem, toplumsal koşullara açıklık getirmeye başlar çünkü toplumda kadının yerinin sorgulanması öncelikler arasındadır. Burjuva toplumunun ilk biçimlerinde cinsiyetlerinin bedeli olarak ev içi/ev dışı, özel/kamu zıtlıkları içinde kadına belirli bir rol biçilmiştir. Kadın evinde olmalı ve kapitalist dünyadaki insanlık dışı toplum ilişkilerinde "insani değerler"i bekçiliğini yapmalıdır. Kadın aynı zamanda sosyal tabakalaşmada da evlilik kurumunun ve toplumu inceden inceye kuşatan geleneklerin bekçisi olmalıdır.

Popüler anlatı sinemasının en yaygın türü olan melodram, burjuva evinin klostrafobik atmosferini ve/veya küçük kasaba mekanını, ona bağlı ruh halini ve görülmeyen isteriyi biçimsel olarak da sabitleştirmekte ve kendi söylemi içinde aile ve kadın olgularına yaklaşımıyla ve kolaylıkla sarsılmayan bir kalıplaşmaya gitmesiyle ulusal özelliklerin ötesine geçebilmektedir. Dünyanın pek çok farklı ülkesinin - özellikle aile melodramlarının - karşılaştırılmasında<sup>27</sup>(Hint-Mısır-Sri Lanka vb.) duygu yoğunluğunu arttırmak için başvurulan teknik yöntemler benzerlikler taşımaktadır. Jayamane'a göre gerek farklı sosyal sınıftaki kişilerin ilişkilerindeki vazgeçilmez melodramik unsur, gerekse görev-duygu ya da aileye bağlılık- bireysel değerlerin ifadesi arasında yaşanan

<sup>25</sup> A.k., s:200.

<sup>26</sup> Elsaesser, s:12.

<sup>27</sup> Jayamane, Laleen. "Sri Lankan Family Melodrama: a cinema of primitive attractions". *Screen*, No:2, 1992, s:150.

ikilemler, geleneksel ve milliyetçi unsurlardan arınarak sunulabilmektedir. Bu veriler, toplumsal ve siyasal yapılanmalar gözardı edildiğinde bile geriye saf bir ideolojik çerçevenin kalabileceğini göstermektedir.

Hollywood, Amerikan yaşam biçiminin üzerine kurulduğu, **etkin, denetleyici erkek** ve **edilgen, denetlenen kadın** imgelerini üretirken, sinema, kadının kendi kapalı ev çevresinden çıkarak ulaşabildiği tek kollektif toplumsal mekan haline gelmektedir. Kadınlara bu küçük özgürlük alanını, ticari sinemanın gerekleri hazırlamış, sinema sektörü de kadın seyircide görülen ilgiyi değerlendirerek aile matinelere düzenlemiş, doğrudan onlara yönelik filmler yapmıştır. Dolayısıyla melodram filmleri seyretmek, televizyonun varlığına rağmen Amerika'da özellikle ev kadınlarının ve genç kızların yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Amerikalı kadınlar, sinema salonlarını küçük özgürlük alanları olarak görürken, toplumsal baskıdan ve bireysel sorunlardan kaçışı da beyazperdenin büyüsüne kapılarak yaşamışlardır. Kısır özgürlük mekanları ise kapalı evlerden artık karanlık salonlara kaymıştır.

İktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda melodramlar, kadın model ve imgeleri üretmeye başlamıştır. Sosyolojik çalkantılar ve kültürel yaşamın kadın aleyhine işleyen eşitsizliği, gözyaşı ile doğallaştırılmış ve kadın için kabullenme süreci başlamıştır. Aile için mücadele meşrudur ama kadının kendi öz-benliği, kimliği ve yaşamı için savaşıma asla izin verilmez. Bu durum, ancak feminist hareket, kadının evdeki rolünün temel unsurlarına meydan okuyamaya başlayınca değişecektir.

Hollywood melodramlarında genel anlamda özel girişim, bireysel yatırım, yerleşme fikri, rekabet fikri gibi kapitalist mantığın temel ilkelerinin ilk tohumları atılırken bunun yanısıra "para çürütür", "para herşey değildir", "yoksullar aslında daha mutludur" gibi düşünce kalıpları da izleyiciye iletmeye çalışılır.

Hollywood melodramalarında sıkça erkek egemen toplumda sahiplenme ilkesinin bireysel ilişkilerdeki uzantısı görülür (**Benim** evim, **benim** karım, **benim** çocuklarım ). Hollywood kalıpları içinde Amerika, herkesin mutlu olduğu ya da olabileceği bir ülkedir. Bundan dolayı bütün sorunlar, varolan sistem içinde çözümlenebilir (Bazı noktalarda birazcık reform gerekebilir ama radikal bir değişim asla!).

Bourget'e göre, Klasik Hollywood fenomeninin en sürekli ve en vurucu ilkesi ise mutlu sondur. Douglas Sirk'ün değişimiyle bu, izleyici için çoğunlukla "acil çıkış"tır ve filmin ortaya attığı problemlerin çözüldüğü inancına dayanan makul bir hiledir. Mutlu son ideolojisi müthiş bir çekiciliğe sahiptir. İzleyicide psikolojik olarak bir zafer duygusu yaşattığı öne sürülür. Meta ilişkileri dışında duygusal bir tatmin arayan özellikle kadın izleyiciler için vazgeçilmez bir sinemasal taktiktir<sup>28</sup>.

### 1.3 Melodramın Özellikleri

Melodram, bünyesinde pek çok öğeyi barındırsa da ayırdedici baskın bir unsura sahip değildir. Belki de sinema tarihi boyunca melodramın öne çıkardığı ve üzerinde uzlaşılan tek özelliği, **evcimenliği** ya da **güneye bağlılığı** vurgulamasında yatmaktadır. Yazın, tiyatro ya da sinema dünyası açısından melodram üzerine düşünenlerin ortak sorunu, melodramı tanımlamakla başlamaktadır. George Bernard Shaw, *Art and Artifice*, için de filozoflara ve işçilere hiç de yabancı olmayan yoğun bir ümitsizlik ve ümitsizlik barındıran, yalın ve içten bir hareket / duygu oyunu olarak tanımlar. Shaw'a göre melodram, gençlik / yaşlılık, şefkat / bencillik, sevgi / nefret, ciddiyet / saçmalık gibi derin çelişkileri de barındırmaktadır.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Bourget, Jean-Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres". *Film Genre Reader*. Barry Keith Grant (ed.), University of Texas Press, 1990, s:51.

<sup>29</sup> Shaw'dan aktaran Bargainnier, Earl F. "Melodrama as Formula". *Journal of Popular*

melodramın sadece "teatral dürtüyü temsil ettiği"ni söylemiştir<sup>30</sup>. Her iki açıklama da çok geniş kapsamlıdır. Bentley bir ifade biçimi olarak melodramın evrenselliğe yaklaşan yönüne eğilirken, Shaw, türün iki temel karşıt bileşenine yani duygunun vurgulanmasına ve anlatının gelişimi içinde yapının tipikliğine dikkat çekmektedir.

Frank Rahill, ise türler arası geçişme ve etkileşimde melodramın yerini ve sınırlarını belirlemiştir: "Melodram, bir bileşim türüdür. Sıradan izleyiciye seslenen trajedi, komedi, pandomim gibi seyirliklerin bir bileşkesidir. En önemli tamamıkahramanlarınınayıcı öğeler, sabit karakterlerden gelir; acı çeken erkek ya da kadın kahraman, zulmeden kötü ve yardımsever komik. Geleneksel olarak ahlakçı, bakış açısı olarak insancıl ve tavır olarak ise duygusal ve iyimser görünür. Erdemin ödüllendirildiği, aksinin ise cezalandırıldığı ve dramatik etkinin altını çizmek için müziğin özgürce kullanıldığı bir türdür"<sup>31</sup>. Thomas Elsaesser, tarihsel bağlamda melodram filmlerinde duygusal etki için müziğin noktalama işareti olarak kullanılmasına dikkat çeker. Müzik ve duygunun filmik oluşumu arasındaki karşılıklı ilişki, filmin akışı içinde metinsel bir tamamlayıcı olarak görev yapar<sup>32</sup>. Brooks'a göre de melodramda anlatım en fazla müzikle desteklenmektedir. İzleyici için temaya ait ipuçları her zaman görüntü sınırları içinde olmayabilmekte çoğu zaman da **melos**'da gizlenebilmektedir. Brooks, müziğin, gerçekliğin ötesindeki aşırılıkları görünmez bir biçimde vurguladığını, mimik ve hareketlerin söyleyemediklerini, anlatımı olanaksız duygulanımları imlediğini belirtmektedir<sup>33</sup>. Coates'a göre

---

*Culture*. Volume.9, 1975, s:22.

<sup>30</sup> Bentley'den aktaran Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, New Haven, 1976,s:xi.

<sup>31</sup> Rahill, Frank. *The World of Melodrama*. University Park: Pennsylvania State Press, 1967, s:xiv.

<sup>32</sup> Elsaesser, s:51

<sup>33</sup> Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Columbia University Press, 1985, s:2.

klasik bir anlatıda müziğin işlevi, bilinçaltına seslenme yoluyla "Bu kötü bir adam" veya "Bu filmin doruk noktası" gibi iletileri izleyiciye göndermektir. Müzik, karakterlerdeki kalın çizgileri ve göstergenin karmaşıklığını yumuşatmaktadır<sup>34</sup>. Julian Jaynes, sesin ve müziğin yönlendirici (manipüle edici) etkisinden söz ederken, duymanın insanın en az kontrol edilebilir duyusu olduğunu yazar<sup>35</sup>. Bu yaklaşım, Coates'a göre müziğin özellikle melodramdaki destekleyici etkisini kuvvetlendirmektedir. Coates, ayrıca müziğin melodramı sarmalamasını, Balzac'ın kahramanlarının, ortamlarının birer aynası olma özelliklerine benzetir. Müzik, melodramda adeta duvarların, tavanların ve yerlerin çerçeveyle aynı olduğu Gotik bir hapishanedir<sup>36</sup>.

Tüm gelenekçi sinemasal anlatılar, aslında duygusal yönü sergiler ve oluşumuna yardımcı olurlar oysa melodram bunu yapmakla kalmayıp açıkça biçimlendirilmiş bir ahlak sistemine bağlı kalır. Robert B. Heilman, melodramın asal işlevinin, dünyadaki şeytansı karakterlerin tek amaçlılığı yerine trajik bir bölünmüşlüğü sergilemesinde yattığını belirtir<sup>37</sup>. Melodram, bu anlamda temelde net bir ahlaksal yapı içinde evrensel bir duygu öyküsü anlatmalıdır. Melodram filmlerindeki duygusal / ahlaksal ikilemlerin müzikal vurgusu, filmin ideolojik yapısını ortaya çıkaran görsel bir modeldir.

**Melodram** ile **melodramik** arasındaki ayırım, türün tanımlanması için anahtar görevi görmektedir. Melodram, bir anlatım ve ifade türüyken *melodramik*, türün aşırıya kaçmış biçimidir. Her sinemasal anlatı biçiminde iyi ve kötünün açık karşıtlığı kolayca **ikilem** yaratabilir. Öte yandan bu karşıtlığın fazlalığı, filmi

<sup>34</sup> Coates, Paul. *Gordon's Gaze: German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*. Cambridge University Press, 1991, s:232.

<sup>35</sup> Jaynes, Julian. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Press, 1976, s:98.

<sup>36</sup> Coates, s:233.

<sup>37</sup> Heilman, B. Robert. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. University of Washington, Seattle, 1968, s:287.

**melodramik** bir kalıba sokar<sup>38</sup>. Elsaesser'e göre, hareket filmleri (action films) ve tutku filmleri (passion films) iki karşıt yönü temsil etmektedir. Hareket filmlerinde ikilem, karakterlerin hareketleri yoluyla kendi kimliklerini ele vererek büyük ölçüde somut bir platforma oturur. Aile melodramı ise tam tersine duygusal ve ahlaksal kimliğin aynı Oedipal temalarıyla uğraşsa da olayları yönlendirmede ve boğucu toplumsal ortamdan kurtulmada başarısız olan kahramanı belirler<sup>39</sup>. Heilman konuya yaklaşırken melodramın temel özelliklerini - etkinin güçlü sunumu / güçlü ahlaksal karşıtlıklar - pek çok sinemasal anlatıya uyarlanabilecek genel bir sunum ve üslupçu, ekonomik bir ifade tarzı olarak görmektedir. Melodramik ifade biçiminin her yerde olabilme özelliği ise ona göre, özgül bir kültürel çevre içindeki izleyiciler için derin anlamlar içermesinde yatmaktadır<sup>40</sup>. Sonuç olarak geriye Fransız, İngiliz, Amerikan tiyatro ve yazın tarihinden damıtılmış ve kesin parametrelerle sınırlanmış bir sinemasal tür kalmaktadır.

Melodramı da kapsayan tür filmleri (genre films) harekete geçme yerine boyun eğmeyi, karşı gelmek yerine acıma ve korkuyu üretir. Melodram filmleri, organize olamayan, sindirilmiş topluluklara kabul edilmesi gereken tek gerçek olarak statükoyu destekleyen çözümler getirir. Toplumun karmaşıklığında aynı sorunlarla yüzleşen birey, filmlerin popüleritesine sığınarak kolay yoldan teselliler arar<sup>41</sup>. İzleyici, kendi gerçekliğinden soyutlanarak melodramın sunduğu gerçeklik atmosferini kabullenir.

<sup>38</sup> Lipkin, N. Steven. "Melodrama". *Handbook of American Film Genres*. Wes D. Gehring (ed.), Greenwood Press, Connecticut, 1988, s:286.

<sup>39</sup> Elsaesser, s:53.

<sup>40</sup> Heilman, s:106.

<sup>41</sup> Wright, Judith Hess. "Genre Films and the Status Quo". *Film Genre Reader*. University of Texas Press, Austin, 1990, s41.

Melodramda **kader** olgusu, trajedide olduğu gibi metafizik değil daha çok toplumsal ya da politiktir. Aslında melodram, topluma bağımlı bir burjuva trajedisidir. Bu, hemen Benjamin Constant'ın **yeni trajedi** için yaptığı tanımı akla getirmektedir: " Trajedinin ana kaynağı, sosyal kurallardan, toplumun bireye uyguladığı baskılardan, farklı görünümelerde, farklı çağlarda doğumla yakaladığımız ve ölüme ulaşana dek kıramadığımız kurumlar ve gelenekler açısından öte birşey değildir "<sup>42</sup>. Hegel'in de birbirlerine zıt bireylerin inatla birbirleriyle çarpışması olarak tanımladığı trajedide, Brooks'a göre, melodram karakterlerinin izleri görülebilmektedir. Çağlarının trajedilerini ve onların güçsüzlüklerini yansıtan karakterler, bir anlamda da trajedi kahramanlarının uzantılarıdır<sup>43</sup>.

Schatz'a göre, melodramın bir anlatı türü olarak, unsurları ve yöntemleri daha iyi tanımlanmış diğer sinemasal türlerden ( gangster, dedektif, müzikal vb.) farkı, Hollywood sinemasında daha belirgin ortaya çıkar. Tür filmlerinin başlıca itici gücü, Amerikan ideolojisi öğretilerinin sürekli olarak aktarılmasında yatmaktadır. Hollywood tür filmlerinin en çarpıcı ve şaşırtıcı tarafı, eleştirel tavır içinde görünürken, Amerikan kültürünün değerleri inançları ve ideallerini aynı anlatısal yapı içinde vurgulayabilmesi, bir anlamda "iki taraflı oynaması"dır<sup>44</sup>.

Garry Wills'a göre melodramların en büyük özelliği, bireyciliği somutlaştırmasıdır. Bireycilik, Amerikan yaşam biçiminin bir parçası olarak görülmektedir ancak melodramlar, karşıt karakterlerin uzlaşmazlığı üzerinde dururken bireycilik anlayışını bir adım öteye götürürler. Bunun yanısıra

<sup>42</sup> Constant'dan aktaran Bourget, Jean Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres". *Journal of Modern Literature*. No.2, April 1973, s:193.

<sup>43</sup> Brooks, s:12.

<sup>44</sup> Shatz, Thomas. *Hollywood Genres*. Temple University Press. 1981, s:36.

karakterler, bir diğ erinin kendisi için verdiğ i onaya bağ ımlı varlıklardır<sup>45</sup>.

Elsaesser'e göre, melodram, erkek figürünün baskın olduğu, bireyin ö ne çıktığ ı, ideolojik açıdan dengesiz bir ortamda geç en, ş iddette somutlaş an bir problemin ç özümünün ölüm olduğu ve kadını daha çok fiziksel zayıflık ve duygusallık, erkeğ i ise fiziksel güç ve özgüvenle donatan kodlarla örülen western, gangster ya da dedektif filmlerinden oldukça farklı özelliklere sahiptir. Bu anlatı türlerinde yaratılan kahraman imajı ile özdeşleş en erkek, kişiliğ inde cesaret ve küstahlık öğeleri de taşıırken duygusal unsurlar ön plana çıkartılmaz. Temelde melodram ise erkek tiplerinin değ iş imine uğradığ ı, kadın figürünün ya da heteroseksüel bir çiftin baskın olduğu soyut duygusallık sorununun kucaklaş ma ile ç özüldüğ ü ve ailesel kodların bireyleri evcilleştirmek için kullanıldığ ı bir tür olarak formüle edilmektedir. Elsaesser gibi Coates de, özellikle 1950 melodramlarında kendi güçsüzlüklerinden dolayı kadınılaş an erkekleri yeraldığ ını ö ne sürer<sup>46</sup>. Bill Nichols'a göre melodramın bir özelliğ i de, türün kurbanın bakış açısı üzerine yoğunlaş masında yatmaktadır. Bu özellik, izleyiciye tüm karakterlerin birer kurban olduklarına inandırmayı başaran, alışılmadık bir yöntemdir ve bireycilik anlayış ı, melodramı diğ er türlerden farklı kılmaktadır<sup>47</sup>.

