

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**1960–1970 ARASI TÜRK MELODRAM FİLMLERİNDE KADIN
SUÇLULUĞUNUN NAMUS, KISKANÇLIK, İNTİKAM, AŞK VE
PARA BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar ATMACA DEMİR

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**1960–1970 ARASI TÜRK MELODRAM FİLMLERİNDE KADIN
SUÇLULUĞUNUN NAMUS, KISKANÇLIK, İNTİKAM, AŞK VE
PARA BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar ATMACA DEMİR

Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE

KOCAELİ 2015

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

1960-1970 ARASI TÜRK MELODRAM FİLMLERİNDE KADIN
SUÇLULUĞUNUN NAMUS, KISKANÇLIK, İNTİKAM, AŞK VE
PARA BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Bahar ATMACA DEMİR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 17.06.2015/12

Jüri Başkanı: Doç.Dr. Mehmet ARSLANTEPE

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Nigar PÖSTEKİ

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Füsun ALVER

.....
N. Pösteği
.....

KOCAELİ 2015

ÖNSÖZ

“1960–1970 Arası Türk Melodram Filmlerinde Kadın Suçluluğunun Namus, Kıskançlık, İntikam, Aşk ve Para Bağlamında Değerlendirilmesi” başlıklı tez çalışması kapsamında, merkezinde kadınların yer aldığı ve bir kadın türü olarak tanımlanan melodram türündeki filmlerin Türkiye’de yaygın olarak üretildiği ve sunulduğu Yeşilçam Sineması’nda kadın suçluluğu olgusu ele alınmıştır.

Kadınlara yönelik çalışmalar konusunda beni yönlendiren ve desteğini hiç eksiltmeyen sayın hocam Prof. Dr. Meliha Nurdan TAŞKIRAN’a, Türk Sineması’nı anlatırken zihnimde tüm sahneleri canlandırabildiğim ve daha çok sevmemi sağlayan sayın hocam Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ’ye, melodram sineması ile ilgili yaptığı çalışmalar ve görüşleriyle çalışmama ışık tutan sayın hocam Prof. Dr. Hasan AKBULUT’a ve üniversite eğitimimin başlangıcında ilk derse girmesi sebebiyle mesleğimi daha da sevmemi sağlayan ve sonuna kadar da, tüm araştırma sürecinde yardımlarını benden esirgemeyen, her defasında bana güvendiğini söyleyerek beni daha da cesaretlendiren, ihtiyacım olduğu her an ulaşabildiğim, sabırla çalışmamı yürüten, görüş ve önerileriyle beni yönlendiren tez danışmanım, saygıdeğer hocam Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan başta Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü olmak üzere, tüm İletişim Fakültesi öğretim üyeleri ve araştırma görevlilerine teşekkürü bir borç bilirim.

Hayatımın her anında olduğu gibi, araştırma başlangıcından sonuna kadar büyük bir özveri gösterip destek olan ve başarabileceğim konusunda her zaman beni cesaretlendirip, bana inanan başta annem Meral ATMACA, anneannem Memduha SOYMAN, ağabeyim Yrd. Doç. Dr. Bahadır ATMACA ve eşim Fatih DEMİR olmak üzere, görüşleriyle bana yardımcı olan tüm aileme en içten teşekkürlerimi sunar ve çalışmamı yüksek lisans eğitimime başladığımda hayatta olan ve beni hep destekleyen rahmetli babam Mahmut ATMACA, dayım Erdal SOYMAN ve amcam Yılmaz ATMACA’ya ithaf ederim.

Kocaeli – Haziran 2015

Bahar ATMACA DEMİR

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	1
İÇİNDEKİLER	2
ÖZET.....	5
ABSTRACT	6
KISALTMALAR LİSTESİ.....	7
TABLolar LİSTESİ.....	8
GRAFİKLER LİSTESİ.....	9
RESİMLER LİSTESİ.....	10

GİRİŞ	12
Araştırmanın Amacı ve Önemi	14
Araştırmanın Problemi ve Araştırma Soruları	15
Araştırmanın Hipotezi.....	15

1. BÖLÜM

MELODRAM SİNEMASININ YAPISI

1.1. Melodram Kavramı ve Tarihsel Kökeni	16
1.1.1. Melodramın Tanımı	16
1.1.2. Melodramın Tarihsel Gelişimi	18
1.2. Melodram Sineması	20
1.2.1. Melodramın Sinemasal Kökenleri	20
1.2.2. Hollywood Melodram Sineması	22
1.2.3. Hollywood Melodram Sinemasının Diğer Ülke Sinemalarına Etkileri	25
1.3. Melodram Sinemasının Anlatı Yapısı.....	26
1.3.1. Melodram Filmlerde Konu ve Tema.....	26
1.3.2. Melodram Filmlerde Olay Örgüsü	28
1.3.3. Melodram Filmlerde Karakter	31
1.4. Melodram Sinemasında Kadın Rollerini.....	32

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM VE KADIN SUÇLULUĞU

2.1. Türk Sineması'nda Melodramın Tarihsel Gelişimi.....	35
2.1.1. Tiyatrocular Dönemi ve Geçiş Dönemi Melodram Sineması.....	35
2.1.2. Yeşilçam Melodram Sineması	37
2.1.2.1. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları.....	39
2.1.2.2. Yeşilçam Melodram Kodları.....	41
2.1.2.3. Yeşilçam Melodramlarının Anlatı Yapısı	44
2.1.3. 1960–1970 Dönemi Melodram Sinemasının Özellikleri	46
2.2. Yeşilçam Melodram Sinemasında Kadın Rollerini ve Suçluluğu.....	49
2.2.1. Yeşilçam Melodramlarında Kadın Rollerini	49
2.2.2. Kadın Suçluluğu.....	52
2.2.2.1. Suç ve Suçluluk Olgusu	52
2.2.2.1.1. Kriminolojide Suç Nedenlerini Açıklayan Yaklaşımlar ...	54

2.2.2.1.2. Türk Ceza Kanunu'nda Suçların Sınıflandırılması	56
2.2.2.2. Kadın Suçluluğunun Nedenleri	59
2.2.2.3. Kadınların İşlediği Suç Türleri	61
2.2.2.4. İntihar Düşüncesi ve Girişimi	62
2.2.3. 1960–1970 Dönemi Yeşilçam Melodramlarında Kadın Suçluluğu	63
2.2.3.1. Kadınları Suça İten Nedenler	63
2.2.3.1.1. Namus	63
2.2.3.1.2. Kıskançlık	67
2.2.3.1.3. İntikam	70
2.2.3.1.4. Aşk	71
2.2.3.1.5. Para	74
2.2.3.2. Kadınların İşlediği Suçlar	77
2.2.3.2.1. Adam Öldürme ve Adam Öldürmeye Teşebbüs	77
2.2.3.2.2. Suça İştirak	78
2.2.3.2.2.1. Yardım	78
2.2.3.2.2.2. Azmettirme	79
2.2.3.2.3. Tehdit	79
2.2.3.2.4. Suçların İçtimaı	80
2.2.3.3. İntihar ve İntihara Teşebbüs	81

3. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı	84
3.2. Araştırmanın Önemi, Kapsamı ve Sınırlılıklar	84
3.3. Araştırmanın Yöntemi ve Konusu	85
3.4. Elde Edilen Bulgular	85
3.4.1. Filmlerin İçerik Çözümlemeleri	86
3.4.1.1. “Ayrılık Saati (1967)” Filminin İçerik Çözümlemesi	86
3.4.1.1.1. Filmin Künyesi	86
3.4.1.1.2. Filmin Özeti	86
3.4.1.1.3. Filmin İçerik Çözümlemesi	87
3.4.1.2. “Yalan Yıllar (1968)” Filminin İçerik Çözümlemesi	105
3.4.1.2.1. Filmin Künyesi	105
3.4.1.2.2. Filmin Özeti	105
3.4.1.2.3. Filmin İçerik Çözümlemesi	106
3.4.1.3. “Yuvamı Yıkamazsın (1969)” Filminin İçerik Çözümlemesi	117
3.4.1.3.1. Filmin Künyesi	117
3.4.1.3.2. Filmin Özeti	117
3.4.1.3.3. Filmin İçerik Çözümlemesi	118
3.4.2. 1960-1970 Döneminde Kadın Suçluluğuna Yönelik Film İstatistikleri ...	132
3.4.2.1. Türker İNANOĞLU Filmleri	132
3.4.2.2. Nejat SAYDAM Filmleri	135
3.4.2.3. Ülkü ERAKALIN Filmleri	138
3.4.2.4. İzlenen Tüm Filmlerin Kadın Suçluluğuna Yönelik İstatistikleri ...	141
3.5. Elde Edilen Bulguların Değerlendirilmesi	144

SONUÇ	148
KAYNAKÇA	152
ÖZGEÇMİŞ	160

ÖZET

Bu çalışmanın temel amacı, Türk Sineması'nın "Altın Çağı" olarak kabul edilen 1960–1970 yılları arası, kadına yönelik bir tür olan ve Türk Sineması'nın temel anlatı biçimlerinden birini oluşturan melodram türündeki filmlerde kadın suçluluğu ve intihar olgusunun nedenlerini araştırarak; namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para kavramları üzerinden belirim kazandırmaktır. Çalışmada, Türk Sineması'nın melodram filmleri evreninde, üretim verimliliğinin en üst noktaya çıktığı 1960–1970 yılları arasında en çok film çeken yönetmenlerden Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın filmleri örneklem olarak belirlenmiştir. Çalışma kapsamında izlenen filmlerde kadınların işlediği; "adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım ve azmettirme)" suçları ve "intihar ve intihara teşebbüs" girişimi ile bu suç ve intiharların nedenleri "namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para" çerçevesinde niceliksel içerik çözümlemesi yöntemiyle açıklanmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan istatistiksel veriler sonucunda, Türker İNANOĞLU ve Ülkü ERAKALIN'ın filmlerinde, kadınların en çok "namus ve intikam" nedenleri ile "adam öldürme" suçu işledikleri, Nejat SAYDAM'ın filmlerinde ise, kadınların en çok "kıskançlık" nedeni ile "adam öldürmeye teşebbüs" suçu işledikleri görülmüştür. İzlenen filmler arasından, bu suç ve nedenlerine uygun Türker İNANOĞLU'nun "Ayrılık Saati (1967), Ülkü ERAKALIN'ın "Yuvamı Yıkamazsın (1969)" ve Nejat SAYDAM'ın "Yalan Yıllar (1968)" filmleri seçilerek niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi ile çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Melodram, Yeşilçam Melodram Sineması, Kadın Suçluluğu

ABSTRACT

Basic purpose of this study is to investigate the female criminality and suicide fact and revealing them over the honor, jealousy, revenge, love and money concepts in the movies in melodrama genre which consists one of the basic narration types of the Turkish Cinema and which is also a genre that aimed at female in the era called "Golden Age" of Turkish Cinema between the years of 1960–1970. In this study, the movies of the directors such as Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM, and Ülkü ERAKALIN who had been made most movies between the years of 1960–1970 which were productivity reached the top level in the melodrama movies universe of Turkish Cinema are determined as samples. In the movies watched within the scope of this study, the crimes committed by female such as "homicide, attempted murder, menace, complicity (assistance and instigator)" and "suicide and attempted suicide" concepts and the reasons of these crimes and suicides are tried to be explained by using quantitative content analysis method within the frame of "honor, jealousy, revenge, love and money" concepts. As a result of the generated statistical data, it was seen that mostly "homicide" crimes by the reasons of "honor and revenge" were committed by female in the movies directed by Türker İNANOĞLU and Ülkü ERAKALIN, however, "attempted murder" crimes by the reason of "jealousy" was committed by women in the movies directed by Nejat SAYDAM. The movies such as "Ayrılık Saati (1967)" by Türker İNANOĞLU, "Yuvamı Yıkamazsın (1969) by Ülkü ERAKALIN and "Yalan Yıllar (1968)" by Nejat SAYDAM which are comply with these crimes and their motives, were selected among the watched movies and tried to be analyzed by using qualitative content analysis method.

Key Words: Melodrama, Yeşilçam Melodrama Cinema, Female Criminality

KISALTMALAR LİSTESİ

TDK: Türk Dil Kurumu

TCK: Türk Ceza Kanunu

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. 1960–1970 Yılları Arası Türk Filmleri Sayısı.....	47
Tablo 2. 5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu’na Göre Suçların Sınıflandırılması	58

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1. 1960–1970 Arası Üretilen Türk Filmlerinin Sayısal Verileri	47
Grafik 2. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri	132
Grafik 3. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı	133
Grafik 4. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı	133
Grafik 5. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı.....	134
Grafik 6. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı	134
Grafik 7. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri	135
Grafik 8. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı	136
Grafik 9. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı	136
Grafik 10. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı.....	137
Grafik 11. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı	137
Grafik 12. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri	138
Grafik 13. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı	139
Grafik 14. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı	139
Grafik 15. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı.....	140
Grafik 16. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı	140
Grafik 17. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri..	141
Grafik 18. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı	142
Grafik 19. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı.....	142
Grafik 20. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı.....	143
Grafik 21. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı	143

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Annenin Çocuğuna İlgisi	87
Resim 2. Babanın Çocuğuna İlgisi	87
Resim 3. Birbirini Seven Çiftin Mutluluğ (Ayrılık Saati, 1967)	87
Resim 4. Kötü Karakter Tarık'ın Bakışı (Ayrılık Saati, 1967)	90
Resim 5. Deniz'in Öfkeli Bakışı (Ayrılık Saati, 1967)	90
Resim 6. Tarık'ın Etkilemeye Yönelik Bakışı (Ayrılık Saati, 1967).....	90
Resim 7. Gizlice Çekilen Fotoğraf (Ayrılık Saati, 1967).....	94
Resim 8. Kenan'ın Deniz ve Tarık'ı Görmesi (Ayrılık Saati, 1967).....	94
Resim 9. Deniz'in Tarık'a Tokat Atması (Ayrılık Saati, 1967)	95
Resim 10. Kenan Deniz'i Sınırlı Bir Şekilde İter (Ayrılık Saati, 1967)	96
Resim 11. İlk El Tabanca Atışı (Ayrılık Saati, 1967)	101
Resim 12. İkinci El Tabanca Atışı (Ayrılık Saati, 1967)	101
Resim 13. İntikamdan Duyduğu Rahatlama ve Mutluluk Hissi (Ayrılık Saati, 1967).....	102
Resim 14. Pişmanlık Duyulmayan Bakış (Ayrılık Saati, 1967).....	103
Resim 15. Adnan Kalp Krizi Geçirir (Yalan Yıllar, 1968)	107
Resim 16. Ayla Yardım Etmez (Yalan Yıllar, 1968)	107
Resim 17. Tarık'ın Allah'a Yakarışı (Yalan Yıllar, 1968)	109
Resim 18. Lale ve Tarık Ayrılacakları İçin Kahrolur (Yalan Yıllar, 1968).....	110
Resim 19. Ayla, Küçük Kızı Tehdit Eder (Yalan Yıllar, 1968).....	111
Resim 20. Ayla, Pencereleeri Açarak Küçük Kızı Öldürmeye Teşebbüs Eder (Yalan Yıllar, 1968)	112
Resim 21. Ayla'nın Suda Çırpınan Küçük Kıza Bakışı (Yalan Yıllar, 1968)	113
Resim 22. Ayla'nın Lale ve Tarık'a Kin Dolu Bakışı (Yalan Yıllar, 1968).....	114
Resim 23. Ayla'nın Şakir'e Ateş Etmesi (Yalan Yıllar, 1968).....	115
Resim 24. Ayla'nın Pişmanlığı (Yalan Yıllar, 1968).....	116
Resim 25. Gönül'ün Orhan'a Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	118
Resim 26. Orhan'ın Gönül'e Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	118
Resim 27. Ferit'in İntikam Dolu Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	120
Resim 28. Ferit'in Gönül'ü Tehdit Etmesi (Yuvamı Yıkamazsın, 1969).....	121
Resim 29. Gönül'ün Ferit'e Yalvarması (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	123
Resim 30. Orhan'ın Kahrolması (Yuvamı Yıkamazsın, 1969).....	123
Resim 31. Gönül, Kızının Saçını Tarar (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	126
Resim 32. Sevda Gönül'ü Öper (Yuvamı Yıkamazsın, 1969).....	126
Resim 33. Ferit'in Sevda'ya Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	127

Resim 34. Sevda'nın Ferit'e Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969).....	127
Resim 35. Ferit ve Sevda'nın Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	128
Resim 36. Gönül'ün Bakışı (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	128
Resim 37. Gönül'ün Tabancası Görülür (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)	129
Resim 38. Gönül Ateş Eder (Yuvamı Yıkamazsın, 1969).....	129
Resim 39. Gönül İşlediği Suçtan Pişman Değildir (Yuvamı Yıkamazsın, 1969)....	131

GİRİŞ

Sinema, mesajını görsel ve işitsel olarak aktaran ve bünyesinde resim, tiyatro, edebiyat, müzik vb. gibi tüm sanatları barındırabilen karma bir sanattır.

Melos=şarkı, ezgi ile drame=oyun sözcüklerinin birleşmesinden ortaya çıkan ve “şarkılı oyun” anlamına gelen melodram (Nutku, 2001:75), sahne sanatlarından edebiyata, duygusal şarkılardan tiyatroya taşınmış (Akbulut, 2012:94) ve 20. yüzyıl başlarında tiyatrodan gerileyerek, sinemanın doğuşu ile birlikte bu alanda gelişmeye başlamıştır (Arslan, 2005:81). Sinemacıların bazen bir tür, fakat daha çok bir anlatım yolu olarak yararlandıkları (Özön, 1972:170) melodramlar, bir yandan sinemanın geniş kitlelerle buluşmasını sağlarken, diğer yandan da seyircilerin en çok talep ettiği tür haline gelmiştir. 20. yüzyılın ortalarında sinemanın yaygınlaşması ve düzenli bir üretim biçimi oluşturmasıyla birlikte melodramlar sinema için vazgeçilmez olmuştur (Arslan, 2005:60).

Melodramlar; farklı formatlar, türler, biçimler ve coğrafyalar içinde çeşitlenerek farklı formatlara bürünmüştür (Akbulut, 2008:52). *“Acı, ağlama ve gülere rahatlamaya dayalı bir duygusallık, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak bir süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması ve sonuçta ise, iyilerin masumluluğu ve ahlaklılığının bir kere daha altının çizilmesi”* gibi öğelerle pek çok türe hizmet eder (Arslan, 2005:102).

Filmlerin merkezinde kadına yer vermesi nedeniyle ‘kadın filmleri’ olarak tanımlanan melodram, 20. yüzyılda kadına ve özel alana odaklanarak aileyi anlatan ve kadın seyircileri hedefleyen bir film türüne dönüşmüştür. Melodramatik özellikler taşıyan ve kadına odaklanan bu filmlerde kadın karakterler, hedefledikleri mutluluğa ulaşabilmek için yaşamın getirdiği her türlü engel ve tehdidi aşmaya çalışırlar ve kaçınılmaz olarak büyük acılar, yoksunluklar ve zaman zaman da idealleştirilmiş sevinçli anlar yaşarlar (Abisel, 2005:302).

1939-1945 yılları arasında Türkiye'deki sinemalarda gösterime giren filmler içinde Amerikan ve Mısır filmleri, Türk Sineması üzerindeki yapısal etkileri açısından önemli olmuştur (Berktaş, 2010:13). 1950 sonrası Türkiye'sinde popülerleşen kalıp öyküler, tipler, rastlantılar, aşk, gözyaşı ve ağır melodramatik anlatımları ile seyirciye hayal dünyası sunan Yeşilçam Sineması (Pösteği, 2007:33), her döneminde abartılı anlatıma dayalı melodramatik anlatım biçimi ile kimi zaman aşırıya kaçılarak kimi zamansa daha ölçülü biçimde, endüstriye dayalı olan neredeyse tüm Türk filmlerinde etkisini göstermiştir (Özren, 2014:83).

1960-1970 yılları arasında Türk Sineması o döneme kadar ki en verimli çağını yaşamıştır (Gök, 2010:45). Yeşilçam Sineması'nın en parlak dönemi olan 60'lı yıllar (Pösteği, 2007:36), aynı zamanda da düzeyli ve kaliteli Türk filmlerinin birbiri ardına vizyona girdiği, ulusal bir kimliğe büründüğü yıllardır (<http://www.sinema.gov.tr/05.02.2015>). Yerli ve yabancı çeşitli kaynaklardan yararlanılan 1960-1970 arası Türk Sineması'nda toplam 1710 adet film çekilmiştir.

Çalışma kapsamında, 1960-1970 yılları arasında Yeşilçam Sineması'nda melodram filmlerinde kadın suçluluğu olgusunu araştırmak önem taşımaktadır. Kadın suçluluğuna yönelik çalışmaları olan araştırmacılar genelde, kadınların; biyolojik, fizyolojik ve psikolojik unsurlarının yanında yaşadıkları sosyal çevrenin de kadın suçluluğu olgusunu etkilediğini açıklamışlardır. Toplumun sosyo-kültürel yapısı, kadının suç davranışında önemli bir etkiye sahiptir (Terzi, 2007:9).

Kadınların en sık işledikleri suçların; zina, adam öldürme ve öldürmeye teşebbüs, hırsızlık, sövme ve hakaret (İçli ve Ögün, 1988:30-31) olduğunu ortaya koyan çeşitli araştırmalarda yeni doğan çocuğu öldürme, zehirleyerek adam öldürme suçlarının da tipik kadın suçları olduğu belirtilmiştir (Günşen İçli, 2013:416).

Kadınlar, suç işlemenin yanısıra intihara da yönelmektedir. Kadınlarda, duygudurum bozukluklarının özellikle depresyonun ve borderline kişilik bozukluğunun görülme oranının yüksek olması, aile içi şiddet, fiziksel ve cinsel istismara daha fazla maruz kalmaları nedeniyle intihar düşüncesi ve girişimi açısından daha yüksek risk taşımaktadır (Tolun, 2010:4).

Çalışmanın “Melodram Sinemasının Yapısı” başlıklı birinci bölümünde; melodram kavramının tanımı yapılarak, tarihsel gelişim sürecinden bahsedilmekte ve melodramın sinemasal kökenleri ele alınmaktadır. Melodram sinemasının anlatı yapısının; konu ve tema, olay örgüsü ve karakter alt başlıklarıyla incelendiği bu bölümde, Hollywood Melodram Sineması ve Hollywood Melodram Sinemasının diğer ülke sinemalarına etkilerine de değinilmektedir. Son olarak da, ayrı bir başlık altında melodram sinemasında kadın rollerine yer verilmektedir.

“Türk Sineması’nda Melodram ve Kadın Suçluluğu” başlıklı ikinci bölümünde ise; Türk Sineması’nda melodramın tarihsel gelişimi ele alınmakta ve Yeşilçam melodramlarının kaynakları, kodları ve anlatı yapısından bahsedilmektedir. Yeşilçam melodramlarında kadın rollerine de yer verilen bölümde, kadın suçluluğu olgusu ayrıntılı bir şekilde açıklanmaktadır. Suç ve suçluluk olgusunun tanımı yapılarak, kadınların işlediği suç türleri, intihar düşüncesi ve girişiminin altında yatan nedenler ortaya koyulmaktadır. 1960–1970 dönemi Yeşilçam melodramlarında da, kadınları suça iten ve intihara yönlendiren nedenler açıklanmakta olup, filmlerde kadınların işlediği suçlar ile intihar ve intihar teşebbüslerinden bahsedilmektedir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise, çalışma kapsamında izlenen filmlerin arasından seçilen Türker İNANOĞLU’nun “*Ayrılık Saati (1967)*”, Nejat SAYDAM’ın “*Yalan Yıllar (1968)*” ve Ülkü ERAKALIN’ın “*Yuvamı Yıkamazsın (1969)*” isimli filmlerinin niteliksel içerik çözümlemesi yöntemiyle çözümlenmesi yer almaktadır. Ayrıca, izlenen tüm filmlerdeki, kadınların işlediği suç türleri ve nedenleri ile intihar, intihara teşebbüs ve nedenleri istatistik veriler ile açıklanmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, Türk Sineması’nın “Altın Çağı” olarak kabul edilen 1960–1970 yılları arası, Türk Sinemasının temel anlatı biçimlerinden birini oluşturan melodram türündeki filmlerde, suç işleyen ve intihara yönelen kadınların, suç işleme ve intihar girişimi nedenlerine namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para kavramları üzerinden belirim kazandırmaktır.

Türk Sineması’nda kadın suçluluğu olgusuna yönelik yapılan çalışmaların sınırlı olduğu düşünüldüğünde, kadın suçluluğu konusunda araştırma yapmanın

gereği ortaya çıkmaktadır. Merkezinde kadınların yer aldığı ve bir kadın türü olarak tanımlanan melodram türündeki filmlerin Türkiye’de yaygın olarak üretildiği ve sunulduğu Yeşilçam Sineması’nda, kadın kaynaklı suç işlemeyi konu edinen filmler aracılığıyla suçun ve intihar veya intihara teşebbüs yöneliminin nedenleri ile birlikte nasıl yansıtıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Problemi ve Araştırma Soruları

Araştırmanın problemi, Türk Sineması melodram filmlerinde;

Soru.1: Kadınlar hangi nedenlerden dolayı suç işlemektedir?

Soru.2: Kadınların, intihar ve intihara teşebbüs nedenleri nelerdir?

Soru.3: Kadınlar işledikleri suçtan ötürü pişmanlık duymakta mıdır?

Soru.4: Kadınların işlediği suçlar erkeklere mi kadınlara mı yöneliktir?

Soru.5: Kadın suçluluğu toplumsal yaşamdan sinemaya mı yansımaktadır?

gibi sorulardan oluşmakta ve inceleme sırasında bu sorulara cevap aranmaktadır.

Araştırmanın Hipotezi

Melodram filmlerde genelde masum olarak bilinen kadın, bazı nedenlerden ötürü suç işlemekte ve intihar veya intihara teşebbüste bulunmaktadır.

Hipotez-1: Kadın, en çok namus ve intikam uğruna adam öldürme suçu işlemektedir.

Hipotez-2: Kadın, kendisinin ve ailesinin namusunu korumak üzere işlediği adam öldürme veya adam öldürmeye teşebbüs suçlarından dolayı pişmanlık duymamaktadır.

Hipotez-3: Kadın, namus ve intikam nedeniyle işlediği suçtan ötürü cezasını çekmeye razıdır.

Hipotez-4: Kadınlar, adam öldürme suçunu en çok tabancayla işlemektedir.

Hipotez-5: Kadınlar suç işlemenin yanısıra kendi hayatlarına da son vermektedir.

Hipotez-6: Kadınlar en çok hap kullanarak ve kendilerini denize atarak intihar veya intihara teşebbüs etmektedir.

1. BÖLÜM

MELODRAM SİNEMASININ YAPISI

1.1. Melodram Kavramı ve Tarihsel Kökeni

1.1.1. Melodramın Tanımı

İlk olarak 18. yüzyılda tiyatro alanında ortaya çıkan bir kavram olan melodram, ilerleyen zamanlarda sanatın tüm alanlarında yaygınlaşarak gelişimini sürdürmüştür. Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi'nde (1986:7980) melodramın iki anlamına yer verilmiştir: “1. Müzik eşlikli ya da müzikle desteklenen dramatik yapıt. 2. Eski Yunan tiyatrosunda, bir oyun kişisiyle koryphaios (koro başı) arasındaki şarkımsı diyalog.” Türk Dil Kurumu (TDK) ‘Büyük Türkçe Sözlük’ içerisinde yer alan 1948 tarihli ‘Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü’ne göre; melodram sözcüğünün iki anlamı vardır: “1. (Eskiden) Bazı yerlerinde müzik çalınan fakat sözleri ezgili olmayan sahne eseri. 2. (Şimdi) Pek acıklı raslantılar üzerine kurulmuş halk dramı.” 1966 tarihli ‘Tiyatro Terimleri Sözlüğü’ne göre de yine aynı şekilde iki anlamı olan melodram şu şekilde açıklanmıştır: “1. Eski anlamıyla, kimi yerlerinde müzik çalınan, ama sözleri ezgili olmayan sahne yapıtı. 2. Bugünkü anlamıyla, pek acıklı rastlantılar üzerine kurulmuş, kolay etki olanaklarına başvuran aşırı duygulu acıklı oyun.” Aynı kurumun 1981 tarihli ‘Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’ne göre ise melodram;

“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 ile kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ile kötüler arasındaki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gelmedik şey, kalmaz; ama yine 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; yalnız, kaba çizgilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği” olarak ifade edilmektedir (<http://www.tdk.gov.tr/> 31.01.2015).

Ana Britannica Ansiklopedisi’nde melodramın; ‘melo’ ve ‘drama’ sözcüklerinin birleşmesinden oluştuğu ve ‘müzikli tiyatro’ anlamına geldiği belirtilmektedir. Ayrıca, ilk kez 18. yüzyılda Jean Jacques Rousseau tarafından, müzikler, şarkılar ve sahne efektleriyle nitelenerek kullanıldığına değinilmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:37). Rousseau’nun ilk kez 1770-1771 yılında sergilenen ‘Pygmalion’ adlı oyununda sözler ve müzik eş zamanlı olarak değil, birbiri ardına kullanılmış ve sözler şarkı gibi söylenmemiş, konuşulmuştur. Rousseau’nun bu eserinde, klasik bir opera eserinden farklı olarak ortaya koymak istediği düşünce, söz ve müzik arasında kurduğu ilişkiden kaynaklanmaktadır (Arslan, 2005:23).