Melodram, Coates'a göre, modernist-öncesi anlatı yapısının özüdür. Melodram ve modernizm arasındaki köprü sadece biçimsel olabilir. Melodramda bakış açılarıyla ilgili sorular genellikle ima edilmekte ve net bir biçimde gündeme getirilmemektedir. Örneğ in, "iyi" karakterler az ya da çok gerçekçi çizilirken, "olumsuz" karakterler ekspresyonist olarak çizilmektedir. "İyi" olanların ideolojik olarak nesnel sunulması bir aldatmacadır. "İyi, açıkça yükselen burjuvaziyi

<sup>45</sup> Wills, Garry. *Reagan's America: Innocents at Home*. Garden City, N.Y., 1987, s:380.

<sup>46</sup> Coates, s:72; Elsaesser, s:22.

<sup>47</sup> Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods*. University of California Press, 1985, s:185.



kurtarmaya çalışandır<sup>48</sup>. Neale da, melodramın anlatı yapısında baskı ve karşı çıkışın ikiliği üzerinde dururken, bu düzenlemenin popüler kültürdeki alternatif biçimini pikaresk olarak adlandırmıştır. Ona göre, melodram, iyi ve kötü sınıflandırmasını ahlaksal yönden desteklerken, pikaresk, değişken bir karakterin toplumsal hiyerarşi içinde iniş çıkışlarını tanımlamaktadır. Melodram kahramanının hareketsizlik eğilimi, evin ve evliliğin zindan olarak algılanmasıyla gelen kısırılmışlık duygusunu vurgularken pikaresk kahraman, toplumsal ve coğrafi olarak hareketlidir<sup>49</sup>.

Brooks'a göre, melodramlarda en baskın öge olan müziğin yanısıra anlatı yapısını destekleyen diğer estetik unsurlar, abartılı oyunculuk anlayışı, imgeleri geçmişleriyle bağlayan geri-ses kullanımı, gölge ve ışığa karşılıklı yer verilmesi, üst aydınlatma ile birlikte kullanılan kare-dondurma (freeze-frame), simgeselliğe olanak tanıyan sahne düzenlemesi (mise-en-scene)dir<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Coates, s:74.

<sup>49</sup> Neale, Stephen. *Genre*. BFI Publishing, 1992, s:22.

<sup>50</sup> Brooks, s:15.

## 2. FEMİNİST ELEŞTİRİ VE MELODRAM

### 2.1 Feminist Eleştiri Öncesi

Kuram ve yaklaşımlar, sinemanın doğasını araştırmak gibi ortak bir amaç taşısalar da filmsel çözümleme alanında hiç bir dönemde tek başlarına yeterli olamamışlardır. Tarih içinde yaklaşımlar, farklı bilimlerden gelen verilerle birbirlerini tamamlamışlar ya da toplumsal yönlendirmelerden doğarak disiplinlerarası etkileşimle de zenginleşmişlerdir. 1950'den sonra gündeme gelen tüm kuramların temelinde, filmde ilk bakışta görülebilen unsurların ötesine geçebilme tutkusu yatmaktadır. Tarihsel süreç içinde ister "auteur"cü, yapısalcı, feminist ister göstergebilimsel ya da psikoanalitik kuramlarda olsun her zaman yaygın varsayım, izleyicinin "filmin önyüzünü" gördüğü, karakterlerin, dialoğun, olay örgüsünün vb. ötesini görmesi için ona izin verilmediği yönündedir. Bu da ancak "ikinci bir gözden geçirim" ile sağlanabilecektir.

Büker'e göre, "sinema kuramlarını üretmiştir çünkü gerçeğin yeniden üretimi ya da gerçeğin tıpatıp benzeri olma düşüncesi sinemayı ürkütmektedir"<sup>51</sup>. İlk kuramların ortaya çıkışı, Rudolph Arnheim'in 1932'de filmsel "çerçeve" üzerine ortaya attığı görüşlerle, Eisenstein ve Kuleşov'un kurguyu yücelten görüşleriyle, Pudovkin ve Bela Balazs'ın yine kurguya ilişkin farklı yaklaşımlarıyla (montajın sadece bir ekleme işi olduğu), Andre Bazin'in sinemanın ne olması gerektiğine dair betimlemeleriyle başlayan bir süreçtir. Farklı yaklaşımlar, aynı zamanda sanatçının yapıtını sorgulamasını, bunu bir sorunsal olarak görmesini ve yapıtının maddi niteliğini öne çıkartmasını da sağlamaktadır.

Melodramı daha iyi anlayabilmek ve açıklayabilmek için türün yoğunlaştığı

<sup>51</sup> Büker, Seçil. "Kuram mı?Yorum mu?". *Kuram*. Kitap 4, Ocak 1994, s:63.

dönem olan 1950-1970 yılları arasındaki ve zaman dizimsel olarak feminist eleştiriye giden yoldaki kuram ve yaklaşımları kısaca irdelemek gerekmektedir. Aile melodramlarının çözümlenmesinde başat olarak kullanılan feminist eleştiri, ortaya çıkış tarihine dek pek çok farklı yaklaşımdan etkilenmiş ve beslenmiştir. Bunun yanısıra feminist eleştiriye auteurçü, yapısalcı ve göstergebilimsel yaklaşımlardan soyutlayarak ortaya koymak, onun tarihsel temelden kopması gibi bir sakınca oluşturacağından bu üç kurama değinmekte yarar vardır.

### 2.1.2 Auteur Kuram ve Yaratıcı Yönetmen Kavramının Doğuşu

1954'den 1990'lara, Fransa'dan İngiltere'ye ve Amerika'ya kayan Auteur kuramın gelişimi, hem kronolojik hem de coğrafi yönden izlenebilir. Auteur kuram ilk olarak 1954'de Paris'te François Truffaut'nun aylık sinema dergisi **Cahiers du Cinéma**'da yayınlanan bir makalesiyle başlar. O zamanın Cahiers du Cinéma editörü Jacques Doniol-Valcroze, kuramın başlangıç noktasına tanıklık ederek şöyle demektedir: "Bu makalenin yayınlanması, derginin yanlış ya da doğru, bugün bütün ifade ettiklerinin çıkış noktasıydı. Bu, bir sıçramaydı. Karşılıklı sorumlu olduğumuz ve bizleri biraraya toplayacak olan süreç ateşlenmişti. Bundan böyle, kimi yönetmenlerin yanında, kimilerinin ise karşısındaydık. Artık savunduğumuz bir öğreti vardı: **Politique des auteurs**." Oysa gariptir ki, Truffaut'nun makalesi, ne bir eleştiri çerçevesi belirliyor ne de katı bir şekilde yönetmenlerden yaratıcı (auteur) olmalarını talep ediyordu. Makale sadece gelenekçi Fransız sinema eleştirmenlerine karşı çıkmak için kaleme alınmıştı. Truffaut, Fransız sinemasının nitelik geleneğinden çok çektiğine işaret ederek, sanatsal dürüstlük adına festivaller için film yapma hastalığının bir an önce iyileştirilmesini istiyordu. Ona göre, Fransız sineması

2. Dünya Savaşı'ndan önce varolan **şiiysel gerçekçilik**ten savaş-sonrası

süreçte ortaya çıkan **psikolojik gerçekçiliğe** doğru kaymıştı ve psikolojik gerçekçiliğin yazarları, filmi, kapasitesinin altına düşürmekte ve sadece nitelik geleneğini sürdürmeye çalışmaktadır. Bu girişimde, Truffaut'a göre, alışlagelmiş toplum-dışı (non-conformist) unsurların, kasvetli ortamlarla birleştiği, insan doğasının en düşük yönlerini gösteren konular seçilmekteydi. Truffaut, bu tür filmlerden yakınlıkla onların, yazarların filmleri olduğunu öne sürmekteydi. Bu durumda film, ancak yazar yazıp bitirdiğinde tam anlamıyla sonlanmaktaydı; Yönetmen ise sadece filmle uğraşan bir teknik adam görünümündeydi. Truffaut, psikolojik gerçekçilik ekolüyle, karakterlerin kapalı bir dünyaya sıkıştırılarak sözcük oyunları, kurallar ve formüller ortaya atılarak kendi gözlerimizle yine kendimizi görmemizin engellendiğini vurgulamaktaydı. Auteur kuramı işte bu noktada önem kazanmaktadır. Yaratıcının görüş açısı, kuramın başat unsurudur. Cahiers eleştirmenleri, bundan böyle senaryodan ve gerçekleştirdikleri dialoglardan sadece **yönetmenlerin** sorumlu olmalarını istemektedir. Truffaut, bu yeni görüşle, alışılmış yaklaşımın uzlaşması konusunda umutlu değildir ve "nitelik geleneği" ile "yaratıcı sinema"nın birarada barış içinde varolabilmesini olanaksız görür.

1955 yılının Aralık ayında Cahiers du Cinéma, altmış çağdaş Amerikan yönetmeninin isimlerini bir liste halinde yayınladı. Bu liste, Hollywood'da çalışan yaklaşık 380 yönetmenin içinden en önemli ve en ümit vaadeden yönetmenler olarak Cahiers'in seçtiği isimleri kapsamaktadır. Yaşlı yönetmenler, esinleri kaybolduğu düşünülerek liste-dışı bırakılmıştır. Listenin sonuna 320 görece genç yetenek de eklenmiştir. 1957 Mayıs'ında 60 Fransız yönetmeninin isimlerini içeren benzeri bir liste ve 1961 Nisan'ında Fransız televizyon yönetmenleri sözlüğü de bu geleneğe eklenir. 1962 yılında da süren bu zorlama listeleme eğilimi, kimi önemli bireysel listeleri gölgede bırakmıştır.

1957 Nisan sayısında André Bazin'in **De La Politique des Auteurs** başlıklı makalesiyle auteur kuram ilk kez tüm ayrıntılarıyla, güçlü ve zayıf yönleriyle irdelenir ve tartışılır. Bu makale, auteur kuram üzerine daha önce formal anlamda hiç yazılmadığına dikkat çekmesi açısından da önemlidir. Bu kuram, film eleştirmenliğinin bünyesinden çıkan, Cahiers du Cinéma yazarlarının katkılarıyla ve çok sayıda filmin irdelenmesiyle gelişen bir kuramdır. Bazin'e göre, bu grubun temel arzusu, sinemanın Shakespeare'ini ve Rembrandt'ını bulmaktır. Auteur kuram, bireysel sanatların sinemaya genel bir uyarlamasıdır. Auteur kuram, büyük sıklıkla film çalışmalarında kullanılsa da eleştiri alanında kendine önemli bir yer edinememiştir. Bu yaklaşım, ancak sinemanın Shakespeare'leri ve Rembrandt'ları bulunamayınca tam anlamıyla anlaşılır, irdelenir ve uygulanır<sup>52</sup>. Bazin, **Auteur+Konu=Yapıt** denklemini anımsatır ve bu denklemin bir ögesi olan konunun hiç önemsenmediğini vurgular. Bazin, kimilerinin, yazarın büyük katkısını bekleyen **B** türü filmleri yeğleyecek kadar işi ileri götürmelerinden korkar çünkü Auteur kuramcıları yazara özel bir önem vermektedirler. Bazin, sözü geçen denklemin, biçim-içerik karşıtlığı kadar yapay olduğunu da sözlerine ekler<sup>53</sup>. Bazin'e göre, **politique des auteurs**, temelde sanatsal yaratımda bireysellik faktörünü dayanak noktası olarak alır. En kötü senaryoda bile yaratıcının (auteur) damgası görülmelidir. Her çalışmada yaratıcının yeteneğinin gelişim göstermesi, kuramın en önemli ilkesidir. Bazin, bu ilkenin diğer geleneksel sanatlarda olduğu gibi sinemaya nasıl uyarlanabileceğini sorgular. Müzik, resim ya da edebiyatta sanatçı-yapıt arasında bire-bir ilişki kurmak olanaklıdır. Oysa sinemada sanatsal değişkenler öylesine fazladır ve her yapımda sürekli değişmektedir ki auteur ve film arasındaki dolaysız ilişki zedelenmektedir. Auteur kuramın bu negatif yönünden

<sup>52</sup> Staples, E. Donald. *The Auteur Theory Re-examined*. "The Emergence of Film Art". Lewis, Jacobs (ed.). W.W. Norton & Company, 1979, s:395-397.

<sup>53</sup> Bazin'den aktaran Büker, Seçil. *Film ve Gerçek*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989, s:41

öte, formüle edilmesinin güçlüğü ve auteur kabul etmedeki kriterlerin kişiselliği sanatsal açıdan tehlikeler yaratmaktadır.

Bazin'in makalesi, Auteur kurama ilişkin pek çok noktayı belirsiz bırakır. 1957 Nisan'ında yayınlanan makalesi şöyle son bulur: "Politique des Auteurs, bence diğer sanat dallarından daha fazla, gereksinim duyulan temel eleştirel gerçeği barındırır ve korur. Diğer sanatlarda gerçek sanatsal ölçütlerin belirsizliği hiç bu denli tehlike yaratmamıştır.....Auteur kuram, bence ancak yapıtı değerlendirecek diğer yaklaşımlarla tamamlandığında yararlı ve verimli olacaktır"<sup>54</sup>.

Sonuç olarak, Bükler'in de belirttiği gibi Cahiers yazarları, yönetmenleri eleştirirler, filmleri değil. Bundan dolayı tek tek filmleri uzun uzun çözümlemezler. Auteur, filmi yaratır, filme anlam koyar yani auteur, zamandan ve uzamdan bağımsız bir yaratıktır. Oysa sinema dilinde başka kodlar da vardır ve bunlar sinemanın dışından kaynaklanır. Auteur kuramın tanıdığı tek kod ise yazarinkidir<sup>55</sup>.

Kuramcı ve eleştirmen Andrew Sarris ise auteur kuramını, sinema tarihini düzenleyecek bir değer biçme aracı olarak görür. Sarris'e göre üç kriter vardır. Önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir çünkü kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur. Teknik açıdan yeterli olan yönetmenin görülebilir, seçilebilir bir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmenin ürettiği bir küme filminden, onun **imzası** olabilecek biçem özellikleri seçilebiliyorsa o yönetmen, auteur'dür. Üçüncü olarak filmin iç anlamının olup olmadığını araştırmak gerekir. Sarris'e göre iç anlam yönetmenin kişiliği ile gereci arasındaki gerilimden doğar. Sarris,

<sup>54</sup> Bazin'den aktaran Staples E., Donald. s:399.

<sup>55</sup> Bükler, Seçil. *Film ve Gerçek*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989, s:42.

sunduğu üç değer ölçüsünü iç içe geçmiş üç halka ile görselleştirir. En dıştaki halka teknik açıdan yeterlilikle, ikinci halka kişisel biçemle, üçüncü halka iç anlamla ilgilidir. İlk halkayı geçen iyi bir teknisyen, ikinci halkayı geçen iyi bir biçem ustası, üçüncü halkayı geçen auteur olduğunu kanıtlar<sup>56</sup>. Bu ayrımın yanısıra auteur kuram açısından filmi inceleyen bir eleştirmen, sinemaya tamamen özgün sanatsal bir deneyim olarak bakmaz. Sinema, hem pencere hem aynadır. Pencere, gerçek dünyayı dolaysız olarak (belgeleme) ve başkasının adına (uyarlama) gösterir. Ayna, yönetmenin (ya da diğer başat sanatçının) görüntü hakkında ne hissettiğini yansıtır. Modern sinema, yansımayı keskinleştirmek için pencereyi sisle kaplama eğilimindedir. Sarris'e göre, klasik sinema, modern sinemadan daha işlevseldir. İzleyicisini tanır ve onun beklentilerini bilir fakat ona fazlalıklar ekler. Bu fazlalıklar da auteur kuramın ilgi alanıdır. Auteur kuram, mantığını sinemanın hiç bir zaman, en iyi koşullar altında bile tamamen bireysel bir sanat olamayacağı üzerine kurar<sup>57</sup>.

Peter Wollen'a göre auteur kuram, Amerikan Sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu, üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bir "auteur"ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğmuştur<sup>58</sup>. Wollen, auteur kurama, Cahiers yazarlarından ve Sarris'ten farklı yaklaşır. Ona göre auteur kuram, yapısalcı bir platforma oturmalıdır çünkü yapısalcı eleştiri, benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığıyla değil, benzemezlikleri (birini ötekenden

<sup>56</sup> Sarris'ten aktaran Büker, Seçil. *Film ve Gerçek*. A.Ü. Yayınları, s:40.

<sup>57</sup> Sarris, Andrew. *Towards A Theory of History*. "Movies and Methods". Bill Nichols (ed.), University of California Press, 1976, s:247.

<sup>58</sup> Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev: Zafer Aracagök. Metis Yayınları, 1989, s:76.

ayıran şey) içinde de incelenebilir<sup>59</sup>. Wollen'a göre, yönetmen, karşıtlıkları (benzemezlikleri) kurarken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa auteur'dür. Wollen, sinema tarihindeki auteur'leri saptasa da, farklı bir yöntem uygulamakta<sup>60</sup> ve değişime uğramayan temel motiflerle tanımlanabilecek olan auteur'leri zayıf bulmaktadır. Wollen, yapısalcı yaklaşımın kaynağını Claude Lévi-Strauss, Peirce ve Saussure'dan alır.

### 2.1.2 Yapısalcılık: Dilbilimsel Temelde Yükselen Bir Yöntem

Yapısalcılık, genel olarak, 20. yüzyılda dilbilim alanındaki gelişmelerin kaynağındaki çalışmaları etkileyen bir bakış açısını, bir tutumu, bir yaklaşımı, bir yöntemi simgeler<sup>61</sup>. Yaban toplumlara ilişkin çalışmalarıyla yapısal insanbilimin kurucusu sayılan Claude Lévi Strauss'a göre, yapısalcı yaklaşım "değişmez alanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılmasıdır"<sup>62</sup>. Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913), 1916'da yayınlanan **Cours de Linguistique Générale** (Genel Dilbilim Dersleri) adlı kitabı, verdiği derslerin bir bileşimi ve etkisi gecikmeli de olsa yapısalcılığın başlangıç noktasıdır<sup>63</sup>. Saussure, dilbilimin sunduğu geniş olanaklara dikkat çekerek dilin, benzer bildirişim araçlarının en dizgelisi, en yetkini olduğunu vurgular<sup>64</sup>. Yapısalcı çözümlene, anlamların iletilmesini sağlayan dizge ya da kodu ortaya çıkararak, mimariden, insanbilime, film çalışmalarından, edebiyata pek çok alanda kullanılmaktadır.

<sup>59</sup> A.k. s:95.

<sup>60</sup> Büker, Seçil. *Film ve Gerçek*. A.Ü. Yayınları, s:44.

<sup>61</sup> *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. Cilt 24, s:12409.

<sup>62</sup> Lévi Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. Çev:Şen süer-Selahattin Erkanlı, Alan Yayınları, s:21.

<sup>63</sup> *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. Cilt 20, s:10226.

<sup>64</sup> Saussure'den aktaran Vardar, Berke. "Sunuş":*Ferdinand de Saussure ve genel Dilbilim Dersleri*. T.D.K. Yayınları, 1976, s:8.



Yapısalcı çözümlemede, söylenler (mitler) önemli bir yer kaplar. Lévi Strauss'a göre, "söylen bir iletişim biçimidir"<sup>65</sup>. Wright ise söylenin yapısının egemen toplumsal kurumların gerektirdiği, toplumsal ve kendini anlamaya ilişkin kavramsal gereksinmelere yanıt verdiğini, söylenin yapısında tarih boyunca ortaya çıkan değişimlere karşılık bulunduğunu savunur<sup>66</sup>.

Çağdaş insanbilimin en büyük isimlerinden Bronislaw Malinowski söylenin, inancı ifade ettiği, onu arttırdığı ve sisteme dönüştürdüğü, ahlak değerlerini koruduğu ve uyguladığı aynı zamanda insanoğluna yol gösterecek pratik kuralları kapsadığı için vazgeçilmez bir işlevi olduğunu vurgular<sup>67</sup>. Lévi Strauss da yaban toplumların söyleni üzerine yaptığı çalışmalar sonucu, söylenin bir çelişkiyi yok etmeye yetecek bir model oluşturduğu fikrine ulaşır. Wright da Amerikan toplumu ve Batı söyleni ilişkisinde benzer bir sonuca varır. Roland Barthes'a göre ise söylen, bir sözü ifade etmektedir. Söz, dile gelebilecek her türlü olgu, olay ya da çatışmayı açıklamaya yetmektedir. Dolayısıyla toplumlardaki söylenler de bireylerin çelişkilerini yansıtmaktadır<sup>68</sup>.

Lévi Strauss'a göre, söylensel (mitsel) bir şema, bir toplumdan ötekine aktarıldığında, yani ortada söylenin iletilmesini zorlaştıran dil, toplumsal örgütlenme ya da yaşam biçimi farklılıkları olduğunda, söylen yoksullaşmaya ve karmaşıklaşmaya başlar<sup>69</sup>. Lévi Strauss, söylensel düşünceyi kültürel karşıtlıkların dayanak noktası olarak görür ve dilbilimci Roman Jakobson ile söylenin işlevsel yapısını, onun dilin sözdizimiyle (syntax) benzerliği üzerine

<sup>65</sup> Lévi Strauss, Claude. *Structural Study of Myth*. "The Structuralists from Marx to Lévi Strauss". Richard and Fernande de George (ed.), Doubleday, 1972, s:169.

<sup>66</sup> Wright, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, s:14.

<sup>67</sup> Malinowski, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*. W.W. Norton, 1926, s:13.

<sup>68</sup> Barthes, Roland. *Mythologies*. Annette Lavers (trans.). Hill and Wang Publications, 1984, s:5.

<sup>69</sup> Lévi Strauss'tan aktaran Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, 1989, s:107.

kurar. Lévi Strauss, "eğer söylenbilimde bulunacak bir anlam varsa, onu söylenin bileşimine giren yabancı unsurlarda değil, unsurların birleşme şeklinde aramak gerekir" demektedir<sup>70</sup>. Bu gözlem, mantığını, Ferdinand de Saussure'ün sözel dilde **langue** (dil) ve **parole** (söz)'ü birbirinden ayırırken kullandığı yöntemden almaktadır.

Dil ve söylen gibi metinsel bir düzenek olarak film de özgül bir iletişim işlevini yerine getiren bir dizi yapısal kural içermektedir. Lévi Strauss, bünyesinde söylensel bir yapı barındıran halk masallarını betimlerken kullandığı eğretilenmede adeta bir tür filmdeki bireysel yaratıcılıkları ve ayrımları tanımlamaktadır<sup>71</sup>: "Söylenler, çok katmanlı bir yapıyı sergiler fakat birbirlerine kesinlikle tıpatıp benzemezler. Söylenin amacı, çelişkilerin üstesinden gelecek mantıksal bir model oluşturmak olduğundan, sonsuz sayıdaki katmanlar kuramsal olarak genelleştirilir"<sup>72</sup>. Sinemasal bir düzenek olarak tür kavramı, işlevleri yönünden de söylen olgusu gibi tanımlanmaktadır. Lévi Strauss'a göre, farklı kültürler, kendilerinin farklı yaratıcılık ve yaklaşımlarını, ortak kavramsal dünyanın çerçevesinde ve çelişki/uzlaşımın kaynaklarını yönlendiren dialektik bir sistem içinde ifade etmektedirler<sup>73</sup>.

Sonuç olarak, yapısalcılık, sinema tarihi, kuramı ve eleştirisi alanlarını birbirinden ayıran yapay sınırları ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu doğrultuda Hollywood'un endüstriyel ve kültürel dokusuna ışık tutan yapıtlar ortaya atılmıştır<sup>74</sup>. Melodram filmlerinde oluşan bir dizi anlatı, yapısalcı yöntemle

<sup>70</sup> Lévi Strauss, Claude. *The Savage Mind*. University of Chicago Press, 1960, s:135.

<sup>71</sup> Schatz, Thomas. *The Structural Influence*. "Film Genre Reader". Barry Keith Grant (ed.). University of Texas Press, 1990, s:96.

<sup>72</sup> Lévi Strauss, Claude. *Structural Study of Myth*. s:109.

<sup>73</sup> Lévi Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*. Harper and Raw, 1969, s:8.

<sup>74</sup> Bkz. Robert Sklar. *Movie-Made America*, NY:Random House, 1975.

Micheal Wood. *America in the Movies*, NY:Delta, 1975.

Stuart Kaminsky. *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Pflaum, 1974.

incelendiğinde onun, geleneksel anlatı biçimiyle ilişkisi ve söylenlerin zaman içinde nasıl dönüşüme uğradığı ortaya çıkacaktır fakat Peter Wollen'ın da belirttiği gibi bu yöntemden yola çıktıktan sonra dilbilimsel yaklaşımları yok saymak büyük bir hatadır.

Sinemanın temelde bir dil olduğu fikrine dayanarak, onu yetkin bir biçimde anlamak ise göstergebilimin katkılarıyla mümkün olacaktır.

### 2.1.3 Göstergebilim: Anlamlandırma Sürecinde Yeni Bir Aşama

Aristoteles'ten bu yana pek çok kuramcı göstergeyle ilgilense de ilk kez yirminci yüzyılda göstergeyi incelemeyi amaç edinen bir bilim dalı ortaya çıkmıştır. Göstergebilim, Ferdinand de Saussure ve Charles S. Peirce'ün çabalarıyla kurulmuştur. Onlardan çok sonra Christian Metz ve Peter Wollen göstergebilimi sinemaya uygulamışlardır<sup>75</sup>. Göstergebilimcilere göre artık sinemadaki anlamlandırma süreçleri, dilbilim temel alınarak betimlenmelidir. Sinema dilini anlamak için tek tek filmlerden yola çıkılmalı ve film iletileri incelenerek onları yöneten kurallar ortaya konulmalıdır. Göstergebilimin diğer yaklaşımlardan farkı, filmin yapısı, dağıtımı, psikoanalitik etkisi vb. ile ilgilenmemesi ve bir metin olarak filmi tıpkı bir izleyici gibi **anlamaya** çalışmasıdır. Büker, göstergebilimin üstdilden yararlandığını, üst okuma yaptığını ve metni okuyarak onun anlama sürecinin ne olduğunu açıkladığını belirtir. Bu çalışma için de göstergebilimci, toplumbilim, psikoanaliz, estetik, tarih vb. bilimlerin yöntemlerinden çok verilerinden yararlanmaktadır. Anlatı filmlerini yöneten düzgüleri belirlemeyi amaçlayan sinema göstergebilimi geleneksel eleştiriden tümüyle değişik bir yaklaşım içindedir. Sinemanın bir

---

Stanley Solomon. *Beyond Formula: American Film Genres*. NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

<sup>75</sup> Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitaevi, 1991, s:19.

parçasına dil incelemesi yoluyla ulaşılacağına inanılır<sup>76</sup>.

Yazınsal anlatım doğal dilin üzerine kurulmuştur. Doğal dil, gerek dizimsel gerekse anlambilimsel yönden ilkeleri kolayca izlenebilecek bir nitelik gösterirken, bir yazınsal metinde dizimsel öğelerle anlambilimsel öğeler kolayca birbirinin alanına taşar, birbiri içinde erir. Görüntü sanatı olan sinema ile yazın aynı göstergebilimsel çizgiye oturtulabilir. Sinema konuşulan dille karşılaştırıldığında aynı koşutluktan söz edilemez çünkü sinema dili, konuşulan dilin bittiği yerde başlamaktadır.

Göstergebilimci iletiden yani filmde kalkan, düzgülüye varır. Sinema, bir söylemdir ve düzgülere dayanır. Göstergebilim, sinemasal düzgüleri yaratır, onları açıklar, nesnelere gibi belirler. Örneğin, kullanıma yoğunlukları açısından (çevrinmenin her filmde yer alması gibi) ya da türlere, dönemlere, auteurlere özgü yaygınlık açısından (giysi, davranış vb. düzgülere) düzgülere farklılaşır<sup>77</sup>. Film, karmaşık bir söylemdir. Bir metindir, düzenlenmiş bir bütündür, bir dizgedir. Göstergebilime göre, varlığı iletisinde değil, dizgededir. Onun için her film metninin kendine özgü bir yapısı vardır<sup>78</sup>.

Göstergebilimin tarihine göz atıldığında beş önemli kuramcı göze çarpmaktadır: **Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco, Christian Metz, Peter Wollen**. Saussure, Cenevre Üniversitesi'nde verdiği derslerle bu bilimin kurucusu sayılmaktadır. Saussure, görsel göstergeler üzerinde durmaz, gösterenle gösterilen arasındaki bağıntının nedensiz ve rastlantısal olduğunu savunur ve işitimsel göstergeler üzerinde durur. Ona göre, gösterenle gösterilenin birleşimine gösterge denir. Aynı tarafta Peirce, Saussure'dan daha kapsamlı bir gösterge tanımıyla şöyle yazar:

<sup>76</sup> Bükler, Seçil-Onaran, Oğuz (der.). *Sinema Kuramları*. Dost Yayınları, 1985, s:209-210.

<sup>77</sup> A.k. s:199.

<sup>78</sup> A.k. s:203.

"Gösterge oluşturduğu ya da değiştirdiği bir düşünceyle bir şeyin yerine geçer". Peirce, göstergeleri üçe ayırır: İkon, belirti, simge. Ona göre anlaksal çağrışımı gerektiren gösterge, simgedir. Peirce'a göre nesneyi tanıyan yorumcu, çıkarsama ile anlamı oluşturur. Yorumcu göstergenin gösterdiği nesneyi tanımiyorsa, onu tanıdığı nesnelere benzetir ve anlam oluşturur.

Umberto Eco, Saussure ve Peirce'ü eleştirerek göstergebilimi farklı bir platforma oturtur. Eco'ya göre anlatım bir nesneyi değil, kültürel bir içeriği gösterir. Ona göre, Peirce'ün inandığı "doğal benzerlik", "fiziksel bağ" gibi kavramların göstergebilimde yeri yoktur. Eco, "nesne" ya da "gönderge" kavramları yerine "içerik" olgusunu koyar. Ona göre görüntünün içerikle olan bağlantısı önem taşımaktadır. Eco, görsel algının da kültüre bağlı olduğuna inanır ve filmdeki zaman, uzam gibi öğelerin algılanmasını kültürel kodlara bağlar.

Christian Metz de tıpkı Eco gibi kültürün önemini vurgular ve filmlerin dayandığına inandığı kodları kültürel ve özgül kodlar olarak ikiye ayırır. Metz'e göre özgül kodları (kurgu, kamera devinimleri, optik etkiler vb.) öğrenmek gerekirken, kültürel kodları anlamak için özel bir eğitim gerekmez.

Peter Wollen ise Saussure'ün başlattığı, Metz'in sürdürdüğü geleneği sınırlı bulur. Wollen'a göre, doğal ya da nedenli, göstergeyi en yetkin biçimde inceleyen kuramcı Peirce'tür. Bundan dolayı Wollen, Peirce'ün kuramını sinemaya uygular. Wollen, sinemada ikonik ve belirtisel yönlerin güçlü, simgeselin ise güçsüz olduğunu vurgular<sup>79</sup>. Christian Metz de, *The Imaginary Signifier* (Düşsel Gösteren)<sup>80</sup> adlı yapıtıyla dilbilimsel ve psikoanalitik yöntemleri sinema konusunda çakıştırarak sinemasal anlamlandırma çalışmalarına yeni

<sup>79</sup> Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitaevi, 1991, s:24-48.

<sup>80</sup> Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. The Mc Millan Press, 1982.

bir boyut getirebilmektedir<sup>81</sup>.

Göstergebilim, cinsel kimlik ve ayırımına ilişkin tüm soruları kuramsal çerçevesinin dışına ittiği için feministlerden tepkiler almıştır. De Lauretis'e göre sinema, toplumsal ifadenin bir aracı olduğundan anlamlandırmada ve ideolojik açılımlarda cinsiyet ayrımları kuramsal yaklaşımların merkezi olmalıdır oysa göstergebilimsel yöntem, cinsiyet ayrımlarına, türler arasındaki biyolojik bir gerçeklik olarak yaklaşmakta ve sosyo kültürel süreci gözardı etmektedir. Lauretis, kadın olgusuna göstergebilimsel yaklaşımı örneklemek için Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'inden alıntı yapar. Lauretis için bu metin Batı söyleminde kadının paradoksal konumunun net bir ifadesidir. Kadınlar, tarihin öznesi olarak yokturlar ve kentin tekrar tekrar kurulması, Calvino'nun göstergebilimsel üretkenlik olarak çizdiği bir eğretilerdir<sup>82</sup>. Göstergebilim, diğer pek çok yaklaşım gibi film çözümlerinde tek başına yeterli olmasa da feminizm ve psikoanaliz gibi yaklaşımlarla bütünleştiğinde zenginleştirici bir unsur olmaktadır. Örneğin, psikoanalizin ve göstergebilimin araçları, feminizmle birleşerek kadınlar için baskın ifade biçimi olarak sunulan patriarkal kültürü çözmek adına kullanılmaktadır. Patriarkanın doğasında bulunan ruhsal ve mitik güçleri sergileyerek içselleştirilen kadının konumunu sorgulamaktadır<sup>83</sup>. Göstergebilimsel çözümlmeye yöneltilen bir başka önemli eleştiri ise, onun bir metindeki anlamın üretilmesiyle ve öğelerin birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenirken yapının kendi niteliğine önem vermemesidir. Bir başka deyişle, göstergebilim sanatla değil daha çok anlamlar ve kavrama biçimleriyle (metni anlamak için gereken kodlarla) ilgilenmektedir<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> Güçhan, Gülseren. *Kurgu Dergisi*. Sayı:6 "Christian Metz, Göstergebilim ve Psikoanaliz", A.Ü.Yayınları, s:109.