İlk melodram oyun yazarı olarak tarihe geçen ve eserleri 20. yüzyıl’a kadar Avrupa’da çeşitli ülkelerde tekrarlanan Guilbert de Pixérécourt (Tunalı, 2006:34)’un melodramlarının temel özelliği, erdemli olmanın görkemli ve görsel etkiyi artıracak bir şekilde sunulmasıdır (Arslan, 2005:37).

Melodram üzerine çalışmaları olan sinema kuramcıları ve yazarları tarafından birbirinden farklı yaklaşımlar dile getirilmiştir. Örneğin; Peter Brooks’a göre (1995:11-12,14) melodram, kelime anlamı müzik eşliğinde drama olan; güçlü duygusallığı, ahlaki olarak kutuplaşıp, şematize edilmiş karakterleri ile abartılı ifade ve eylem biçimlerini kullanan, kötünün iyiye yaptığı zulüm sonucunda, iyinin kazandığı ve erdemin ödüllendiği “dışavurumcu” bir türdür.

Christine Gledhill’e göre melodram, 18. yüzyılda burjuva sınıfının aristokrasi ile mücadele sürecinde üstünlüğü ele geçirmek ve kültürel hegemonyasını kurmak için, tragedyanın bazı özelliklerinin değiştirilmesi sonucunda ortaya çıkan bir türdür (Aktaran: Kastal Erdoğan, 2009:7).

Thomas Elsaesser ise melodramı, dramatik anlatıya eşlik eden müziğin duygusal etkileri ortaya çıkardığı bir anlatı türü olarak tanımlamaktadır (Aktaran: Akbulut, 2008:47).

Frank Rahill de melodramı; trajedi, komedi, pandomim ve gösterinin doğasından yararlanan ve popüler bir kitleye hitap eden bir düzyazı, dramatik kompozisyon biçimi olarak ifade etmiştir (Aktaran: Arslan, 2005:34).

1.1.2. Melodramın Tarihsel Gelişimi

Aydınlanma Dönemi ve Fransız Devrimi, melodramın kavram olarak yerleşmesi ve dramatik yapısının belirginlik kazanmasında dönüm noktası olmuştur (Tunalı, 2006:35). Fransız Devrimi (1789), aristokrasi ve burjuvazi çatışmasını tiyatral melodrama konu etmesi açısından melodramın bir tür olarak oluşmasında önemli bir etmen olmuştur (Akbulut, 2008:38). Aydınlanma Dönemi ve sınıfsal değişimlerle beraber burjuva sınıfı, kendi dünya görüşü ve beğenisini görmek için melodram tarzının yaygınlaşmasını sağlamıştır (Tunalı, 2006:36).

Melodram, Aydınlanma Dönemi ve Fransız Devrimi ile kutsal olanın gücünü kaybedip, sorgulanmaya başlandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle kaybedilmeye başlayan kutsal değerlerin yerine erdemi yerleştiren bir bilinç ve ahlaki bir evren arayışıdır (Brooks, 1995:15-16).

Melodram türünün kaynağının 18. yüzyıl Almanya'sı ile Fransa'sı olduğunu belirten Özdemir Nutku, melodramın her iki ülkede ayrı bir anlayış içinde ortaya çıktığını ifade etmiştir. Fransa'da oyun kişilerinin duygusal eğilimlerini göstermek amacıyla konuşma örgüsü aralarına melodiler serpiştirilerek, daha etkili bir biçim elde etmek istenmiştir. Almanya'daki melodram anlayışı ise, Fransa'dakinden daha farklı olmuş, konuşmalar müzikle desteklenmiştir (Nutku, 2001:75).

Sahne sanatlarından doğan melodram, müzik ile tiyatronun bulunduğu bir noktada, operanın özel bir biçiminde ortaya çıkmıştır (Arslan, 2005:21). Elsaesser, tarihsel olarak melodramın, biri, geç Ortaçağ ahlaki oyunları; diğeri, halk şarkıları, masallar, efsaneler, halk öyküleri gibi sözlü anlatı geleneği olmak üzere iki kaynağı olduğunu belirtir ve bu türün 18.yüzyıl'da operada doruk noktasına ulaşan romantik tiyatrodan geldiğini ifade eder (Aktaran: Akbulut, 2008:36-37). Ortaçağ ahlaki

oyunları, toplumun Hıristiyanlığa bağlı bir şekilde yaşaması için, bu dinsel öğreti temelinde yer alan ‘iyilik’ ve ‘erdem’ niteliklerine vurgu yapmıştır. Böylece melodramın ilerleyen dönemlerde ana karşıtlıklarından olacak ‘erdem’ ve ‘erdemli olmayan’ın (kötü) temelleri atılmıştır (Akbulut, 2008:36).

18. yüzyıl’da opera denildiğinde akla müzikli-drama gelirken, bu yeni ‘tür’ün gelişimiyle birlikte, yüzyıl sonundan itibaren opera ile melodram arasında bir ayrıma gidilmiştir. Melodramın bu ilk çıkışını takiben girdiği yol, aristokrasi ya da burjuvazinin yüksek sanattan beslendikleri üst sınıf tiyatro ve opera salonlarının ötesinde, alt sınıfların da eğlenmek için gittiği sahneler olmuştur (Arslan, 2005:24).

Kapitalist büyüme sonucunda hızla ilerlemekte olan kentsel yaşam, yeni ortaya çıkmaya başlayan orta, alt-orta ve proleter sınıf izleyicisinin de büyümesini beraberinde getirmiştir (Tunalı, 2006:37). Melodramı önceleyen alt sınıf gösterilerinde, sihirbazlar, akrobatlar, kuklacılar, ucubeler, egzotik hayvanlar, soytarlar, epik ya da mitik hikâyeler, masallar, sözlü halk hikâyeleri ve görsel kısmı kuvvetli pandomim şovları sıklıkla yer bulmuştur (Arslan, 2005:24).

Dramın bütününün mutlak bir sessizlik içinde yayıldığını belirten Elie Faure (2006:36-37), pandomimin stilize edilmiş jestlerle, temel tutumlarda bulunan duygu ve tutkuları temsil ettiğini ifade etmiştir. 18. yüzyılda bir ara form olarak gelişen pandomim, melodramın ana kaynağı olmuştur. Başlangıçta müziğin eşlik ettiği pandomim gösterilerine, 18. yüzyılın son çeyreğinde küçük diyaloglar eklenmiştir. Böylece türün içinden yeni alt türler doğmasını sağlayacak bir adım olmuştur (Brooks, 1995:62).

19. yüzyılda melodramın sahne sanatlarından sonra edebiyatta da yer bulması ve popülerleşmesi söz konusu olmuştur (Arslan, 2005:17). Balzac, James, Dickens, Gogol, Dostoyevski, Proust ve Lawrence gibi ‘toplumsal melodramcı’ yazarlar eserlerinde, insanın toplumsal varoluşu, günlük hayat tarzları ve hayatta yaşadıkları ahlaki dramları anlatmışlardır (Brooks, 1995:22). Sahne sanatlarında sıklıkla başvurulan, anlamın oluşturulma sürecinde sözün yerine kullanılan, mimik ve hareketlere dayalı pandomim öğeleri, bu yazarların romanlarında, 19. yüzyıl romanlarının özelliklerinden biri olan eğretilemeler şeklinde görülmektedir (Arslan, 2005:46). Balzac ve James gibi yazarlar için melodramın çekici olmasının nedeni,

öze dayalı bir ruhsal karşıtlığı tutarlı bir şekilde dramatize eden tavırlar, deyimler ve hareketler bütünü sunmasıdır (Brooks, 1995:20). Melodram bu yazarlar için gerçek dramayı kurma yolunda bir alan oluşturmuştur (Arslan, 2005:42).

Balzac, Dickens ve James gibi yazarlar, kendi metinlerindeki temsil modelini tiyatrodan aldıklarını belirtmişlerdir (Aktaran: Brooks, 1995:77). Sinemanın özellikle anlatı yapısı ve olayların kurgulanması, romanın kullandığı tekniklere benzemektedir (Arslantepe, 2010:35). Elsaesser de, 1940'lı ve 1950'li yıllardaki melodram filmlerinin temelini Hugo, Balzac ve Dickens'ın romanlarından kaynaklandığını ifade etmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:37). Buradan da anlaşılacağı üzere, tiyatro, edebiyat ve sinema her zaman birbirinden etkilenmektedir.

1.2. Melodram Sineması

1.2.1. Melodramın Sinemasal Kökenleri

Melodram, sahne sanatlarından edebiyata, duygusal şarkılardan tiyatroya taşınmış (Akbulut, 2012:94) ve 20. yüzyıl başlarında tiyatrodan gerileyerek, sinemanın doğuşu ile birlikte bu alanda gelişmeye başlamıştır (Arslan, 2005:81). Gledhill, sinemanın tiyatrodan farklı olarak, izleyicilere fotoğrafik bir gerçeklik sunduğunu belirtmiş ve melodramı, sinemanın mirasını taşıyan bir tür olarak vurgulamıştır (Aktaran: Akbulut, 2008:43). Melodram da, 20. yüzyılın ortalarında sinemanın yaygınlaşması ve düzenli bir üretim biçimi oluşturulmasıyla birlikte sinema için vazgeçilmez olmuştur (Arslan, 2005:60).

Fransız yazar André Malraux'un deyişiyle 'yeniden üretim aracı' olan sinema (Metz, 2012:95), teknik açıdan sahnelerde yaşanan sorunları ve romanın söze bağımlılığını bir ölçüde ortadan kaldırarak, temsilin daha gerçekçi olması açısından yeni olanaklar sunmuştur (Arslan, 2005:97). İlk olarak tiyatral melodramların sinemaya uyarlanması şeklinde ortaya çıkan ve roman uyarlamaları ile geliştirilen melodram sineması da, tekniğin ve duygusal sunumların güçlü bir biçimde bir araya getirilmesi ile sinemada yaygınlaşp gelişimini devam ettirmiştir (Agocuk, 2012:37).

Sinemada melodramın güçlenmesi ve tutması anlamında Griffith sineması oldukça etkili olmuştur (Arslan, 2005:98). Tiyatral melodramın konularını sinemaya vermesiyle birlikte, sessiz sinemada benimsenen bir tür olan melodram, bu dönemde

David Wark Griffith ile en başarılı örneklerini vermiştir (Akbulut, 2008:44). Sahneye konulma biçimleri tamamıyla tiyatral olan ilk filmlerde kullanılan sabit kamera açılarına ve çekim planlarına (Metz, 2012:53) kıyasla Griffith, değişik kamera açıları, yakın ve uzak planlar, paralel kurgu, kararma-açılma ve flashback tekniği kullanmıştır (Arslantepe, 2012:115). Böylece hem karakterlerin duygularını ifade etmede hem de izleyici ile arasında empati oluşturmasında sinemaya avantaj sağlamıştır (Arslan, 2005:98).

Griffith'in, babasının uyguladığı şiddet sonucu evden kaçıp, bir yabancıda sevgiyi arayan genç bir kızın sonu ölümle biten öyküsünü anlatan '*Örselenmiş Tomurcuklar*' (*Broken Blossoms, 1919*) ve uğradığı tecavüz sonucu köyünü terk edip, işe girdiği çiftlikte kötü bir adam tarafından aldatılan genç bir kızın öyküsünü anlatan '*Doğuya İnen Yol*' (*Way Down East*) filmleri, 20. yüzyılın başında melodram sinemasının parlak örnekleri olarak adlandırılmaktadır. Bu filmler melodram filmlerinin anlatısal örüntüsünü oluşturmuştur (Akbulut, 2008:44). Griffith sineması, sürekliliğe dayalı bir doğalcılık üzerinden hareket edip, genel çekimden yakın çekime giden bir kurgu düzeni içerisinde, hikâyelerin iyilerin gözünden anlatılarak kötülerin ötekileştirilmelerini içermektedir (Arslan, 2005:99).

Griffith'in mirasçıları olarak Frank Borzage, *A Farewell to Arms* (1932), *A Man's Castle* (1933), *No Greater Glory* (1934) filmleriyle; John Stahl ise, *Only Yesterday* (1933), *Imitation of Life* (1934), *Magnificent Obsession* (1935), *When Tomorrow Comes* (1939) ve *Leave Her to Heaven* (1945) filmleriyle başarılı melodramlara imza atmışlardır (Akbulut, 2008:45).

Farklı coğrafyalarda özellikle sinema sanatı açısından egemen bir anlatım biçimi olan melodramın (Arslan, 2005:93) bir tür olarak tanınmasında asıl etki, Avrupa'dan gelen Max Ophuls, Douglas Sirk ile Broadway müzikallerinden gelen Vincente Minelli ve Nicholas Ray'a aittir (Akbulut, 2008:46). Alman yönetmen Max Ophuls'un 1940'lı yıllardaki filmlerini, 1950'li yıllarda Douglas Sirk ve Vincente Minelli'nin filmleri takip etmiştir (Can, 2007:21). Danimarkalı yönetmen Douglas Sirk, melodramın kalıplaşan özelliklerini bir kenara bırakarak, daha çok sanatsal yönüne ağırlık vermiştir. Amerikan müzikal filmlerinin önemli yönetmeni Vincente Minelli, filmlerinde görüntü ve müziğin senkronizasyonunu ustalıkla sergilemiştir

(Agocuk, 2012:42). Bu yönetmenlerle birlikte İkinci Dünya Savaşı sonrası melodram popülerleşerek en parlak dönemlerine girmiştir (Can, 2007:21).

1.2.2. Hollywood Melodram Sineması

Avrupa'dan tiyatral bir kurgu olarak Amerika'ya gelen melodram (Akbulut, 2008:53), 20. yüzyılda Hollywood Sineması'nda yaygın bir tür haline gelmiştir (Kastal Erdoğan, 2009:11). Rahill de, 20. yüzyıl melodramlarının Amerika'ya, Avrupa'dan aktarıldığını, üstelik başlangıçta bu melodramların oyuncularıyla birlikte ithal edildiğini ifade etmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:43).

Sinema eleştirmeni Rekin Teksoy, Avrupa'da daha çok sanat yönüne ağırlık verilen sinemanın, Hollywood'da ticari olarak kullanılmaya başlandığını vurgular (Aktaran: Agocuk, 2012:38). Amerikan melodramlarının Avrupa melodramlarından temel farkı, Amerika'da yükselen burjuvaziye karşı çatışacak yerleşik bir aristokrat sınıfın bulunmamasıdır (Akbulut, 2008:43).

Yıldız sistemini oluşturan ve bu olguyu en parlak biçimde kullanıp yaşatan Hollywood (Dede, 2011:239), 1940'lı yıllardan itibaren melodramatik anlatısını, toplumda tanınmış yıldızlar ekseninde kurmuştur (Akbulut, 2008:47). Nijat Özön (1972:88), yıldızcılığın nedeninin, *"filmin bir endüstri ürünü olarak görülmesi, düşünülmesi, buna göre hazırlanması, piyasaya sürülmesi ve değerlendirilmesi"* olduğunu belirtmiştir. Hollywood Sineması'nın ticari döngüsüne endeksli bir şekilde yükselişe geçen 'yıldız sistemi'nin (Tunalı, 2006:224) işlevlerinin başında, toplumsal beklentilere göre yıldızlar üretmek, bu yıldızlar işlevlerini yerine getirdiği sürece yaşatmak ve tüketimini sağlamak gelmektedir (Pösteği, 2007:17).

Asıl amacı, yapılan filmlerin ülke içinde akılcıl dağıtımını sağlamak olan stüdyo sistemi ile tanışan (Vincenti, 2008: 63) Hollywood Sineması, bu dönemde doğru ve çekici hikâye anlatıcılığının önemini anlamış ve bu doğrultuda çalışan büyük yazarları kendi bünyesi içine almıştır (Arslantepe, 2008:253). Farklı izleyici gruplarına, farklı tür filmler üretme konusunda uzmanlaşan Hollywood için melodram, vazgeçilmez bir tür haline gelmiştir (Akbulut, 2008:45).

Amerikan Sineması'nda melodram filmlerin ilk biçimsel özelliklerini görsel anlatıma yerleştiren Griffith (Tunalı, 2006:179) ve daha sonradan Hollywood

Sineması, anlatının bölünmeksizin izleyicisini sürüklemesini ve gerçek dünyanın gerçekliğini bir kenara bırakarak, anlatı dünyasının içinde yaşadığı yanılısamaya kendini vermesini sağlamıştır (Arslan, 2005:100).

Hollywood melodramlarında anlatı, erkeğin ya da kadının aşkını kazanmak ekseninde yapılır (Akbulut, 2005:51). Melodramların en önemli temasının aşk olduğunu belirten Adanır (2012:80), seyircinin yaşadığı toplumdaki sevgisizlik ya da sevgiye açlığını, filmlerdeki sevgililer aracılığıyla gidermeye çalışmasından söz etmiştir.

Kadın ve erkeğin birlikteliğine ilişkin sorunları ele alan Hollywood Sineması'nda romantik melodramlar, aile melodramları ve eril melodramlar gibi alt türlerini de oluşturan melodram, genellikle 'aile melodramları' şeklinde görülür (Akbulut, 2012:92). Daha çok orta sınıfın yaşantısına odaklanan melodram, orta sınıfın temel yapı birimi olan aileyi merkezine almıştır (Elmacı, 2013:265). Hollywood aile melodramları da, aile kurumunu yücelten ve kutsayan temaları ile Amerikan yaşam tarzını her çeşit toplumsal katmana yaymaya çalışmıştır (Can, 2007:27). Hollywood Sineması'nda bir alt tür olarak ortaya çıkan aile melodramları, insan ilişkileri sistematüğinde melodramatik dinamiğin odak noktası haline gelmiştir (Tunalı, 2006:68).

Elsaesser'e göre, melodramların bir çeşitlemesi olan aile melodramları, toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkileme ve olayları biçimlendirme konusunda başarısız olmuş kahramanı konu edinir. Dünyada çıkış yolunun olmadığını ve karakterlerin bunun üzerinden sunulduğunu ifade eder. Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar (Aktaran: Akbulut, 2012:92). Örneğin, çoğu filmde aşk, bu dünyada değil, ancak öteki dünyada yaşanabilecek türden yoğun bir duygusal ilişki olarak sunulmaktadır (Adanır, 2012:82). Elsaesser, kahramanı hareket edemez kılan baskıların, onu çevreleyen mekân olan 'ev'de fiziksel ifadesini bulduğunu söyler. Eşyalarla tıka basa doldurulmuş orta sınıf evin, görsel olarak kahramanın sıkışmışlığını vurgulayan klostrofobik bir atmosfer yarattığını ifade eder (Özhan, 2011:35).

Hollywood melodramlarında, ifade edilemeyen duygu ve düşünceler, dekor ve mizansen ile dile getirilmiştir. Elsaesser'in vurguladığı gibi, dekor ve mizansen; içsel

duyguları, kırılganlığı ve eziyeti dışsallaştıran simgelerdir. Laura Mulvey'e göre; Hollywood melodramının biçimsel araçlarından biri olan mizansen, anlatıdaki karşıtlıkları göstermesi ve onları estetik bir biçimde yeniden üretmesiyle ideolojik bir işleve sahiptir. Bu nedenle, filmler izleyicide bir uzlaşmadan çok karşıtlıkları uyandırır (Aktaran: Akbulut, 2008:75-76).

Sinema yazarı Robert Phillip Kolker'e göre, Douglas Sirk'ün 50'li yıllara ait 'aile melodramı' olarak nitelenen (*Magnificent Obsession-1954, All That Heaven Allows-1956, Written On The Wind-1957, Imitation Of Life-1959*) filmleri Amerikan melodram sinemasının zirvesidir. Kolker bu saptamasını şu şekilde açıklamıştır:

“Aile entrikalarını, ümitsiz kadınlar ve cinsel açıdan hiperaktif ve edilgen biçimde rahat ideal erkekleri gösterdiği için değil; bize beklediğimiz durumları, engellenen aşkları, çöken imparatorluklarını, suç ortaklıklarını ve inkâr etmeleri, durmadan basit bir hayat yaşamaya yönelik fazlasıyla büyük, fazlasıyla talepkâr duyguları verdiği için değil; ama müdahale edilemeyen düzeyde ne yaptıklarının farkında olmaları nedeniyle zirve filmlerdir” (Aktaran: Tunalı, 2006:76).

Mulvey de, Sirk melodramlarının, derinlere hapsedilmiş duyguları açığa çıkarmaya çalıştığını ifade eder (Aktaran: Özhan, 2011:35).

50'li yıllarda Amerika'da yürütülen politika ile, İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal denge sağlanmaya, ekonomi güçlendirilmeye ve toplum soğuk savaşın paranoyasından uzak tutulmaya çalışılmıştır. Hollywood'un bu yıllardaki melodramatik yapımlarının birçoğunda; karakter derinliği, gerçekçi eğilimler, sınıf ayrımına ilişkin ahlak anlayışı ve toplumsal normlar, sinema teknolojisi ile filmlerin kalitesini yükselten unsurlar durumuna gelmiştir (Tunalı, 2006:209-210).

Hollywood melodramları, her ne kadar 50'li yıllardan sonra, değişime, dönüşüme uğrasa da, yönetmenler tarafından bir anlatım biçimi olarak kullanılmaya devam etmiş (Akbulut, 2008:57) ve zamanla diğer ülkelerde de popülaritesini artırmıştır.

1.2.3. Hollywood Melodram Sinemasının Diğer Ülke Sinemalarına Etkileri

Birinci Dünya Savaşı döneminde, Hollywood'da stüdyo sistemi başlamış ve sektörün iç ve dış pazar koşulları oluşturulup, filmlerin tüm dünyaya dağıtılması sağlanmıştır. Ayrıca bu dönemde Hollywood Sineması, Avrupa ile birlikte özellikle Üçüncü Dünya Ülkelerinin sinemalarını biçimsel anlamda etkilemeye başlamıştır (Tunalı, 2006:67).

Adanır (2012:13), melodramın yalnızca Hollywood Sineması'na değil, başta Hindistan olmak üzere Mısır, Türkiye ve Brezilya da dahil öykülü film üreten bütün ülkelere özgü bir tür olduğundan bahseder. Tunalı (2006:24) da, melodramın Batı'ya ait bir kavram olmasına rağmen; Türkiye, Mısır, Hindistan gibi ülkelerde, toplumların kendi kültürel içerikleriyle oluşturdukları, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulunduran ve böylece yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkileyen geçerli bir biçim olduğunu belirtir.

Murat İri'ye göre (2013:33), Hindistan Bollywood Sineması'nda, melodramatik öyküler, 'kusurlu' oyunculuklar, asenkron dublajlar, basmakalıp dans ve müzikler ile üretilen filmlerin, fanatik ulusal ve ulus aşırı izler kitlesi vardır. Filmlerdeki her şeyin çok stilize olması onu Hollywood'a benzer kılmakta ve anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Diğer taraftan ise, Bollywood'un inandırıcılığa dair kaygılarının Hollywood Sineması'ndan daha az olması, iki sinema arasındaki farkı ortaya koymaktadır.

Hollywood tarafından üretilen filmlerdeki biçim ve içerik özelliklerini kullanmaya başlayan Mısır Sineması, 1940'lı yıllardan itibaren gişe başarısını arttırarak, Mısır'da faaliyet gösteren Amerikan şirketlerine rakip olmuş (Berктаş, 2010:15) ve İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında bir nevi Ortadoğu'nun ve Kuzey Afrika'nın 'Hollywood'u' durumuna gelmiştir (Tunalı, 2006:194). Mısır Sineması'nın kültürel kökenleri olan, geleneksel Arap müziği, Arap enstrümanları ve Arap dansı ile birlikte Arap kültürünü beyazperdeye taşıması, melodik ve ritmik yapısı ve eğlence kültürüne hitap etmesi kendi türünü oluşturmasını sağlamıştır (Berктаş, 2010:14-15).

Tunalı'ya göre (2006:282), her kültürün yerel özellikleri doğrultusunda yeniden oluşturulmasıyla yansıma bulan melodramatik imgelemin biçimsel

benzerlikleri, ‘aşk, acı, ayrılık, hastalık, engel, gözyaşı, fedakârlık, evcillik, kadının belli bir noktada sabitlenmesi’ gibi durumlarda, Batı ve Doğu sinemasında ortak kodlar olarak görünmekle birlikte, bu kodların nedensellikleri kültürel ve zihinsel aktarımlara göre farklılık taşımaktadır.

Hollywood, Mısır ve Hint Sineması etkisinde gelişen Türk Melodram Sineması’na çalışmanın ikinci bölümünde yer verilecektir.

1.3. Melodram Sinemasının Anlatı Yapısı

1.3.1. Melodram Filmlerde Konu ve Tema

Acının yüceltilmesi, acıdan haz alma ve çile çekme motifleri melodramın içeriğini belirler. Georges Duby, feodal çağda insanın giderek artan bir şekilde İsa’ya yoğunlaştığını, onun bedeninin çektiği acılar üzerine daha derin düşünme eğiliminde olduğunu belirtir. Melodramların ana konusunu oluşturan aşka dayalı filmlerde de, ‘mutlu aşk yoktur’ önermesinin altından mutsuzluğu öngören/dayatan bu eski anlayış çıkar (Tunalı, 2006:31-32).

Kovács’a göre (2010:89-90), melodramlardaki duygusal yoğunluk özel bir anlatı şemasının sonucudur. Melodramlarda, ümitsiz durumdaki ve başından kaybetmeye mahkum ya da kazanmasının bir mucizeye bağlı olduğu yalnız ve çaresiz insan, dış dünyanın; fiziksel (ölümcül hastalık, kaza), toplumsal (savaş, yoksulluk, sınıfsal farklılık) ya da ruhsal (güçlü aşk, ölümcül nefret, öldürücü bağımlılık, ahlaki yozlaşma) güçleriyle karşı karşıya gelir. Buradan hareketle Kovács, melodramın; melankolik, merhametsiz ve acıklı atmosferinin, kendi anlatısının özünü yakından ilişkili olduğunu belirtir. Oğuz Adanır da; melodramların aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı, ölümüne sevgi ve ölümüne nefretin egemen olduğu bir evren olduğundan söz eder (Aktaran: Tunalı, 2006:203).

Ryan ve Kellner, melodramlarda sıklıkla işlenen temaları şu şekilde sıralamışlardır: “*Servetin sahte mutluluğundan doğan düş kırıklığı; güven, görev duygusu, sadakat ve bağlılık gibi basit ve mütevazî aile değerlerinin güzelliği; duyguların, para ya da kariyer gibi dünyevi ödüller karşısındaki öncelikli yeri; orta sınıf aile değerlerine tecavüzün cezasız kalmaması zorunluluğu; kişinin kendi nasibini kabullenmesi ve ne kadar sınırlı olursa olsun, elindekilerle yetinmesi*

gereğini hatırlatan bir unsur olarak hastalık ve ölümün rolü vb.” (Aktaran: Baş, 2011:105).

Melodramlar, sağlıklı olanın sağlıksız, hastalığın ise normal bir dışavurum olduğunun altını çizen filmlerdir. Hemen her filmde görülen ortak bir özelliği; ‘merhamet’ duygusunu pekiştirecek olan ‘hastalık’ metaforunu kullanmasıdır. Ana kahramanlardan birinde ortaya çıkan fiziksel veya ruhsal hastalık, melodramların dramatik ilerlemesini sağlayan önemli bir unsur olmakla beraber, karakterleri melankoliye yöneltmenin ve bu duyguyu seyirciye aktarmanın en önemli yoludur (Tunalı, 2006:63-64).

Temelde bir dizi karşıtlıklar üzerine kurulan melodram anlatısındaki çatışma; kadın/erkek gibi cinsler, varıl/yoksul gibi sınıfsal, birey/toplum gibi toplumsal, iyi/kötü gibi ahlaki ekseninde yaşanmaktadır. Ayrıca bunlara; kamusal/özel, içerisi/dışarısı gibi karşıtlıklar da eklenmektedir (Akbulut, 2008:65).

Melodramlar, acıdan zevk alma üzerine dayalı tematik alt yapısıyla acının değişik türlerini, özellikle de heteroseksüel aşk acılarını merkezine taşımıştır (Elmacı, 2013:265). Steve Neal’e göre; melodramın anlatı yapısının zeminini oluşturan en temel zıtlık, kadın ile erkek arasında oluşturulan ve heteroseksüel fanteziyi harekete geçirmeyi amaçlayan karşıtlıktır. Melodramın anlatı yapısı, bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engellemiş, ertelemiş ya da bloke etmiştir (Aktaran, Agocuk, 2012:30). Adanır da (2003:69), melodramların yoğunlaştığı psikanalitik içeriğin; cinsel arzu ve onun mahkum edilmesi olduğunu belirtir.

Schatz, melodramı, *“merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözüldüğü anlatı”* olarak tanımlar (Aktaran: Akbulut, 2012:21). Kolker de; melodramların, arzunun serbest bırakılması ve kontrol altına alınması üzerine kurulu olduğunu söyler. Bu ise, baskının son bulmasını sonra yeniden dayatılmasını gerektirir. Kolker, melodramın uyarıcı bir biçim olduğu için bu düzene sahip olduğunu belirtir (Aktaran: Tunalı, 2006:179).

Melodramın temelde kaderci olduğunu söyleyen Kovács (2010:90), melodramatik anlatının duygusal çatışmaları ifade eden öykülerden başka öykülerde uygun olduğunu belirtir ve bu filmlerdeki kaderci karakterlerin; toplumsal, politik ve tarihsel anlatılara uyumlu olduğunu vurgular.