<sup>82</sup> Lauretis, de Teresa. *Alice Doesn't- Feminism, Semiotics, Cinema*. The Mac Millan Press, 1984, s:18.

<sup>83</sup> Kaplan, E. Ann. *Women and Film ( Both Sides of the Camera)*. Routledge, 1991, s:13.

<sup>84</sup> Berger, Asa Arthur. *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. "Göstergebilimsel Çözümleme". Çev:Nazlı Kırmızı, A.Ü. Basımevi, 1993, s:36.

## 2.2 Feminist Eleştiri

Melodram filmleri çoğunlukla kadın izleyicileri hedeflediğinden feminist teorisyenler bu anlatı türünü eleştirel ve kuramsal açılardan sürekli irdelemişlerdir. Feminist film eleştirisi, direkt olarak kadın hareketinden ve onun 1970'lerdeki ön hazırlıklarından doğduğu için sosyolojik ve politik bir metodolojiyi kullanarak gelişmiştir. Sadece bu yaklaşımların yetersizliği ortaya çıkınca feministler, kuramsal çözümlerinde yapısalcılığı, psikoanalizi ve göstergebilimi kullanmaya başlamışlardır. Önceleri bu yeni çalışmalar sınırlı sayıda feminist film eleştirmeni ve akademik kadro tarafından bilinmekteydi ve diğer çağdaş sanat disiplinlerinde (yazın, güzel sanatlar, tarih, tiyatro) çalışan kişilere uzak kalmaktaydı fakat ilk çabaların üzerinden geçen yirmi yıl, Kaplan'a göre, feminist bakış açısının özellikle sinemaya olan katkısını, bunun yanısıra kuramın kendi iç çelişkilerini, sınırlamalarını ve tarihsellikten kopukluğunu tartışmak için oldukça yeterli bir süredir<sup>85</sup>.

Feminist film eleştirmenleri, önceleri İngiltere'de daha sonraları artan bir hızla ABD'de 1970'lere kadar erkek egemen ideolojinin görmezden geldiği **kadının sunumunu** göstergebilimsel ve psikoanalitik kuramlarla ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. 1970'lerin ortalarında feministlerin arasındaki bölünmeler, önce ABD'de gelişen feminizmin kuramsallıktan uzaklaşmasıyla daha sonra ise Fransız dilbilim ve psikoanalitik teorilerini uyarlayan İngiliz feministlerin toplumsal, politik ve ekonomik içerik ve sorunları dışlamasıyla noktalanır. Feminist kuramcılar için **kimlik arayışı**, anlamlandırma yöntemlerinin bile önünde gitmektedir. Feminizm, bir yol ayrımındadır. Bir seçim yapmak zorundadır. İlk seçenek, kadınların baskı altına alınışını çeşitli örneklemeler

<sup>85</sup> Kaplan, E. Ann. *Women and Film (Both Sides of the Camera)*. Routledge, 1991, s:2.

yoluyla incelemek, erkek söyleminde kadının yerini sorgulamaktır-ki bu yöntem, terimlerin yinelendiği sınırlı ve sorunlu bir yoldu -diğeri ise kadına özgü değerleri vurgulayarak kadınsı bir özgüllük yaratmaktır -ki bu da patriarkal yorumun bir özeti olma ve kadının bu patriarkal ortama uyumlu hale gelmesi riskini taşıyordu-. Bu ikilem, feminist kuramcılarını ilgi alanlarını genişletmeye itti. Feminizmin yüzyüze olduğu kısır çerçeveyi kırmak için her tür filmde kadının sunumunda kullanılan estetik öğelerin incelenmesine başlandı. İmgenin ortaya konmasıyla ışığın, sahne düzenlemesinin, kamera hareket ve açılarının hatta sesin önemi ortaya kondu. 1980'li yılların ortalarından başlayarak feminist çalışmalar, yazınsal geleneğin dominant varsayımlarıyla ilgisini kesti. Karakterler ve klişeler üzerindeki yoğunlaşma, giderek göstergebilimsel/yapısalcı araştırmalara kaydı. Bu eğilim bir anlamda **metinsel üretimi** getirdi artık anlatım olanaklarının, anlatı türünün, aydınlatmanın ve sahne düzenlemesinin imge yaratımındaki yeri vurgulanmaktaydı <sup>86</sup>.

Feminist sinemasal yaklaşımlar, göstergebilimsel, psikoanalitik, yapısalcı, yaratıcı (auteurist) ya da avant-garde eğilimlerden beslenerek gelişti. Adrienne Rich, **Biz, ölümler uyandırdığımızda: Tekrar bakışla yazmak** adlı ünlü makalesinde, disiplin olarak feminist çözümlemenin tekrar okuma (re-reading) ve tekrar inceleme (re-viewing) üzerine kurulu olduğundan söz eder:

*Tekrar Bakış (re-vision)- geriye dönüp bakmak,  
taze gözlerle görmek ve eski bir metne yepyeni  
bir yönle girmek-kadınlar için kurtuluşun başlan-  
gıcudur. Hangi varsayımlara bulaştırıldığımızı  
anlamadan kendimizi tanıyamayız. Feminizm,*

<sup>86</sup> Bkz. Mary Ann Doane, P. Mellencamp, L. Williams (Ed). "Feminist Film Criticism: An Introduction". *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)*, The American Film Institute, 1984.



*radikal yazınsal bir eleştiriye itici bir güç sağla-  
yarak nasıl yaşadığımızı, kendimizi nasıl düşün-  
memiz gerektiği, dilimizin bizi özgürleştirdiği ka-  
dar nasıl kapana kısırdığını kısacası nasıl yaşa-  
dığımızı hayata geçirerek canlı kılacak*<sup>87</sup>.

Bu makale, kadın gerçeğinin araştırılmaya başlanması için bir manifesto görevi görmüştür. Eski metinler tekrar okunmuş ve kadınları soyutlayan filmler tekrar incelenmişti.

Melodram filmlerinin ve 1980-1990 yıllarında onun uzantısı olan sabun köpüğü (soap opera) televizyon dizilerinin odak noktası kuşkusuz kadınlar olagelmıştır. Melodramın metinsel düzlemde özelliği, hem kadınsal istekler doğrultusunda güdülenmiş bir yapıyı hem de kadın bakış açısından yönlendirilen bir izleyici kimliğini barındırmasında yatmaktadır. Melodram üzerine yapılan son çalışmalar, anlatıların metinsel göstergibilimsel ve psikoanalitik süzgeçten, izleyici araştırmasından veya kültürel kurumların yapısal çözümlerinden çok eleştirel feminist perspektife doğru hızla kaymaktadır.

Feminist yaklaşımları ele alırken sorunları özgül tarihsel koşullardan soyutlanmış bir evrensellik içinde tartışmak zorunlu olmaktadır<sup>88</sup>. Feminist sinemasal söylem, sinema tarihinin geleneksel ampirik bakışını dışlar, hatta kendi mantığı içinde **karşı-tarih** tezi geliştirir. Pek çok feminist çalışma (Molly Haskell'in *From Reverence to Rape* örneğinde olduğu gibi) sinema tarihine bambaşka ve özgün tümevarımcı bir bakış sunar. Ayrıca feminist kuramcılar, tarihi tekrar tanımlarken, teorilerini Foucault'a dayandırmaktadır. Foucault'nun

<sup>87</sup> Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision". *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. W.W Norton&Co., 1979, s:227.

<sup>88</sup> Kuhn, Annette. "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory". *Home Is Where The Heart Is*. BFI, 1990, s:339.

*Bilginin Arkeolojisi*<sup>89</sup> adlı yapıtında bütün (total) ve genel (general) tarih ayırımı, kadını dışlayan geleneksel tarih anlayışına tipik bir örnektir. "Bütün" tarih, tüm görüngüsünü (fenomen) tek bir merkezden yani tek bir ilke, anlam, ruh ya da dünya görüşünden alır. Öte yandan genel tarih, dizilerden, bölünmelerden, sınırlardan, düzey farklılıklarından, zaman aralıklarından ve tarih hataları sonucu hayatta kalmalardan sözeder<sup>90</sup>. Bu ikinci tarih tezini feministler, kendi koşulları için daha uygun bulurlar çünkü geleneksel eril tarihe koşut bir feminist tarihin yazılması için erkek düşüncesinin belirli mantıksal tutarlılıkları gerekmektedir. Bu yaklaşım da hatalı neden-sonuç ilişkileri olan bir tarih söylemi oluşturacaktır.

Feminist sinema kuramcılarının yapıtları incelendiğinde ise feminizmin yeni bir bakış açısı ve eski metinleri tekrar okuma olanağı getirdiğine dikkat çekilmekte ve feminist teorinin sinema alanında çözümleyebileceği çok fazla malzeme olduğuna ilişkin fikirler ortaya atılmaktadır. Kuramcıların ilk bakışta ortak sorunu, okuru öncelikle böyle bir perspektifin getireceği kazanımlara inandırmaktır. Bütün savlar, gelebilecek olası olumsuz sorulara bir savunma niteliğinde sunulmaktadır. Örneğin; melodramları, **kadın filmleri** adı altında tarihsel gelişimi içinde sunan Molly Haskell, filmlerin baştan sona tüm içeriklerinde kadın imgesinin sergilenişini araştırır. Haskell, melodramlarda geleneksel ve yıkıcı erkek stereotiplerini belirttikten sonra kadın başkarakterlerinin kaçınılmaz bir özveri figürü olarak vurgulandığını kanıtlar. Bu özveri teması, geleneksel rol modellerini pekiştirici bir platform oluşturur<sup>91</sup>.

Tania Modleski ise, melodramik temaları, anlatsal, ideolojik ve psikolojik

<sup>89</sup> Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. trans: Alan Sheridan, Tavistock, 1972.

<sup>90</sup> Foucault'dan aktaran Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. The University of Chicago Press, 1980, s:190.

<sup>91</sup> Bkz. Haskell, Molly. *From Reverence to Rape (The Treatment of Women in the Movies)*. New English Library, 1975.

yapılar içinde irdeler<sup>92</sup>.

Laura Mulvey, 1975'de basılmış, 1990'larda klasikleşmiş makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*<sup>93</sup> ile Hollywood'u ve onun getirdiği keyfi reddetmek için kuramsal bir temel hazırlar. "İmgesi sürekli olarak çalınmış ve kullanılmış olan kadınlar, geleneksel film biçiminin çöküşüne pişmanlıktan öte birşey duyamazlar" der Mulvey. Aynı zamanda aile melodramlarını Öedipal kavramlarla ele alarak bu sinemasal türün, erkek dünyasını yücelten asal türler için düzeltici bir rol üstlenebileceğini öne sürmektedir. Mulvey'e göre aile melodramları, kadınların hiç de uzak olmadığı "hapsedilmiş duygular, acılar ve düş kırıklıkları" nı araştırdığı için özel bir önem taşımaktadır. Ona göre melodramlar, tutarlı herhangi bir baskı kültürünün eksikliğini duyan kadınlara işlevsel bir hizmet sunar. Mulvey, ayrıca melodramların ideolojik ikilemlerini yüzeye çıkardığı ve olayların asla kadınların yararına sonuçlanmadığı çıkarımına varır. Mulvey'in peşinde koştuğu, melodramlarda kadınları çeken şeyin ne olduğu ve neden teslimiyet ve nesneleşmenin kadınlara bu denli zevk verdiği sorularının yanıtlarıdır.

*Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makale beyazperde/ekran ve izleyici arasındaki psikolojik açmazları ortaya koyan ilk feminist metin olma özelliğini taşımaktadır. Makalenin vardığı sonuç ise sinemayla bağıntılı üç farklı bakışın olduğudur: Filme yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perdeden yansıyan karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşmaları, bunların ilk ikisini yalanlamakta ve üçüncüye bağımlı olmaktadır. Bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmaktadır. Bu iki

<sup>92</sup> Bkz. Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. Archon Books, 1982.

<sup>93</sup> Bkz. Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Çev: Nilgün Abisel, *25. Kare*, Ocak-Şubat 1993, s:18-25.

eksiklik olmaksızın (kaydetme sürecinin maddi varlığı, izleyicinin eleştirel okuyuşu) kurmaca anlatı, gerçekliği oluşturamamaktadır. Mulvey, psikoanalitik kavramlardan yararlanır ve Büker'in de net bir şekilde ilettiği gibi "ataerkil bilinçdışı, görme biçimlerimizi etkiler. Bakmadan alınan haz da egemen düzenin biçimlediği bilinçdışının ürünüdür. Geleneksel film phallus'u yüceltir. Kadını ise **yoksun** olarak sunar. Kadına iğdiş edilme olgusunu sürekli olarak anımsatır, açıkçası bir tehdit oluşturur. Ama film kadının böylesi g zdağları vermesine izin vermez. Baba'nın yosasını sürdürdüğüne ilişkin bir düşlem sunmak zorundadır. Bu d şlemde iki tür **görsel haz** söz konusu olacaktır: görülen imgeyle  zdeşleşmenin yol açtığı haz, bir başkasını gözetlemenin getirdiği haz".<sup>94</sup> Sonuç olarak, Mulvey'e göre, feministlerin klasik sinema biçimlerini reddetmekten öte seçenekleri yoktur  nk  kadınlar erkek fantazilerinin pasif bir alıcısı durumuna d şmemelidirler.

Mulvey, bu makalenin basımından altı yıl sonra tekrar aynı konuya dönerek<sup>95</sup> kullandığı erkek adını (he) sadece Hollywood filmlerinde izleyicinin nasıl erilleştiğini göstermek için filmi izleyenin cinsiyetini gözönünde bulundurmadan kullandığını söyler fakat ona yöneltilen soru hala yanıtızsızdır: "Peki ya kadın izleyicinin konumu nedir?" Melodramlar için izleyicinin erkek varsayılması pek çok soru yolunu daha baştan kapamaktadır.

Annette Kuhn ise Mulvey'in çizdiği kuramsal sınırları daha da genişletir ve belirli film metinlerini aynı bakış açısıyla  z mler. Kuhn'un çalışması da tıpkı Kaplan'inki gibi dominant sunum biçimlerine net bir şekilde karşı çıkarken, feminist sinema ile hesaplaşarak alternatifler üretme yolunu araştırmaktadır<sup>96</sup>.

<sup>94</sup> Büker, Seçil. "Kuram mı?Yorum mu?" *Kuram* Kitap 4 Ocak 1994, s:63-68.

<sup>95</sup> Bkz. Mulvey, Laura. "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel in the Sun*". *Feminism and Film Theory*. Constance Penley (ed.). Routledge, 1988, s:69-88.

<sup>96</sup> Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism And Cinema*. Routledge, 1982.

Ann Kaplan, feminist sinemasal düşüncenin tarihsellikten kopukluğu fikrini, evliliğin, cinselliğin ve ailenin, tarihin geleneksel sınıflandırmalarından yansıdığını öne sürerek kabul etmez. Kaplan'a göre ortaya atılan bu sav, beyaz (genel olarak orta-sınıf) erkek tarihinde kadınların tarihsel söylemin kıyılarına sürüldüğünün bir kanıtıdır. Kadınların kendilerine ait bir geçmişi olduğunu inkar etmek değildir bu, tam aksine tekrar keşfedilmesi gereken bir tarihtir. Baskın film anlatı terimleriyle kadınlar, klasik metinlerde erkek gözüyle ifade edilmiş ve yıllar boyunca hiç değişmeyen ölümsüz imgelerle donatılmışlardır.

*Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyiciyi Kuramsallaştırmak* adlı çalışmasında Doane, kadın imgesinin geleneksel olarak nesneleştirilmeye ve fetiş haline getirilmeye zorlandığını ve "maskeli balo" diye tanımladığı noktada kadın izleyicinin patriarkal düzene göre konumlandığını ve sürekli kadınsılığın öne çıkarıldığını vurgular<sup>97</sup>. Aynı kuramcının *Kadın Filmi: Sahiplenme ve Hitap Etme* adlı ilginç makalesinde ise belli başlı klasik türlerde dişi bedeninin cinsellik anlamına geldiğini ve erkek izleyiciye erotik bir obje olarak sunulduğunu belirtirken melodramlarda bunun tam tersinin gözlemlendiğini (çünkü izleyicinin kadın olduğu varsayılmaktadır) fakat böyle bir tutumla da filmlerin izleyiciyi bedeninden soyutladığını belirtmektedir<sup>98</sup>.

1950'lerin Hollywood melodramları, Chodorow'a göre, cinsel baskı ve düş kırıklıkları gibi duyarlı konulara el atarak, politik olguları birey özeline indirgemiş ve temelde yanlış giden kimi sistem bozukluklarını bireye yüklemiştir<sup>99</sup>. Toplumsal ve ideolojik işlevleri yerine getirmeleri için

<sup>97</sup> Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorizing The Female Spectator". *Screen*. September-October 1982, s:81-82.

<sup>98</sup> Bkz. Doane, Mary Ann. "Women's Film: Possession and Address". *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. The American Film Institute, 1984, s:67-83.

<sup>99</sup> Chodorow, Nancy. *Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley University of California Press, 1978, s:214.

örgütlenmesi gereken kadınlara rağmen erkek egemen çalışmalar ve bilinçsizce kadın adına yarattıkları kalıplar, kadınları büyük ölçüde sesi elinden alınmış bırakırken çıkış yollarını da tıkamıştır<sup>100</sup>.

Psikoanalitik ve sosyolojik yaklaşımlar ancak feminist mercekten yansıyarak hayat bulmuşlarsa da feminist yöntembilimin en büyük handikapı, Hollywood filmlerinde patriarkal mitlerin, kadını nasıl bastırılmış, sessiz ve marjinal bıraktığına değinirken kadınları nasıl konumlandıracağını, çekirdek ailenin doğasında yer alan özelliklere karşı neler geliştireceklerini belirtmemesindedir<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Mulvey, Laura. "Notes on Sirk and Melodrama". *Visual and Other Pleasures*. Stephen Heath, Colin Mac Cabe and Denis Riley (eds.), Mc Millan, 1993, s:39.

<sup>101</sup> Kaplan, E. Ann. *Women and Film (Both Sides of the Camera)*. Routledge, 1991, s:34.

### 3. FEMİNİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN ÜÇ DOUGLAS SIRK ÖRNEĞİ

*Tekrar sette olmanın, görüntünün dizginlerini elinde tutmanın, olanaksız öykülerle ve koşullarla savaşmanın, kameraların ve insanların yarattığı bu düşselliğin, sonuçta Hollywood denen bu berbat yerin dayanılmaz bir çekiciliği var.*

*Douglas Sirk*

Danimarka asıllı Amerikalı yönetmen douglas Sirk (1900-1987) özellikle Universal film şirketiyle 1951'de yaptığı anlaşmadan sonra çevirdiği barok melodramlarla sinema tarihine geçmiştir. Schatz'a göre, Hollywood Sinemasının temsilcilerinin Douglas Sirk'ün kendine özgü karmaşık dehasını tanımaları zaman almıştır. Eleştiri dünyası adına Andrew Sarris, Sirk'ü, onun sinemayı bırakmasından ( Sirk, 1960'da Almanya'ya dönerek sinemadan tiyatro yönetmenliğine geçmiştir) on yıl sonra keşfeder ve onun cilalı melodramlarını unutulma noktasından çekip çıkarır. Avrupalı meslektaşlarının 1950'lerin sonundan itibaren ona övgüler yağdırmasına rağmen sadece birkaç Amerikalı eleştirmen, 1950-1959 arası Universal Stüdyolarıyla anlaşmalı çektiği Sirk'ün kendi değişiyiyle "olanaksız öyküler"iyle ilgilenir ve yine kendi değişiyiyle "bir eli arkadan bağlı olarak"<sup>102</sup> çalışmak zorunda kalır. Önceleri filmleri, sadece orta yaşlı, orta sınıftan, sıradan beğenilere sahip "kadınlar matinesi" kalabalığının ilgisini çekse de daha sonraları Sirk, yeteneğinin hakettiği noktaya gelir<sup>103</sup>.

Jon Halliday, Sirk'ün ya biçimsel nitelikleriyle ya da bir ağlatıcı (weepee) ustası

<sup>102</sup> "Interview with Douglas Sirk". *Bright Lights* (Winter 1977-1978), s:30.

<sup>103</sup> Schatz, Thomas. *Hollywood Genres*. Temple University Press, 1981, s:245.

olarak değerlendirildiğini belirtir. Halliday'in ve J.L. Bourget'nin makaleleri<sup>104</sup> dışında tüm çalışmalar bu iki uzlaşmaz yaklaşımı yansıtmaktadır. Sirk, kimi zaman ağırlatıcıların gerekliliğini bir kenara iterek sıradışı filmler yaptığı için övülürken kimi zaman da ağırlatıcı türünün en yetkin uygulayıcısı olarak görülmüştür. Aslında Sirk'ün yapıtları, bu her iki yaklaşımı da belirli bir ölçüye kadar kapsamaktadır. Willeman'a göre, Sirk'ün sisteminde bu çelişkileri anlayabilmek ve onların işlevlerini değerlendirebilmek için onun 1920'lerde Almanya'daki tiyatro deneyimine geri dönmek gerekmektedir. 1929'da Sirk, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera'sını* sahneler. Tiyatro dünyasındaki bütün solcu Alman entelektüelleri gibi Sirk ve Brecht de dışavurumculuğa karşıdırlar oysa her ikisi de eşit biçimde bu akımdan etkilenmişlerdir. Brecht'in ilk oyunları ve Sirk'ün bazı Hollywood filmleri - özellikle *The Tarnished Angels* ( Şafak Bekçileri, 1957) - bunun kanıtıdır. Sirk, aslında *Captain Lightfoot*'daki bir dizi tutarsız konuşmayla dışavurumcu fikirlere dolaysız bir gönderme yapmaktadır. Douglas Sirk, Hollywood kariyeri boyunca Brecht'in öncülüğünü yaptığı tekniklere sık sık başvurur. *Lecture de Brecht* adlı çalışmasında Bernard Dort, Brecht'in epik-öncesi (pre-epic) tekniğini "bumerang etkisi" olarak açıklar. Brecht, izleyiciye sahnede görmek istediği yaşam imgesini sunarken, bu imgenin gerçekdışılığını iletme için onun ideolojik karakterini de gözler önüne serer<sup>105</sup>. Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*'da burjuva kavramlarına, onları sadece içerik olarak seçerek değil, aynı zamanda onları sahnede sergileyerek ve kendi kendini sunmasına izin vererek saldırdığını söyler. Oyun, izleyicinin tiyatrodaki görmek istediği bir yaşam biçimini sunar. Aynı zamanda da izleyici, bu yaşam biçimiyle yüzleşmeye zorlanır, onun eleştirildiğine tanık olur ve kendini öznedenden çok nesne olarak algılamaya itilir. Brecht, tiyatroyu bir ayne

<sup>104</sup> Bourget, Jean-Loup. "Sirk and the Critics". *Bright Lights* (Winter 1977-78)

Halliday, jon. "Sirk on Sirk". *Cinema One Series*. Secker&Warburg, 1971.

<sup>105</sup> Dort, Bernard. *Lecture de Brecht*. Eds du Seuil, 1960, s:189.



olarak kabul eden düşünceyi yadsır ve aynanın, izleyicinin kendi gerçekliğini yansıtmalarını sağlar. Bir bumerang gibi izleyicinin kafasındaki imgeler onlara geri yansıtılmaktadır. Halliday'a göre, Sirk'ün filmleri de benzer bir yol izler. Sirk, sunduğu yapıt ile arasına mesafe koysa da, izleyici ve film arasında - tıpkı benzerlerinde olduğu gibi - böyle bir mesafe yoktur<sup>106</sup>. Aslında Sirk, teknik kullanımla izleyiciyi acımasızca filme dahil etmek, duygusal yönden kuşatmak niyetindedir. Sirk, toplumun ya da adına çalıştığı endüstrinin ona dikte ettirdiği bireysel ifadeleri reddederek, filmlerinde kendi özgürlüğünü koruyabilmiştir.

Kamera devinimleri, Sirk melodramlarında önemli bir rol oynamaktadır. Yönetmen, kameranın doğal olmayan, başına buyruk bakışıyla bütünleşmekte, uzlaşmaktadır. Sirk'e göre "kamera kendi gözüyle görmelidir". Sorun, yaratıcının kamerasına güvenmesini öğrenmesinde yatmaktadır<sup>107</sup>. Sirk, aynı zamanda setini ve karakterlerini de alışılmadık biçimde aydınlatmakta ve filmsel gerçekliği bu şekilde yıkmaktadır. Filmlerindeki kurgusal gerçekliği bozmakla da öykülerin tematik etkisini arttırmayı amaçlamaktadır. Sirk'e göre Brechtien bir bakışla temel kişiliklerle kurulan özdeşleşme aşıldığında, toplumsal olaylara olan duyarlılık fazlalaşacaktır. Sonuçta yaratılan yapay atmosfer, parlak ışık ve pastoral görünüşlerin desteklediği çerçeveleme, Sirk'ün ilkelerinin kanıtlarıdır.

Sirk'ün filmleri, biçimleri deforme eden aynaların tam tersi olarak tanımlanabilir. İzleyicinin görmek istediği dünya (suçun, zenginliğin, çürümüşlüğü, tutkunun vb. sıradışı dünyası) yine izleyicinin kendi düşlerinin çarpıtılmış bir yansımasıdır. Sirk, bu çarpıklıkları yansıtarak düzelden bir araç gibidir. Bu durum, aynı zamanda Sirk'ün toplum içinde ve dünya karşısındaki kendi çelişkili konumunu açığa çıkarmaktadır. Sirk'ün filmleri, Eisenhower

<sup>106</sup> Halliday, "Sirk on Sirk", s:23.

<sup>107</sup> Halliday, s:87.

Amerika'sının ürünleri olduğu halde, o dönemde anlaşılammıştır. Yönetmen, bunu kendi değişiyle Amerikan izleyicisinin ironiyi algılamadaki başarısızlığına ve estetik kuramlara dayalı sinema kültürünün eksikliğine bağlar<sup>108</sup>.

Willeman'a göre Sirk'ü Eisenhower Amerika'sına Marksist perspektiften bakan bir eleştirmen ya da burjuva ağlaticılarının en büyük ustası olarak görmek eşit derecede hatalıdır. Aslında Amerikan Sineması tarihinde Sirk'ün durumu, Rus Edebiyat tarihinde Tolstoy'un durumuyla yakın bir koşutluk gösterir. Lenin, Tolstoy'u özgün ve son derece değerli bir sanatçı olarak değerlendirmiştir çünkü yüzyıl başındaki Rus toplumunun içindeki çelişkileri canlı bir biçimde sunmuştur. Çarlık rejimi, devrimi önleyecek güçte değilken aynı şekilde devrim de henüz çarlığı devirememektedir. Sirk de 1950'lerin Amerikan Sinemasında benzer bir işlev yüklenmiştir: Sağlam ve sağlıklı görünen oysa gerçekte tükenmiş ve ortak bir nevrozla bölünmüş bir toplumun portresini çizmek<sup>109</sup>.

Douglas Sirk, 1950'li yıllarda diğer melodram yönetmenlerinin biçim ve tavırlarını temel alsa da Amerikan Rüyası'nın yüceltilmesini değil tamamen onun eleştirisini gündeme getirir. Schatz'a göre, biçim ve öykü arasındaki dengede Sirk'ün "anlatım tavrı" (narrative attitude) öylesine ince ayarlanmıştır ki özellikle *Magnificent Obsession* (1954), *All That Heaven Allows* (1956), *Written On The Wind* (1957) ve *Imitation Of Life* (1959) adlı filmler Amerikan ideolojisinin ciddi birer eleştirileridir. Örneğin, Sirk, *A Time To Love And A time To Die*'da (1957) savaşın direkt etkilerini ele alırken *All That Heaven Allows*'da (1956) küçük bir Amerikan kasabasının keskin bir taşlamasını, *Written On The Wind*'de (1957) Amerikan yüksek sosyetesinin çürümüşlüğünü ve çöküşünü, *Imitation Of Life*'da (1959) yüzeydeki nahif iyimserliğinin altında

ırkçılık karşıtı tavrını sergilemektedir<sup>110</sup>.

Sonuç olarak, Sirk için bir aşk öyküsü anlatmaktan çok toplumsal koşulların yönlendirdiği bir aşkı anlatmak daha anlamlıdır. Bu yüzden aşk öyküsünü hemen çözüme ulaştırdığı halde öyküyü kapsayan karşıt toplumsal koşulları çözümsüz bırakır. Sirk'ün finalleri izleyici için tatminkar olmaktan uzaktır. Yönetmenin yarattığı **mutsu mutlu son**, izleyicinin beklentilerini karşılamasa da uzun süreli bir düşünme sürecini başlatır. Sirk, aile melodramları gibi görece olarak esnek olmayan bir türe yeni bir biçim, anlatım tarzı ve yaşama bireysel bakış açısını getirebilmiş ve izleyiciden eğlencelik bir filmin pasif birer tüketicileri olmalarından fazlasını istemiştir.

Sirk'ün, çevrildiği dönemlerde Amerika'da en fazla gişe hasılatı yapan filmleri, *All That Heaven Allows* (*Aştan Kaçılmaz*, 1956), *Written on the Wind* (*Aşk Rüzgarları*, 1957) ve *Imitation of Life* (*Sahte Mutluluk*, 1959) Amerikan ideolojisinin getirdiği eleştiriler ve feminist eleştiri ışığında incelenmelidir.

## 2.1 All That Heaven Allows

Filmin başında izleyici, küçük bir kasabanın üç sakiniyle tanışır: Cary Scott (Jane Wyman), orta yaşlı, dul ve çekici bir anne, Sara (Agnes Moorhead), Cary'nin komşusu ve "kulüp"ten arkadaşı, Ron Kirby (Rock Hudson), Cary'nin genç ve yakışıklı bahçıvanı. Ron ve Cary birbirine aşık olurlar ve bu aşk, Cary için baskıcı dünyadan kaçmak için bir çıkış anlamına gelmektedir. Bu kararla birlikte Cary, şimdiye dek değer verdiği tüm insanları, karşısında bulur. Erişkin çocuklarının şiddetli duygusal tepkileri, arkadaşları, küçük kasaba yaşamı ve şehir kulübü çevresi, Cary'yi acı veren bir çelişkinin içine sürükler. Bahçıvana olan aşkı sadece

<sup>110</sup> Schatz, s:246.

derin bir cinsel uyanışa değil aynı zamanda bahçıvanın şehir dışında kuracağı, toplumsal ve ekonomik olarak tamamen kendilerine yetecekleri bir yaşamın özlemine de dayanmaktadır. Bu ütopyik düşünce için geçmişiyile bağlarını koparması gerekecektir. Ron Cary'ye kendi yaşam biçimini aşılamaaya çalışmaktadır. Bu davranış ise ikisinin arasında kendi değerlerini birbirlerine karşı savundukları bir savaşım halini almaktadır. Her ikisinin de model olarak aldıkları ve idealize ettikleri çift, Mick ve Alida Anderson'dır. Mick, aniden yaşamını değiştirmiş ve New York'daki işini bırakıp camdan tavanının yıldızlara açıldığı doğal bir mekanda yaşamaya karar vermiştir. Yaşam biçimini tekrar kuran Alice, Cary için iyi bir örnektir oysa Cary hala edilgen, görev duygusu ile dolu ve ikincil konumda olmaya alışmış bir kişiliktir. Kuşkusuz Cary'nin kişilik yapısı toplumun en fazla teşvik ettiği bir olgudur. Ron ve prensipleri Cary için ne kadar çekici olursa olsun, Cary'nin yıllarca Amerikan Rüyası'na bilinçsizce katılımı, yaşamını yönlendirmesinde belirleyici olmaktadır. Cary'nin fiziksel olarak burjuva evindeki kısırılmışlığı ise filmde Cary'nin sürekli pencereden dışarı bakmasıyla ya da evin her yanındaki aynaların içinden imgesinin görülmesiyle verilmektedir. Sirk, kendisiyle yapılan bir röportajda, karakterlerinin "evlerinin onların hapishaneleri" olduğunu söyler<sup>111</sup>. Bu da aslında toplumun sadece zevklerinin bile onları yaşadıkları yere hapsedebileceğinin kapalı bir ifadesidir.

Film, bir kadının bakış açısından ve duyularından görülmekte, onun tutkuları ve acıları üzerinde odaklaşmaktadır. Kültürel açıdan baskın olan kadındır. Doğuştan veya evlilikle baskın bir sınıfa (yüksek burjuva sınıfına) aittir. Film, burjuva çevresinde geçse de kahramanlar arsında kayda değer bir ekonomik kazanç koşutluğu görülmektedir. Ev kadınının dışlanmış ve üretken olmayan işi, bahçıvanınki ile kıyaslanabilir. Oysa kasaba dışında, kapitalizmden uzakta

<sup>111</sup> "Interview with Douglas Sirk". *Bright Lights* (Winter 1977-1978), s:32.

ekonomik yeterlilikle toplumsal bir bağımsızlık kazanabileceklerdir. Bahçıvan, tekrar işteki iktidarı ele geçirmekte, dul Cary ise kendine eşit ve yararlı bir eş bulmaktadır ki bu aslında Amerikan Rüyası'nın ideal işbölümü olarak sunduğu düşünce biçiminin kırsal kesimdeki yansımasıdır.

Filmdeki cinsellik üzerine yapılan imalar ise karmaşıktır. Kadının yüksek sosyal statüsü, cinsel tatmine ve onun ilk kez bir erkekle dayanışma içine girmesine yardımcı olur fakat etken/edilgen rollerin ters çevrilmesi de çözüm getirmez çünkü erkek, cinsellikteki itibarını yitirmiştir.