1.3.2. Melodram Filmlerde Olay Örgüsü

Tema (ana ve yan temalar), karakterlerin (ana ve yan karakterler) ilişki düzlemi, kişileştirme, olay örgüsü, diyalog örgüsü gibi temel unsurlar, tümü ana öyküye bağlanan ve ana temadan ayrılmayan mantıklı bir bütün içinde olmalıdır (Tunalı, 2006:245).

Oyun ve senaryo yazım teknikleri ile ilgili kitabında Turgut Özakman (2004:155) olay örgüsünü, *“konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerinin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme”* şeklinde tanımlamıştır. Metz’e göre (2012:31), *“bir öyküyü dünyanın geri kalanından ayıran ve ‘gerçek’ dünya ile birbirine karıştırılmasını önleyen bir başlangıcı ve bir de sonu vardır.”* Öykü denince olay örgüsünün anlaşıldığını ve bir bütünün; başının, ortasının ve sonunun olduğunu belirten Aristoteles’e göre tragedya (1987:27), *“tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir”*. Tragedyanın; öykü, karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik olmak üzere altı öğesinin bulunduğunu söyleyen Aristoteles, bu öğeler arasında en önemlisinin, olayların uygun biçimde birbirine bağlanması olduğunu ifade eder. Tragedyanın temel kavram ve değerlerini kullanan melodram, bunları çok daha kolay kabul edilebilir tarzda uygular (Tunalı, 2006:38).

Klasik anlatı doğrultusunda gelişen melodramlar, başlangıç, gelişme ve final düzleminden oluşur ve dolayısıyla düğüm, çatışma, çözüm bölümleriyle gerilim unsuru barındırır. Bu özellikleriyle popüler bir biçim olarak izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine ve özdeşleşmesine eşlik eden bir yapıya sahiptir (Tunalı, 2006:43).

Olay örgüsünün gelişmesi, ya çatışmanın ortadan kalkmasına ya da yeni çatışmaların ortaya çıkmasına neden olur (Todorov, 2010:256). André Bazin’e göre (2011:264), dramatik açıdan bir melodram, olay örgüsü çerçevesinde düğümün nasıl gelişeceğini izleyiciye önceden kolaylıkla kestirme olanağı sağlamalıdır. Melodramlarda; sevgiye, aşka dayalı bireysel arzu ile toplumsal yasaklar, birey ile

toplum arasındaki gerilim sonucu oluşturulan çatışmalar (Akbulut, 2008:58), izleyiciyi fazla düşündürmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır (Agocuk,2012:7).

Marvin Rosenberg, dramatik biçim üzerine yaptığı bir çalışmada, genel hatlarıyla melodramın klasik dramatik yapısını tanımlamıştır. Serim bölümünde, kişiler ve durumun belirgin bir şekilde ortaya çıktığını ve senaryo boyunca alttan alta sürebildiğini söyleyen Rosenberg, seyircinin merak duygularını kamçılayan düğüm noktasında; başkahramanın ya da kişilerin bulunduğu konumdan çıkarak yeni bir konuma geldiklerini ifade eder. İlk asal düğüm noktasının çatışmayı başlatıp, son asal düğüm noktasının çatışmayı sonlandırdığını belirten Rosenberg, kendinden sonra gelen final sahnesine sıkı sıkıya bağlı olan doruk noktasının; öncekinden daha güçlü bir değişim ve dönüşümün ortaya çıktığı ve kesin bir sonuca yöneldiği yer olduğuna değinir. Final bölümünün de, filmin tüm düğümlerinin, çatışmalarının kendi mantığı içinde inandırıcı bir çözüme ulaştığı süreç olduğundan bahseder (Aktaran: Tunalı, 2006:190-191).

Gledhill, melodramatik olay örgüsünün, karakteristik olarak, başkarakterin masumiyetinin yanlış olarak tanıtılmasıyla başladığını vurgulamıştır. Kötü karakterin ulaşabildiği güçleri kullanmaktan mahrum olan masum karakterin kurban olması gerekliliğini belirten Gledhill, olay örgüsünün, bütün başkarakterlerin ahlaki olarak net bir şekilde tanımlandığı bir süreci izlediğini ve sonuç olarak da suç ve masumiyetin genel kaniya göre tanımlandığını ifade eder (Aktaran: Can, 2007:24). Kovács'a göre de (2010:90) melodram, her zaman masum bir kurbanın acı çekmesiyle ilgili olmuştur. Bu nedenle bir melodramda mutlu son her zaman beklenmedik bir şekilde, şans eseri ya da mucize eseri gelir. Birçok engel, acı, eziyet ve haksızlık, iyiyi temsil eden kahramanı yıldırmaz. Amacına ulaşmak için çabalar ve sonunda istediğini elde eder (Nutku, 2001:77). Olay örgüsündeki ani değişiklikler, sürprizler, şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar melodramatik anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır (Baş, 2011:104).

Nowell-Smith; melodramların temel özelliğinin aşırılığa ve abartıya yer vermeleri olduğunu belirtmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:73). Melodram filmlerinde bulunan aşırılık ögesi; müzik, mizansen, dekor, abartılı oyunculuk ve film teknikleri

ile melodramatik etkiyi arttırıp izleyicinin duygularını ele geçirmek amacıyla kullanılmıştır (Agocuk,2012:32).

Kovács'a göre (2010:90), sözcüklerin ve sözlü ifadenin olmaması ya da yetersizliğiyle ilişkili olan melodramlarda büyük jestler ve müzik, merkezi bir rol oynamıştır. Karakterlerin daha çok söylemek istediklerini söyleyememesi ve duygularını sözle ifade edememe gibi durumları müzik eşliğinde sunulur (Agocuk, 2012:32). Ayrıca, ifade edilemeyen duygu ve düşünceler, Elsaesser'in vurguladığı gibi, “içsel duyguları, kırılğanlığı, eziyeti dışsallaştıran simgeler” olan dekor ve mizansenle de dile getirilmeye çalışılır. Melodramın başvurduğu jestsel, görsel ve müziksel araçlar, dilin anlatamadığını anlatırlar (Aktaran: Akbulut, 2008:75).

Melodram filmlerde aşırılık ögesiyle bağlantılı, bir diğer unsur “tekrar” dır. Olaylar tam çözüme ulaşacakken, sürekli yinelenen çatışmalarla, tekrar başa dönen bir yol izlenmiştir. Bu şekilde, zamanın geri döndürülemeyeceği ile ilgili ‘çok geç’ duygusu, melodramatik anlatının dokunaklı olmasını sağlar (Agocuk, 2012:32). Melodramlarda acıyı ve ağlamayı; sürekli geç kalınması ve doğru zamanda doğru yerde olunamaması gibi trükler oluşturur (Arslan, 2005:99). Steave Neale; “melodramlarda anlatının inşasının, karakterler ve izleyicinin ‘bilgi’ ve ‘bakış açısı’ arasındaki çelişki üzerine yapılandığını ve melodramların duygusallığını, karakterler ve izleyici ile aynı bakış açısında buluştuğunda yarattığını” belirtir (Aktaran: Tunalı, 2006:199). Karakterin içinde bulunduğu baskıcı toplumsal koşullarla baş etmede yetersiz kalması da, duygusal yönden anlatıyı dokunaklı kılar. Seyirci, kahramanın haklı olduğunu bildiği halde, onun toplumsal koşulların kurbanı olmasına acır (Akbulut: 2008-68). Aristoteles'in Poetika'da bahsettiği gibi (1987:37); “acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur”. Seyirci açısından ‘özdeşleşme’ ve ‘katharsis’ terimleriyle ifade edilen duygu durumunu yaratan da bu durumdur (Tunalı, 2006:44).

Ayrıca, melodram filmlerde, her şey gerçekte olandan daha abartılı sunulmuştur. Karakterlerin başına gelen olaylar ve rastlantılar, gerçekte olamayacak kadar fazladır (Agocuk, 2012:32). Melodramlarda, oyunculuğun da abartılı olduğu ve aşırılığa kaydığı söylenebilir. Oyunculara jestler ve mimikler kalıplaşmıştır, hemen hemen bütün melodramlarda belli duygular, belli tepkiler, oyunculuğun aynı biçimleriyle ifade edilir (Akbulut, 2008:76-77). Özön'ün de belirttiği gibi

(1972:170), ağlatı ve dramda yer alan bütün öğeler, melodramda alabildiğine abartılarak, ölçüyü açan bir biçimde kullanılır.

1.3.3. Melodram Filmlerde Karakter

Melodramlarda karakterler, yüklendikleri kodlamalarla iyi-kötü arasındaki çatışmayı dile getirirler (Akbulut, 2012:40). zn'e göre (1972:169), her şeyi kalıplar içinde ele alan melodramda insanlar da kalıplaşmış, dünya iyiler ve kötüler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Brooks da (1995:35-36), melodrama göre dünyanın, iyi ve kötünün uzlaşması değil, çatışma yaşaması şeklinde inşa edildiğini söyler ve melodram karakterlerinin psikolojik derinliğe sahip olmayıp, sadece iyi ve kötüyü canlandıran kişiler olduğunu belirtir.

Bazin'e göre (2011:264) bir melodram, öncelikle karakterlerin anlaşılrlılığıyla tanımlanır. Seyirciyi dramatik aksiyonun içine çekmek, onun öncelikle karaktere ilgi duymasını sağlamaktan geçer. Hemen her filmde ana karakterin niteliğinin 'iyi' olarak işlenmesi de bu durumun bir sonucudur (nal, 2008: 98). Nutku (2001:76), 18. yüzyıl sonlarında Rousseau'nun, insanın özünde bulduğu 'doğal iyi' ve bununla çatışan toplum içinde yaşayan bireyin edindiği ıkarıcılığın; melodramın iyi-kötü, güzel-çirkin, namuslu-namussuz kategorilerini ortaya çıkardığını belirtir. Melodram, filmlerde gszlerce ve masumlarca temsil edilen 'iyi'nin yanındadır. Melodramın güçsüzlerin yanında olduğu düşüncesi, onun ahlakın ve erdemini tarafında olmasıyla ilişkili olarak düşünmektedir (Akbulut, 2008:66). Melodramın en belirgin yönlerinden biri olan filmin sonunda iyilerin kazanması, kötülerin cezasını bulmasıyla verilen ahlak dersi, seyircinin vicdanını rahatlatan bir özellik taşımaktadır (Yıldıran nk, 2011:3870).

Elsaesser, melodram öykülerinin, genel olarak erdemli kurban-kahramanın gözünden anlatıldığını belirtir (Aktaran: Arslan, 2005:109). Schatz'a göre de, melodramların merkezinde toplumsal koşulların baskısı altında ezilen erdemli bir birey bulunmaktadır. Bu birey, çoğunlukla bir kadın ya da içinde yaşadıkları toplumsal çevrenin değerleriyle aynı görüşte olmayan birbirine açık çiftlerdir. Elsaesser'in belirttiği gibi, melodramlarda, karakterlerin içinde buldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusu olmaktadır (Aktaran: Akbulut: 2008:68). Melodram, kadın ve erkek kahraman için; acı çekmeyi, kendini feda

etmeyi ve yaşanan hayal kırıklığı nedeniyle kaderine razı olmayı öngören bir yapı sunar (Kastal Erdoğan, 2009:14).

Melodram kahramanları, iyileri erdemli ve doğrucu oldukları için bir şekilde zulme uğrayıp acı çekerler ve zalimlerin, kötülerin acımasız entrikalarının ya da planlarının kurbanı olurlar (Arslan, 2005:109). Bir süre için çözüm bulmaya çalışsalar da, er ya da geç kendilerini tamamen duygusal acı çekişe bırakırlar. Eğer mutlu bir son varsa, bu onların çabaları nedeniyle değil, mucize sonucu ya da şans eseri etraflarındaki koşulların değişmesi nedeniyledir (Kovács, 2010:93).

Melodram kahramanının, o günün kabul edilmiş, standart ahlak ölçüleri dışına asla çıkmayacağını ifade eden Nutku (2001:77), haksızlığa uğrayan kahramanın, anlatının sonunda her şeye rağmen hakkı olan konuma geldiğini ve ona haksızlık yapılmışsa, öcünü de aldığını belirtmiştir. Seyirci, gelişen olay örgüsünü, kurbanın gözünden izlediği için karakterlerle özdeşleşerek, yaşanan olayları ‘gerçekmiş’ duygusuna kapılarak algılar (Agocuk, 2012:34).

Melodram filmlerindeki toplumsal ve psikolojik anlam, mekanların kullanımı ve karakterin bu mekanlar içindeki konumlandırılışıyla doğru orantılı olduğundan dolayı, mekan neredeyse karakter haline dönüştürülmüştür (Tunalı, 2006:269). Melodram filmlerde görsel olarak evin dış görünüşü, iç uzamı ve içindeki eşyaların kullanımı, karakterlerin güç mücadelesini içeren psikolojik çatışmaların uzantılarıdır (Akbulut, 2008:72-73).

1.4. Melodram Sinemasında Kadın Roller

‘Kadın filmleri’ ya da ‘gözyaşı filmleri’ olarak tanımlanan melodram (Tunalı, 2006:47), 20. yüzyılda kadına ve özel alana odaklanarak aileyi anlatan ve kadın seyircileri hedefleyen bir film türüne dönüşmüştür (Kastal Erdoğan, 2009:11). Melodramın kadına ve aileye odaklanmasının nedenleri arasında; Fransız Devrimi ile birlikte yitirildiği düşünülen ahlak, erdem namus gibi değerlerin kadın aracılığıyla dile getirilerek ‘kutsal’ olanın aranması ve endüstrileşme sonucu ortaya çıkan ‘kamusal-özel’ ayrılığının aile üzerinde yarattığı toplumsal ve simgesel baskı yer almaktadır. Kadın, toplumu ayakta tutan değerlerin yeniden üretildiği birim olan ailede, geleneksel kültürün taşıyıcısı olmakla görevlendirilmiştir (Akbulut, 2008:78). ‘Özel’i temsil eden kadın, kamusal dünyaya, yalnızca kendi özel dünyasındaki

sorumlulukları reddederek girer. ‘Kamusal’ alanda içeriği ve statüsü açısından kadınlara en uygun görülen iş türü, kadınların ev içi rollerinin bir uzantısı olan; sekreter, hemşire, çocuk bakıcısı gibi her yerde bulunabilecek kadın imgeleridir (Öztürk, 2000:65).

Melodramın konusu genellikle anne-çocuk, karı-koca, baba-oğul ve bunlar arasındaki ilişkileri kapsar. Hollywood sinemasının diğer türlerinde önemli bir role sahip olmamasına karşın, kadının melodramlarda başrolde olması bu bağlamda önem kazanmaktadır (Derman, 1993:5). Kadına, duygulara ve eve (domestik olana) odaklanan melodram, kadını erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırmıştır (Akbulut, 2008:79). Schatz melodramı, kadının ana karakter olduğu, ev çevresinde geçen anlatı türü olarak açıklar (Aktaran: Söğüt, 2009:10). Lynette Carpenter’ın da melodram ile ilgili gözleminde; üzücü şeylerin erkeğin başına geldiğinde ve dışarıda gerçekleştiğinde tragedyya ya da macera, kadının başına geldiğinde ve içeride (ev içerisinde) gerçekleştiğinde melodram olması, melodramın kadına özgü bir tür olduğunu gösterir (Aktaran: Akbulut, 2008:78).

John Berger’ e göre (2004:46); “*kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir*”. Kadınları merkeze alan anlatılarda dahi kadınlar, özellikle fiziksel anlamda erkeklerle eşit olmayan bir halde temsil edilir. Filmlerde meydana gelen talihsizliğe genellikle bir erkek neden olur ve kadının kendi kaderini belirlemesine izin verilmeksizin sorunlarını yine bir erkek çözer (Butler, 2011:91).

Annelik melodramlarında ve kadın filmlerinde kadın imgelerini inceleyen Ann Kaplan; kadının güçsüz, çaresiz, erkeğin gücüne gereksinim duyan biri olarak gösterildiğini belirtir (Aktaran: Akbulut, 2008:83). Ağırlıklı olarak kadın seyirciye hitap etmesine karşın, melodramın hemen hemen tüm örneklerinde; kadını baskılayan, ikincil durumda gösteren, onun varlığının ancak ev, aile, annelik ve iffetli olma özellikleriyle yüceltilebilen bir yapıya sahip olduğu anlayışı hâkimdir (Tunalı, 2006:40).

Melodramlarda kadının yaşamı; heteroseksüel aşk, evlilik ya da annelik gibi özel alanlarda kalır (Akbulut, 2008:78). Kadın başkarakter; her zaman namuslu, erdemli, sadakatini sonuna kadar koruyan, özverili ‘iyi kadın’ tipini canlandırırken,

onun karşısında ise, erkeği ayartmaya çalışan namus ve erdem konusunda da hassas olmayan, sadakatsiz 'kötü kadın' tiplmesi yer almıştır (Söğüt, 2009:72). Susan Hayward, kadınlık rollerinin altını çizmesi nedeniyle ideolojik bir işlev taşıyan melodramın, kadın arzularını temsil ettiği görüşündedir. Toplumsal cinsiyetin sorunsallaştırıldığı filmler olan melodramlarda toplumsal olarak onaylanan kadınlık, anneliktir (Hayward, 2000:220,222). Kaplan, 1930'larda Hollywood melodramlarının, yaşanan ekonomik zorluklar nedeniyle, çalışmak için evden ayrılan anneyi bir sorun olarak yansıttığını ve ataerkil düzenin güvenliği için annenin eve dönmesinin gerekli olduğunu gösterdiğini belirtmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:79). Böylece, ailenin önemine işaret eden melodramlarda, ev içinde kadının önemine vurgu yapılarak ataerkil düzen desteklenmiştir (Agocuk, 2012:43).

Kültürel temsiller ve toplumsal cinsiyet üzerine yaptığı çalışmada Joan Swann, dili, kadınların baskı altına alınmasının araçlarından biri olarak belirtir. Çünkü eril bir kültürde dilin, erkeğe özgü olduğu, sözcüklerle ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin dili olan sessizliğin ya da söz dinlemenin ise kadına özgü olduğu düşünülür (Aktaran: Akbulut, 2012:65). Brooks da (1995:62), sessizliğin melodramda yaygın olduğunu ve en önemli anlamları temsil ettiğini ifade etmiştir.

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA MELODRAM VE KADIN SUÇLULUĞU

2.1. Türk Sineması'nda Melodramın Tarihsel Gelişimi

2.1.1. Tiyatrocular Dönemi ve Geçiş Dönemi Melodram Sineması

Nijat Özön, Türk Sinemasını; “*İlk Dönem (1914-1923), Tiyatrocular Dönemi (1923-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970)*” şeklinde dönemselleştirmiştir (Özön, 1995:18).

Sinemanın Türkiye'ye yerleşmesinde ve ilklerin denenmesinde öncü olan Muhsin Ertuğrul'un (Kuyucak Esen, 2002:3), ilk özel yapımevi olan Kemal Film'de sinemaya başlamasıyla Türk sinemasında “Tiyatrocular Dönemi” açılmıştır (Maraşlı, 2011:13). Özön, bu dönemin “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırılmasının nedenini; Türkiye'nin en ünlü tiyatrosu Muhsin Ertuğrul'un ve Darübedayi/İstanbul Şehir Tiyatrosu kadrosunun tekelinde bulunması olarak açıklamıştır (Özön, 1995:21).

Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, 1922 yapımı, konusunu gerçek bir olaydan alan “*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk / Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli*” ve aynı yıl Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanından uyarlanan “*Boğaziçi Esrarı / Nur Baba*”, 1931 yapımı Türk sinema tarihinde ilk sesli film, ilk ortak yapım ve ilk şarkılı melodram olma niteliği taşıyan “*İstanbul Sokaklarında*” ve Türk köy filmlerinin ilk örneği olan 1934 yapımı “*Aysel, Bataklı Damın Kızı*” filmleri ilk melodram örneklerindedir. Bu filmlerde; intikam uğruna cinayet işleme, haksız yere suçlanma, hafıza kaybı, tesadüfler sonucu kavuşma, fedakârlık, her şeye rağmen mutlu sona ulaşma gibi melodramatik unsurlar kullanılmıştır. Saf genç kızlar, kötü bar kadınları, dürüst ve suçsuz delikanlılar gibi karakterler de bu filmlerde yer bulmuştur (Scognamillo, 2010: 46,53,61).

Bu dönemde kendine tiyatro ortamında yer edinmeye çalışan sinema, Muhsin Ertuğrul'un etkisiyle tiyatro dilinden kurtulamamış (Maraşlı, 2011:11), Özön'ün de belirttiği gibi (1995:23), filmlerin hiçbiri “tiyatro filmi” olma özelliğini aşamamıştır.

Scognamillo (1996:84), henüz “Yeşilçam” sayılmayan Türk Sinemasının keşfinin 40’lı yıllara dayandığını söyler. Bu yılları, 1950’lerde başlatılan Yeşilçam döneminin hazırlık aşaması olarak gören Engin Ayça’ya göre (1996:133), bu geçişte iki gelişme belirleyicidir. Birincisi, Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri, ikincisi ise, dublaj tekniği ile yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesidir.

1939-1945 yılları arasında ithal edilen filmlerin yüzde 80’i Amerikan, diğerleri ise; Fransız, Alman, Avusturya, İngiliz ve Mısır filmleridir. Bu dönemde, Türkiye’deki sinemalarda gösterime giren filmler içinde Amerikan ve Mısır filmleri, Türk Sineması üzerindeki yapısal etkileri açısından önemli olmuştur (Berktaş, 2010:13). Mısır’dan gelen filmlerin sayısı, aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısını aşmıştır. Mısır filmlerinin, anlayış yönünden tiyatrocuların filmlerine benzemesinin nedeni, Mısır Sineması’nın başlıca kurucularından biri olan Vedat Örfi Bengü’nün de Türkiye’den giden Türk tiyatrosu olmasıdır (Özön, 1995:25).

Türkiye’ye orijinal dillerinde ithal edilen yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesinde kullanılan dublaj tekniği ile seyircilerin filmlere uyum sağlaması kolaylaşmıştır (Berktaş, 2010:10). Hollywood melodramlarındaki ‘gerçekçilik’ unsuru yerine, melodramatik yapılarıyla seyirciyi yakalayan Mısır melodramlarının ‘acı vurgusunu arttırıcı’ yöntemlerini benimseyen Türk melodramlarında, olağanüstü tesadüflerle ardı ardına felaketlerin yaşanması sonucu, seyircinin acıma ve merhamet duygularını harekete geçirerek özdeşleşme sağlanmıştır (Tunalı, 2006:230).

1940’lı yıllarda Türk sinemalarının en çok ilgi toplayan Mısır filmi olan, Muhammed Kerim’in yönetmenliğindeki “*Aşkın Gözyaşları*”, Türk Sineması için bir milat oluşturur (Akbulut, 2008:96). Türkiye’de Mısır filmleri akınının başlangıcı olarak kabul edilen 1936 yapımı film, Türkçe sözlü ve Arapça şarkılı olarak iki yıla yakın bir süre sinemalarda oynamıştır (Berktaş, 2010:165). Mısır filmlerinin başarısından cesaret alan Muhsin Ertuğrul’un, Münir Nurettin Selçuk ile çektiği (Gürata, 2000:179), şarkıcı-oyuncu furyasını başlatan (<http://www.kameraarkasi.org/02.02.2015>) ve Mısır filmleri etkisindeki ilk film olma özelliği taşıyan “*Allahın Cenneti, 1939*” başarısızlıkla sonuçlanmıştır (Akbulut, 2008:96).

1940'lı yılların popüler filmleri şarkılı melodramlar olmuştur. Bu yüzden müzikal film ithali artmış ve şarkılı yerli melodram üretimi başlamıştır (Berktaş, 2010:17). Alim Şerif Onaran, Türkiye'de Mısır filmlerinin Sadettin Kaynak'ın besteleri ve Müzeyyen Senar ile Münir Nurettin Selçuk'un sesleriyle Türkçeleştirildiğini belirtmiştir (Aktaran: Akbulut, 2008:96). Mısır filmleri bir anda yaygınlaşınca, büyük kentlerden küçük kasabalara birçok sinemada "Türkçe Sözlü, Şark Musikili" tanımıyla sunulan filmler gösterilmeye başlanmıştır (Gürata, 2000:178). Buradan hareketle, Mısır filmlerinin hem Türk müziğini hem de Türk Sineması'nı etkilediği söylenebilir.

Tarihsel gelişim süreci içerisinde, 1939-1950 yıllarını kapsayan Geçiş Dönemi'nde Muhsin Ertuğrul'un yanı sıra, Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Ferdi Tayfur, Turgut Demirağ, Şadan Kamil gibi yönetmenler de melodram filmler çekmiştir (Akbulut, 2008:98).

2.1.2. Yeşilçam Melodram Sineması

Nijat Özön'ün (1995:18) dönemlere ayırdığı Türk Sineması'nda "*Sinemacılar Dönemi (1950-1970)*" içerisinde yer alan Yeşilçam Sineması, 1950 sonrası Türkiye'sinde popülerleşen kalıp öyküler, tipler, rastlantılar, aşk, gözyaşı, ağır melodramatik anlatımları ve yıldız oyuncularını ile seyirciye hayal dünyası sunan bir sinemadır (Pösteki, 2007:33-34).

Hollywood ve Mısır Sineması etkisinde gelişen ve ürünlerini bu iki kültürün bileşiminde ortaya çıkaran Yeşilçam Sineması'nda (Tunalı, 2006:25) 1950'li yıllarda, melodram filmlerin yaygınlaşmasında, Raj Kapoor'un yönetmenliğindeki 1951 yapımı "*Avare*" filminin gişedeki başarısının önemli bir payı olmuş ve bu film ile Hint Sineması'ndan da etkilenilmeye başlanmıştır (Akbulut, 2008:97).

Yeşilçam Sineması'nda 'yaratıcılık', ister uyarılama, taklit ya da tekrar olsun, neredeyse yeni bir furyayı başlatan kişiye atfedilmiş gibi durmaktadır (Tunalı, 2006:25). Aslanyürek (2007:43), Türk melodramlarında kahramanların iradelerinin, onların karakter yapılarından veya olayların doğal akışında "böyle" olmaları gerektiğinden değil de, senaryo yazarının sadece "böyle" olmalarını istediğinden kaynaklandığını belirtmiştir. Ayşe Şasa da, Yeşilçam Günlüğü'nde, eşi Bülent Oran'ın senaryoları ile ilgili şöyle yazmıştır:

“(...) Patentini elinde tuttuğu kalıplaşmış bir melodram türünü çoğaltır da çoğaltır, bundan inanılmaz bir keyif ve lezzet de alırdı. Kör kızlar, zenginken fakirleşen, fakirken zenginleşen kahramanlar, mezarlıklar içinde atılan renkli tiradlar... Hint, Mısır ve Amerikan filmlerinden devşirilmiş motifler, bu hikâyelerde kol gezerdi” (Şasa, 2002:167).

1950’ler, film anlatım biçimi Mısır Sineması’nın bir uzantısı olarak görülen (Cantek, 2000:34) Muharrem Gürses melodramlarının etkin olduğu yıllardır (Akbulut, 2008:98). Gürses, 1952 yılında kendi yazdığı tefrika roman “Kara Efe” yi, “Kara Efe / Zeynebin Gözyaşları” adıyla sinemaya uyarladığı ilk filminden 1960’lara kadar seyirci ile arasında sağlam bir ilişki kurmuştur. Gürses’in filmlerinin halk tarafından sevilmesinde, kendi hayatından naif motifleri sinemaya taşıması etkili olmuştur. Gürses’in Mısır Sineması etkisindeki filmlerinde yer verdiği ortak öğeler ve dramatik durumlar diğer sinemacılar tarafından da kullanılmaya başlanmıştır (Gök, 2010:20,40).

Özellikle 1950’lerden 1970’lerin sonuna kadar olan dönemde, Türk Sinema seyircisinin sinema oyuncularını ile çok sıkı bir özdeşleşmesi söz konusudur (Pösteki, 2007:34). Her zaman film karakterlerinden daha fazla bilgiye sahip olan seyirci, talih, şans, kader gibi metafizik unsurların ve karakterin alın yazısının da bilgisine sahip olmuştur (Abisel vd, 2005:41). Temel ögesi ‘acıdan haz alma ve çile çekme’ düşüncesine dayanan Yeşilçam melodramlarında, filmin bütününe hâkim olan çok şiddetli ‘acı’ duygusu (Tunalı, 2006: 229,231), filmlerin dokunaklılığını oluşturan ve gözyaşlarına sebep olan unsurdur (Abisel vd, 2005:40). Filmlerde tasavvufi acı çekme ve düşünme biçimleri ise; genelde kadın ve erkek kahramanın birleşmesini engelleyen bir hastalık ya da felaketin ortaya çıkması ile acıyı arttıran bir vurgu yapılmıştır (Tunalı, 2006: 232).

Yeşilçam melodramları, olağandışı ve abartılmış, heyecan uyandırıcı, kolay duygulandırıcı, eyleme ve dolantılara dayalı nitelikleri, kötülerin, ezenlerin cezasını bulması, iyilerin, mazlumların ödüllendirilmesi gibi yerleşik değer yargılarına ters düşmeyen yapısıyla halk tarafından tutulmuştur (Büyük Larousse, 1986:7980).