Schatz'a göre, açılış sahnesinde Sirk'ün renk kodlamasına uygun olarak her karakter çevresi ile ilintili renkte giyinmiştir. Bu, Sirk'ün izleyiciye sunduğu ilk renk anahtarıdır. Örneğin, Sara, geldiği araba ile aynı tonda bir mavi giymiştir. Cary, kasvetli bir gri giyerken, Ron'un toprak rengi giysisi ve derisinin bronz rengi, çalıştığı koşulların doğallığını yansıtmaktadır. Film boyunca kullanılan bu yöntem, filmin sonlarına doğru ele alındığında onun, temel karakterler hakkında en az sözcükler ve hareketler kadar bilgilendirici olduğu görülmektedir. Cary, kendinden emin bahçıvanın adeta bir anti-tezidir. Ron'un yaşam biçimi, Cary'nin yetişkin çocukları ve arkadaşları tarafından alaya alınsa da (Ron kasaba dışında bir fidanlıkta yaşamını sürdürmektedir), Ron Cary'yi boğan toplumsal bataklıktan kurtulmak için ters çare olarak kendi özgürlük anlayışını görmektedir. Hudson'ın çizdiği Ron Kirby karakteri, Schatz'a göre tipik bir "intruder-redeemer figure" dür yani filmde birdenbire ortaya çıkan kurtarıcı figürüdür<sup>112</sup>. Bu, hem toplumsal baskıya karşı çıkan hem de kadın izleyici ve kadın kahraman için düşünsel bir dayanak noktası olan bir tiplemesidir. Ron Kirby, filmde saf güzelliğin ve estetiğin de temsilcisidir. diğer karakterlerin aksine Kirby ne istediğini ve yaşamın anlamını çok iyi bilmektedir.

<sup>112</sup> Schatz, s:250.

O bir anlamda Amerikan değerlerinin somutlaşmış bir biçimidir. Kirby, ani toplumsal çalkantılardan etkilenmemektedir.

*All that Heaven Allows*'un açılış sahnesi tekrar incelendiğinde, Cary'nin Ron'a tutku içeren bir imayla baktığı görülür. Duygusallık, Ron'un Cary'e verdiği sonbahar yapraklarının varlığı ile ikinci sahneye taşınır ve Cary'nin ona verdiği gizli öneme izleyici de ortak edilir. Doğanın ardında bıraktığı izlerle birlikte sıradan bir şehir kulübü akşamına hazırlık görünür. Çocuklar, Cary'nin kırmızı giysisi üzerine yorum yaparlar. Bu, yaşama ve aşka, yeni uyanmaya başlayan bir ilginin göstergesidir ama nedeni, gelecekte eşi olarak düşünülen Harvey değildir. Filmde bu duygusal bölünme, sadece renk kodlamasıyla değil farklı aydınlatma biçimleriyle de verilmiştir. Cary'nin dünyası, yalnızlığı, baskıyı, acıyı yansıtan donuk mavi ve sarı karışımı bir ışıkla, umudu, duygusal özgürlüğü ve cinsel doyumunu yansıtan yumuşak, kırmızı ve turuncu karışımı ışık arasında bölünmüştür. Sirk, her sahne geçişinde dramatik yoğunluğa göre özenle aydınlatmayı değiştirmektedir. Cary'nin oğlu Ned ile yüzleştiği sahnede aydınlatma iyice ön plana çıkar.

Cary'nin yaşamı cinsel olarak bastırılmış ve Harvey'in yetersiz eşliğinden öteye gidememiştir. Cary, birdenbire fiziksel ve duygusal aşkı, bahçıvan Ron Kirby'de bulacaktır. Cary'nin sınıf engellemelerini aşması onu, cinsel tabuları yıkmasından çok daha derinden etkiler. Bunun üzerine baskıya boğun eğer ve Ron'dan vazgeçer. Cary, bu kararı sonucunda hastalanır. Doktoru onu iyileştirerek kafasındaki düşünceleri netleştirmesine yardımcı olur ve mutlu sona ulaşılır fakat Mulvey'in değişiyile "ironik bir deus ex machina" ortaya çıkar<sup>113</sup> çünkü Roy, uzaktan Cary'yi görmenin coşkusuyla bir kaza geçirir ve

<sup>113</sup> Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures (Language, Discourse, Society)*. Mac Millan, 1993, s:42.

*Deus ex machina* (Araştırmacının Notu):(Latince) Bir makina ile gökten inen tanrı. Burada kullanılan anlamı, tam zamanında yetişerek dramatik bir olayın çözümünü sağlayan

mutlulukları ertelenir. Ron'un geçirdiği kazanın nedeni Cary'nin kararsızlığıdır. Cary, toplum içinde yer edinebilmenin kuşkusuyla ve dar görüşlü çocuklarını memnun edebilme isteğiyle dolu biçimde, içgüdüsel olarak arabasını Ron'un değirmenine sürer fakat son dakikada fikrini değiştirir ve geri döner. Ron, onu uzaktan görmüş, ona doğru seslenirken tepeden yuvarlanarak başını yaralamıştır. Yaralanma olayı, Ron'un ve gerçek aşkın yapamadığını başarmıştır. Cary, doktora Ron'un yanında kalarak ona bakacağına söz verir. Cary'nin bu kararından, onun Ron'a bir sevgili gibi değil bir hastabakıcı ya da bir anne gibi bakacağı anlaşılmaktadır çünkü Ron'un aciz durumu onda annelik içgüdülerini uyandırmıştır.

Jon Halliday, çağdaş İngiliz toplumu ile Ron'un yaşadığı "Thoreau ve Emerson'un evi" arasındaki bölünmüşlüğe dikkat çeker. Bunun nedeni, Ron'un sürekli geleneksel bireyciliği savunan ve konformizm düşmanı görüşleriyle ünlü Amerikalı yazar Thoreau'dan alıntılar yapmasındandır. Halliday'e göre, "Ron ve ağaçları, Amerika'nın geçmişi ve idealleridir, artık ulaşılamaz idealleri.." <sup>114</sup>.

Film, Amerikan geleneğinde bilinen bir çelişkiyi öne sürer. Cary, tam Amerikan Rüyası'na, gerçek ve ideallerini örtüşürerek ulaşırken, Ron'un kazası buna engel olur. Yetişkin çocukları olan bir kadın, cinsel tabuları yenemeyecek , yatalak ve çaresiz bir adamla hiç bir sorunun üstesinden gelemeyecektir. Sirk'ün diğer filmlerinde *All I Desire* (1953), *Imitation of Life* (1959) ve *The Tarnished Angels*'da (1957) Sirk, annelerin cinselliği üzerine ironilerini güçlendirir. Yerleşik kurallarla olan savaşımlarında kadın kahramanlar, rahat görünmeye çalışsalar da Sirk'ün geleneksel belirsizliği ile ele alınırlar. Öte yandan Cary, bir kahramana özgü niteliklerden yoksundur ve kasabanın

---

beklenmedik müdahale.

<sup>114</sup> Halliday, Jon. *Sirk on Sirk*. Secker & Warburg, 1971, s:22.

dedikoduları ve bakışları onda utangaçlık yaratır.

Rainer Maria Fassbinder, Sirk'ün melodramlarındaki en ilgi çekici ve kuraldışı yönün, kadınların sadece kendi toplumsal konumlarını düşünmeleri olduğunu belirtir. Ne Cary'nin kendini sorgulaması ne de Ron'un kendini ona adanması, Cary'nin kimliğinin köklü bir değişime uğramasını sağlamıştır. Filmin kavuştuğu ironik çözümde Sirk, aşıkları biraraya getirirse de, yönetmen, Amerikan orta sınıf ideolojisinin yaygın, insafsız ve yıkıcı gücünü kabullenmiş gibidir.

## 2.2 Written on the Wind

*All That Heaven Allows*'dan bir yıl sonra çekilen *Written On The Wind* bir aristokrat aile melodramıdır ve Schatz'a göre Sirk'ün karakter yelpazesinin en geniş olduğu filmidir<sup>115</sup>. Teksas'lı petrol zengini, işadamı Jasper Hadley (Robert Keith) karakteri izleyiciye erkek ve kadın "intruder-redeemer" (kurtarıcı) figürlerle yanyana sunulur. Anlatıda bu değişmez karakterler Lucy Moore (Lauren Bacall) ve Mitch Wayne (Rock Hudson)'dir. Her iki karakter de Hadley'nin nüfusu, mülkü ve gücü arkasında, statik bir kendine güven görüntüsü sergilemektedir. Mitch, çocukluğundan beri Hadley ailesinin içindedir ve Kyle, Hadley'i (Robert Stack) her türlü beladan uzak tutmaya çalışmaktadır. Mitch, aynı zamanda Kyle'ın kızkardeşi, libidosu yüksek Marylee'nin (Dorothy Malone) cinsel isteklerini sürekli olarak reddetmektedir. Lucy Moore, Kyle ile evlenerek Hadley ailesine katılır. Bu gelişmeden sonra Lucy, her türlü aile arası sürtüşmelerde ve Hadley Aristokrasisinin kaçınılmaz çöküşünde katalizör görevi görecektir.

Film, karmaşık bir suçun, geriye dönüşü harekete geçirmesiyle başlar. Açılış sahnesinde Mitch ve Lucy, yatak odası penceresinden görülmektedirler. Daha

<sup>115</sup> Schatz. *Hollywood Genres*. s:252.



sonra kamera, perdelerden ve gölgelerden dolayı sadece gözleri görünen Marylee'nin penceresine yönelir ve Kyle'ın spor arabası çerçeveye girer. Kyle, açıkça içkili bir biçimde, sendeleyerek malikaneye doğru yürür. Aniden sahne dışından bir silah sesi duyulur, Kyle elinde silahıyla basamaklara yığılır. Rüzgar, bu noktada devreye girer ve perdeleri uçurduğu gibi masa takviminin sayfalarını da geriye doğru savurur. Kyle'ın ölümüne dek gelişecek olaylar, geriye dönüş yöntemiyle anlatılacaktır.

Bir zamanlar bireysel başarılarla kurulmuş petrol şirketi, yeni gelen neslin beceriksizliği yüzünden batmaktadır. Kyle'ın çocukluk arkadaşı Mitch, *All That Heaven Allows*'daki Ron Kirby ile aynı hamurdandır. Onu saran toplumsal koşullardan ve sınıfsal bağlardan tamamen soyutlanmış gibidir. Kyle, havai, amatör bir işadamıdır. Geriye dönüş sekansı ile Kyle ve Mitch'in sandviç almak için New York'a uçmalarıyla açılır. Schatz'a göre toplumsal olarak uyumsuz olan her iki karakter de film boyunca durmak bilmeyen bir devinim içinde görülürler, ya araba kullanırlar ya uçarlar ya da hareketli bir kameranın eşliğinde görüntüye gelirler<sup>116</sup>. New York'da iyi eğitim görmüş, kendinden emin bir işkadını olan Lucy Moore ile tanışır. Kyle, aynı gece onunla evlenir. Mitch ise ona karşı olan beğenisini henüz açığa vurmamıştır. Sirk, bu şekilde garip bir aşk zinciri kurar. Marylee Mitch'i, Mitch Lucy'yi, Lucy Kyle'ı sevmektedir. Kyle ise kendisi dahil kimseyi sevmemektedir. Tema giderek cinsellik olgusu ile daha da karmaşıklaşır: Marylee'nin tuhaf tavırları, Kyle'ın olası kısırlığına karşı Lucy'nin ani hamileliği, Kyle'ın Mitch ve Lucy birlikteliğinden duyduğu kuşku vb. Kyle'ın ruhsal çöküntüsü ile hızlanan Mitch-Lucy yakınlaşması, yine de saygılı bir mesafede sürmektedir. Kyle ve Marylee ise bütün olumsuz yönlerine rağmen sempatik olarak çizilmiş karakterlerdir ve Sirk'e göre "filmin

<sup>116</sup> Schatz. *Old Hollywood/New Hollywood (Ritual, Art and Industry)*. UMI Research Press, 1983, s:129.

gizli sahipleridir”<sup>117</sup>.

Schatz’a göre, Mitch-Lucy çifti arasındaki tek gerilim, yaşam biçimlerinin ve geçmişlerinin farklılığında yatmaktadır. Mitch, Ron Kirby tiplmesiyle özdeşleşirken, Lucy ise *All That Heaven Allows*’da Cary’nin kaçmak için uğraştığı orta sınıfa dahil olmak istemektedir. Oysa Hadley Aristokratları hem orta sınıf (Lucy) hem de sınıfsız (Mitch) değer sistemlerinden zarara uğramışlardır.

Sirk, bu filmi “gerçekte zenginliğe, çürümüşlüğe ve Amerikan ailesine ilişkin bir parça toplumsal eleştiri” olarak tanımlar<sup>118</sup>. Filmde malikane, anlatının sürdürdüğü bir arenadır. Verimsiz Teksas topraklarının görüntüleri, toprağın altından fışkıran petrol ve tıkabasa dolu petrol kuyuları, Hadley’lerin para hırslarının ve cinselliklerinin simgeleri olarak kullanılmıştır.

Biçimsel yönden incelendiğinde, Sirk’ün *Written On The Wind*’de hareketlerdeki akışı sürekli olarak kestiğine tanık olunur ama görsel metaforlar kendi içlerinde tutarlıdır. Örneğin, sarı bir spor arabanın Hadley’nin malikanesi önündeki beyaz sütunlarla kaplı, çakıltaşlı yolda gelip durması, Amerikan anlatımının görkemli bir parçasıdır. Özellikle de üst plonje açıyla çekildiğinde bu daha da belirginleşmektedir. Bu görkemin yanısıra aynı görüntü içine sığdırılmış düşük kalite maddeler (parlatılmış krom ve levhalar, sıvanmış alçılar) çürümeye yüz tutmuş bir zenginliği göstermektedir. Sirk, materyalleri ve dokuların niteliğini çarpıcı olarak kullanma yeteneğine sahiptir. *Written On The Wind*’de Hadley’nin cenazesinden sonra zenci hizmetkar defne yapraklarından yapılmış çelengi ön kapıdan çıkarırken, siyah ipek kurdele çözülür ve taş yolda rüzgarda sürüklenir. Kamera, hareketi izler, görüntü kararır ve pencere

<sup>117</sup> Halliday, s:98.

<sup>118</sup> Halliday, s: 116.

görüntüye gelir. Lucy, defne yeşili bir giysi içinde, perdelerin arasından kaybolmak üzeredir. bu sahnenin temaya katkısı yoktur ama renk koşutluğu (siyah/siyah, yeşil/yeşil, beyaz taş/beyaz dantel perdeler) güçlü bir duygusal titreşim yaymaktadır. Yumuşak ipeğin sert taşlar üzerinde uçmasının getirdiği karşıtlık, izleyiciyi rahatsız edici bir görsel eşleşme sağlamaktadır. Filmin isminin çağrıştırdığı (*Rüzgara Yazılmış*) rüzgarın gelip geçiciliği düşüncesi, kaderci bir bağlantı ile verilmektedir. Bu yüksek düzeydeki biçimcilik, Sirk'ün filmlerinde azımsanmayacak ölçülerdedir. Filmin hemen başındaki Hadley ailesinin varisi Kyle'ın ölümü, Sirk tarafından Hadley'lerin çöküşünün nedenlerini incelemek için kullanılmıştır. İzleyici, bu yöntemle **ne** olduğu ile değil olayların **nasıl** geliştiği ile ilgilenecektir. Geri dönüşler, Schatz'a göre, anlatısal ve biçimsel avantajlara sahiptir. İzleyici bu methodla olaya giden yolları daha iyi algılamakta, yönetmen de biçimsel süslemeler için daha özgür kalmaktadır<sup>119</sup>.

Sirk'ün filmleri yakından incenmeye başlandığında, sahne düzenlemesinin (mise en scène) önemi daha iyi anlaşılır. Sirk, **auteur** kimliğinin büyük bir kısmını sahne düzenlemesindeki başarısıyla elde etmiştir. Tematik yönden toplumsal gerçekçi yönetmenlerin sonuna kadar yararlandıkları renk, geniş perde ve kamera devinimleri Sirk ile birlikte burjuva aile melodramları için de kullanılmıştır. Biçimsel aşırılıklar bile Minelli, Ophuls, Ray, Cukor, Kazan ve Sirk adları altında pozitif bir değer kazanmıştır.

Duyguların baş döndürücü bir hızla iniş-çıkışı ve duygu derecesinin paraboller çizmesi melodramların özelliklerinden biridir. Bu etkinin kurgu yardımıyla yapılmasına en iyi örnekler yine Sirk melodramlarından gelmektedir. *Written On The Wind*'de merdivenlerde kalp krizi geçirirken Marylee, "Dionysos

---

<sup>119</sup> Schatz, s:253.

ayinlerindeki lanetli bir tanrıça" gibi dansetmektedir<sup>120</sup>. *Imitation of Life*'da (1959) John Gavin, Lana Turner'dan olumsuz yanıtı merdivenleri inerken alır ve *All I Desire*'da ise Barbara Stanwyck, kızının merdivenlerden aşağı koşarak babasına iyi haberi verdikten sonra onu New York'a götüremeyeceğini söyleyerek düş kırıklığına uğratar. Bu olaylardaki dekor, değişmez biçimde merdivenlerin dikey eksenleridir.

Farklı türlerdeki vuruşma, kovalama ve şiddet sahneleri, aile melodramlarında içsel bir şiddete, karakterlerin kendini tüketmesine ve psikolojik sorgulamaya dönüşmektedir. Karakterler için yegane başvuru noktası, diğer karakterlerdir, tanımlanacak ve yaşanacak bir dış dünyaya sırtları dönüktür. Sirk'te karakterler, *Written On The Wind* örneğinde olduğu gibi gerçek ve metaforik aynaların evreninde kapalı kalmışlardır.

Sirk'ün karakterlere ironik yaklaşımı, onların dönüşümlerinin geçici olması üzerinedir. Düğünden sonra Kyle, ideal bir burjuva erkeğini oynar artık içkiden vazgeçmiş, akşamları ailesiyle evde oturan bir eştir. Sirk'ün amacı, çağdaş toplumsal gerçeklerin ne kadar göreceli ve karmaşık olduğunu sergilemektir. Filmdeki çelişkiler, öylesine yoğunur ki dengeli karakterler bile belirsizlikler göstermektedir. Örneğin, Lucy tüm saflığına rağmen Kyle ile evlenerek cinsel bir nesne haline gelmiştir. Benzer bir belirsizlik de Mitch-Marylee çiftinde göze çarpar. Mitch'in ahlaksal yönden reddettiği Marylee'i rastgele ilişkilerin kucağına atmakta ve kimi zaman ikisinin anlaşmazlıkları şiddetin sınırlarında dolaşmaktadır. Sonuç olarak Mitch'in Marylee'yi reddetmesi, Marylee'nin, ağabeyine Mitch ve Lucy hakkında yalan söylemesine yol açacaktır. Filmde Sirk'ün karakterleri yönlendirerek varmak istediği amaç, cinayet görüntüsü altında sınırsız zenginlik ve gücün desteklediği Amerikan Rüyası'nın nasıl yok

<sup>120</sup> Elsaesser, s:298.

edildiğini anlatmaktadır. Filmin sonunda, Mitch Marylee'nin tanıklığı ile beraat eder, Mitch ve Lucy, Hadley malikanesini terk ederler ve Marylee Hadley imparatorluğunun tek koruyucusu olarak malikanede kalır. Marylee, artık Mitch'i kaybetme gerçeğine boyun eğmiş ve işkadını rolünü benimsemeye çalışan biridir. Marylee'nin saldırgan tutumu, kabul edilmiş bir sosyal doku (iş yaşamı) içinde dönüşüme uğramıştır. Marylee, artık erkekler dünyasında ancak onların kuralları hatta giysileri içinde var olabilecektir. Bu şekilde burjuva aile geleneği de kuşaklar boyu sürme olanağı bulacaktır.

Aile melodramlarının en temel özelliklerinden biri de bütün bakış açılarının kurban üzerine yoğunlaşmasıdır. Melodramı diğer türlerden farklı kılan da bütün karakterlerin inandırıcı biçimde kurban rolünde olmalarıdır. Eleştiri, bireysel boyuttan çok var olan sistem içinde ve toplumsal düzlemedir. Bu nedenle melodramın en büyük ayrıcalığı, toplum içindeki iktidar ilişkilerini ve insanlar arası gerilimleri açıkça gündeme getirebilmesidir.

Alkolizm, melodramlarda yaygın biçimde kullanılan bir simge olagelmış ve tipik orta sınıf Amerikan toplumunda içerik çözümlemesini hakeden bir yere oturmuştur. *Written On The Wind* bu anlamda çok katmanlı bir yapıya sahiptir. İçme eylemi, karakterlerin içkiyi ağzında çevirip yutması ile gösterilirken metaforik anlamda karakterler adeta onurlarını da beraberinde yutmaktadırlar. *Written On The Wind*, sürekli olarak alkolün metaforik olanakları (alışkanlığı, etkisi, şişenin fallik biçimi) üzerine kurulduğu bir fildir. Arabalara, uçaklara akıtılan petrolle, pompalanan yağlarla yatışmayan duygusal kuraklığın yanısıra filmin teması, Kyle'ın cinsel yetersizliğini, çocukluğuna ait suçluluk duygularını gidermek için, her intihara eğilimli anında içki şişelerine sarılması üzerinedir. Bir sahnede Kyle, boş martini şişesiyle karısına doğru bir hareket yapar, iki dolu bardak masanın üzerinde birbirine değmeden dururlar. Böylece cinsel

boyuttan yoksun olan bir ilişkinin görsel olarak altı çizilir. Bu arada Marylee, tepkisiz Mitch'i bir aile toplantısında baştan çıkarmaya çalışırken, elindeki viskiyi rakibi Lucy'nin vazosuna döker.

Elsaesser'e göre, Hollywood melodramlarındaki karakterler, operetler için yazılmışken derin insanlık tragediyaları oynar gibidirler<sup>121</sup>. Çevrelerinde olup biten olaylardan sürekli şaşkınlık içindedirler tıpkı *Imitation of Life*'deki Lana Turner gibi. Olanla görünen, niyetle sonuç arasındaki gerilim ve ulaşılmak istenen gerçekle duygular arasındaki geniş uçurum aile melodramlarının özelliklerinden biridir. İzleyiciyi sarsan ise, Amerikan Rüyası'nı bir kabusla çeviren karşıtlıklar karşısında karakterlerin acizliğidir. 1950'lerin Amerikan melodramlarını önemli kılan en büyük özellik sadece onların eleştirel toplumsal belgeler olmaları değil aynı zamanda gerçek tragediyalar olmalarıdır.

### 2.3 Imitation of Life

Sirk'ün son filmi olan *Imitation Of Life*, erkekler dünyasında ayakta kalmaya çalışan, hırçın ve kendine güvenli bir kadının öyküsüdür. Film, dul bir anne olan Lora Meredith'in (Lana Turner) kızını alarak yıldız olma düşleriyle New York'a gelmesi üzerinedir.

Schatz'a göre, *Imitation Of Life*, aile melodramları tarihinde bir dönüm noktasıdır. *Imitation Of Life*, başarı öyküsü ile dul anne-kız karşıtlığını vererek tam bir kadın filmiyken Sirk, ırkçılık ve feminizm gibi gelecek yıllarda daha net ortaya çıkacak ciddi toplumsal konular için kehanette bulunmaktadır. Bunun için de çekirdek aileyi filmin merkezine yerleştirmektedir<sup>122</sup>. *Imitation Of Life*, farklı karakterlerle anlatsal bir dengenin sağlandığı bir filmidir. Örneğin, Annie Johnson (Juanita Moore), güçlü kuvvetli zenci hizmetçi ve Sara Jane (Susan

<sup>121</sup> Elsaesser, s:306.

<sup>122</sup> Schatz, s:256.

Kohner) ise Annie'nin melez kızıdır. Sara Jane, toplumsal ve ırksal konumunu ve annesinin rol modelini kabul etmemektedir. Zenci olarak yaşadığı tüm deneyimler Sara Jane'e acı vermiştir. Sirk, ırk ayrımına ilişkin motifleri bu iki karakterle sunmaya çalışır.

Kaplan'a göre, Lora, beyaz olmanın avantajını yaşamının her aşamasında yaşamaktadır oysa Sara Jane, ırkının ve sınıfının getirdiği dezavantajla marjinalliğe ve dışlanmaya mahkumdur<sup>123</sup>. Filmin yükseldiği duygusal temel, Jane'in beyaz insanlar gibi özgür olabilme isteğinin yoğunluğudur. Öfkesinin yerine cinselliği koyması, özgürlük arayışındaki hatalardan biridir çünkü erkek egemen söylem, ırksal alanı olduğu kadar cinselliği de kontrol altında tutmaktadır. Siyah bir kadın için sınırlar ve yasaklar çok daha kesin çizilmiştir. Bu durumda Annie, kızına toplumsal olarak kabul gören kodları sunar, ona sabrı, yumuşak başlılığı ve pasif bir bekleyişi öğütler. Sara Jane, sonunda cinsellik ve beyaz olmaya ilişkin isteklerinden vazgeçer, annesinin toplum tarafından onaylanmış görüşlerine boyun eğme durumunda kalır.

Filmdeki bastırılmış sınıf ve ırk ayrımları, izleyiciye Amerikan toplum yapısı hakkında fikir vermektedir. Duygusal dokuya rağmen uyarlandığı romana oranla film, Kaplan'a göre daha yürekli bir gerçekçilik sergilemektedir. Filmde kadının tatmini için sadece anneliğin yeterli olamayacağı belirtilir oysa baskın Amerikan kodları, zenciler için kadınlığın annelik ile eşantımlı olduğunu vurgulamaktadır. *Imitation Of Life*'da cinsel çekiciliği olan siyah bir kadının beyaz bir kadından daha tehdit uyandırıcı olduğu belirtilir. Beyaz toplum, siyah kadınlara ancak annelik işlevlerinin (ev bakımı, yemek yapma, çocuk yetiştirme) sınırları içinde güvenli bir yaşam vaadeder. Sara Jane'in siyah olması, onu cisiyetsiz bir kimliğe zorlamaktadır. bu kimliği reddetmesi, zenci

<sup>123</sup> Kaplan, Ann. *Motherhood And Representation : The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Routledge,1992, s:175.

olmayı da reddetmesi anlamına gelmektedir<sup>124</sup>.

*Imitation Of Life*'ın öyküsü iki yönden gelişir. İlki, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Lora'nın, Annie'nin kızlarının dadılığını üstlenmesi için ikisinin anlaşmasıyla, ikincisi ise 1958'de Lora'nın başarı öyküsünün klasik bir kurgu ile gösterilmesiyle (Lora'nın adının ışıklı tabelalarda olması, resminin dergilere kapak olması vb.) başlar. Annie'nin ani ölümü ve Sara Jane'in annesinden uzaklaşması öyküyü karmaşık hale getirir.

Film, kahramanları kuşatan sınırlamaları sergileyerek, hareketlerinin nasıl okunması gerektiğini sosyal kodlar içinde verir. Lora'yı yargılayan ve davranışlarını yönlendiren kişiler, Lora'nın sevgilisi Steve ve kızı Susie'dir. Lora'nın kariyerini anne ve sevgili kimliği ile bağdaştırmak, Steve ve Susie için inarçı ve bencil bir tutumdur. Steve ve Susie'nin değerleri, yaygın toplumsal görüşün bir yansımasıdır. Onlara göre Lora hakettiğini bir yaşamı, egoist hırsları yüzünden terketmektedir. Lora'nın eve ait olduğunda ısrar etmektedirler. Lora arzulanmak isteği yüzünden lanetlenmekte ve arzularını evlilik ile sınırlaması istenmektedir.

Filmde garip olan yön, yalnız ve çalışan annelerin, evin reisi ile anne arasındaki söylemi sürdürmeleridir. Tüm koşullar altında normal çekirdek aile görüntüsü verilmeye çalışılmakta ve Annie, anne konumundayken, Lora da evin geçimini sağlayan baba rolünü üstlenmektedir.

Filmin sonunda Lora ve Sara Jane ortak bir paydada buluşurlar: Lora, sevgisiz bir başarının anlamsızlığına inanır, Sara Jane ise sevginin başarı olmadan değersiz olacağını anlar. Lora için sevgi evlilik, Sara içinse başarı zenci geçmişini reddetmektir. Annie, aralarında dengeyi sağlayabilecek tek figürdür

---

<sup>124</sup> Kaplan, s:165.



ama ölünce Lora ve Sara Jane'in dünyaları yıkılır. Cenaze, ailenin tekrar biraraya gelmesini sağlar. Sara Jane, umulmadık biçimde annesinin cenazesine gelir ve tabuta sarılır. Annie, yaşarken değil ancak öldüğünde aileyi tekrar toplayabilmiştir. Douglas Sirk, bunu şöyle açıklar:” *Imitation Of Life* ve *Written On The Wind* birbirinden farklı olsalar da ortak bir noktaları vardır: Temelde yatan umutsuzluk. *Written On The Wind*'de geriye dönüş tekniği ile bu umutsuzluk en başta vurgulansa da, izleyici filmin sonunu bilmemektedir fakat ruh hali bu şekilde açığa çıkmaktadır. *Imitation Of Life*'da mutlu sona inanmıyorsunuz. Her şey yolunda görünüyor ama içten içe öyle olmadığını seziyorsunuz”<sup>125</sup>(Sirk, 1977-1978, s:130).

Sirk'ün biçimsel yabancılaşma ve Brecht'iye ironi yaklaşımları, bu yapay mutlu sona zemin hazırlamaktadır. Sara Jane'in annesinin cenazesinde görünerek, ırksal kimliğini kabul etmesi, Lora'nın annelik için sahne kariyerinden vazgeçmesi, izleyici için inandırıcı değildir çünkü daha önce filmde karakterlerin değer yargıları, tavırları kaçınılmaz toplumsal koşullar içinde verilmiştir. Sara Jane, hiç kuşku yok ki ırkına ilişkin önyargılardan kurtulamayacak ve Lora da sahnelere geri dönecektir.

*Imitation Of Life* diğer aile melodramlarının sonuç bölümünde olduğu gibi Amerikan ailesinin toplumsal değerini vurgulayarak noktalanır. Aile melodramları, Amerikan toplumunun maddeci değerlerinin (varlıklılık, iktidar, kariyer) ikinci plana atılarak, aile sevgisi ve aileye bağlılık gibi geleneksel değerlerin yüceltilmesi yoluna işaret eder ve idealize edilmiş imgeleri bu amaçla kullanır. Bu noktadaki ironik nitelik, çağdaş Amerikan toplumundaki değerler sisteminin ayrışımındaki güçlütür. Bu tür filmlerde ailenin bütünlüğü, temel kültürel ideal olarak yüceltilirken elde olmaksızın bu bütünlüğü tehdit

<sup>125</sup> Sirk'ten aktaran Schatz, s:258.

eden yönler de yüceltilmektedir. Elsaesser, bu bağlamda burjuva ev halkının tipik özelliklerinin adeta zamanı durdurmak, yaşamı hareketsiz kılmak, toplumsal hayat biçimi olarak aile içi mülkiyet ilişkilerini sonuna dek dondurmak ve bütün bunları dış tehlikelere karşı kullanmak olduğunu belirtir<sup>126</sup>. Melodramlarda bireysel ve ailesel değerler, özellikle de maddeci (materyalist) olanların tehdit ettiği değerler gözönüne alınmamakta ve ailesel bütünleşmenin öznesi ile ilgilenilmemektedir.

Sirk'ün 1950'lerin geleneksel yaklaşımlarına ince eleştiriler getiren bir başka filmi olan *All That Heaven* adlı filmiyle bu yönden koşutluklar göstermektedir. Film, kızların kariyer peşinde olduğu, oğulların ise artık babalarının ardından gitmek istemediği bir çağda, ailenin ısrarlarının ve özverilerinin yararsızlığını vurgulamaktadır. Çocukların yaşamlarını tehlikeye atmamak adına aşkından vazgeçen Jane Wyman, birdenbire çocuklarının ona ihtiyaç duymadıklarını keşfeder. Kendi yaşamları yerine ona bir televizyon bırakıp annelerini başkalarının dramlarıyla başbaşa bırakırlar. Sirk, her iki filmde de kadın için çizilen bu dar çerçeveyi lanetlemektedir.

Modernizmin 1950'li yıllara kadar ilgilenmediği cinsiyet kodları melek-cadı ikiliğini aşarak gündeme gelmeye başlar. Görünüşte kadınlar yine evindedir, evcimen değerler yüceltilmektedir fakat modernizmin simgelediği bu yaklaşım 1950'lerde sıkıcı bir görünüm kazanır. Sirk, istenen toplumsal koşullar içinde kahramanlarına büyük başarısızlıklar yaratarak melodramlara yeni bir boyut getirir.

Selig'e göre, *Imitation of Life* 'da Sirk'ün "ironik altmetni" (subtext) cinsiyet ayrımcılığının tespitleriyle doludur. Örneğin filmde ev halkı sadece kadınlardan oluşturularak kadınların sıradan sınıf konum ve zevklerini vurgulanmıştır.

<sup>126</sup> Elsaesser, s:13.

Erkekler, filmde fiilen yokturlar. Film, iki kadının aile yapılanması içinde tüm toplumsal sınıf ve ırk engellerinin ötesinde bir araya gelmesine dayanmaktadır. Temel ikilem ve karşıtlıkları aile bazında temellendirerek, geleneksel bir melodramik yapı izlenmektedir. Film, ırk ve sosyal sınıf farklılığın ötesinde cinsiyet temelli bir ayrımcılığı gündeme getirmektedir<sup>127</sup>

Aile melodramının yapısında bulunan toplumun baskıcı tutumu ile bireyin kişisel değer ve gereksinimleri arasındaki gerilim, Douglas Sirk'ün yapıtlarında daha net biçimde görülmektedir. Aile melodramlarındaki kültürel çelişkilerin ortadan kaldırılmasında üç olası çözüm yolu vardır: İlki, kahramanın kaygılı ve sinirli davranışlarını konuyla ilgisiz, dış bir nesne ya da varlıkla ilişkilendirmek, ikincisi gerilimin ve çelişkilerin baştan beri hiç varolmadığına ya da yersiz bir sıkıntıya girmeden üstesinden gelebileceğine inanmak ve öyle görünmek, sonuncusu ise aslında hiç de mutlu olmayan görünüşte bir mutlu son sunmak. Bu sonuçlandırma yöntemleri, *Imitation Of Life*'da tüm yönleriyle irdelenebilir. Daha önce belirtildiği gibi film, özel yaşamında iş kadını ve anne kimliklerinin çatıştığı bir kadın Lora üzerinde kurulmuştur. Kadın, hırslı bir biçimde kariyer peşindeyken kızını ihmal etmektedir. Kızı ise gerçekte zenci bir dadı tarafından yetiştirilmektedir. Zenci dadının öz kızı ise bir melez olarak kariyer sahibi kadınla rekabet etmeye başlar. Bu çift taraflı aile içi ilişkileri oldukça karmaşıktır ve bu toplumsal, ırksal ve ailesel gerilim, mutlu bir biçimde çözümlenemeyecektir. Zenci dadının ölümü, sonuca gidişi hızlandırmakta ve aynı zamanda filmdeki tek dengeli kişilik de ortadan kalkmaktadır. Filmde çözüme Sara Jane'in gelip annesinin tabutuna kapanması ile cenazede ulaşılır. Aile, bir kişi eksikle de tekrar sevgiyle bir arada bulunmayı deneyecektir.