Kadınlar ve erkeklerin, iyinin ve kötünün, zengin ve yoksulun hikâyelerinde alaturka bir anlatıma sahip olan Yeşilçam melodramları (Pösteki, 2007: 34), temelde

birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin, yanlış anlama, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda ise, çiftlerin zorlukları aşarak ‘mutlu son’ a ulaştığı bir türdür (Akbulut, 2012:94).

2.1.2.1. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları

Türk Sineması tarihinde çok sayıda yabancı filminden uyarılma –ya da alıntı-yapılmış, yabancı romanlar ve tiyatro oyunları kullanılmıştır. “Tiyatrocular Dönemi”nde düzenli film çeken ilk yönetmen olan Muhsin Ertuğrul, yaptığı tiyatro ve roman uyarlamaları ile sinemayı popülerleştirme yoluna gitmiştir. Yerli edebiyattan uyarlamalar ise, 1950’lerden başlayarak artış göstermiştir (Arslantepe, 2009:126). Uyarılmanın başarıya ulaşabilmesi için, sinema dilinin önemine değinen Özön (1995:136), Türkiye’de sinema dilinin 1950’den sonraki dönemde kurulmaya başladığını belirtir. Bu dönemde sinemacılar, özellikle de senaryo yazarları, yabancı film ve romanların dramatik yapılarından ve kurgularından yararlanarak geniş halk yığınlarının isteklerine, beklentilerine ve kültürlerine göre yerli filmler üretmeye özen göstermişlerdir (Ayça, 1996:135-136).

Uyarılma, taklit, Türkçeleştirme vb. sözcüklerle anlatılmaya çalışılan yabancı kaynakların uyarlanması sırasında çeşitli değişikliklere uğraması, Türkiye’de gösterilen ilk sesli filmlerin Türkçe’ye çevrilip, Türkçe olarak seslendirilmeye başlamasından itibaren yaygın bir durumdur. Özellikle tiyatro ve sinemada belirleyici olan bu uyarılma ya da “Türkçeleştirme” pratiği, basit bir çevirinin ötesine geçerek, özgün eserin mekânlarının, zamanının, karakterlerinin ve bazen de temaları ve mesajlarının da değiştirilmesini içerebilir (Arslan, 2005:60,62).

Scognamillo (2010:353–360), başta Fransız olmak üzere, Amerikan, İngiliz ve Alman yazarların popüler romanlarını, Muhsin Ertuğrul ve takipçilerini etkileyen Batı tiyatrosu ve dünya klasiklerini yerli melodramların yabancı kaynakları olarak ifade etmiştir. Ayrıca yabancı filmler de yeniden çevrimi ya da uyarlanmaları yapılarak yerli melodramlara kaynak olmuşlardır. Yerli kaynaklar arasında da; Kur’an-ı Kerim, İslam Tarihi, popüler romanlar, edebiyat klasikleri, destan, masal ve halk edebiyatı, yerli çizgi romanlar yer almaktadır.

Yeşilçam Sineması, kendisinden önce var olan halk eğlenceliklerinden gölge oyunu, orta oyunu, meddahlık, masal ve destan anlatıcılığı geleneğini kendine göre

birleştirip sürdürmeye çalışmıştır (Ayça, 1996:137). Başlangıçta Türk Sineması, tiyatronun ve Karagöz’ün devamı olarak görülmüş ve Yeşilçam’da da uzun yıllar bu durum srmştir. Yeşilçam filmlerinin görüntülerden çok diyaloglara dayandırılması, Karagöz gibi seyirlik oyunların göze değil kulağa hitap ediyor olmasıyla açıklanabilir (Arslantepe, 2006:145). ‘Türk Sineması’nın genel görünümüyle melodramatik bir roman olduğu’ düşüncesini ne süren Selim İleri’nin ifadesiyle, ‘onu vuracaksın’ yerine, ‘bir tabanca kurşunuyla onu vuracaksın’ diyalogundaki vurguların pekiştirilmesi, günlük hayattan sinemanın anlatım diline geçtiğini gösterir (Aktaran: Tunalı, 2006: 202). Bu da söze dayalı bir sinemaya doğru gidişe neden olmuştur. Roman dilinin sinemaya girmesi Türk Sineması’nı anlatım bakımından olumsuz etkilemiştir (Arslantepe, 2009:140).

Türk Sineması’nda, *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zhre* gibi sözlü geleneğin halk hikâyeleri ve *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile şirin* ve *Yusuf ile Züleyha* gibi yazınsal ürünler melodramlara kaynak oluşturmuştur (Akbulut, 2008:93). Halk edebiyatının bu ünlü âşıkları ve aşıkları çeşitli filmlerin temelini oluşturmuştur (Scognamillo, 2010:358). Türk melodram filmlerinin neredeyse içeriğini belirleyen ve soyut aşk kavramına yaklaşan tema konusunda ‘*Leyla ile Mecnun*’un aşkı bir şablon niteliğindedir (Tunalı, 2006:118). Berna Moran, halk masallarını ‘aşk öyküleri’ olarak değerlendirmiş ve bu türün dört ana bölümden oluştuğunu belirtmiştir: “1- genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu, 2- sevgililerin ayrı düşürülmesi, 3- sevgililerin birbirine kavuşabilmek için verdikleri savaşım, 4- evlilik ya da ölümle bitiş.” (Aktaran: Akbulut, 2008:93-94).

Yapımcılar ve senaryo yazarları özellikle 60’lı yıllara damgasını vuran yerli popüler romanları melodrama uyarlamışlardır. Bu romanların uyarlamalarının sıkça tercih edilme nedeni, romanların halk tarafından çok tutulması ve bunun sonucu olarak gişe garantisi vermesi açısından denenmiş olmasıdır (Agocuk, 2012:103). Kötülerin zulmü ve işkenceleri altında ezilen iyilerin ya bu dünyada ya da öbür dünyada bir şekilde mutluluğu yakalamalarından bahseden, ağdalı ve acısı bol aşk romanları, filmlerde kullanılan melodramatik unsurları taşımıştır. Popüler tür romanları konusunda ustalaşan; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Kemalettin Tuğcu, Esat Mahmut Karakurt ve daha birçok yazarın romanları defalarca sinemaya uyarlanmıştır (Arslan, 2005:56-57).

Büyük ölçüde popüler aşk romanlarından beslenen ve esinlenen Yeşilçam Sineması, bu türün "edebi dil"ini referans almış ve bu dilin dramtizasyonunda ise zamanla kendi klişelerini oluşturmuştur (Maktav, 2003:281). Sözlü edebiyattan farklı olarak bir kıssadan hisse bölümü içermeyen bu romanlar, sadakati her durumda aşkın asıl koşulu olarak öne çıkarmış ve ahlaki bir model sunmuştur (Arslan, 2005:53).

2.1.2.2. Yeşilçam Melodram Kodları

Melodram üreten bütün ülkelerde bu türe özgü film öyküleri, konuları, temaları arasında benzerlikler bulunduğu gibi; senaryo, oyunculuk, yönetim ve kurgu açısından ise, kültürden kültüre farklılıklar görülmektedir (Adanır, 2012:58). Diğer ülkelerin sinema endüstrisinde olduğu gibi Yeşilçam melodramları da, melodramatik kodlar aracılığıyla, iyi-kötü, mazlum-zalim, masum-günahkâr ve yoksul-zengin gibi karşıtların çatışmalarını yansıtır, heyecan ve gerilim, eğlence ve boşalım gibi çeşitli değer ve duyguları seyircilerine sunmaktadır (Arslan, 2005:112).

Yeşilçam filmlerinde; Karagöz'deki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, kitabî konuşmalar (Özön, 1995:32), ertelemeler, gecikmeler, yanlış anlamalar, imkânsız aşk, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet, vicdan azabı, iftira, intikam, ihanet, fedakârlık (Tunalı, 2006:199,222), talih, şans, kader, eksik bilgiler, engeller, tuzaklar, itiraf (Abisel vd, 2005: 41,59,105) vb. melodramatik unsurlar kullanılmıştır.

Her şeyin kalıplar içinde ele alındığı Yeşilçam melodramlarında, insanlar da iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılmıştır (Özön, 1972:169). Bir karakterin iyi veya kötü, zengin veya yoksul, kültürlü veya kültürsüz olduğu filmin başında onaylanır (Kaya Mutlu, 2001:112). Filmdeki bütün kişilerin değerleri ve nitelikleri önceden saptanmıştır. İyiler oyunun sonunda da iyi ve hatasızdır; kötüler ise yine kötüdür. Olay dizisinin gelişimi içinde herkes hak ettiğini alır; iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır (Nutku, 2001:77).

İyi olan karakterler, saflıklarıyla, 'dürüst', 'temiz' ve 'namuslu' olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Tek düşünceleri, âşıkların bir araya gelmelerini önlemek olan kötü karakterler ise, bunun için yalan söyler, iftira atar ve hile yaparlar (Akbulut, 2012:99). İyi karakterlerin başına gelmedik felaket kalmaz, fakat beklenmedik bir

kurtarıcı, beklenmedik bir anda mucize eseri ortaya çıkararak tüm sorunları çözüme kavuşturur (Özön, 1972:169-170).

Thomas Schatz'a göre; Hollywood melodramlarındaki yan karakterler; *"iyilikleri, kötülükleri, tuzakları vb. karakter çeşitliliği ve derinliği ile ana karakteri hareket ettiren figürlerdir."* Yeşilçam melodramlarında ise; ikincil rolde bulunan 'yardımcılar' sadece ana karakteri eğlendiren, oyalayan, tesadüfleri hazırlayan ve ana kahramanın 'aşk acılarını' dinleyen kişilerdir (Tunalı, 2006:225-226).

Heteroseksüel aşkı ve âşık çiftlerin birleşmesini merkeze alan Yeşilçam melodramlarında (Abisel vd, 2005: 59), daimi olarak çekilen bir aşk acısı vardır. Anlatı yapısında mutlaka bir engel vardır ve bu engel aşkı büyüten, tasavvufi hale getiren, soyutlaştıran en önemli unsurdur. Kahramanlar yıllar geçse de birbirlerinden ayrı fakat birbirlerini unutmadan ızdırıp çekerek yaşarlar (Tunalı, 2006:233).

Yeşilçam melodramlarında; fedakârlık, dürüstlük ve sadakat vazgeçilmez değerlerdir. Ayrıca, mutluluğun parada değil aşkta olduğu, kadınlar için iffetin, erkekler için ise, alın teriyle para kazanmanın önemi vurgulanmıştır (Abisel, 2005:167).

Seyircinin sürekli tekrar edilen konular ve öykülerle birlikte kodladığı tipler sonucunda, doğal olarak bir filmde benzeri bir oyuncu kadrosu gördüğünde; 'iyilik, kötülük, yardım, aşk, komiklik vb.' davranış biçimlerinin hangi oyuncudan geleceğini bilmesi, defalarca aynı öykünün çeşitlemelerinin izlenmesi kadar oyuncu dağılımındaki kodlaştırmalarla da yakından ilgilidir (Tunalı, 2006:226).

Yeşilçam melodramlarında öykü, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olan aile etrafında, daha çok melodramatik anlatının temel uzamını oluşturan 'ev içi' atmosferde yer alır. Popüler anlatıların aileye ve ona giden yolu açan romantik aşka bu denli ağırlık vermesi kaçınılmazdır (Abisel, 2005:166). Melodram anlatılarında, mutlu olmanın temel yollarından biri "muradına" ermek ya da sevdiğine kavuşmaktır. Aile de, birbirine âşık olan çiftin yalnızca evlilik yoluyla kavuşması sonucu kurulmaktadır (Onaran vd, 1994:98).

Yeşilçam Sineması'nda; çoğu filmde zengin ailelerin evi aydıdır; bahçesi olan, birkaç katlı ve içeriden merdivenli şekildedir. Yoksul ailelerin evi ise, daima ahşaptır

(Akbulut, 2008:108). Genç kız ve esas oğlan bu ailelerden birine ya da diğesine aittir. Veysel Atayman'a göre (1995:17-18); çift arasında birleşmeye giden yolu tıkayan kötü kadın, her zaman aile kurumunun dışında bir yerlerde beklemez; kimi zaman da zengin ailenin içinde bir yerlerde, sinsi tuzaklarını kurar. Filmlerde, ahşap evlerin içinde "kötü" nün yeşermesine hiçbir zaman fırsat verilmemiştir. Kötü, hep yalıda ya da villadadır, değilse, bir pavyonun izbe karanlığı içinde örümcek ağını kurmaktadır.

Melodram filmlerde zaman ve uzamın çoğu kez belirsiz olması, filmlerin masalsi niteliklerine işaret eder. Yeşilçam filmlerinde aynı konuları ele alan ortak bir repertuar bulunur. Aynı sahneler için hep gidilen, değişmez mekânlar vardır (Akbulut, 2008:108). Örneğin; sevgililerin Boğaz'ı gören bir ağacın gölgesinde oturmaları gibi. Nedenselliğe dayalı olarak birbirini izleyen olayların sürelerinin açık biçimde belirtilmemesi, zamanın geçişinin, saçların kırılması, çocukların büyümesi gibi dolaylı yollarla ima edilişi de, zaman kurgusuna ilişkin temel uyulaşımıldandır. (Abisel vd, 2005: 105).

Anlatıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde aşırılık ve abartıya yer verilir; müzik ve mizansen, anlatımcı biçimde kullanılır (Akbulut, 2012:93). Melodram anlatısının "aşırılıklar" diye adlandırılabilen yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş anları gibi temel özellikleri vardır (Abisel vd, 2005: 59). Yeşilçam melodramlarının sunduğu öykülerde yer alan olaylar büyük ölçüde akıl dışı özelliklere sahip görünmektedir. Yeşilçam, gerçekten yaşanmış olsa bile bu olayları, çok abartılı boyutlara taşıyıp neredeyse inanılması olanaksız olaylara dönüştürmektedir (Adanır, 2012:73). Olay örgüsünde yer alan abartı, kendisini hem oyunculuk biçiminde, hem de işitsel yapıda belirgin kılar (Akbulut, 2008:110).

Melodramda iletişimin başarısızlığa uğradığı, âşıklar birbirlerini "çok geç" anladığı ya da biri diğesi tarafından anlaşılmadığı an, jestler ve mimikler bu başarısızlığın kabulünün ya da itirafının yerine geçer (Abisel vd, 2005: 65).

Yerli melodramlar, anlatmak istediğini görüntünün yanında diyaloglarla da pekiştirir (Akbulut, 2008:112). Görsel ya da anlam yaratan bir dil oluşturma çabasından ziyade, 'diyalog örgüsü'ne yaslanan ve tüm derdini, bir dış anlatıcıyla aktarma kolaylığına kaçan (Sözen, 2009:142) Yeşilçam melodramlarında konuşmalar

baskın bir konumdadır (Abisel vd, 2005: 111). Buna bağılı olarak yerli melodramların görsellikten çok sözselliğe, işitselliğe dayandığı söylenebilir (Kaya Mutlu, 2001:114). Bu filmlerde, duygusal ağırlığı yüksek ve kalıp haline gelmiş cümleler hâkimdir (Abisel vd, 2005: 113).

Yeşilçam melodramlarında, hiçbir şey kapalı bırakılmaz. Seyircide merak ve karışıklığa yol açabilecek her durum, karakterlerden biri tarafından sözlü olarak açıklanır. Sözlerin yanında sessiz görüntüler de yapılan açıklamaya destek olacak nitelikte kurulur (Kaya Mutlu, 2001:115-116).

Yeşilçam melodramlarının görsel dilden çok söze dayalı olması, sadece karakterler arası iletişimi sağlayan bir diyalekt değildir. Hemen her filmde acı çeken kahramanın, iç ya da dış monologlarında, mektuplarında ya da çok sık kullanılan bir öge olarak Allah'a yakarışlarında; gözyaşları içinde 'zavallılığına, acı içinde kıvranmasına' ait sahnelerin vazgeçilmez olmasıdır (Tunalı, 2006:230). Acı çeken karakterler, sürekli ağlamaklı bir tonla, dokunaklı sözlerle üzüntülerini dile getirirler (Kaya Mutlu, 2001:119).

Yeşilçam filmlerinde, anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan olan müzikler ve şarkılar (Abisel vd, 2005: 68), zamanın geçişini, bu sırada meydana gelen olayları (Kaya Mutlu, 2001:114) ve karakterin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü ve özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanmaktadır (Akbulut, 2008:112).

2.1.2.3. Yeşilçam Melodramlarının Anlatı Yapısı

Melodramatik kodlarla örülü olan Yeşilçam Sineması (Akbulut, 2012:16), her dönemde abartılı anlatıma dayalı melodramatik anlatım biçimi ile kimi zaman aşırıya kaçılarak kimi zamansa daha ölçülü biçimde, endüstriye dayalı olan neredeyse tüm Türk filmlerinde etkisini göstermiştir (Özren, 2014:83).

Yeşilçam melodramlarında olay genelde, tüm çatışmaların ortasında yer alan farklı cinsiyetten iki ana karakter ve işlevlerine göre olay örgüsüne dâhil olan birtakım yan karakterler etrafında gelişir (Kaya Mutlu, 2001:112). Temel çatışmanın iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunulduğu melodramlarda, iyiler ve kötüler dış görünüşleri ile tanınırlar (Akbulut, 2012:16).

Melodramın gücü de, iyi ve kötü karakterlerin özelliklerinin, abartılı ancak dengeli ve anlamlı bir biçimde sunulmasıyla artmaktadır (Özren, 2014:89).

Melodram anlatısının itici gücü olan heteroseksüel arzu (Akbulut, 2012:92), çiftin birleşmesine dayalı fantezi üzerine kurulur. Belirli nedenlerle ve belirli biçimlerde ertelenen ya da bloke edilen bu birleşme, cinsel olarak değil, aşk için birleşmedir (Abisel vd, 2005:43-44). Cinsellik boyutundan soyutlanmış bir "heteroseksüel romantik aşk" çerçevesine sadık kalan Yeşilçam anlatılarında, çiftlerin kavuşmasının tek yolu evlilikten geçmektedir (Onaran vd, 1994:98).

Sürekli ortaya çıkan sürprizler, olayların akışında meydana gelen ani değişiklikler, şans, tesadüfi karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar melodramatik anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır (Kaya Mutlu, 2001:118). Bu unsurların yanında, hemen her filmde görülen ortak bir özellik de; 'hastalık' metaforunun kullanılmasıdır. Ana kahramanlardan birinde ortaya çıkan fiziksel veya ruhsal hastalık, melodramların dramatik ilerlemesini sağlar (Tunalı, 2006:63-64). Yerli melodramlarda tüm anlatılarda, bastırılmış, kısıtlanmış, acı çeken vücutlar sergilenmektedir (Kaya Mutlu, 2001:119).

Yeşilçam melodramlarında duygu atmosferinin yaratıldığı dramatik izleğin giriş bölümünde; kadın ve erkek karakterlerin, sakin ve huzurlu bir atmosfer içinde kendi ortamlarındaki günlük işleyişleri; tesadüfi bir karşılaşma sonucu tanışmaları ve birbirlerinden hoşlanmaları konu edilir (Tunalı, 2006:44). Yerli melodramların çarpıcı özelliklerinin başında, karakterler arasındaki aşkın bir anda, adeta ilk bakışta doğması gelir (Onaran vd, 1994:98). Aşkın başlamasında rastlantıların büyük bir öneme sahip olduğu, melodramların rastlantılarla yönlendirilmiş bir tür olarak yapılandığını ortaya koyması açısından önemlidir (Akbulut, 2008:94).

Küçük çatışmalar, rekabetler ve engellerle birlikte, fedakârlıkların, ödüllerin, cezaların birbirini izlediği Yeşilçam melodramlarında, nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkar (Abisel, 2005:167). Genelde tüm yerli melodram örneklerinin gelişme bölümünde, olayların mutlu akışının karşısına engellerle müdahale edildiği ve ana kadın ve erkek karakterlerin bir süre ayrı kalmasına yol açıldığı görülür (Kaya Mutlu, 2001:118). Çiftlerin kavuşamamasına ya da ayrılmalarına neden olan çeşitli engeller ile birlikte, "kötü" karakterlerin hazırladığı

tuzakların, yanlış anlamalar veya anlaşılmalarn ve bunların nasıl çözüleceğine yönelik merakın uyandırılması hedeflenmektedir (Abisel vd, 2005: 105).

Yeşilçam melodramları final bölümünde ise, karakterlerin kavuşmaları, ayrı düşmeleri ya da içlerinden birinin ölümü üzerinde yoğunlaşır (Erdoğan, 1995:192). Bülent Oran da yazdığı birçok senaryoda âşıkların filmin sonunda kavuşmadan öldüklerini belirtmiş ve şöyle açıklamıştır:

“(...) melodram filmlerinde bir kadın yahut erkek ölüyor, öteki sakat kalıyorsa bu acıklı bir bitıştır. Ama ben, eğer öyle bitmesi gerekiyorsa, ikisini de öldürüyorum. Arkada biri kalmasın. Çünkü Türk insanına göre seven insanlar mezarda buluşurlar. (...) O zaman melodram da olsa, film tatlı bitmiş oluyor. Seyircinin kafası rahat. ‘Bunlar şimdi yan yana yatıyorlar’ diye düşünüyor” (Aktaran: Tunalı, 2006: 276-277).

Olayların seyircide herhangi bir karmaşaya yol açmayacak şekilde, basite indirgenmiş bir neden sonuç ilişkisi içinde ilerlediği Yeşilçam melodramlarında özdeşleşme; iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması, film boyunca engeller ile karşılaşan kadın ve erkeğin kavuşmasından duyulan rahatlık hissi, sürekli acı çeken karakterlerin sergilenmesi ile kurulmaktadır (Kaya Mutlu, 2001:117-118). Melodramda, dikkati sürekli olarak durumlar üzerine çekilen seyirci, filmin sonunda kahramanın mutlaka başaracağını bilir. Tek merakı, kahramanın nasıl başaracağıdır (Nutku, 2001:77).

2.1.3. 1960–1970 Dönemi Melodram Sinemasının Özellikleri

Melodramlar asıl etkisini, halkın yoğun olarak sinemaya gitmeye başladığı 1960’lı yıllardan itibaren gösterir. Melodramların gelişimi de yıldız olgusuyla yakından ilişkilidir (Akbulut, 2008:99). 1960’lar, aşırı film üretimi karşısında aynı hızla yıldız üretmeyi deneyen Türk Sineması’na birçok yeni yüzün girdiği (Pösteği, 2007:37) ve en fazla starın yetiştiği yıllar olmuştur (Kara, 2003:11). Birkaç istisna dışında Yeşilçam melodram filmlerin hemen hemen tümü güzel kadın ve yakışıklı erkek ilişkisi üzerine kurulmuştur (Adanır, 2003:158).

Yeşilçam Sineması’nın en parlak dönemi 60’lı yıllardır (Pösteği, 2007:36). 1960–1970 yılları arasında Türk Sineması o döneme kadar ki en verimli çağını

yaşamıştır (Gök, 2010:45). Scognamillo da (1996:89), sinemanın bir tür olarak daha çok tartışıldığı ve daha yakından izlendiği 60'lı yılları, “*Türk Sineması'nın heyecanlı ve coşkulu yılları*” olarak ifade etmiştir.

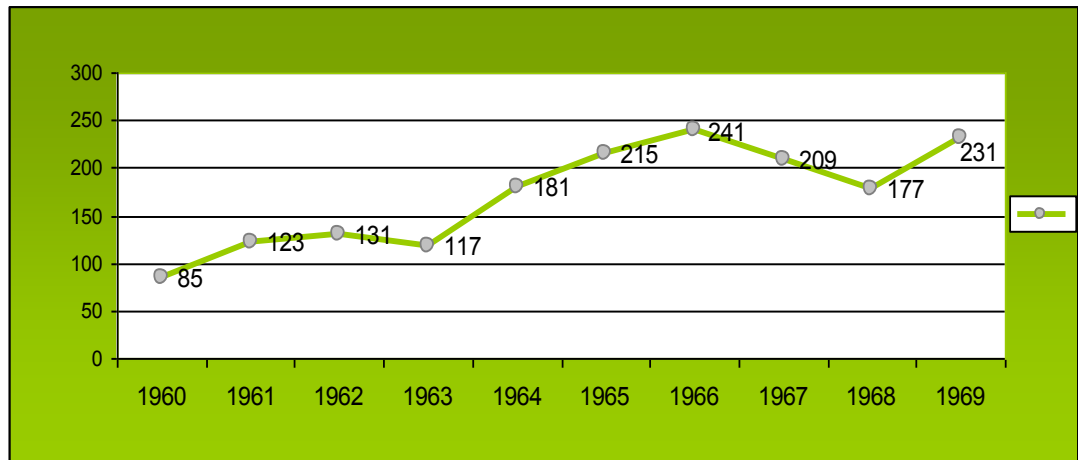
Türk Sineması'nın üretim verimliliğinin en üst noktaya çıktığı 1960'lı yıllar, aynı zamanda da düzeyli ve kaliteli Türk filmlerinin birbiri ardına vizyona girdiği, ulusal bir kimliğe büründüğü yıllardır (<http://www.sinema.gov.tr/> 05.02.2015). Yerli ve yabancı çeşitli kaynaklardan yararlanan 1960–1970 arası Türk Sineması'nda toplam 1710 adet film çekilmiştir.

Tablo 1. 1960–1970 Yılları Arası Türk Filmleri Sayısı

YIL	FİLM SAYISI
1960	85
1961	123
1962	131
1963	117
1964	181
1965	215
1966	241
1967	209
1968	177
1969	231

Kaynak: Agâh Özgüç, “Türk Filmleri Sözlüğü:1914–1973”.

Grafik 1. 1960–1970 Arası Üretilen Türk Filmlerinin Sayısal Verileri



Tablo 1 ve Grafik 1’de görüldüğü üzere, 1960–1970 arası dönemin ilk yılları ile son yılları arasında meydana gelen film üretimindeki ciddi artış Türk Sineması için önem taşımaktadır.

1950’li yıllardan itibaren düzenli bir artışa geçen yerli film üretimi, seyircinin artan talebi karşısında 1960’lı yıllarda da yükselişine devam etmiştir. Türk Sineması 1963’ten itibaren renkli film üretmeye başlamış, 1967’den itibaren de hızla artan renkli filmler, piyasaya hâkim olmuştur. Türk Sineması 1960’lı yıllarda Amerikan Sineması’nın önünde olmuştur. 1960’lı yıllarda giderek daha kârlı bir sektör haline gelmiş, yeni yapımcılar ve yapım evleri ortaya çıkmıştır. 1966 yılında Türk sineması 241 filmle, dünya uzun metraj film üretimi sıralamasında 4. sırayı almaktadır. Yapım, üretim ve dağıtım gücü hesaba katıldığında 1960’lı yıllar, Türk Sineması için altın bir çağ olarak kabul edilmektedir (<http://www.sinema.gov.tr/> 05.02.2015).

1960’lı yıllar, Türk Sineması’nın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktasıdır. Toplumsal gerçekçi bir sinema ortaya çıkmıştır (Pösteği, 2005(a):9). Bu yılların toplumsal hareketliliği, kadın-erkek rollerindeki göreceli değişim, köy ve kent sorunları, iç ve dış göç, işçi ile işveren çatışması melodramın anlatsal ve görsel kodlarına rahatlıkla uyumlanmıştır (Tunalı, 2006:214). Dönemin Yeşilçam Sineması da, klişe melodram kalıpları ve yıldız oyuncularını ile halkın eğlence aracı olmayı sürdürmüştür (Pösteği, 2005(a):9).

1960-1970 arasında çekilen filmlerin 289’u roman, öykü, yabancı film, yerli film, oyun, çizgi roman uyarlamalarına dayanır (Tunalı, 2006: 220). Bu dönemde Türkiye’de çekilen melodramlar, Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri, Mısır gibi ülkelerden etkilenmiştir (Adanır, 2012:56). Bu ‘alıntılama’ ve ‘aktarma’ biçimi, 60’lı yılların film yapımı ile ilk dönem arasındaki benzerliğin ve ‘taklit’ olgusunun neredeyse hiç değişmeyen bir yöntem olduğunu ortaya koyar (Tunalı, 2006:181). Muhsin Ertuğrul ile başlayan bu uygulama 1950’ler boyunca sürdürülmüş, 1960 ve 1970’lerde yapım sayısının artmasıyla en üst noktaya ulaşmıştır (Scognamillo, 2010:351).

Bu dönemdeki filmler, hüznün ve melankoliden çok, yoğun acı çekme ve acıyı dışa vurma biçimlerini sözel ve görsel olarak aktarır. Örneğin; hastalık metaforu acıyı dışa vurmaya yarayan en önemli araçtır. Özellikle 60’lı yıllarda, kan tükürme,

intihar, kaza sonucu kör olma, mezar görüntüleri, ölüm, ayrılık vb. durumlar da melodramatik kodlar aracılığıyla yansıtılmıştır (Tunalı, 2006:230).

60'lı yıllarda “altın çağını” yaşayan Türk Sineması'nda (Kara, 2003:11), birbirinin benzeri tema ve öykü tekrarları ile neredeyse melodram çekmeyen yönetmen kalmamıştır (Tunalı, 2006:233). Özellikle 60'ların ortalarıyla 70'lerin ilk yıllarında, melodramın dramatik yapısının merkezinde olan kadın karakterler anlatı içinde iyice ön plana çıkmıştır (Abisel, 2005:167-168). Bu dönemde seyirci toplumun her kesiminden gelmiş ve ailenin tüm fertleri sinemanın izleyicisi olmuştur (Pösteği, 2005(b):35).

2.2. Yeşilçam Melodram Sinemasında Kadın Roller ve Suçluluğu

2.2.1. Yeşilçam Melodramlarında Kadın Roller

Melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmaları ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olması sebebiyle bir “kadın türü” olarak değerlendirilir (Akbulut, 2012:92). Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay da (2000:9), kadınlara yönelik olan bu filmler ile ilgili şu sözleri söylemiştir: “*genelde ezilen, sömürülen, tehdit altında olan ve sonra paçayı kurtaran, hatta kendisine tüm bunları yapan erkeklerden intikam alan kadınların öykülerini anlatan, açık biçimde kadın seyirciyi hedef almış, onun duygularıyla oynayan ve belli ölçüde gerçeklerden kopuk filmlerdir kadın filmleri*”. Melodramatik özellikler taşıyan bu filmlerde kadın karakterler, hedefledikleri mutluluğa ulaşabilmek için yaşamın getirdiği her türlü engel ve tehdidi aşmaya çalışırlar ve kaçınılmaz olarak büyük acılar, yoksunluklar ve zaman zaman da idealleştirilmiş sevinçli anlar yaşarlar (Abisel, 2005:302).

Melodramlarda, eril iktidarın sürdürülmesi için erkek bakış açısına göre inşa edilen kadın karakter, sadakat, namus, bağlılık gibi, eril kültürün önem verdiği kimi değerlerin taşıyıcısıdır (Akbulut, 2008:88). Heteroseksüel romantik aşkı konu edinen bu filmlerde, erkek kahramanın rastlantısal bir şekilde kadın kahramanın hayatına girmesi sonucu çiftlerin birleşmesi ancak evlenmeleri ile mümkün olur. Kadının namusu, onun bir erkekle yuva kurarak ‘ödüllendirilmesini’ sağlar (Karabağ, 2005:40). Kadınlar aile namusunu gözetmekle yükümlüdür (Dönmez Colin, 2006:9). Evlenene dek bekâretin korunması melodram kadınlarının birinci vazifesidir (Maktav, 2003:284).

Yeşilçam melodramlarında âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur. Akbulut (2012:16), erkeksiz olmanın kadın karakter için bir ‘eksiklik’ olarak ifade edildiğini ve kadınların zorla yaşamlarına giren erkeklere âşık olarak kadın olmayı öğrendiklerini belirtir. Aileyi merkeze alan bu filmlerde kadın karakterler, elinde olanla yetinen, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösteren, hiçbir konuda talepkâr olmayan, iffetini koruyan ve erkeklerin taleplerine uygun davranan bir roldedir (Abisel, 2005:297). Yeşilçam melodramlarında evlenememiş olmanın ise, kadının kişiliğini olumsuz bir yönde etkilediği, onları sevgisiz ve acımasız kıldığı görülür (Akbulut, 2012:101).

Filmlerin olay örgüleri çoğunlukla kadının ana karakter olduğu ev çevresinde gelişir, kadınların yaşamı ev içi mekânla sınırlıdır. Eş ve anne rolündeki kadın, özverili, kendini feda eden, zor ve beklenmedik durumlara karşı uyum sağlayan, erkeğe destek olan ve boyun eğen bir kişidir (Özgür, 2006:101). Köy melodramlarında da kadın; masum, iffetli, sadık ve ailenin bütün erkek fertleri tarafından ezilen, kaynanası tarafından sömürülen suskun bir varlık olarak yansıtılır (Dönmez Colin, 2006:9).

Kadının birincil görevi olarak görülen annelik rolü, Yeşilçam filmlerinde çoğu kez, geleneksel kimliğinin ve fedakârlıklarının altı çizilen "yaşlı kadın" karakterlerle desteklenmiştir (Maktav, 2003:283). Olanla yetinme, içinde bulunulan duruma katlanma, sabretme ve itaat etme gibi konulardaki kuralların genç kadınlara anlatılması gerektiğinde de bu görev çoğunlukla geleneğin taşıyıcısı olan erkek annelerine düşmektedir (Abisel, 2005:298).

“Yeşilçam Melodramında Baştan Çıkarma” başlıklı makalesinde, alt sınıf kültürünün Yeşilçam melodramlarının temellerini oluşturduğunu belirten Başak Şenova’ya göre, olumlu değerler alt sınıfa, olumsuz olanlar üst sınıfa atfedilir. Yoksullukla özdeşleşen kadın, ailede hem ‘eş’ hem de ‘hizmetçi’dir. Eğer çalışacaksa, sekreter, hemşire, öğretmen, hizmetçi gibi hizmet edeceği bir konumda olmalıdır (Aktaran: Karabağ, 2005:41). Yeşilçam melodramlarındaki kadın karakterlerin büyük çoğunluğu, yoksulluklarına karşın aşklarını, iffetlerini ve çocuklarını koruma mücadelesi veren kişiler olarak görülmektedir (Abisel, 2005:303).

“Sinema Toplumbilimi” isimli kitabında, melodram anlatısı içinde kadının temsil biçiminin erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer alabildiğine dikkati çeken Faruk Kalkan; “1960’lara kadar kadınların melodram kalıpları içinde ‘faziletli anne’ ve ‘dokunulmamış sevgili’ olarak idealize edildiğini, bunun dışında kalanların ise; kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlar” olduğunu ekler (Aktaran: Elmacı, 2011:192). Kalkan, Türk Sineması’nda ‘kadının toplum içindeki durumu, toplumsal yaşama katılma çabaları, toplum içindeki yerini belirleme uğraşları, kendi başına var olma kavgası, kişiliğini gerçekleştirme güdülere ve özgür bir şekilde sevmek ve sevilme hakkı’ temalarını işleyen filmlere 1960 sonrasında rastlandığını belirtip, önceki dönemin ‘katı melodram’ biçiminden kurtulup, yeni bir imgeye kavuştuğunu söyler (Aktaran: Tunalı, 2006:214).

Melodram anlatımı içinde iyi ve kötü kadın karakterler keskin çizgilerle ayrılmıştır. İyiler; anne, evinin kadını, toplumun kendilerine çizdiği kuralların dışına çıkmayan, evlendikleri adama sadık kalan, kocalarının sadakatsizliklerinde sabırla, onların yuvaya dönmelerini bekleyen rollerde gösterilirken; kötüler ise; ya doğuştan kötü olan ya da kaderin kötü yola sürüklediği kadınlar olarak gösterilmiştir (İmançer, 2010:80).

İyi kadın karakterler; ölünceye kadar bekleyen sadık âşık, kendini çocuklarına adayan ve geleneksel değerlerin yaşatıcısı olarak olumlu bir şekilde yansıtılırken (Elmacı, 2011:192), kötü kadın karakterler ise; erkeğine derin bir aşk ve sadakatle bağlı olmayan, birden çok erkekle beraber olan, sadık bir eş ve fedakâr anne olma ereği taşımaksızın cinselliği yaşayan, varlığını ve cinselliğini aile, vatan, millet gibi kutsiyetlere adamaktan kaçınan kadınlar olarak yansıtılmıştır (Maktav, 2003:284). Melodramda cinsel arzunun genellikle aşk olmadığında temsil edildiğini belirten Neale, melodramın kadını sevgi ve cinsellik nesnesi olarak ikiye böldüğünü; cinsellik nesnesinin felaket getiren, baştan çıkarıcı öteki kadın karakterken; sevgi nesnesinin iyi kalpli ve saf kadın karakter olduğunu ifade eder (Aktaran: Abisel vd, 2005: 43-44).

Yeşilçam melodramlarında film kişilerinin ahlaki niteliklerinin, dış görünüşlerine yansıdığı görülür. Örneğin, kadınların saç rengi, kullandığı aksesuarlar onların iyi mi kötü mü olduğunu gösterir (Akbulut, 2008:107). Kadının giysilerinin,

takılarının, kullandığı renklerin anlamını seyirci toplumsal uzlaşımından ötürü oluşturur. Böylece anlam toplumun gösterene verdiği değerden kaynaklanır (Büker, 2012:22).

Yerli melodramlarda, iyi kadın esmerse, kötü kadın sarışıdır. Çoğunlukla kötü huylu ve tek amaçları zengin ve yakışıklı erkeği elde etmek olan sarışın kadınlar; sigara ve içki içerler, özgür cinsellik yaşarlar, çoğu zaman herhangi bir işte çalışmazlar. Bu ‘kötü’ kadınlar için namus gibi kavramların herhangi bir anlamı yoktur (Akbulut, 2008:107-108). Sarı saç renginin uyuşumsuz bir kod olarak genellikle femme fatale kadınlara özgü bir kullanımı vardır (Abisel vd, 2005: 105). Esmer kadınlar ise; namus, erdem, dürüstlük, sevgi, saygı, sadakat gibi değerleri simgeler. Görünüş ve davranışlarında toplumsal değerlere ters düşecek herhangi bir davranışta bulunmazlar, böyle bir şey yapmış olsalar bile, çoğu kez başkalarının yüzünden ‘öyle’ davrandıkları anlaşılır (Akbulut, 2008:107-108).

2.2.2. Kadın Suçluluğu

2.2.2.1. Suç ve Suçluluk Olgusu

Evrensel, genel ve sosyal bir olgu olan suç, çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi’nde (1986:10845) suçun tanımları şu şekilde yapılmıştır: “1. Hukuka aykırı olan ve yasaca cezalandırılan eylem. 2. Ahlaka, toplumsal kurallara aykırı olan davranış. 3. Yapılmaması gereken bir eylem, büyük yanlışlık, ağır hata”. TDK ‘Büyük Türkçe Sözlük’ içerisinde yer alan 1975 tarihli “Toplumbilim Terimleri” ne göre, suçun iki tanımı yapılmaktadır: “1. Bir toplumda haksız sayılıp, yazılı-yazısız kurallarla yasaklanan ve yaptırımlara bağlanan davranış ve eylem. 2. Devletçe yasalarla tanımlanıp yaptırıma bağlanmış olan kurallara aykırı davranış” (<http://www.tdk.gov.tr/> 09.05.2015). Bazı kriminologlara göre de; suça dört tanımsal bakış açısı bulunmaktadır. Suçun tanımına yönelik bu bakış açıları şöyledir:

1. *Yasal Bakış Açısı:* Suç, ceza yasalarını ihlal eden insan davranışıdır.
2. *Siyasal Bakış Açısı:* Suç, yasaya güçlü gruplar tarafından yerleştirilen daha sonra davranışın istenmeyen seçilmiş biçimlerini yasadışı olarak etiketleyen bir ölçütün sonucudur.

3. *Sosyolojik Bakış Açısı:* Suç, tabiatta var olan toplumsal sistemin korunması için, baskılanması gereken veya gerekli varsayılan bir anti sosyal davranıştır.

4. *Psikolojik Bakış Açısı:* Suç, sosyal olarak kötü uyumun bir şeklidir. Bu bağlamda, bir davranış problemidir (Günşen İçli, 2013:23-24).

Hukukçular açısından suç, yasalara aykırı olan ve bir yaptırım gerektiren eylemdir. Kriminologlar suçu çok sayıda nedenin etkisi ve insan iradesinin bir sonucu olarak görmektedir. Sosyologlar ise, suçu toplumsal nedenlere bağlı olarak normlarda sapan davranış olarak ele almaktadır (Evcim, 2011:15).

Suç olgusu zamana, mekâna ve topluma göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Herhangi bir zamanda suç olarak görülmeyen bir davranış farklı bir zaman diliminde suç olarak tanımlanabilmekte veya herhangi bir yerde toplum tarafından suç olarak görülmeyen bir davranış da farklı bir toplumda ve mekânda suç olarak nitelendirilebilmektedir. Suç olgusunun zamana ve mekâna göre değişebilir olduğundan dolayı da evrensel olarak kabul edilen bir suç davranışı bulmak güçtür (Burkay, 2008:2).

Suç olgusu gibi suçluluk da sosyal bir olgudur. TDK ‘Güncel Türkçe Sözlük’te (<http://www.tdk.gov.tr/09.05.2015>) “*suçlu olma durumu*” olarak belirtilen suçluluk, Büyük Larousse Sözlük ve Ansikopedisi’nde de (1986:10848); “*bir suç ya da kabahatten sorumlu olan kimsenin durumu*” şeklinde tanımlanmıştır. Daha geniş anlamıyla suçluluk, kişideki psikolojik ve biyolojik karakteristiklerin içerdiği belirgin kuvvetler ile aile, din ve sosyo-kültürel faktörlerin içerdiği düzenleyici etmenler arasındaki etkileşim sürecinde ortaya çıkan dengesizliğin sonucudur (Yıldırım, 2004:96-97).

Ord. Prof. Dr. Sulhi Dönmezer’in belirttiği gibi, tarihin en eski devirlerinden itibaren var olan suç, insanların içindeki ihtiraslarla birlikte, toplum halinde yaşamının sonucu olarak çeşitli sosyal sınıfların varlığının gerektirdiği sosyal çelişkiler ve uyumsuzluklar var oldukça da var olacaktır (<http://www.kriminoloji.com/> 12.05.2015).

2.2.2.1.1. Kriminolojide Suç Nedenlerini Açıklayan Yaklaşımlar

Kriminoloji, suçluluğun boyutu ve doğasını, nedenlerini, kontrolünü ve önlenmesini bilimsel olarak araştıran ve sosyoloji, psikoloji, psikiyatri, hukuk, ekonomi, antropoloji, biyoloji ve genetik gibi birçok bilim alanındaki bulgulardan faydalanan çok disiplinli bir daldır (Topçuoğlu, 2014:242).

Suçlu davranışının doğru bir biçimde ölçülmesi, suçun kökeninin belirlenmesinin temeli ve kriminolojik çalışmanın en önemli araçlarından biridir. Kriminoloji alanında çalışmaları bulunan Larry J. Siegel'e göre, kriminolojide araştırmannın; insanların neden suç işlediklerini belirlemek, bu bilgiyi davranışı tahmin etmede kullanmak ve ceza adaleti sisteminin her aşamasında karar vermeyi kolaylaştırmak olmak üzere üç temel amacı bulunmaktadır (Aktaran: Günşen İçli, 2013:52).

Suç davranışını inceleyen bilim adamları çeşitli kuramlar ileri sürmüşlerdir. Pek çok kuramcı, suçluların tümünü tek bir kategoriye yerleştirmenin yararlı olmadığını, çeşitli değişkenlere dayalı ve ayrıntılı kategorilere ihtiyaç duyulduğunu ifade etmiştir. Suç nedenlerini açıklamaya yönelik yaklaşımlar, genelde *biyolojik yaklaşımlar*, *psikolojik yaklaşımlar* ve *sosyolojik yaklaşımlar* olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır (Kaner, 1992:473):

1. *Biyolojik Yaklaşımlar*: Suçluların davranışının biyolojik bozukluklar sonucunda oluştuğunu ileri süren bu yaklaşıma göre, suçlularda kalıtsal bozukluklar vardır ve beyinlerinde hasar meydana gelmiştir (Rozant, 2010:8). Bu yaklaşımın ilk temsilcilerinden olan Lombroso, suç eğilimlerinin kalıtsal olduğunu ve suçlu doğanların, insanoğlunun ilkel atalarıyla biyolojik ve fizyolojik benzerlikler gösterdiğini ileri sürmüştür. Daha sonra yaptığı araştırmalar sonucu Lombroso, suçluların, fiziksel tipolojileri nedeniyle değil, suça daha fazla eğilimi olan gruplardan geldiklerinden dolayı normal nüfustan daha fazla suç işlediklerini ileri sürmüş ve kuramında birtakım değişiklikler yapmıştır (Kaner, 1992:473-474). Genetik yaklaşımlar çerçevesinde, kromozomlarda bulunan genler yoluyla tıpkı anne-babanın özelliklerinin ve bazı hastalıkların çocuklara geçtiği gibi, biyo-psikolojik veya genetik yapıya dayanan suç davranışının nedeninin de genetik özelliklerden kaynaklandığı ileri sürülmektedir (Burkay, 2008:7).

2. *Psikolojik Yaklaşımlar*: Bireyi davranışa yönlendiren güdüleyicilere, bireysel ve kişilerarası dinamiklere odaklanmakta olan bu yaklaşıma göre bireyler, kendileri için önemli olan kişilerle ve yakın çevresiyle yaşantılarının sonucunda oluşan psikopatoloji nedeniyle suça yönelmektedir (Kaner, 1992:477). Klinik yaklaşımlara göre suçluluk, psikolojik uyumsuzluğun neden olduğu normal dışı bir davranış olarak kabul edilmektedir. Psikolojik çalışmaların incelenmesinde, ruhsal yaşamı bilinç ve bilinçaltı olmak üzere ikiye ayıran Sigmund Freud üzerinde de durulmalıdır. Bilinç, küçük ve basit olmasına karşın; bilinçaltı, büyük ve bireyin davranışlarını yönlendirebilecek güce sahiptir (Rozant, 2010:12). Freud, kişiliğin 'id', 'ben', 'üst ben' olarak üç temel birimden oluştuğunu ileri sürmektedir. 'İd', kişiliğin temel sistemidir. Varlığını koruma, cinsel içgüdü ve saldırganlık içgüdüsü 'id'de bulunmaktadır. 'Ben (ego)' ve 'üst ben (süper ego)' ondan ayrımlaşarak gelişir. 'İd', kalıtsal olarak gelen, içgüdüleri içeren ve doğuştan var olan psikolojik eğilimlerin tümüdür (<http://www.psikiyatr.com/> 12.05.2015). İnsanların temelde kişilik özelliklerine odaklanan bu yaklaşıma göre, sosyolojik, biyolojik, kültürel ve çevresel faktörler reddedilmez, ancak bu faktörlerin etkileri bireylerin yerleşmiş olan yapılarının içinde ele alınır (Kaner, 1992:477).

3. *Sosyolojik Yaklaşımlar*: Bu yaklaşım; sosyal yapı, sosyal yapının değerleri, normları ve sosyal yapının kurumlarını suç nedenleri açısından ele almaktadır (Burkay, 2008:8). Suçluluk, bireyin içinde yaşadığı sosyal çevreye bağlı olarak sosyal yapılar, sosyal süreçler ve sosyal tepkiler açısından açıklanır. Suçun nedenleri incelenirken; kültür farklılıkları, değişimleri, toplumun inanç ve siyasi ideolojileri, ekonomik koşulları ve nüfusun yapısı da göz ardı edilmemektedir (Rozant, 2010:14). Suç; yoksulluk, sosyal dışlanma, gelir eşitsizliği, kültürel ve aile geçmişi, eğitim seviyesi ve diğer ekonomik ve sosyal faktörlerle de ilişkilidir. Bu faktörler, bireylerin suç işleme eğilimini etkiler (Yıldız vd. 2010:16). Bireyin davranışlarını, tutumlarını ve düşüncelerini anlamak ve değerlendirmek, ancak o bireyin içinde yaşadığı ortamın ve toplumun özellikleriyle birlikte ele alınırsa anlaşılabilir ve anlamlandırılabilir (Rozant, 2010:5). Kriminoloji üzerine çalışmaları bulunan Tülin Günşen İçli de (2013:24); suç faaliyetinin, doğuştan olan veya sonradan kazanılan özellikleri ile değil, içinde cereyan ettiği sosyal durumla tanımlandığını belirtmiştir.

Bazı kuramcılar, bu yaklaşımlara bir de *Sosyo - Psikolojik Yaklaşımı* eklemektedir. Bu yaklaşıma göre, suç öğrenme sürecine dayanarak açıklamaya çalışılmaktadır. Suçu öğrenilmiş bir davranış olarak nitelendirmekte olan bu yaklaşım, sosyal etkileşim sürecinde belirli suç biçimlerinin öğrenildiğini ileri sürer. Sosyo - Psikolojik Yaklaşım; ne sosyolojik yaklaşımlar gibi sadece sosyal yapıyı suça neden olarak görmekte ne de biyolojik ve psikolojik yaklaşımlar gibi suçu bireysel olarak ele almaktadır (Rozant, 2010:15). Suç, kültürel bir etkilenim çerçevesi içerisinde bir öğrenme faaliyeti olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle bu kuram, 'sosyalleşme teorisi' olarak da nitelendirilmektedir (Kızmaz, 2005:162).

Suç davranışı üzerine geliştirilen bu yaklaşımlar suç davranışının nedenlerini farklı anlamlarda sorgulamışlardır. Suçun oluşumunda birçok faktör etkili olduğundan, suç olgusu bütüncül bir yaklaşımla ele alınmalıdır.

2.2.2.1.2. Türk Ceza Kanunu'nda Suçların Sınıflandırılması

Her toplumda düzeni sağlamak, korumak ve sürdürmek için gerekli normlar vardır. Bu normlar, toplu yaşamın ürünü ve temelidir (Evcim, 2011:14). Toplumsal bir varlık olan insanın, zaman zaman toplumsal beklentilere ters düşen davranışlarda bulunduğu, bazılarının ise, bunu bir yaşam biçimi haline getirdiği ve toplumsal düzeni bozucu bir tutum içine girdikleri gözlemlenmektedir. Suç olarak kabul edilen bu davranışlar, küçük ve resmi olmayan grupların kendi kurallarıyla, daha büyük ya da resmi kurumlarda kural, yönetmelik ve yasalarla; toplumda ise, kınama ve dışlanma gibi geleneksel yollarla veya ceza ile kontrol edilmeye çalışılmaktadır (Kaner (1992:473).

İnsanın meydana getirmiş olduğu değerler, simgeler, gelenek, görenek, hukuk, ahlak, din vb. normlar kültürü oluşturur ve nesilden nesile aktarılır. Kuralların ve yasakların olduğu her yerde kuralı bozma, yasağı çiğneme eğilimi de vardır. Birey kendi arzularını, isteklerini, güdülerini doyuma ulaştırmaya çalışırken kimi zaman toplum kuralları ile çatışır (Evcim, 2011:14). Sosyal kontrol mekanizmaları da, toplum kurallarını çiğneyenlere karşı yaptırım uygulamaktadır.

Toplum içinde sosyal düzeni bozmaya yönelik fiil ve hareketler topluma zarar veren hareketler olup, zarar meydana geldiğinde, zarara sebep olan bireyin

hürriyetini sınırlama veya birey için önemli olan diğer bazı haklardan yoksun bırakma gibi yaptırımlar uygulanmaktadır (Tüfekçi, 2008:3).

Ceza hukukunun amacı, toplumsal yaşamın devamı için gerekli olan ve özellikle de bireyler açısından önem arz eden; yaşam, özgürlük, sağlık ve malvarlığı gibi hukuksal değerleri koruyarak, bireylerin güvenli, sağlıklı, özgür ve demokratik bir ortamda yaşamalarını sağlamaktır (Bilen, 2012:1).

Türk Ceza Kanunu (TCK)'nın 1. maddesinde de belirtildiği üzere ceza kanununun amacı; *“kişi hak ve özgürlüklerini, kamu düzen ve güvenliğini, hukuk devletini, kamu sağlığını ve çevreyi, toplum barışını korumak, suç işlenmesini önlemektir”* (<https://www.tbmm.gov.tr/13.05.2015>).

Tablo 2’de görüleceği üzere, 5237 Sayılı TCK’nın, “İkinci Kitap Özel Hükümler” başlığı altında suçlar; *Uluslar arası Suçlar, Kişilere Karşı Suçlar, Topluma Karşı Suçlar ve Millete ve Devlete Karşı Suçlar* olmak üzere dört grupta sınıflandırılmıştır. Çalışma ile ilgili olarak izlenen filmlerde işlenen suçları açıklamada, *Kişilere Karşı Suçlar* kapsamında *Hayata Karşı Suçlar*’dan “Adam Öldürme ve Adam Öldürmeye Teşebbüs”, *Hürriyete Karşı Suçlar*’dan; “Tehdit” üzerinde durulup, *Suçta İştirak* unsurlarından da; “Yardım ve Azmettirme” nin suça etkisi incelenmeye çalışılacaktır.

Tablo 2. 5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu'na Göre Suçların Sınıflandırılması

TÜRK CEZA KANUNU'NA GÖRE SUÇLARIN SINIFLANDIRILMASI	
Uluslar arası Suçlar	<ul style="list-style-type: none">- Soykırım ve İnsanlığa Karşı Suçlar- Göçmen Kaçakçılığı ve İnsan Ticareti
Kişilere Karşı Suçlar	<ul style="list-style-type: none">- Hayata Karşı Suçlar- Vücut Dokunulmazlığına Karşı Suçlar- İşkence ve Eziyet- Koruma, Gözetim, Yardım veya Bildirim Yükümlülüğünün İhlâli- Çocuk Düşürtme, Düşürme veya Kısırlaştırma- Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar- Hürriyete Karşı Suçlar- Şerefe Karşı Suçlar- Özel Hayata ve Hayatın Gizli Alanına Karşı Suçlar- Malvarlığına Karşı Suçlar
Topluma Karşı Suçlar	<ul style="list-style-type: none">- Genel Tehlike Yaratan Suçlar- Çevreye Karşı Suçlar- Kamunun Sağlığına Karşı Suçlar- Kamu Güvenine Karşı Suçlar- Kamu Barışına Karşı Suçlar- Ulaşım Araçlarına veya Sabit Platformlara Karşı Suçlar- Genel Ahlak Karşı Suçlar- Aile Düzenine Karşı Suçlar- Ekonomi, Sanayi ve Ticarete İlişkin Suçlar- Bilişim Alanında Suçlar
Millete ve Devlete Karşı Suçlar	<ul style="list-style-type: none">- Kamu İdaresinin Güvenilirliğine ve İşleyişine Karşı Suçlar- Adliyeye Karşı Suçlar- Devletin Egemenlik Alametlerine ve Organlarının Saygınlığına Karşı Suçlar- Devletin Güvenliğine Karşı Suçlar- Anayasal Düzene ve Bu Düzenin İşleyişine Karşı Suçlar- Millî Savunmaya Karşı Suçlar- Devlet Sırlarına Karşı Suçlar ve Casusluk- Yabancı Devletlerle Olan İlişkilere Karşı Suçlar

Kaynak: <http://www.mevzuat.gov.tr> /11.05.2015.

2.2.2.2. Kadın Suçluluğunun Nedenleri

Suç olayını tüm yönleriyle inceleyen bilim dalı olan kriminolojide, çeşitli sebepler üzerinde durulurken, cinsiyetin de suçluluk üzerinde etkisi olup olmadığı üzerine araştırmalar yapılmıştır (Tosun, 1967:28).

Kadın suçluluğu, suçluluktaki cinsiyet farklılığına ve cinsiyet değişkeninin suçtaki etkileri temeline dayanmaktadır (İlbars, 2007:3). Suçta cinsiyet farkı evrensel bir nitelik taşıdığından, kadın suçluluğu ile erkek suçluluğu arasındaki farkların belirlenmesi önem taşımaktadır (Günşen İçli, 2013:408). Kadın suçluluğu olgusundaki belirleyiciliğin ve erkeklere oranla daha az suç işleme eğiliminin arkasındaki nedenleri biyolojik ve psikolojik unsurlarla açıklamaya çalışan yaklaşımlar, daha çok saldırganlık, hormonal farklılık, yaş ve sosyalizasyon süreci üzerinde yoğunlaşmaktadır (Terzi, 2007:8).

Kadınlar fiziksel olarak erkeklerden daha ufak tefek, daha yumuşak başlı, fizyolojik olarak daha az durağan, daha az androjen hormonu üreten, sosyal açıdan uyumlu, pasif ve bağımlı bir yapıdadır. Erkekler ise, daha büyük, kalıplı, güçlü, daha saldırgan, kuralları çiğneme ve risk almaya razı bir kişilik sergilemektedir (Günşen İçli, 2013:153). Cinsiyet farklılığının suça olan etkisine yönelik çalışmalarda, erkeklerin, kadınlara göre daha saldırgan bir eğilim içerisinde olmalarının, hormonal yapıdaki farklılıklardan kaynaklandığı öne sürülmektedir (Terzi, 2007:7). Fiziksel unsurların genç ve yetişkin suçluluğuna etkisini araştıran çalışmalarda birçok suç türü için faillerin iyi gelişmiş ve sağlıklı kişiler oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Erken ve fazla gelişme kızlarda cinsel davranış bozuklukları ile psikiyatrik problemler de hırsızlık ve çalma hastalığı ile ilgili bulunmuştur. Fiziksel yönden kadının erkeğe göre daha güçsüz oluşu, kadın suçluluğu oranının daha düşük olmasını açıklamada kullanılmıştır (Günşen İçli, 2013:412).

Kadın suçluların suç işleme yaşı incelendiğinde genelde tüm araştırmacılar, kadınların ilk suçlarını erkeklere göre daha ileri yaşlarda işledikleri sonucuna varırlar. Buna göre kadınlar suç işleme eylemlerinin en üst noktasına, erkeklere göre daha geç dönemlerinde ulaşmakta, dolayısıyla kadın suçluluğu erkek suçluluğuna göre, yaşın ilerlemesiyle daha yavaş azalmaktadır (İl, 1989:10). Lombroso da

kadınların suç işleme oranlarının ileri yaşlarda maksimum seviyeye ulaştığını belirtmiştir (İçli ve Ögün, 1988:23).