<sup>127</sup> Selig, Micheal E. "Contradiction and Reading: Social Class and Sex Class in *Imitation of Life*". *Wide Angle*, Volume:4, s:13.

Affron'a göre *Imitation Of Life*'daki ironi bolluğu, izleyiciyi sarsılmaz değerler yerine daha çok bölünerek çoğalan ironik süreçlere ve çözüme ulaşmamış okumalara götürmektedir. Filmdeki iyi/kötü, siyah/beyaz, anne/aktris/kadın ikilemleri, toplum içindeki ironik karmaşayı yakalamak için kullanılmaktadır. Bu karmaşayı oluşturan unsurlar, kendilerini ironinin acımasızlığından kurtaramamaktadır. Lora, kariyerine başlamak için beş yıl gecikmiştir. Lora'nın kariyeri yirmi yıl önce başlasa da, sonuçta o da geç kalmıştır ve keskin bir ironiyi de Hollywood'un kendisi hak etmiştir. O da, Hollywood'un *Imitation Of Life* gibi tekrar yapımların (remakes) üzerinden beslenmesi ve geniş ekranın yanıltıcı güzelliğine sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır. Sirk'ün ironisi izleyiciyi bu tür bilgilerin üzerine düşünmekten alıp beyaz bir toplumda zenciler için sevecenlik hissetmeye götürmektedir<sup>128</sup>.

Feminist okuma açısından filme tekrar dönüldüğünde filmde aile içi rol bölüşümleri incelenmelidir. Rosalind Coward'a göre " evlilik, cinsiyetlerin birleştiği ideolojik bir birlik olarak varsayılmakta ve sınıflar arasındaki asal toplumsal çatışmanın nedeni olarak aileler ileri sürülmektedir. Sonuç olarak ev içi üretim ilişkileri gözardı edilmektedir"<sup>129</sup>. Kuhn'a göre ise, ev işi, ev içinde iş bölümünün en önemli yansımasıdır. Bunun karşılığında para ödenmez ve değişim değeri üretilmez, kadın tarafından yerine getirildiğinde piyasada serbestçe satılmaz. Evdeki üretim ilişkileri, materyalist feminist eleştirinin temel taşıdır<sup>130</sup>. Aile melodramının geleneksel yapısı, aile içindeki bu gerilimleri araştırmak için uygun bir senaryo sunmaktadır. Örneğin, *Imitation of Life*'da Annie ve Lora'nın klasik karı-koca ilişkisini andıran rol bölüşümü, Lora'nın evi

<sup>128</sup> Affron, Charles. *Cinema And Sentiment*. University of Chicago Press, 1982, s:156.

<sup>129</sup> Coward, Rosalind. *Patriarchal Precedents : Sexuality and Social Relations*. Routledge, 1983, s:187.

<sup>130</sup> Kuhn, Annette. "Structures of Patriarchy and Capital in the Family". *Feminism and Materialism: Women and Modes of Production*. Annette Kuhn and Marie Wolpe (eds.), Routledge, 1978, s:42.

geçindirmesi ve Annie'nin de ev işini yapıp çocuk yetiştirmesi üzerine kuruludur. Her iki kadın için kariyerlerindeki hırslarının sunumu, cinsel arzularıyla karışmaktadır. Lora'nın profesyonel yaşamı ilk başta Steve ile olan duygusallığına zıttır, daha sonra ise başarısı, onun yollarını oyun yazarı David Edwards'inki ile kesiştirir. Sara Jane'in kariyer hırısı, onu beyaz "erkek arkadaşı" ile korkunç bir sona sürükler ve hem kariyeri hem de erkek arkadaşı, Sara Jane'in ırksal ve sınıfsal kimliğiyle ilgili tatminsizliği simgeler.

Catherine MacKinnon, feminist kuramdaki "arzu" kavramını Marksist kuramdaki "değer" olgusuyla koşutluk içinde görür<sup>131</sup>. Bu filmdeki toplumsal sınıf ve ırk arasındaki açıkça Marksist bir vurgulama ve karakterlerin arzuları üzerinde melodramın geleneksel bakış açısı görülmektedir. Bu, MacKinnon'a göre Brechtçi bir altmetnin göstergesidir<sup>132</sup>.

Film, her iki kadının da kariyerlerindeki farklılık üzerine kurulu gibi görünse de aslında Lora'nın başarısı ve Sara Jane'in başarısızlığı, yeteneklerine göre değil cinsellikleri önplana çıkartılarak belirlenmiştir. Yeteneğin açıkça baskın bir unsur olamamasından dolayı, Lora'nın başarısı, "ilkeleri" ve cinsel talepleri arasındaki ikileme yer değiştirir. Sara Jane'in Harry'nin klübünde işe girmesi, filmde cinsiyet üzerindeki vurgulamaların bir uzantısıdır. Oysa Selig'e göre bu sahneler, cinsiyet temelli bir baskı özelliğini başarılı bir biçimde yansıtmaktan uzaktır<sup>133</sup>. Klüpten kovuluşu siyah olduğu kadar cinselliğini kullanamamasının da bir sonucudur. Ön planda verilen klüpteki erkek izleyicilerin deforme edilmiş çekimleri kadın vücudunun meta olarak sergilenmesini ve sömürülmesini vurgulamaktadır. Her iki karakter de film boyunca patriarkal cinsiyet ilişkileriyle

<sup>131</sup> MacKinnon, A. Catherine. "Feminist, Marxism, Method and State: An Agenda for Theory". *Feminism and Materialism : Women and Modes of Production*. Annette kuhn and Ann Marie Wolpe (eds.), Routledge, 1978, s:12.

<sup>132</sup> A.k. , s:14.

<sup>133</sup> Selig, s:21.

yüzleşmekte ve ev dışında sadece kadın olmalarından ötürü aşağılanmayla karşılaşmaktadır. Fakat Sirk'ün bu anlatımı, filmin Brechtçi dokusu arasında gizlenmiş, ırk ve toplumsal sınıf ayrımları arasına ustaca serpiştirilmiştir.

## SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle melodrama farklı tanımlamalar ışığında netlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Daha sonra tarihsel perspektif içinde melodramın roman, opera ve tiyatro geleneğinden süzülüp sinema türleri içinde yerini alma serüveni anlatılmıştır. Araştırmacı, melodramın estetik ve anlatımsal özelliklerinin toplumsal çalkantıların yoğun olduğu dönemlerde politik yetke tarafından ideolojik olarak kullanıldığına inanmaktadır. Amerikan toplumunda 1950-1960 dönemindeki sosyal beklentiler, değişen cinsiyet rolleri ve ekonomik koşullarla melodram gibi izleyiciyi duygusal yönden etkileyebilen bir türün arasındaki sıkı ilişki bu savı destekleyici bir örnek oluşturmaktadır.

Melodram, her sinemasal tür gibi kendine özgü kural ve yapıları da beraberinde getirmektedir. Aile melodramları, aile gibi özellikle 1950'li dönemlerde sorunlara panzehir olarak kullanılmış bir olguyu içermesi nedeniyle oldukça dar çerçeveli ve esnek olmayan bir özelliğe sahiptir. Kuşkusuz bu özellikler hem anlatısal hem de estetik boyuttadır. Aile melodramları, çoğunlukla kadın izleyiciye seslenen, feminist eleştirinin ana hedefi olan "cinsel obje" olmanın dışında edilgen, fedakar anne ve cinsellikten uzak sevgili imgeleriyle kullanabilen bir türdür. Dolayısıyla aile melodramları, eleştirel feminist bakışın farklı boyutlarda çözümlediği bir tür olagelmiştir.

Feminist yaklaşımlar, ortaya çıkışının kronolojik olarak öncesinde ve sonrasında pek çok değişik kuramla etkileşim içine girmiş ve yaşam kaynağı olan toplum dinamiğinden beslenerek tür çalışmaları geniş ufuklar açmıştır. Kuram ve yaklaşımları birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmanın olanaksızlığı Auteur, Yapısalcı ve Göstergibilimsel yaklaşımların eklektik bir biçimde ele alınmasını zorunlu kılmıştır.

Bu üç yaklaşımdan başka psikoanaliz süzgecinden geçen feminist bakış açısı, Douglas Sirk'ün üç aile melodramının incelenmesinde kullanılmış ve çalışmanın başında konulan Douglas Sirk'ün Hollywood stüdyo sistemi içinde kalarak klasikleşmiş çerçeveyi biraz olsun kırmış olduğu savı bu şekilde doğrulanmaya çalışılmıştır. Her kuram ve yaklaşım, sinemasal yapıtlara ne kadar farklı katmanlarda bakılabileceği gerçeğini barındırmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada melodram evreninden aile melodramı diliminin 1950-1960 dönemindeki Amerika serüveni anlatılmaya çalışılmış, yaklaşımların çeşitliliği vurgulanarak adım adım feminizme varan süreç verilerek üç Douglas Sirk melodramının bu bakış altında irdelenmesiyle nokta konulmuştur. Çalışmada aile melodramının duygu sömürüsü ile yoğrulmuş damgası taşıyan kadın filmlerinden ayrı bir noktaya taşındığına inanılmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Affron, Charles. *Cinema And Sentiment*. University of Chicago Press, 1982.
- Bargainnier, Earl F. "Melodrama as Formula". *Journal of Popular Culture*. Volume.9, 1975.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Annette Lavers (trans.). Hill and Wang Publications, 1984.
- Berger, Asa Arthur. *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Çev: M. Barkan, H. Yüksel, N. Bayram, D. Güler, U. Demiray, A. Tunç, N. Ulutak, A.Ü. Basımevi, 1993.
- Bourget, Jean Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres". *Journal of Modern Literature*. No:2 April, 1973.
- Bourget, Jean-Loup. "Sirk and the Critics". *Bright Lights* (Winter 1977-78).
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Columbia University Press, 1985.
- Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. İmge Kitabevi, 1991.
- Büker, Seçil. "Kuram mı? Yorum mu?". *Kuram*, Kitap 4, Ocak 1994.
- Büker, Seçil. *Film ve Gerçek*. Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi, 1989.
- Büker, Seçil. *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Dost Kitabevi Yayınları, 1985.
- Büker, Seçil.- Onaran, Oğuz.(Der). *Sinema Kuramları*. Dost Yayınları, 1985.
- Byars, Jackie. *All That Hollywood Allows-Re-reading Gender In 1950's Melodrama*. Routledge, 1991.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, 1978.
- Coates, Paul. *Gordon's Gaze: German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*. Cambridge University Press, 1991.
- Coward, Rosalind. *Patriarchal Precedents : Sexuality and Social Relations*. Routledge, 1983.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatronun ABC'si*. Simavi Yayınları, 1993.

- De George Richard and Fernande (ed.). *The Structuralists from Marx to Lévi-Strauss*. Doubleday, 1972.
- Doane, Mary Ann (ed.). *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)*, The American Film Institute, 1984.
- Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade-Theorizing the Female body". *Screen*. Volume:23, Nos.3-4, 1982.
- Dort, Bernard. *Lecture de Brecht*. Eds du Seuil, 1960.
- Fletcher, John. "Melodrama". *Screen*. Volume 29, No:3, Summer 1988.
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. trans: Alan Sheridan, Tavistock, 1972.
- Gaines, M. Jane (ed.). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Duke University Press, Durham, 1992.
- Gentile, C. Mary. *Film Feminisms (Theory and Practice)*, Greenwood Press, 1985.
- Gledhill, Christine. "Dialogue". *Cinema Journal*. Volume 25, No:4, Summer, 1986.
- Gledhill, Christine (ed.). *Home Is Where The Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. BFI Publishing, 1990.
- Grant, Barry Keith (ed.). *Film Genre Reader*. University of Texas Press, Austin, 1990.
- Güçhan, Gülseren. "Christian Metz, Göstergebilim ve Psikoanaliz". *Kurgu Dergisi*. Sayı 6, A.Ü. Yayınları.
- Halliday, Jon. "Sirk on Sirk". *Cinema One Series*. Secker & Warburg, 1971.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New English Library, 1975.
- Heath, Stephen; Mac Cabe, Colin and Riley, Denis (ed.). *Visual and Other Pleasures*. Mc Millan, 1993.
- Heilman, B. Robert. *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. University of Washington Press, Seattle, 1968.
- Jacobs, Lewis(ed.). *The Emergence of Film Art*. W.W. Norton&Company, 1979.

- Jayamanne, Laleen. "Sri Lankan Family Melodrama: A Cinema of Primitive Attractions". *Screen*. No:2, 1992.
- Jaynes, Julian. *The Original of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Press, 1976.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film (Both Sides of the Camera)*, Routledge, 1991.
- Kaplan, Ann. *The Popular Culture And The Cinema- Motherhood And Representation*, Routledge, 1992.
- Kuhn, Annette. "Structures of Patriarchy and Capital in the Family ". *Feminism and Materialism : Women and Modes of Production*. Annette Kuhn And Ann Maria Wolpe (eds:), Routledge, 1978.
- Kuhn, Annette. *Feminism and Film Theory: Women's Pictures*. Routledge, 1982..
- Kuhn, Annette. "Women's Genres". *Screen*. Volume:25, No.1, 1984.
- Lauretis, de Teresa. *Alice Doesn't - Feminism, Semiotics, Cinema*. The Mc Millan Press, 1984.
- Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. The University of Chicago Press, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. University of Chicago Press, 1960.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology*. Harper and Row, 1969.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. Çev:Şen Sürer-Selahattin Erkanlı, Alan Yayınları, 1986
- Lipkin, N. Steven. "Melodrama". *Handbook of American Film Genres*. Wes D. Gehring (ed., Greenwood Press, Connecticut, 1988.
- Malinovski, Bronislav. *Myth in Primitive Psychology*. W.W. Norton, 1926.
- Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole (Feminism and Women's Cinema)*, Indiana University Press, 1990.
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. The Mc Millan Press, 1984.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. Archon Books, 1982.

- Mulvey, Laura. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev. Nilgün Abisel. 25. Kare. Ocak-Şubat 1993.
- Neale, Stephen. *Genre*. BFI Publishing, 1992.
- Nichols, Bill (ed.). *Movies and Methods*. University of California Press, 1976.
- Nowell-Smith, Geoffrey. "Minelli and Melodrama". *Screen*. No:2, Summer 1977.
- Nutku, Özdemir. *Dram Sanatı*. Kabalıcı Yayınları, 1990.
- Onaran, Alim Şerif. *Sinemaya Giriş*. Filiz Kitabevi, 1986.
- Özön, Nijat. *Türk Dil Kurumu Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, 1981.
- Özön, Nijat. *Sinema (Uygulayımı, Sanatı, Tarihi)*. Hil Yayın, 1985.
- Poster, Mark. *Eleştirel Aile Kuramı*. Çev. Hüseyin Tapınç. Ayrıntı Yayınları, 1989.
- Penley, Constance (ed.). *Feminism and Film Theory*. Routledge, 1988.
- Rahill, Frank. *The World of Melodrama*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1967.
- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri I*. Çev: Berke Vardar, T.D.K., 1976.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. W.W Norton & Co., 1979.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres*. Temple University Press, 1981. Press, 1976.
- Schatz, Thomas. *Old Hollywood / New Hollywood (Ritual, Art and Industry)*. UMI Research Press, 1983.
- Selig, Micheal. E. "Contradiction and Reading: Social Class and Sex Class in *Imitation of Life*", *Wide Angle*, Volume: 4, 1992.
- Vardar, Berke. *Ferdinand de Saussure ve Genel Dilbilim Dersleri*. T.D.K. Yayınları, 1976.
- Vicinus, Martha. "Helpless and Unfriended: Nineteenth Century Domestic Melodrama". *New Literary History*, Autumn, 1981.

- Vincenti, Giorgio. *Sinemanın Yüz Yılı*. Çev: Engin Ayça. Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.
- Willeman, Paul. "Towards an Analysis of the Sirkian System". *Screen Reader 2 - Cinema Semiotics*. The Society for Education in Film and TV, 1981.
- Wills, Garry. *Reagan's America: Innocents at Home*. Garden City Publications, 1987.
- Wollen, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev: Zafer Aracagök, Metis Yayınları, 1988.
- Wright, Will. *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977.
- Wright, Judith Hess. "Genre Films and the Status Quo". *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin, 1990.