Kadın psikolojisine dayanan görüşlerde, erkeklerin kadınlardan daha fazla suç işlemesine yönelik oransal farklılık, kadının ahlaki ve manevi tutumunun daha çok gelişmiş oluşu, kadının cinsel alandaki pasifliği, cesaret azlığı, irade kuvvetinde zayıflık, ürkeklik ve özgürlüklerine düşkün olmama özellikleriyle açıklanmaktadır (İl, 1989:8).

Biyolojik, fizyolojik ve psikolojik unsurların yanında yaşanan sosyal çevre de kadın suçluluğu olgusunu etkilemektedir. Toplumun sosyo-kültürel yapısı, kadının suç davranışında önemli bir etkiye sahiptir (Terzi, 2007: 9). Sosyo-kültürel yapının bir ürünü olan sosyal kontrol de kadınların suç işleme eğilimlerini biçimlendiren önemli bir etkidir. “Suç Antropolojisi: Kadın ve Suç” isimli makalesinde Zafer İlbars (2007:6), sosyalizasyon sürecinde kızların suça itiliminde, *“kızlara erkeklerden farklı olarak uygulanan çifte standartlar, aileler tarafından kızlara yönelik uygulanan baskılar, cinsel kısıtlamalar, ebeveynlerle yaşanan şiddetli uyuşmazlık ve diyalogsuzluk, aile fertlerinde görülen cinsel ve fiziksel tacizler ve aile içinde görülen şiddetin”* önemli bir rol oynadığını ifade etmiştir.

Kadınların suç işleme olgusu toplum tarafından daha fazla yadırganabilmekte veya benzer şekilde suç işleyen kadınların, erkeklere oranla daha fazla toplumsal ve psikolojik baskı hissettikleri ifade edilmektedir (Terzi, 2007: 10). Suç, kadınlar için çoğunlukla aşağılayıcı ve lekeleyici olarak algılanmaktadır. Cinsiyete ilişkin sosyo-kültürel beklentiler, kadının bağımlılık düzeyini arttırmanın yanı sıra, ebeveyn ve eş tarafından uygulanan gözetim ve baskıyı da arttırmaktadır (İlbars, 2007:4). Kadın suçluluğunda bir başka önemli faktör medeni durumdur. Kadın suçluluğu konusunda yapılan araştırmalar sonucunda, boşanmış kadınların evli ve bekâr kadınlara oranla daha sık suç işledikleri ortaya çıkmıştır (İçli ve Ögün, 1988:23).

Lombroso’ya göre, kadınlar tabiatları gereği sosyal düzeni bozucu her konuda erkeklerden daha tutucudur. Bu özellikleri onların kendi dezavantajlarına da olsa sosyal düzeni kabul etmelerine neden olur (Günşen İçli, 2013:409). Sosyo-kültürel yapının bir boyutu olan ataerkil güç ilişkileri, kadını çeşitli mağduriyetlere maruz bırakmaktadır. Sosyal ve kültürel rollerin yaratmış olduğu sorunlar, ekonomik

bağımlılık ve hayati ihtiyaçların temini gibi sorunlarla yüzleşmek zorunda bırakılan kadın suça itilmektedir (İlbars, 2007:6).

Kadın suçluluğuna yönelik yapılan araştırmalar sonucunda genelde, kadın suçluluğu olgusunu etkileyen faktörler arasında toplumsal norm ve değerler, kadınların sosyal yaşamdaki rolleri ve yaşamı algılayış biçimleri, eğitim süreci ve yaşanılan mekân olguları ön plana çıkmaktadır (Terzi, 2007: 5). Aile bağlarının zayıflaması, toplumsal yapının yozlaşması, sosyo-ekonomik sıkıntılar, kadının ezilip şiddete maruz kalması, kadının suç işlemesini ve suç çeşitliliğini arttırmaktadır (Aygün, 2012:15).

2.2.2.3. Kadınların İşlediği Suç Türleri

Kadına atfedilen şefkat, duygusallık, narinlik, kibarlık gibi bazı niteliklerle ortaya çıkarılan ‘kadın’ stereotipi, suç alt kültürünün içerdiği özelliklerle tümüyle çelişmektedir. Ayrıca toplum, kadının anne ve eş olarak sapmış davranışlarını hiçbir biçimde onaylamamaktadır (Günşen İçli, 2013:414).

Kadınların en sık işledikleri suçların; zina, adam öldürme ve öldürmeye teşebbüs, hırsızlık, sövme ve hakaret (İçli ve Ögün, 1988:30-31) olduğunu ortaya koyan çeşitli araştırmalarda yeni doğan çocuğu öldürme, zehirleyerek adam öldürme suçlarının da tipik kadın suçları olduğu belirtilmiştir (Günşen İçli, 2013:416).

Kırsal kesimde yüz yüze ilişkilerin yoğun olması, çevre kontrolünün etkin olması, geleneksel değerlerin hâkimiyeti, kadını suç işlemekten alıkoyan önemli kültürel etkenlerdir (İçli ve Ögün, 1988:30). Bu nedenle, kadınlar suçlarını daha çok kent yaşamında ve ev içerisinde işlemektedir (Günşen İçli, 2013:415-416).

Kadın suçluluğu incelendiğinde kadınların özellikle adam öldürme ve adam yaralama gibi suçları büyük çoğunlukla kendilerini korumak amacı ile işledikleri görülmektedir. Bu tür suçlar, çoğunlukla kötü muamele gören ya da dayak yiyen kadınlarda aniden görülen şiddetli bir tepki sonucu ortaya çıkmakta ve önceden planlanmış bir nitelik taşımamaktadır (Özbek, 2011:29).

Yapılan araştırmalar sonucu, kadınlardaki öldürme eylemlerinin büyük ölçüde yakın kişisel ilişkisi bulunduğu ve çatışması olduğu bireylere karşı gerçekleşmekte

olduğu görülmüştür. Kadınlar yabancı kişileri daha nadir olarak öldürmektedir (Saygılı ve Aliustaoğlu, 2009:2).

Türkiye'de kadınların işledikleri suçlar arasında da ilk sıraları adam öldürme ve öldürmeye teşebbüs almaktadır. Kadının adam öldürme suçu içinde bu kadar sık yer almasının çeşitli sebepleri vardır. Kadın, adam öldürme olayında yegâne fail olabileceği gibi, diğer suçlarda olduğu gibi suçun işlenmesine yardımcı olarak, suç sebebi olarak veya suça tahrik edici olarak rol oynayabilir (İçli ve Ögün, 1988:30-31).

2.2.2.4. İntihar Düşüncesi ve Girişimi

İntihar konusunda yaptığı çalışmalarla uzmanlığı tartışılmaz kişilerden biri olan Fransız sosyolog Émile Durkheim'a göre intihar; *“bir insanın, doğuracağı sonucu bilerek olumlu veya olumsuz bir eylemle doğrudan veya dolaylı olarak kendini ölüme sürüklemesidir”* (<http://www.intihar.de/14.05.2015>). Durkheim, intihar sınıflandırmasının temel öğelerini Jousset ve Moreau de Tours'un bir eserine dayandırarak intiharcı tipleri; 1. *Manyak (kaçık) intiharı*, 2. *Melankoli intiharı*, 3. *Saplantı (sabit fikir) intiharı*, 4. *Tepisel (impulsive) ya da otomatik intihar* olmak üzere dörde ayırmıştır (Aktaran: Özgüç, 1995:9).

Ölümcül olmayan intihar düşünce ve davranışlar; intihar düşüncesi, intihar planı ve intihar girişimi olmak üzere üç kategoride sınıflanmaktadır. İntihar düşüncesi, kişinin hayatını sonlandırmaya yönelik düşüncelerinin olması, intihar planı, kişinin kendini öldürmeye yönelik methodlar formüle etmesi, intihar girişimi ise, kişinin en azından bazılarını ölmek amacıyla yaptığı kendini yaralayıcı davranışlar olarak tanımlanmaktadır (Tolun, 2010:3).

İntihar, sadece tıbbi psikiyatrik bir konu değildir. Sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerin etkisi ile başlayan intihar süreci bireyin psikolojik sorunları ile devam eder ve bireyi ölüme sürükler. Bu nedenle, intihar olgusu birçok disiplini yakından ilgilendirir (Okutan, 2007:45).

Kadınlar, duygudurum bozukluklarının özellikle depresyonun ve borderline kişilik bozukluğunun görülme oranının yüksek olması, aile içi şiddet, fiziksel ve

cinsel istismara daha fazla maruz kalmaları nedeniyle intihar düşüncesi ve girişimi açısından daha yüksek risk taşımaktadır (Tolun, 2010:4).

İntihara yönlendirme suçu işlendiği gibi, kadınlar, çeşitli nedenlerden dolayı intihar kararını kendileri de verebilir. Kadın, namusunun kirlendiği düşünüldüğünde uygulanması gereken kuralları bildiğinden başkalarının bunu belirtmesine gerek olmaksızın intihar etmeyi seçebilir (Sakallı Uğurlu ve Akbaş, 2013:85).

2.2.3. 1960–1970 Dönemi Yeşilçam Melodramlarında Kadın Suçluluğu

2.2.3.1. Kadınları Suça İten Nedenler

Çalışma kapsamında izlenen, Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın 1960–1970 dönemi Yeşilçam melodram filmlerinde, kadınların; “*namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para*” gibi nedenlerden ötürü suç işledikleri gözlemlenmiştir.

2.2.3.1.1. Namus

Namus, TDK'nın Güncel Türkçe Sözlüğü'nde, “*bir toplum içinde ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık, iffet*” şeklinde tanımlanırken, yine aynı sözlükte namus cinayeti de, “*ahlak ve onuruna ters düşen bir durumdan kurtulmak için işlenen cinayet*” olarak tanımlanmıştır (<http://www.tdk.gov.tr/> 09.05.2015).

Kadın için ataerkil bir toplumda “erdemli” olmak, “namuslu” olmaktır (Akbulut, 2012:23). Namus cinayetlerinin daha çok kadınlara yönelik olduğu ataerkil toplumlarda, kadınlar da, namuslarını lekeleyecek herhangi bir girişime karşı cinayet işleyebilmektedir.

Namus sebebiyle eşlerini ve çoğu erkek olmak üzere, başka insanları öldüren kadınların cinayet işlemelerinin başlıca nedeni; kocalarının ya da eşlerinin kendilerini fuhuş metası olarak satmaları ya da satma girişimleri; ikinci neden de, tecavüz ve tecavüz teşebbüsleridir. Kadınlar en çok, erkeklerin onlar üzerinde egemenlik kurma ve söz geçirme girişimleri ile bunun sonucunda uyguladıkları dayak, baskı ve zor kullanma sonucu öldürmektedir (İsen, 2001:132).

Çalışma kapsamında izlenen filmlerde, kadınların en çok namus uğruna cinayet işledikleri gözlemlenmiştir. Kadınlar filmlerde, kendi namusunu kirletenlere karşı

suç işledikleri gibi, ‘anne’ rolündeki kadınlar da kızlarının namusu uğruna gözlerini bile kırpmadan suç işlemektedir.

Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN’ın 1960-1970 arası yönettiği filmlerin birçoğunda namus uğruna suç işlenmiştir.

Türker İNANOĞLU’nun 1963 yapımı “*Yolcu*” filminde; zamanında kendisine iftira atıp, kocasından ayrılmasına sebep olan adam (pavyon patronu) ileride kızının karşısına çıkar ve ona saldırır. Kızın annesi gelir ve adamın masaya bıraktığı tabancayı alıp adamı vurur.

KADIN: “*Bırak kızımı bırak diyorum. Kızım o benim bırak kızımı yoksa vururum seni*” der ve iki el ateş ederek adamı öldürür.

KADIN (mahkemede): “*Deli gibiydim. Tetiği çekerken hiçbir acıma ve pişmanlık duymuyordum. Bütün hayatımı mahveden adam, kızımı da aynı yola sürüklemek isterken yetişmiştim. Beni oraya Allah göndermişti. İlahi adalet intikam almayı bana nasip etmişti. Kızım evlenecek, mesut olacaktı. Dillere düşmesini, evleneceği adamın istikbalini karartmasını istemiyordum. Ben nasıl olsa bitmiştim. Ölmek de yaşamak da benim için birdi artık*” der.

Benzer bir hikâye 1967 yapımı “*Evlât Uğruna*” filminde görülmektedir. Barın patronu, barda şarkıcılık yapan kadına saldırmaya kalkınca;

KADIN: “*Kendimi öldürürüm daha iyi*” der.

Kendisinin hayatını mahveden, kocasından ayrılmasına sebep olan eski çalıştığı barın patronu yıllar sonra kadının kızını da kendine âşık etmeye çalışır.

KADIN: “*Kızım için yapmayacağım hiçbir şey yoktur. Kızımdan uzak dur, yoksa öldürürüm seni Vural*” der. Adamın yanına gelir ve:

KADIN: “*Beni mahvettin ama evladına dokunamayacaksın, onu senden kurtaracağım*” der ve tabancasını cebinden çıkarıp, adama iki el ateş eder, öldürür.

Kadın mahkemeye çıkar ve hâkimin kadının kocası olduğu anlaşılır.

HÂKİM: “*Adamı niçin öldürdün?*”

KADIN: “*Kızımı kurtarmak için, ne yaptıysam kızım için, kızımız için*” der ve kalp krizi geçirir, sonra hastaneye kaldırılır, orada kızını babasına emanet edip, ölür.

Bu iki filmde de, cinayetlerin nedeninin hem namus hem de intikam olduğu söylenebilir.

Yine 1966 yapımı “*Vur Emri*” filminde ise, namus uğruna adam öldürmeye teşebbüs suçu işlenmektedir. Kadın, kötü adam ona saldırınca sehpadaki tabancayı alır, ateş eder, ancak vuramaz, polislerin gelmesiyle onlara teslim eder.

Nejat SAYDAM’ın 1964 yapımı “*Günahsız Katiller*” filminde, namus üzerine cinayet işlendiği görülmektedir. Hemşire kadın, ölmüş ablasının kocasının kendisine saldırması üzerine, çareyi yerdeki tabancayla adamı vurmakta bulur.

Sevgilisi de başkalarını vurur ve iki sevgilinin arasında şu diyalog geçer:

ADAM: “*İki can da ellerimizde söndü*”

KADIN: “*Ama istesek de bunun önüne geçemezdik*”

ADAM: “*Yaşamaması icap eden iki insanı öldürdük*”

KADIN: “*Bunu ancak ALLAH tayin eder. O’nun işini çabuklaştırana da katil derler. Korkuyorum Demir, beni teskin et, beni oyala, yaptığım işin kötü bir şey olmadığına beni inandır. Ölen adam belki de dünyanın en kötü adamıydı. Kurşun kalbine gittiği zaman, gözleri birden çocuklaşır. Ömrüm oldukça unutamayacağım*” der. Buradan cinayetin planlanmamış olduğu ve isteyerek işlenmediği, sadece namusu korumak için işlendiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

1966 yapımı “*El Kızı*” filminde, hem adam öldürme suçu hem de intihar görülmektedir. Kaynanası kadını istemez ve kötülük yapar. Kadın kötü yola sonra da hapse düşer. Yıllar sonra oğlunu görmek için geri döner, ama annesi olduğunu söylemez. Eski komşuları kadını oğlundan para istemesi için, kim olduğunu söylemekle tehdit eder.

KADIN: “*Oğlum benim kim olduğumu bilmeyecek*” der ve komşu kadını elleriyle boğarak öldürür, sonra da kaçar.

Oğlu haberlerde bir kadının tren köprüsünden kendini attığını öğrenir ve oraya gider. Kadının intihar edip, öldüğü gösterilir. Oğlu, annesi olduğunu yüzüğünden anlar.

1967 yapımı “*Kırbaç Altında*” filminde de, namus uğruna cinayete teşebbüs suçu işlenmektedir. Kadın kendisine tecavüz eden adamı tabancayla vurur. Üç defa ateş eder, ama adam kurşunların çekirdeğini çıkardığı için ölmez.

Ülkü ERAKALIN’ın 1963 yapımı “*Arka Sokaklar*” filminde; namus uğruna adam öldürme suçu işlenmektedir. Kötü yola düşen teyzesi, yeğeninin de kötü yola düşmemesi için, kıza yakınlaşan kötü adamı öldürür.

1964 yapımı “*Kader Kapıyı Çaldı*” filminde namus nedeniyle adam öldürmeye teşebbüs suçu işlenmektedir. Kadın, kendisine sarkıntılık yapan adama eline geçirdiği sivri bir aleti saplar, ama adam ölmez. Ayrıca, boşanmak istemeyen kocasına tabanca çeker, ama vuramaz.

1966 yapımı “*Katiller De Ağlar*” filminde, namus, intikam ve aşk unsurlarını içeren suçların birlikte olduğu gözlemlenmektedir. Film, Türker İNANOĞLU’nun 1963 yapımı “*Yolcu*” ve 1967 yapımı “*Evlat Uğruna*” filmlerinin konusuna benzemektedir. Kadın, kocasını suçsuz yere hapse attıran adamın, kızını kandırdığını öğrenir ve adamın yanına gider. Kocasının da adamın yanında olduğu sırada, adam tam ateş edecekken, kadın tabancasıyla iki el ateş eder ve kocasına...

KADIN: “*Mecburdum. Önce seni vuracak, sonra da kızımı mahvedecekti*”

ADAM: “*Elini kana bulamamalıydın*”

KADIN: “*Ne fark eder? Sana haksızlık ettiğini kulaklarımla duydum. Pişman değilim öldürdüğüme. Tek arzum beni affetmen*”

ADAM: “*Kalk sevgilim, kabahat sende değil, bizi aldatan kaderimizin*”

KADIN: “*Beni affedecek misin?*”

ADAM: “*Bir şartla. Katil benim, onu ben öldürdüm*”

KADIN: “*Hayır olamaz böyle bir şey*”

Sonunda kocası suçu üstlenir, ancak kadın mahkemede;

KADIN: “*Durun! Katil benim. Turgut denen adam, çok kızın, çok kadının hatta çok erkeğin günahına girmiş, insan kılığında bir canavardır. Son avı kızım olmuştu. Tuzağına düşürmüş, onu uyutmuş, onu ifal etmesine kıl kalmıştı. İşte o an önce beni sonra kızımı ikaz eden Murat oldu. Onu ben öldürdüm. İnanın katil benim.*”

Şimdi mutlu ve huzurluyum. Eğer böyle bir adamı öldürmem suçsa, cezamı çekmeye razıyım” der. Ama mahkeme sonucu gösterilmez.

Çalışmanın 3. Bölümü’nde ayrıntılı olarak incelenecek olan 1969 yapımı “*Yuvamı Yıkamazsın*” filminde de benzer bir konuda, namus ve intikam nedeniyle suç işlendiği gözlemlenmektedir. Kendini geçmişte pavyonda çalıştıran adam, kadının yuvasını yıkar ve çocuğundan ayrılmasına neden olur. Yıllar sonra ise, kadının kızının karşısına çıkıp, kendisine âşık eder. (Ama kadının kızı olduğunu bilmiyordur) Tam kızla yakınlaşırken, kadın gelir ve tabancasını çeker.

KADIN: “*Hayatını mahvettiğin, öldürdüğün, ölmeden mezara soktuğun benim*” der. Üç el ateş edip adamı öldürür.

KADIN (mahkemede): “*Bilerek öldürdüm, cezam neyse çekmeye hazırım, vicdanen çok rahatım ölmesi lazımdı, öldü. İkinci bir yuvanın yıkılmasına neden olacaktı, böyle bir adamı öldürmek suçsa, cezamı çekmeye razıyım*” der.

Kadın, hapse girer, idamına karar verilir, en son hapiste gösterilir, ama idam gösterilmez.

2.2.3.1.2. Kıskançlık

Psikolojik yaklaşıma göre suçluların, kişilik yapılarında çoğunlukla fikir yoksulluğu, ruhsal dengesizlik, egemen olma tutkusu, itaatsizlik, hırs ve ihtiras, aşırı kıskançlık ve kötü karakter gibi birtakım psikolojik unsurlar ve kişilik özellikleri vardır (Beşe ve Geleri, 2013:14).

İzlenen filmlerde, kıskançlık sebebiyle de kadınların suç işledikleri görülmüştür. Bu kadınlar, ana karakter olmayıp, daha çok sevdiği erkeği elde edemeyen, evli veya sevgilisi olan erkeği baştan çıkaran, eşleri ve sevgililerinden kıskanan rollerde yansıtılmıştır.

Türker İNANOĞLU’nun 1966 yapımı “*İdam Mahkûmu*” filminde kıskançlık nedeniyle suç işlenmektedir. Filmin başında bir kadın öldürülür. Kalbinden bıçaklanmış olan kadını kimin öldürdüğü filmin sonunda mahkeme kararında ortaya çıkar. Üç kişiden oluşan grubun içindeki kadın, cinayeti işlediğini itiraf eder. Suç, öldürülen kadının baştan çıkardığı adamın karısına kalır. Çünkü kadın öldüğünde

yanında olan kişi odur. İdama mahkûm edilen kadının kocası cinayeti çözmek için, bir kadınla sevgiliymiş gibi görüşmeye başlar ve aralarında şu diyalog geçer:

ADAM: *“İyi ki Leyla hayatta değil, beni de alırdı elinden”*

KADIN: *“O bir kere olur. Bu defa hiç acımaz gebertirdim kaltağı”*

ADAM: *“ Öfkenden söylüyorsun, senin gibi bir kadın nasıl adam öldürür?”*

KADIN: *”O nefretin, öfkenin derecesine bağlıdır”*

ADAM: *“Sahi öldürür müydün?”*

KADIN: *“Hem de hiç acımadan, leşini görmek isterdim Leyla'nın. Ama öldüğü gün İzmir'de konserdeydim. Döndüğüm zaman da morgdaydı”*

Nejat SAYDAM'ın 1967 yapımı *“Alpaslan'ın Fedaisi Alpago”* filminde de, kıskançlık nedeniyle adam öldürme suçu işlenmektedir.

KADIN (elinde bıçakla başka bir kadına): *“Seni öldüreceğim, dünyada tek sevdiğim insanı elimden almaya kalkıyorsun, duanı yap, öldüreceğim seni”* der.

Düşman taraftaki kadın, sevdiği erkeği elde edemeyince, elindeki hançeri fırlatır ve adamın yanındaki kadını vurup, öldürür. Adamın sevdiği kadın da elindeki hançeri fırlatır ve kötü olan kadını göğsünden vurup, öldürür.

1968 yapımı *“Dünyanın En Güzel Kadını”* filminde de, kıskançlık nedeniyle suç işlendiği gözlemlenmiştir. Kadın, yanında başka bir kadınla gördüğü erkeğe silah çeker ve...

KADIN: *“Bırak o kadını yoksa öldürürüm seni”* der.

ADAM: *“Aramızda hiçbir şey yok artık. Güzel günler geçirdik, paşa paşa ayrıldık”* der.

Kadın ateş eder, ancak adam engel olur. Ancak, kadın orada gördüğü bıçakla bileklerini kesip intihara teşebbüs eder.

1968 yapımı *“Sevmekten Korkmuyorum”* filminde de, kadının kıskançlığı sonucu cinayet işlenmekte ve kadın azmettirici olmaktadır. Kadın sevdiği adamın başka bir kadını sevmesi üzerine, kadının nişanlısının yanına gider ve...

KADIN: “Nişanlının yanında makinist Ali. Son gördüğümde öpüşüyorlardı. Eğer namusunu korumak istiyorsan git de o yılan ruhlu kadını temizle. Ama Ali’ye dokunma” der.

Adam gider ve nişanlısını bıçaklar, bıçağı da kadının sevdiği adama verir.

Çalışmanın 3. Bölümü’nde ayrıntılı olarak incelenecek olan 1968 yapımı “Yalan Yıllar” filminde, kadın bu kez kocasının evlat edindiği kıza olan ilişkisini kıskanır ve küçük kızı öldürmeye teşebbüs eder. Kadın, ayakları tutmayan kızı havuzun ortasına doğru sürükleyip, yüzdürmek ister.

KIZ: “Kuvvetim kesiliyor, yanıma gel” der.

Ancak kadın, kızı öylece havuzda bırakıp ölüme terk eder. Sonra da “İmdat! Yetişin” diye etrafa bağırır. Küçük kızı gelenler kurtarır. Kadın daha sonradan sevgilisine anlatır.

KADIN: “Felçli çocuğu suda bıraktım, kılım bile kıpırdamadı” der. Kocasının kızla çok ilgilenmesinden rahatsız olduğunu söyler. “Aptal kafam, çığılığı erken atım, ölmedi” der.

SEVGİLİSİ: “Her şeyi polise anlatacağım, nasıl kıydın çocuğa” der.

Kadın, çekmecedan tabanca çıkarıp adama yöneltir ve...

KADIN: “Öldürürüm seni” der ve üç el ateş eder. Polisler tam o esnada yakalar.

KADIN: “Yaptıklarımın vicdan azabı çekiyorum” der.

Ülkü ERAKALIN’ın 1965 yapımı “Yıldızların Altında” filminde, para nedenli suç işlemeye yönelme varken, kıskançlık unsuru da devreye girmektedir. Adam, psikolog kimliğiyle gittiği evin zengin kızına âşık olur.

ADAM (metresine): “O eve soyguna gidemem, istersen öldürt beni” der.

METRESİ: “Gerekirse onu da yaparım. Ama lazımsın bana, işimiz bitmedi henüz. Âşık mısın o kıza? Kıskanan kadınları bilirsin, hele ki ben, ne seni yaşattırım, ne de onu” der.

Bu diyalog, kadının kıskançlığının boyutunu ve suç işleme teşebbüsünün nedenini göstermektedir.

2.2.3.1.3. İntikam

Kişinin kendisine haksızlık yapıldığını düşündüğünde oluşan bir davranış olan intikam çok komplike, yıkıcı ve bir o kadar da güçlü bir duygudur (Dilber, 2013:39). Büyük Larousse Sözlük ve Ansikopedisi'nde (1986:5725) intikam; *“bir zarar, bir hakaret karşısında bunu yapanı cezalandırma isteği, yapılan bir kötülüğün acısını çıkarma; öç”* şeklinde tanımlanmıştır. İntikam almanın altında yatan neden, insanların kendilerine haksızlık yapıldığını hissetmeleri ve buna olumsuz bir karşılık verme isteği duymalarıdır (Dilber, 2013:39).

İntikam cinayetleri, bir kişinin kendisine hayali ya da gerçek bir “yanlış” yapan kimseyi bir erteleme süresinin sonunda öldürmesidir. Fail uzun süre bu intikamı planlamış ve fantezilendirmiştir. Mağdur eski bir hükümlü ya da fail için önemli geçmişte kendisine ya da sevdiklerine zarar vermiş biridir (Erkunt, 2011:32).

Türker İNANOĞLU'nun 1965 yapımı *“Zennube”* filminde intikam nedeniyle suç işlenmektedir. Pavyona düşen kadın, ona sarkıntılık yapan patronunun, sevgilisine pavyonda çalıştığını söylemesi üzerine sevgilisi pavyona gelir. Kadın, herkesin gözü önünde patronunu tabancayla öldürür. Sonra polisler kadını alır ve götürür.

Çalışmanın 3. Bölümü'nde de ayrıntılı olarak incelenecek olan, 1967 yapımı *“Ayrılık Saati”* filminde; planlanmış bir adam öldürme suçu işlenmektedir. Kendisine sarkıntılık yapan adamdan kurtulmak isteyen kadın, adamla konuşurken, adam saldırmaya kalkar, kadın kurtulmak isterken kocası görür, yanlış anlar ve kadını evden kovar. Kocasından ve çocuklarından ayrı kalmak zorunda olan kadın, kötülük yapan adamı bulur ve göğsüne sakladığı tabancayı çıkarır ve...

KADIN: *“Günlerdir bu anı bekledim. Çocuklarım ve kocam için ben bir ölüyüm, lekeli bir ölü. Sadece seni öldürmek için yaşıyordum”* der ve iki el ateş eder. Yaralanan adam, kadının kocasına gider ve gerçekleri anlatarak, kadına iftira attığını söyler ve ölür.

KADIN (polise): *“Cinayet işledim, katilim, bu tabancayla vurdum”*

POLİS: *“Öldü mü?”*

KADIN: “*Bilmiyorum, inşallah ölmüştür, pişman değilim*” der ve hapse girer. Kocasını ve çocukları ziyarete gelir ve affettiklerini söylerler. Kadın hapiste kalır, film orada biter.

Ülkü ERAKALIN’ın 1969 yapımı “*Çatallı Köy*” filminde, kadın intikam duygusuyla azmettirici olmakta ve suç işlemektedir. Kadın kan davalılarını vurması için oğluna:

KADIN: “*Bi kafasını kıramadın mı ahlaksızın, bir daha çatarsa vur, akıt köpeğin kanını, akıt ki bir erkek evladım var diye göğsüm kabarsın*” der.

Kadın, oğluyla konuşurken, kan davalısı için: “*Oğlumun korkar olduğunu bilseydim, ben öldürürdüm*” der.

2.2.3.1.4. Aşk

“*Aşırı sevgi ve bağlılık duygusu*” şeklinde tanımlanan aşk (<http://www.tdk.gov.tr/> 09.05.2015) nedeniyle de kadınlar suç işleyebilmektedir. Kadının karşı cinsten karşılık görme arzusu, tutkulu bir aşka dönüştüğünde, o kişiyi elde etmek veya kaybetmemek için cinayeti dahi göze almaktadır.

Türker İNANOĞLU’nun 1966 yapımı “*Affedilmeyen*” filminde, kadın aşk uğruna adam öldürme suçu işlemektedir. Kızı, kötü kuzeni içeceğine ilaç atarak hamile bırakır. Kız da mecburen sevdiğinden ayrılmak ister. Sonra sevdiği adamla kuzeni dövüşürken kadın yerdeki tabancayı alır, göğsünde saklar ve adama ateş ederek öldürür. Sevdiği adam suçu üstlenir, idam kararı çıkınca kadın mahkemede itiraf eder.

KADIN: “*Aşkımı kurtarmak için vurdum onu. Benim yerimde hangi kadın olsaydı aynı şeyi yapardı. Ben onu öldürmeseydim, sevdiğim adamı öldürecekti*” der.

Mahkeme de, namusunu korumak, kocasını kurtarmak için vurduğundan beraat kararı verir.

Yine 1967 yapımı “*Zehirli Hayat*” filminde, kadının, âşık olduğu adam uğruna cinayete yardım suçu işlediği görülmektedir. Patronunu öldürmek isteyen adam, sevgilisinden yardım ister.

KADIN: “*Ben kimsenin ölmesini istemem*” der. Ama adama âşık olduğu için yardım etmek mecburiyetinde kalır. Patronunu öldürten adam cinayeti başkasının üzerine atar. Kadın haberi gazetede görür ve...

KADIN: “*Bu kadar büyük bir suç cezasız kalmaz, bu günahı Allah da affetmez*” der. Kadın, sevgilisini öldürttüğü patronun kızıyla görünce;

KADIN: “*Susmak için bir şeye gerek kalmadı*” der. Adam para teklif eder, ama kadın kabul etmez, adam kadına işkence yapınca kadın her ne kadar ihbar etmekten vazgeçtiğini söylese de masum şoförün annesine gerçeği anlatır. Suçsuz adam hapisten kaçınca kadın dolaylı olarak da yardım ettiği cinayeti itiraf etmek zorunda kalır.

Nejat SAYDAM’ın 1966 yapımı “*Yakut Gözlü Kedi*” filminde de, aşk nedeniyle adam öldürmeye teşebbüs ve tehdit suçu işlenmektedir.

KADIN (sevdiği adama): “*Kıpırdama! Arabayı deviremedim ama seni öldüreceğim. Ya yalnız benim olursun ya da seni öldürürüm*” der ve tabanca çeker, ama vuramaz.

1967 yapımı “*Çıldıratan Arzu*” filminde de aşk unsuru suçun işlenmesine neden olmaktadır. Ayrıca intikam duygusu da kadın karakterin diyaloglarından anlaşılmaktadır. İki kardeş aralarında kavga ederken, biri diğerini yanlışlıkla tabancayla vurur. Vurulan adamın sevgilisi de arkadan tabancayla gelip, diğer adamı vurur, ancak adam ölmez, yaralanır. Kadın, tabancaları birbirlerini vurmuşlar süsü vererek iki kardeşin eline tutuşturur ve mahkemede yalancı şahitlik yapar.

KADIN: “*Ben içeri girdiğimde ikisi de kan içinde yatıyordu. Hasan’ın elinde namlusundan duman çıkan bir tabanca vardı. Söyleyecek başka bir şeyim yok*” der.

Mahkeme, sanığı idama mahkûm eder. Daha sonradan sarhoş olan kadın olayı anlatırken polisler duyar.

KADIN: “*Sevdiğim erkeğin ölümüne sebep olan Hasan’a, ben de iki el ateş ettim. Öldürmeyen ALLAH öldürmüyor. Hâlbuki ellerindeki tabancaları bir güzel değiştirmiştım. Herkes, iki kardeşin birbirini öldürdüğünü zannedecekti*” der.

Yine 1967 yapımı “*Dokuzuncu Hariciye Koşu*” filminde de aşk yüzünden adam öldürme suçu işlenmektedir. Kadın sevdiği adamı ameliyat etmeyen doktor kocasını av köşkünde bulduğu tabancayla tehdit eder. Tabancayı çekip,

KADIN: “*Onu ameliyat etmezsen seni vururum*” der ve kocasını öldürür.

Kadının sevgilisi gelir ve...

KADIN: “*Onu ben öldürdüm, senin için*” der.

Kadın sonra pişman olur ve,...

KADIN (ağlayarak): “*Polisler gelip beni hapse atacak, asacaklar beni. Ölmek istemiyorum. Yaşamak güzel şey, hele senle beraber olunca*” der ve sevdiği adama sarılır. Beraber kaçarlar.

Ülkü ERAKALIN’ın 1964 yapımı “*Gözleri Ömre Bedel*” filminde; ilk başta maddi yönden suça yönelen kadın, aşk uğruna adam öldürme suçu işlemektedir. Dolandırıcılık yapacağı adama âşık olan kadın onunla evlenir, ancak onu hırsızlığa iten adam çıkıp gelir, kadının evlendiği adamı öldürmek ister ve her şeyi anlatmakla tehdit eder. O sırada da kadın, tabancayla adamı başından vurur. Cinayet masasına tabancayı bıraktığı gösterilir, ama hapsi gösterilmez, dış ses olarak “aradan uzun hapis yılları geçti” denir. Kocasına kavuşur ve mutlu olurlar.

1966 yapımı “*Yosma*” filminde de, kadın aşkı uğruna adam öldürme suçu işlemektedir. Sevdiği adamla belalısı kavga ederken, adamın tabancasını yerden alır ve çalıştığı pavyonun patronuna (belalısı, eski sevgilisi, çocuğunun babası, ama sahip çıkmamış) üç el ateş eder ve adamı öldürür. Sevdiği adama;

KADIN: “*Git, uzaklaş, yoksa kendimi de vururum. Ne yapıyorsam, seni sevdiğim için yapıyorum*” der.

Kadın, polisi kendisi arayıp, itiraf eder ve hapse girer (sonra çıkar) Gelen avukatı, önce istemez ve...

KADIN: “*Savunulacak bir şey yok*” der. Mahkemede şahide karşı çıkar ve “*Yalnızdım*” der.

KADIN (hapiste): “*ALLAH büyüktür*” der.

2.2.3.1.5. Para

İzlenen filmlerde kadınlar, daha çok hırsızlık, dolandırıcılık gibi suçların işlenmesine neden olan paranın elde edilebilmesi için, hiç düşünmeden cinayet işlemekte veya yardımcılarını azmettirmektedir.

Türker İNANOĞLU'nun 1960 yapımı "*İçimizden Biri (Ölüm Çemberi)*" filminde, para nedeniyle adam öldürmeye teşebbüs suçu işlendiği görülmektedir. Hırsızlık çetesinin başındaki kadın, yakalanmamak için elindeki tabancayla bulunduğu yerden polisleri ateş açar. Ancak kendi vurularak ölür.

1964 yapımı "*Kadın Berberi*" filminde de, adam öldürmeye teşebbüs vardır. Zengin kızın halası, oğlunun kumar borcunu ödemek için oğlunun hazırladığı planı uygular ve kızın içeceğine hap atarak kızı öldürmek ister. Oğlu: "*bu hapın bir tanesi bile yeter*" derken, kadın: "*ben üç tane atıp sağlama alayım*" der. Ancak, kızın sevgilisi gelir ve o içeceği içmesine engel olur. Filmde, intihar da görülmektedir. Polislerin oğlunu götürdüğünü duyan kadın içeceği kendi içerek intihar eder.

1967 yapımı "*Kardeş Kavgası*" filminde, para nedenli işlenen suç, dolaylı olarak adam öldürme suçuna sebep olmaktadır. Kadın, sevgilisini patronunun kasasını boşaltması için görevlendirir ve yanına tabanca verir.

KADIN: "*Al bunu yanında bulunsun*"

ADAM: "*Nolucak bu?*"

KADIN: "*Nolucağı var mı? İcap ederse kullanacaksın. Oraya ziyarete gitmiyorsun, soyguna gidiyorsun. Dikkat et doludur*"

Adam, kasayı koruyan aynı zamanda arkadaşı olan bekçiyi vurur ve öldürür. Ona karşı çıkan eniştesini de (ablasının kocası) vurup, kaçır. Ama adam daha sonra da kendisini bu işlerde kullanan kadını tabancayla vurur.

Nejat SAYDAM'ın 1964 yapımı "*Son Tren*" filminde, kadının para nedenli suç işlemede azmettirici olduğu, ayrıca paranın yanında kıskançlık unsurunun da suç işlemede etkili olduğu görülmektedir. Kadın, kocasının avukatlık bürosunda tanıştığı adamı eve getirir, birbirlerine yakınlaştıkları sırada, kadını seven evin uşağı elinde bıçakla gelir. Kadın bunun üzerine genç adama tabanca verir.

KADIN: “Elini kaldırır kaldırmaz kurşunu beynine sapla. İstanbul’da onun kadar ustalıkla bıçak atmasını bilen yoktur. Bir saniye geç kalırsan son nefesini verirsin. Çek tetiği” der. Adam da uşağı vurur, ama öldüremez.

KADIN: “Evvvela nöbetçileri temizleyeceğiz, sonra da onları. Servetin önündeki tüm engelleri kaldıracam. Tehlikeli olmayan şeyin zevki ve heyecanı da olmaz. Hâlbuki bu gece hayatımın en heyecanlı, en zevkli gecesini yaşamak istiyorum. Pelin’i öldüreceğim”

Kadın, adamla karısının olduğu odaya elinde tabancayla girer ve adama...

KADIN: “Hayır, seni öldürmeyeceğim. Öldürmek seni kaybetmek demektir. Ben sana sahip olmak istiyorum. Uzatmayalım işimizi. Herkes nihayet alınca yazılanı görmeye mahkûmdur. Pelin Hanım, kader neyse o olur” der. Ancak polisler gelir ve kadın hiçbir şey yapamaz ve polislere:

KADIN: “İçeri bir adım attığınız anda ikisini de öldürürüm” der ve onlara dönerek: “Tabancamda üç kurşun var, ikisi size, sonuncusu da bana” der. Ancak, uşak yanlışlıkla kadını sırtından vurur.

1966 yapımı “Dişi Düşman” filminde, para unsuru başta olmak üzere, intikamın da suç işlenmesine neden olduğu görülmektedir. Adam öldürme ve azmettirici olma suçu işlenmektedir.

KADIN (sevgilisine): “Sen sinek bile öldüremezsin, cinayet işleyebilir misin?”

KADIN (kendini denize atan adama): “Öleceksin, beni ölüme gönderdiğin gibi öleceksin. Aferin Tony, tam zamanında geldin, öldür şunu” der ve sevgilisi adamı boğarak öldürür. Kadın, sevgilisine, kendisini denizden kurtaran adamı öldürmesi için emir verir.

KADIN: “Artık bu kapıdan sağ çıkamayacaksın.” der. O sırada kadın, çekmecedeki tabancaya yönelip alırken adam engel olur. Bir sonraki sahnede;

KADIN: “Tony söyle şoföre çabuk sürsün üstüne” der. “Çarp, çarp” der, ancak çarpamazlar.

Kadın, adamın başına tabancayla vurup, ağzını bağlar. Sonradan kadın eski sevgilisini kandırır ve öperken sırtına bıçak saplar. Defineyi bulduktan sonra, her işi yaptırdığı sevgilisini tabancayla vurur. Üç el ateş eder.

KADIN: “Ölmesi lazımdı, öldü” der.

O sırada masum adamın sevgilisi de kötü adamlara tabancayla ateş eder, ancak vuramaz. Kötü kadınla karşılaşan adamın sevgilisi, bu sefer bıçakla kötü kadını öldürür.

ADAMIN SEVGİLİSİ: *“Ben cinayet işledim”* der.

ADAM: *“Savaş bu, sen onu öldürmesen, o seni öldürecek”* der.

1969 yapımı *“Fosforlu Cevriyem”* filminde, kadının suça azmettirici olmasının altında para yatmaktadır. Adamın ikinci karısı, dışarıdan anlaştığı sevgilisine kocasını öldürtür. Adamın kızını da sevgilisine öldürtmek ister. Sevgilisinin eline bıçak verir.

KADIN: *“Öldür onu, sonra da yanındaki kardeşinin eline tutuştur bıçağı”* der.

Ama adam yapamaz. Bu kez kadın bıçağı alıp, kendisi öldürmeye çalışır, ama kızın ablası gelip kurtarır. Kötü kadın, dayak yerken kazara camdan aşağıya düşer, ancak ölmez. Kendisini kandıran, ortak görünen adamı, elinde silahla öldürmeye gider, ama öldüremez.

Ülkü ERAKALIN’ın 1967 yapımı *“Sen Benimsin”* filminde, para nedeniyle kadın, azmettirici olarak suç işlemektedir. Ölünce parasına konduğu kocasının kör kızına;

KADIN: *“Merak etme, seni de unutmuş değilim. Yaşarsan başımıza bela olursun”* der. Sevgilisine başıyla, kızı vurmasını söyler gibi işaret eder.

SEVGİLİSİ: *“Elimizi kana bulamaya değmez. Bildiğim bir yer var, kuş uçmaz kervan geçmez bir yer. Susuzluktan, açlıktan kendi kendine geberir gider”*

KADIN: *“Hizmetçilere yol vermiştim. Arayıp, soracak kimsesi de yok. Yalnız Leyla var”* der ve Leyla’yı (kızın arkadaşı) arayıp, Avrupa’ya gideceklerini söyler. Telefonu kapatınca sevgilisine;

KADIN: *“Bu iş tamam, hemen gidebiliriz”*

SEVGİLİSİ: *“Merak etme, eteri de koklattım, kolay kolay kendine gelemez”*

KIZI ıSSIZ bir yolda bırakıp, arabayla kaçarlar, ama kaza yapıp kendileri ölürler.

Bu örneklerin tümünden anlaşıldığı üzere, kadınlar en çok namus uğruna suç işledikleri gibi, kıskançlık, intikam, aşk ve para nedeniyle de suç işleyebilmekte veya suça ortak olabilmektedir.

2.2.3.2. Kadınların İşlediği Suçlar

Çalışma kapsamında izlenen, Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın 1960–1970 dönemi Yeşilçam melodram filmlerinde, kadınların; “Kişilere Karşı Suçlar”dan “*adam öldürme ve adam öldürmeye teşebbüs, tehdit*” suçları işledikleri, bu suçları işlerken de “Suça İştirak” unsurlarından “*yardım ve azmettirme*” nin etkili olduğu, ayrıca bazı filmlerde birden fazla suç işlendiği gözlemlenmiştir.

2.2.3.2.1. Adam Öldürme ve Adam Öldürmeye Teşebbüs

Adam öldürme genel anlamda; bir insan tarafından, diğer bir insanın hayatına karşı her türlü saldırıdır. İnsan hayatına karşı yöneltilen saldırı mahiyeti ve ağırlığı bakımlarından türlü şekillerde ortaya çıkar. Adam öldürme, mahiyetlerine göre “kasten adam öldürme” veya “taksirli adam öldürme” olabilir. Kasten öldürme; kendisi dışındaki bir kimsenin hayatına kasıtlı olarak son vermek şeklinde tanımlanabilir (Tortamış, 2010:6). Taksirli adam öldürme ise, dikkat ve özen yükümlülüğüne aykırılık dolayısıyla, bir davranışın suçun kanunî tanımında belirtilen neticesi öngörülmeyerek gerçekleştirilmesidir (<https://www.tbmm.gov.tr/13.05.2015>).

Suç, ortaya çıkan arızı bir nedenin engellemesi sonucu olarak tamamlanmamış olabilir. Fail kendi serbest iradesi ile de suçu tamamlamaktan vazgeçebilir. Bu halde, teşebbüs aşamasında kalmış suçtan söz edilmektedir (Hafizoğulları, 2008:408). Kanunda teşebbüs; “*kişi, işlemeyi kastettiği bir suçu elverişli hareketlerle doğrudan doğruya icraya başlayıp da elinde olmayan nedenlerle tamamlayamaz ise teşebbüsten dolayı sorumlu tutulur*” şeklinde tanımlanmıştır (<https://www.tbmm.gov.tr/13.05.2015>).

Yapılan araştırmalarda, kadınların özellikle adam öldürme ve yaralama gibi suçları kendilerini korumak amacıyla işledikleri görülmektedir. Kadınlar genellikle organize suçlara katılmamakta daha çok tek başlarına suç işlemektedir. Suçun mağdurları ile genellikle birinci dereceden ilişki içindedir (Saygılı ve Aliustaoğlu, 2009:6). Adam öldürme suçu işlemiş kadınlar bu suçu genellikle kocalarına veya sevgililerine karşı işlemişlerdir (Günşen İçli, 2013:416). Kadın suçlularda aile üyeleri, özellikle erkek arkadaşlar sıklıkla kurban olmaktadır. Öldürme eylemlerini

büyük ölçüde yakın kişisel ilişkide bulunduğu ve çatışması olduğu bireylere karşı gerçekleştirmekte olan kadınlar yabancı kişileri daha nadir olarak öldürmektedir (Saygılı ve Aliustaoğlu, 2009:2).

Kadınlar işlediği suçları genellikle “mağdur oldukları” nedeniyle işlemektedir. Yapılan araştırmalarda özellikle kadınların işlediği adam öldürme suçlarında, kadınların deneyimlediği fiziksel şiddet, suça itici güç oluşturmaktadır. Bu durum kadınların uzun yıllar mağdur olmaları sonucu suç işlemeleri ile doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle aile içinde var olan erkek şiddetinin kadını suça iten bir unsur olduğu görülmektedir (Saruç, 2013:40).

İzlenen filmlerde, adam öldürme ve adam öldürmeye teşebbüs suçlarının en çok ‘namus ve intikam’ olmak üzere, ‘kıskançlık, aşk ve para’ nedeniyle de işlenmekte olduğu gözlemlenmiştir.

2.2.3.2.2. Suça İştirak

TCK’ nın 40/3 maddesi hükmünde, azmettiren ve yardım edenlerin suça iştiraktan ötürü sorumlu tutulabilmeleri için, ortada hiç olmasa failin biri tarafından en azından teşebbüs derecesinde gerçekleştirilmiş bir fiilin bulunması şart koşulmaktadır (<https://www.tbmm.gov.tr/> 13.05.2015).

2.2.3.2.2.1. Yardım

Yardım etme biçiminde bir iştiraktan söz edilebilmesi için fiilin belirgin ve somut olması gerekir. Bu kapsamda maddi yardım türleri; *fiilin işlenmesinde kullanılan araçları sağlamak, suçun işlenmesinden önce veya işlenmesi sırasında yardımda bulunarak icrasını kolaylaştırmak*; manevi yardım türleri ise; *suç işlemeye teşvik, suç işleme kararını kuvvetlendirmek, suç işlendikten sonra yardımda bulunmayı vaat etmek, suçun nasıl işleneceği hususunda yol göstermek* olarak sayılabilir (Mercimek ve Gerçek, 2013:211).

Kanunda, kişinin işlenen suçtan dolayı yardım eden sıfatıyla sorumlu olacağı durumlar: 1. *Suç işlemeye teşvik etmek veya suç işleme kararını kuvvetlendirmek veya fiilin işlenmesinden sonra yardımda bulunacağını vaat etmek.* 2. *Suçun nasıl işleneceği hususunda yol göstermek veya fiilin işlenmesinde kullanılan araçları sağlamak.* 3. *Suçun işlenmesinden önce veya işlenmesi sırasında yardımda*

bulunarak icrasını kolaylaştırmak şeklinde ifade edilmiştir (<https://www.tbmm.gov.tr/> 13.05.2015).

Kültür, kadından sahip oldukları yakın ilişkileri sürdürmelerini, aile kurumlarına ve yaşamdaki anahtar erkeklere (baba, eř, sevgili, ođul) bağımlı olmalarını beklemektedir. Bu rol beklentileri, kadını suća yönelimden alıkoymakta ancak bağımlı olunan erkeğin suçlu olması halinde kadın da suç ortağı olabilmektedir (İlbars, 2007:4).

İzlenen filmlerde yardım suçunun sadece ‘aşk’ nedeniyle gerćekeleřtiđi gözlemlenmiřtir.

2.2.3.2.2.2. Azmettirme

Azmettirme, belli bir suću işleme hususunda henüz bir fikri olmayan bir kişinin başkası tarafından bu suću işlemeye karar verdirilmesidir. Azmettirenin, işlenen suçun cezası ile cezalandırılmasının sebebi, failde bulunmadığı halde suç işleme kararı uyandırması ve bu kararı vermesini sağlamasıdır (Mercimek ve Gerćeek, 2013:208).

Fail bir suću iřlemeyi aklına koymuř ama henüz bir karara ulařmamıřsa, faili, o suću iřlemeye teřvik etmek veya onu iřleme kararını kuvvetlendirmek, o kimseyi suću iřlemeye azmettirmek deđildir. Azmettirmeden söz edilebilmesi için, hić aklında yokken, bir kimsenin kafasına, kanunun suću saydıđı belli bir fiilin iřlenmesi fikrinin sokulması gerekir (Hafizođulları, 2008:460).

İzlenen filmlerde azmettirme suçunun en çok ‘para’ olmak üzere, ‘intikam ve kışkançlık’ nedeniyle de gerćekeleřtiđi gözlemlenmiştir. Azmettirme suçunda; ‘namus ve aşk’ nedenlerine rastlanmamıştır.

2.2.3.2.3. Tehdit

Tehdit, bir şahsın hayatına, bedensel bütünlüğüne, onur ve itibarına, ekonomik durumuna, mal varlığına diğer bir deyişle yasalarla korunan hak ve menfaatlere yöneliktir (Bakıcı, 1992:718). Kanunda; *“bir başkasını, kendisinin veya yakınının hayatına, vücut veya cinsel dokunulmazlığına yönelik bir saldırı*

gerçekleştireceğinden bahsetmek” şeklinde ifade edilmiştir (https://www.tbmm.gov.tr/ 13.05.2015).

Tehdit zorlayıcı ya da önleyici nitelikte olabilir. Önleyici nitelikteki tehdit, bir kişiyi belirli bir yönde harekete ya da düşünmeye ikna etmek, zorlayıcı nitelikteki tehdit ise, kişinin bir düşünce ya da eylemini engellemek amacıyla gerçekleştirilir (Yeşiloğlu, 2010:3).

İzlenen filmlerde görülen tehdit suçunun nedenlerinin, ‘kıskançlık, aşk, namus, para ve intikam’ olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin; “*ya yalnız benim olursun, ya da seni öldürürüm*”, “*onu ameliyat etmezsen seni vururum*”, “*bırak o kadını yoksa öldürürüm seni*”, “*kocama bir şey söylersen senin boğazını keserim, pencereden aşağı atarım*”, “*bana elini sürersen kendimi pencereden atarım*”, “*kızımı bırak yoksa vururum seni*”, “*Âşık mısın o kıza? Kıskanan kadınları bilirsin, hele ki ben, ne seni yaşatırım, ne de onu*” gibi diyaloglarla filmlerdeki tehdit unsuru açıklanabilmektedir.

2.2.3.2.4. Suçların İçtimalı

Suçların içtimalı, aynı fail tarafından gerçekleştirilen birden çok suçun varlığı olarak tanımlanmaktadır (Göktürk, 2014:31).

TCK’da suçların içtimalı; bileşik suç, zincirleme suç ve fikri içtima şeklinde düzenlenmiştir. Bileşik suç, 42.maddede; “*biri diğerinin unsurunu veya ağırlaştırıcı nedenini oluşturması dolayısıyla tek fiil sayılan suç*” olarak tanımlanmıştır. Zincirleme suç ise, 43. maddede; “*bir suç işleme kararının icrası kapsamında, değişik zamanlarda bir kişiye karşı aynı suçun birden fazla işlenmesi*” şeklinde tanımlanmıştır (https://www.tbmm.gov.tr/ 13.05.2015). Zincirleme suçun söz konusu olabilmesi için, birden fazla fiil bulunması ve fiillerden her birinin aynı suçun oluşturması gerekir (Göktürk, 2014:42). Fikrî içtima da 44.maddede; “*işlediği bir fiil ile birden fazla farklı suçun oluşmasına sebebiyet veren kişinin bunlardan en ağır cezayı gerektiren suçtan dolayı cezalandırılması*” ifadesiyle belirtilmiştir (https://www.tbmm.gov.tr/ 13.05.2015).

İzlenen filmlerde, aynı film içerisinde, birden fazla suçun gerçekleştiği de gözlemlenmiştir. Örneğin, kadının, filmin başında azmettirme suçu işlerken, filmin sonuna doğru adam öldürme suçu da işlemesi gibi.

2.2.3.3. İntihar ve İntihara Teşebbüs

İntihar kavramı, kişinin yaşamına son verme amacını içeren düşünce, girişim, eğilim veya plan yapmayı içermektedir (Atasoy vd, 2014:1). İntihar olgusunu sadece psikolojik nedenlerle açıklayabilmek mümkün değildir. Bireyin psikolojik sorunlarının yanında, toplumsal, ekonomik, kültürel vb. unsurlar, intiharları etkileyen temel değişkenler konumundadır (Yıldız, 2008:320). İzlenen filmlerden verilen örneklerde de, intihar ve intihar teşebbüslerinin yaşanılan çevreden etkilenildiği gözlemlenmektedir.

Türker İNANOĞLU'nun 1962 yapımı "*Küçük Beyefendi*" filminde, aşk nedeniyle intihara teşebbüs görülmektedir. Beraber olduğu adamdan hamile kalan kadın, adamın para için başka biriyle evleneceğini öğrenmesi üzerine intihara kalkışır. Ama bir adam gelir ve kurtarır.

1966 yapımı "*Acı Tesadüf*" filminde de intihar vardır. Kız, kaza geçirip, sakat kalır ve sevgilisiyle bir daha görüşmek istemez. Kızın kardeşi de o adamla tanışıp evlenir. Kocasının, önceden ablasıyla ilişkisi olduğunu öğrenen kadın, evin bahçesinde baygınlık geçirir. Hastaneye götürülür, sadece bebeği kurtarabilirler. Sonra ellerine bir mektup geçer ve kızın intihar ettiği anlaşılır, ama nasıl intihar ettiği gösterilmez.

Yine 1966 yapımı "*Suçsuz Firari*" filminde namus nedeni intihar görülmektedir. Abisi hapisteyken, kendisine göz koyan pavyon patronu, kıza tecavüz eder, kız da intihar eder.

1967 yapımı "*Pranga Mahkûmu*" filminde de kadın intihar etmektedir. Sevdiği adamı suçsuz yere yattığı zindandan kurtarmak için, sevmediği kötü adamla evlenen kadın düğün gecesini (bıçağı karnına saplamış bir vaziyette) intihar eder. "*Ben Talat'ı seviyorum*" diye not bırakır.

Nejat SAYDAM'ın 1965 yapımı "*Siyah Gözler*" filminde, aşk nedeniyle intihara teşebbüs ve namus nedeniyle intihar girişimi görülmektedir. Nişanlısının bir

uçak kazası geçirdiğini öğrenen kadın, deniz kenarında kendini atacakken, patronu engel olur ve kurtarır.

KADIN: “*Onsuz yaşayamam*” der.

Daha sonra kötü yola düşen kadın, intihar etmek için gittiği tepede gördüğü asılı beyaz elbiseyi giyer ve kendini atar. Sevgilisi peşinden gider, ancak yetişemez, kadın ölür.

1967 yapımı “*Tapılacak Kadın*” filminde de aşk nedeniyle intihara teşebbüs görülmektedir. Sevdiği, evlendiği adamı, adamın babasının isteği üzerine bırakmak zorunda kalan kadın, pavyon sahibine geri döner ve ilaç içip intihar eder, ancak ölmez.

1969 yapımı “*Aşk Mabudesi*” filminde, kadın sevgilisinden ayrı olduğu için ölmek ister ve intihara teşebbüs eder.

KADIN: “*Artık yaşayamayacağım.*” der ve deniz kenarında kendini atacakken; kadını seven adam gelir.

ADAM: “*Son çare hiçbir zaman ölüm değildir*” der.

Yine 1969 yapımı “*Seninle Düştim Dile*” filminde namus uğruna intihara teşebbüs vardır. Kadın kendisine tecavüz etmek isteyen adama;

KADIN: “*Bana elini sürersen kendimi pencereden atarım*” der ve atar, ancak ölmez.

Ülkü ERAKALIN’ın 1963 yapımı “*Bütün Suçumuz Sevmek*” filminde, hem kıskançlık hem de aşk nedeniyle suç işlenmektedir. Sevdiği adamın başka birine gittiğini anlayan kız intihar eder ve ölür.

1965 yapımı “*Şoförün Kızı*” filminde de, hem kıskançlık hem de aşk nedeniyle intihara teşebbüs vardır. Kadın, platonik âşık olduğu adamın başka sevgilisi olduğunu görünce intihara kalkışır.

1966 yapımı “*Siyah Gül*” filminde de, aşk ve kıskançlık nedeniyle intihar girişimi görülmektedir. Kocasını eski sevgilisini gördüğü için ona gitmek ister. (Zaten adam, karısıyla amcası istedi diye evlenmek zorunda kalmıştır) Kadın hap içip intihar eder, ama ölmez.

1968 yapımı “*Acı Yıllar*” filminde, hem kıskançlık hem de aşk sonucu intihar görülmektedir. Kocasının ailesinin, adamı zorlayarak evlendirdiği kız, kocasının eski sevgilisini ve oğlunu bulması sonucu intihar eder.

Yine 1968 yapımı “*Kadın Severse*” filminde de, kadın intihar etmektedir. Âşık olduğu adamın, daha önceden kızıyla beraber olduğunu anlayan kadının, kendini denize atıp, intihar ettiği anlaşılır. Ama intihar gösterilmez, en son deniz kenarında gösterilir.

İzlenen filmlerde, intihar ve intihara teşebbüsün en çok ‘aşk’ nedeniyle olmak üzere, ‘namus ve kıskançlık’ nedeniyle de gerçekleştiği gözlemlenmiştir. İntihar ve intihara teşebbüste, ‘para ve intikam’ nedenlerine rastlanmamıştır.

3. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türk Sineması'nın "Altın Çağı" olarak kabul edilen 1960–1970 yılları arası, Türk Sineması'nın temel anlatı biçimlerinden birini oluşturan melodram türündeki filmlerde, suç işleyen ve intihara yönelen kadınların, suç işleme ve intihar girişimi nedenlerine namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para kavramları üzerinden belirim kazandırmaktır.

3.2. Araştırmanın Önemi, Kapsamı ve Sınırlılıklar

Türk Sineması'nda kadın suçluluğu olgusuna yönelik yapılan çalışmaların sınırlı olduğu düşünüldüğünde, kadın suçluluğu konusunda araştırma yapmanın gereği ortaya çıkmaktadır. Merkezinde kadınların yer aldığı ve bir kadın türü olarak tanımlanan melodram türündeki filmlerin Türkiye'de yaygın olarak üretildiği ve sunulduğu Yeşilçam Sineması'nda, kadın kaynaklı suç işlemeyi konu edinen filmler aracılığıyla suçun ve intihar veya intihara teşebbüs yöneliminin nedenleri ile birlikte nasıl yansıtıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada, Türk Sineması'nın melodram filmleri evreninde, üretim verimliliğinin en üst noktaya çıktığı 1960–1970 yılları arasında en çok film çeken yönetmenlerden Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın filmleri örneklem olarak belirlenmiştir. Seçilen örneklem, evreni temsil edecek nitelik taşımaktadır. Çalışma kapsamındaki üç yönetmenin toplam 219 filmi arasından 166 film izlenmiştir. Bu dönemde üretilen, Türker İNANOĞLU'nun yönetmenliğindeki 69 film arasından 53 filme ulaşılmış, Nejat SAYDAM'ın yönetmenliğindeki 71 film arasından 59 filme ulaşılmış ve Ülkü ERAKALIN'ın yönetmenliğindeki 79 film arasından 54 filme ulaşılmış ve izlenmiştir. Bu filmler arasından, kadının 'adam öldürme' suçu işlediği, Türker İNANOĞLU'nun "*Ayrılık Saati (1967)*" ve Ülkü ERAKALIN'ın "*Yuvamı Yıkamazsın (1969)*" filmi; kadının

suç işlemenin yanı sıra intihara yönlendiği Nejat SAYDAM'ın “*Yalan Yıllar (1968)*” filmi seçilerek kadın suçluluğu; namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para çerçevesinde incelenmiştir.

3.3. Araştırmanın Yöntemi ve Konusu

Türk Sineması'nda melodram filmlerin klasik anlatı yapısını oluşturan iyi/kötü, kadın/erkek karşıtlıkları bakımından düşünüldüğünde, kadın genelde masum olarak bilindiğinden; namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para gibi nedenlerden ötürü suç işlediğinin ve intihar veya intihara teşebbüste bulunduğu ortaya koyulmaya çalışıldığı bu çalışmada, kuramsal incelemeler için literatür taraması yapılmış ve seçilen filmler çeşitli film arşivlerinden yararlanılarak izlenmiştir. 1960–1970 tarihleri arasındaki Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın seçilen filmlerinin çözümlenmesinde niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. İzlenen tüm filmlerde ortaya çıkan kadın suçları ve nedenleri ile intihar girişimi ve nedenlerinin istatistiksel verilerle açıklanmasında ise, niceliksel içerik çözümlemesi yönteminden yararlanılmıştır.

3.4. Elde Edilen Bulgular

Çalışma kapsamında izlenen filmler arasında, Türker İNANOĞLU'nun filmlerinde kadınların en çok “*namus ve intikam*” nedenleri ile “*adam öldürme*” suçu işledikleri görülmüştür. Bu nedenle çözümleme için, izlenen 53 film arasından bu suç ve nedenlerine uygun “*Ayrılık Saati (1967)*” filmi seçilmiştir. Nejat SAYDAM'ın filmlerinde kadınların en çok “*kıskançlık*” nedeni ile “*adam öldürmeye teşebbüs*” suçu işledikleri görülmüştür. Bu nedenle çözümleme için, izlenen 59 film arasından bu suç ve nedenine uygun “*Yalan Yıllar (1968)*” filmi seçilmiştir. Ülkü ERAKALIN'ın filmlerinde ise, kadınların en çok Türker İNANOĞLU filmlerinde olduğu gibi “*namus ve intikam*” nedenleri ile “*adam öldürme*” suçu işledikleri görülmüştür. Bu nedenle çözümleme için, izlenen 54 film arasından bu suç ve nedenlerine uygun “*Yuvamı Yıkamazsın (1969)*” filmi seçilmiştir. Çalışmada; seçilen filmlerin, “*namus, intikam ve kıskançlık*” nedenleri ile meydana gelen “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs*” suçları ve “*intihar*” girişiminin melodramatik kodlar aracılığıyla, niteliksel içerik çözümlemesi yöntemi ile incelenmesi öngörülmektedir.

3.4.1. Filmlerin İçerik Çözümlemeleri

3.4.1.1. “Ayrılık Saati (1967)” Filminin İçerik Çözümlemesi

3.4.1.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Türker İNANOĞLU

Senaryo: Safa ÖNAL

Oyuncular: Filiz AKIN, İzzet GÜNAY, Önder SOMER, Gülbin ERAY, Nubar TERZİYAN, Feridun ÇÖLGEÇEN, Özcan YİĞİTMEN, Ömercik

Görüntü Yönetmeni: Çetin GÜRTOPT

Yapım: Türker İNANOĞLU – Erler Film

Teknik Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

3.4.1.1.2. Filmin Özeti

Deniz, fotoğrafları billboardlara asılan, plakları olan ünlü ve çok sevilen bir şarkıcıdır. Kenan da aynı mekânda karısına kemanıyla eşlik etmektedir. Mutlu bir evlilikleri ve iki çocukları olan Deniz ve Kenan, bir gün iş dönüşü aşırı hızdan trafik kazası geçirirler. Kenan, bu kaza sonucu sakat kalır. Deniz’in, kocası olmadan bir daha çalışmak istememesine rağmen Kenan’ın ve saz ekibinde olan Necip Baba’nın ısrarlarıyla tekrar işine döner. Necip Baba, eski bir arkadaşının oğlu olan Tarık’ı Deniz’in yanında keman çalması için işe alır. Ancak, Tarık, Deniz’e yakınlaşmaya çalışır. Amacı onu elde etmektir. Deniz’de bu durumdan rahatsız olur ve Tarık’ı defalarca yanlış yaptığı, mutlu bir evliliği ve çocuklarının olduğu, kendisinden uzak durması konusunda uyarır. Ancak, Tarık, Deniz’in peşini bırakmaz ve bir gün eve gelir. Bahçede konuşurlarken, Deniz’in kendisini terslemesi üzerine öfkelenerek sarılmaya ve öpmeye çalışır. Kenan da salon penceresinden görür ve karısının yalvarmalarına, Tarık’ın ona zorla saldırdığını, kendisinin masum olduğunu söylemesine rağmen ona inanmaz ve evden kovar. Evinden, kocasından ve çocuklarından ayrılmak zorunda kalan Deniz, mesleğini de yapamaz ve meyhanelerde içki içerek günlerini geçirmeye başlar. Bir gün yine meyhanedeyken yanına Tarık gelir ve onu kendi evine götürür. Deniz de göğsünde sakladığı tabancayı çıkarır ve Tarık’ı vurur. Tarık, yaralı bir şekilde Kenan’ın yanına gider ve Deniz’in suçsuz olduğunu, ona iftira ettiğini söyleyip ölür. O sırada Deniz, polise gidip teslim olur. Kenan, çocukları ve Necip Baba ile birlikte ziyaret için hapse gider

ve Deniz'den kendisini affetmesini ister, onu hapisten kurtaracağını söyler. Deniz de bunun için çok geç olduğunu söylese de, yine de kocasını sevdiği için onu affeder. Film, hapisteyken biter.

3.4.1.1.3. Filmin İçerik Çözümlemesi

Olayın genelde, tüm çatışmaların ortasında yer alan farklı cinsiyetten iki ana karakter ve işlevlerine göre olay örgüsüne girip çıkan yan karakterler etrafında geliştiği yerli melodramlar gibi (Kaya Mutlu, 2001:112), “*Ayrılık Saati*” filminde de olay örgüsü, evli bir çift olan Deniz ile Kenan ve yan karakterler Tarık ve Necip Baba etrafında gelişmektedir.

Pek çok Yeşilçam aile melodramında olduğu gibi, filmin başında mutlu bir aile tablosu sergilenmektedir. Başarılı geçen bir gazino programından sonra mutlu bir şekilde evlerine giden ana karakterlerin çocuklarına düşkünlüğü Resim 1. ve Resim 2. 'de gösterilmektedir.

Resim 1. Annenin Çocuğuna İlgisi
(*Ayrılık Saati*, 1967)



Resim 2. Babanın Çocuğuna İlgisi
(*Ayrılık Saati*, 1967)



Resim 3. Birbirini Seven Çiftin Mutluluğu (*Ayrılık Saati*, 1967)



Yerli melodramlar, anlatmak istediğini görüntünün yanında diyaloglarla da pekiştirir (Akbulut, 2008:112). Resim 3.'te görüldüğü üzere çiftin mutluluğunun yüzlerinden okunmasının yanı sıra diyalogları aracılığıyla da birbirlerini ne kadar sevdikleri anlaşılmaktadır.

KENAN: *Sanki on yıl geçmedi, sanki bugün tattım seni. Seni ilk gördüğüm andaki sevgim hiç eksilmedi. Yıllar bu sevgime durmadan bir şeyler kattılar.*

DENİZ: *Benim de. Çocuklarımı bile babaları sen olduğun için daha fazla seviyorum.*

Melodramların dramatik ilerlemesini sağlayan 'hastalık' metaforu, ana kahramanlardan birinde fiziksel veya ruhsal hastalık şeklinde ortaya çıkmaktadır (Tunalı, 2006:63-64). "Ayrılık Saati" filminin de başlarındaki mutlu tablo, bir trafik kazası sonucu yerini hüzne bırakır. Yerli melodramların tüm anlatılarında, bastırılmış, kısıtlanmış ve acı çeken vücutlar sergilendiği gibi (Kaya Mutlu, 2001:119), bu filmde de olay örgüsü, Kenan'ın kaza sonucu sakat kalmasıyla birlikte kısıtlanmış hayatı üzerine ilerler.

Kenan, bu durumundan dolayı kendini kötü hisseder ve Deniz'in de kendisiyle beraber perişan olmasını istemediği için, yıllarca emek verdiği işine devam etmesi konusunda ısrar eder. Aileyi merkeze alan tüm melodramlarda olduğu gibi "Ayrılık Saati" filminde de kadın karakter (Deniz), her türlü zorluğa göğüs geren, her türlü fedakârlığı gösteren, hiçbir konuda talepkâr olmayan rodedir. Kenan ile Deniz'in diyaloglarından bu durum anlaşılmaktadır:

DENİZ: *Bundan sonra hiç çalışmayacağım.*

KENAN: *Niçin?*

DENİZ: *Gece gündüz senin yanında olmak istiyorum.*

KENAN: *Demek bütün hayatını bana hasta bakıcılık yapmakla geçireceksin öyle mi?*

DENİZ: *Çok yakında yürüyeceksin sevgilim. Ancak o zaman mesleğime döneceğim.*

KENAN: *Boş yere zorlama kendini. Hakikat acıdır ama gizlemeye çalışırsak daha da acılaştır. Ben durumumu biliyorum.*

DENİZ: *Kim söyledi, ne biliyorsun?*

KENAN: *Sorma, ikimizin de bildiği bir şeyi tekrar konuşup boş yere üzülmeylem karıcığım. Söz dinleyecek ve çalışacaksın.*

DENİZ: *Sen varsın benim için bir de çocuklarım yetmez mi? Seni seviyorum, sadece seni istiyorum Kenan. Seni mesut etmekten başka gözümde hiçbir şeyin değeri yok.*

Necip Baba da, Deniz'e "Senin şu direnmeni takdir etmiyoruz sanıyorsun. Mübarek bir anne, bulunmaz bir zevcesin kabul. Ama bir sanatkâr biraz da halkın malıdır unutma, halka karşı vazifeleri vardır. Yalnız kendini düşünerek yaşayamaz" diyerek, yeni bir kemancı bulduğunu söyler. Kenan ve Necip Baba'nın ısrarlarına dayanamayan Deniz, istemeyerek de olsa mesleğine dönmek zorunda kalır.

Melodramlarda karakterler, yüklendikleri kodlamalarla iyi-kötü arasındaki çatışmayı dile getirirler (Akbulut, 2012:40). Yerli melodramlarda genelde, filmin sonuna kadar iyilerin iyi, kötülerin kötü olarak kalması, seyircide iyilerle kötülere dair belli hislerin, karmaşaya yol açmayacak şekilde birikimini sağlar (Kaya Mutlu, 2001:119). "Ayrılık Saati" filminde; 'iyi' olan karakterler Deniz ve Kenan'ın karşısında, Necip Baba'nın iyi niyetli bir şekilde, Deniz'in mesleğinden kopmaması için işe aldığı, eski bir arkadaşının oğlu olan Tarık, anlatının 'kötü' karakteri olarak yerini alır. Necip Baba işle ilgili olarak konuşmak için Tarık'ın bulunduğu meyhaneye gider. Tarık'ın bakışlarından ve konuşmalarından ileride ana karakterler için tehlike oluşturacağı anlaşılmaktadır.

NECİP BABA: *Kocası müessif bir kazaya uğradı. Kadın ara verdi mesleğine.*

TARIK: *Şimdi sabrı tükendi, Kenan'dan boşandı, tekrar sahneye çıkacak öyle mi?*

NECİP BABA: *Rica ederim. Böyle düşünmekten men ederim seni. Kocasının ve benim ısrarlarımızdan bıktığı için istemeyerek başlıyor yeniden.*

TARIK: *Müthiş bir şey, inanılmaz bir kadın. Merak ettim doğrusu.*

Resim 4. Kötü Karakter Tarık'ın Bakışı (Ayrılık Saati, 1967)



Tarık, Deniz ile çalışmaya başladığı ilk iş gününde, program sonrası Deniz'in kulisine girer ve iltifat ederek omzuna dokunur. Deniz de, bu hareketten hiç hoşlanmaz ve Tarık'ın hareketlerinin ölçsüzlüğünden ilk kez orada şüphe duymaya başlar. Ama yine de iyilik yapmak için arabayla evine dönerken, yolda gördüğü Tarık'ı arabaya alır ve evine bırakır. Arabada konuşurlarken, bir annesinin olduğundan ama yine de kendini yalnız hissettiğinden bahseden Tarık, Deniz'in *“kocam, çocuklarım, aramızdaki sevgi beni hiç yalnız bırakmadı”* sözlerini kıskanır bir ifadeyle; *“dünyada ne mutlu insanlar var”* der.

Resim 5. Deniz'in Öfkeli Bakışı (Ayrılık Saati, 1967)



Resim 6. Tarık'ın Etkilemeye Yönelik Bakışı (Ayrılık Saati, 1967)



Ertesi gün prova yapmak için eve gelen Tarık, sözleriyle Deniz'i rahatsız eder.

TARIK: *Bir rüya içinde gibiyim. Sesinizde büyüler gizli. Dinlerken zaman birden duruyor sanıyorum.*

DENİZ: *Sözlerinizde hiçbir gerçek payı yok. Böyle aşırı bir takdir için sebep de yok zaten.*

TARIK: *Bilmiyorum, ama hiç bu kadar duygulanmamıştım. Sesinizin ve davranışlarınızın böylesine tesir etmesi neden acaba?*

Deniz, Tarık'ın bu sözlerinden rahatsız olur ve bozularak:

DENİZ: *Çok mersi teveccühünüz.*

TARIK: *Rica ederim. Hakikaten bana çok tesir ettiniz.*

Deniz; “*Tarık Bey biliyorsunuz ki ben evliyim*” derken kocası yanlarına gelir, ancak adam hiç şüphelenmez, hatta karısının Tarık'ı kapıya kadar geçirmemesinin ayıp olduğundan bahseder.

Tarık'ın hareket ve sözlerinden rahatsız ve huzursuz olan Deniz, Kenan'ı çalışmak istemediği konusunda bir kez daha ikna etmeye uğraşır ve aralarında şu diyalog geçer:

DENİZ: *Kendimi daha iyi tanımaya başlıyorum. Gece hayatını ve o yorgun çalışmaları sevmiyorum.*

KENAN: *Sen mi söylüyorsun bunu? Daha yakın zamanlara kadar hırs içindeydin. Yükselmek, mesleğinde herkesin üstüne çıkmak başlıca gayendi.*

DENİZ: *Bilmem, belki de...*

KENAN: *İçinde o hırs, o ateş olmadan gayene varamazdın zaten. Sadece ses güzelliği, sadece şans yetmezdi.*

DENİZ: *Bundan sonraki mücadele gözümde büyüyor belki de.*

KENAN: *Yoksa korkuyor musun?*

DENİZ: *Korkuyorum Kenan.*

KENAN: *Senden bunu duymak istemezdim.*

DENİZ: *Seninle ve çocuklarımla sakın geçecek mesut bir hayattan başka hiçbir şey gözümde yok.*

KENAN: *Mademki bırakıp, kaçacaktın, o halde yıllarca niçin uğraştın?*

DENİZ: *Şey.. Kenan anlatamıyorum.*

KENAN: *Ben anlıyorum ve üzülüyorum, bu bahsi açmayalım bir daha.*

DENİZ: *İnşallah tekrar konuşmamız için bir sebep olmaz.*

Deniz, “*Nazlanma, nazlanma, nazlanma, çok naz âşık usandırır*” sözlerine sahip şarkıyı seslendirirken, kemaniyla yanına gelen Tarık, “*şair doğru söylemiş, çok naz âşık usandırır*” der. Çok sinirlenen Deniz kızgın bir ifadeyle “*lütfen vazifenizi yapın*” der ve Tarık’a ters ters bakarak eliyle elbisesinin eteğini tutar ve sıkır, hırsını o şekilde almaya çalışır. Tarık’ın hareketlerinden şüphelen Necip Baba, meyhanede onunla konuşmak ister.

NECİP BABA: *Benimkisi sadece bir dost izahı, bir dost endişesi. Yoksa ne senin için, ne de Deniz kızım için böyle bir şeyi katiyen düşünmem.*

TARIK: *Niçin düşünmezsin?*

NECİP BABA: *O pek namuslu bir kadın, mükemmel bir eş ve müşfik bir annedir. Sen de gün görmüş bir babanın sanatkâr oğlusun.*

TARIK: *Laf bunlar, neticede o genç bir kadın ben de genç bir erkeğim.*

NECİP BABA: *Yani, birkaçtır sende gördüğüm o fazla yakınlık, şey mi var demek istiyorsun, arkadaşlıktan başka bir şey mi?*

TARIK: *Elbette.*

NECİP BABA: *Neee, bu kadar namussuzca bir lafi nasıl söyleyebiliyorsun? Deniz, kocasını seven namuslu bir kadın.*

TARIK: *Olabilir. Kocasını yarım adam şimdi, sakat hiçbir işe yaramaz, bu şekilde beraber yaşamalarına imkân yok, mutlaka ayrılacaklar.*

NECİP BABA: *Allah korusun.*

TARIK: *Niçin, senin namus ölçülerin yüzünden kadın en güzel çağında çürüsün mü, bu kadar fedakâr olması için ne sebep var?*

Necip Baba, bu sözlerden sonra Deniz ve Kenan’ı, Tarık ile tanıştırdığından pişmanlık duyar ve bu meseleyi en kısa zamanda halletmesinin vicdani bir borç olduğunu Deniz’e söyler. Deniz de, “*anlamamazlığa vurdum önce aramızda hiçbir zaman hiçbir şey olamayacağını onu kırmadan anlatmak istedim, ama ne yazık ki her gün biraz daha yaklaşmak için çare aradı*” der ve Tarık’la konuşmak için ona randevu verdiğini, biran önce gidip bu işi bitireceğini söyler.

Bir çay bahçesinde Tarık ile buluşan Deniz, onu bir kez daha kendisinden ve ailesinden uzak durması konusunda çok kararlı bir üslupla uyarır.

DENİZ: *İkimizde çocuk değiliz, açık konuşalım, çok değerli olacak bir dostluğu çirkin ettiniz, küçülttünüz, haddinizi bilmediniz.*

TARIK: *Ne kadar üzüldüğümü bilemezsiniz.*

DENİZ: *Asıl üzülen günlerdir bunalan benim. Sizi saygılı ve namuslu bir insan sanmıştım. Yazık.*

TARIK: *Çok şaşkıyım, sizi bu kadar ağır konuşturacak, bu kadar üzecek bir şey yaptığımı hatırlamıyorum.*

DENİZ: *Belki küçük şeyler ama mani olunmazsa ileride daha büyük kötülöklere sebep olacak. Bugün buraya gelmemin sebebi de bu zaten. Kocam ve çocuklarım duymadan, daha çirkin şeyler olmadan bitecek bu iş.*

TARIK: *Hangi iş?*

DENİZ: *Beraber çalışmayacağız artık. Sözlerinizden ve sizden hoşlanan kadınlar olabilir, ben o kadınlardan değilim.*

TARIK: *Çok yazık, çok üzgünüm. Bütün suçum sizi beğenmiş olmak mı? Sizi gizli gizli pusuya düşürmek gibi bir alçaklık yerine size hislerimi açıkça belli etmek mi?*

Tarık, Deniz'in omuzlarını tuttuğu anda, kendisinin önceden ayarlamış olduğu fotoğrafçı gelir ve bu şekilde fotoğraflarını çeker. Deniz, çok sinirli bir şekilde "kolumu bırakın, öyle konuşmaya devam edin" der ve Tarık'ın sadece işini yapıp, başka bir yerde karşısına çıkmayacağı sözü üzerine yine çalışmasına izin verir.

Deniz, bir akşam üzgün bir şekilde salonda otururken zil çalar, gelen Tarık'tır. Söyleyeceği çok önemli şeyler olduğunu belirten Tarık'ı bahçede konuşmak üzere içeri alırlar.

TARIK: *Ben yarın işi bırakıp Avrupa'ya gidiyorum.*

DENİZ: *Size hayırlı yolculuklar dilerim.*

TARIK: *Gitmeden evvel size bir şey söylemem lazım.*

DENİZ: *Evet.*

TARIK: *Seni çok seviyorum Deniz.*

Deniz, sinirli bir şekilde konuşur.

DENİZ: *Kendinize gelin. Size daha evvel de söylemiştim. Evliyim, kocamı, çocuklarımı seviyorum. Bu evi terk edin hemen.*

TARIK: *Ne olur beni anla. Sana kocanın veremeyeceği şeyleri verebilirim.*

DENİZ: *Defolun, şimdi bağıyorum.*

Tarik, Deniz'le bulunduğu gün, fotoğrafçı ayarlayıp uzaktan çektiirdiği fotoğrafı cebinden çıkarır ve Deniz'i tehdit eder. Sonra, Deniz'e sarılmaya ve onu öpmeye çalışır. Kocası da salonun camından görüp, yanlış anlar. Deniz, Tarık'a tokat atar ve ağlaya ağlaya evinden gitmesi için bağıırır:

DENİZ: *Rezil köpek herif, defol evimden bir daha görünme bana, beni hiçbir şeyle korkutamazsın. Kocama da anlatacağım zaten, senin alçak olduğunu söylememekle hata etmişim. Defol!*

Resim 7. Gizlice Çekilen Fotoğraf
(Ayrılık Saati, 1967)



Resim 8. Kenan'ın Deniz ve Tarık'ı Görmesi
(Ayrılık Saati, 1967)



Resim 9. Deniz'in Tarık'a Tokat Atması (Ayrılık Saati, 1967)



Melodramlarda, eril iktidarın sürdürülmesi için erkek bakış açısına göre inşa edilen kadın karakterlerde olduğu gibi “*Ayrılık Saati*” filminde de Deniz, sadakat, namus, bağlılık gibi, eril kültürün önem verdiği kimi değerlerin taşıyıcısıdır (Akbulut, 2008:88). İyilerin, erdemli ve doğrucu oldukları için, zulme uğrayıp acı çektikleri ve zalimlerin, kötülerin acımasız entrikalarının ya da planlarının kurbanı oldukları çoğu melodram anlatısında (Arslan, 2005:109) görüldüğü gibi, bu filmde de masum olan Deniz, Tarık’ın planlarının ve iftiralarının kurbanı olmaktadır.

Melodramlarda iyi olan karakterler, saflıklarıyla, ‘dürüst’, ‘temiz’ ve ‘namuslu’ olmalarıyla daima aşkı ve mutluluğu hak ederler. Tek düşünceleri, âşıkların bir araya gelmelerini önlemek veya çiftleri ayırmak olan kötü karakterler ise, bunun için yalan söyler, iftira atar ve hile yaparlar (Akbulut, 2012:99). Bu filmde de görüldüğü gibi, namuslu bir eş ve anne olan Deniz’e, Tarık tarafından kurulmuş tuzak sonucu Kenan, çok sevdiği karısını yanlış anlamaktadır.

Tarık’ın yaptığı hareketler ve iftiraları sonucu acı çeken Deniz, perişan bir halde salona girerken kocasıyla karşılaşır ve aralarında şu konuşma geçer:

KENAN: *Gitti mi? Pek kısa seviştiniz.*

DENİZ: *Rezilce saldırdı bana, ben de sana söylemeye geliyordum.*

Deniz, derdini anlatmak için kocasına doğru yaklaşır.

KENAN: *Yaklaşma bana dur orada, ne aşağılıkmışsın.*

DENİZ: *Nolur sus, bilmiyorsun.*

KENAN: *Bildiğim kadarı yeter bana.*

DENİZ: *O iğrenç herif daha ilk günden...*

KENAN: *Anlatma sesini bile duymak istemiyorum, seni hiçbir yalan kurtaramaz artık.*

DENİZ: *Yalan söylemiyorum Kenan, bana inan, ben yalnız seni sevdim, senin şerefine en ufak bir gölge düşürmedim.*

KENAN: *Ben de öyle sanıyordum, ama biraz önce gözlerimle gördüm.*

DENİZ: *Zorla saldırdı bana.*

KENAN: *Burada ne işi vardı?*

DENİZ: *Sen çıktuktan sonra geldi, dadiya mühim konuşacağımız var demiş.*

KENAN: *Sen de eve aldın, seviştiniz, öpüştünüz değil mi?*

DENİZ: *Aldanıyorsun Kenan, inan bana yalvarırım inan.*

Kenan, kendisine dokunmaya çalışan Deniz'e susmasını söyleyerek, arkaya doğru iter ve düşürür. Deniz ağlayarak kocasını masum olduğuna inanması konusunda ikna etmeye çalışır.

Resim 10. Kenan Deniz'i Sinirli Bir Şekilde İter (Ayrılık Saati, 1967)



KENAN: *Ben yarım ve eksik bir adamım. Açıkça söyleyebilirdin, seni anlar, bütün sevgime rağmen ayrılırdım. Fedakâr bir melek gibi görünüp, kahpeliğini gizlemek istedin.*

DENİZ: *Sana ve çocuklarıma karşı alnım açık. Allah biliyor.*

KENAN: *İnkâra çalışma, gözümden daha da küçülme.*

DENİZ: *Yeter Kenan nolur.*

KENAN: *Yeter, evet. Bu evden gideceksin, burası namuslu insanların evi.*

DENİZ: *Gidemem Kenan, senden ve çocuklarımdan ayrılamam.*

Deniz, tekrar kocasına sarılmaya çalışsa da Kenan yine iter.

KENAN: *Bizleri daha önce düşünmeliydin, bitti artık, güle güle.*

DENİZ: *Nolur Kenan, bana bir fırsat ver, aldandığını sana ispat edeyim.*

KENAN: *Defol!*

DENİZ: *Yanıldığımı anlayacaksın bir gün, pişman olacaksın. Bu yuvayı yıkan sensin, sonra ızdırap çekeceksin ama ben olmayacağım artık.*

Yeşilçam melodramlarında acı çeken karakterler, sürekli ağlamaklı bir tonla, dokunaklı sözlerle üzüntülerini dile getirirler (Kaya Mutlu, 2001:119). Bu diyalogdan da Deniz'in sözlerinin ne kadar dokunaklı olduğu anlaşılabilir. Genellikle tüm yerli melodram örneklerinin gelişme bölümünde, olayların mutlu akışının karşısına engellerle müdahale edildiği ve ana kadın ve erkek karakterlerin bir süre ayrı kalmasına yol açıldığı görülür (Kaya Mutlu, 2001:118). Deniz de, Tarık'ın yaşattıkları sonucu, Kenan'ın evden kovması üzerine, çok sevdiği kocasından ve çocuklarından ayrı kalır.

“Genç piyanist Tarık Uygur’la ilgisi olduğu söylenen ses yıldızı Deniz Akın kocasından ayrılıyor” başlığıyla gazetede haberleri çıkar. Deniz'in evden ayrılması üzerine Necip Baba da Kenan ile konuşmaya gelir.

NECİP BABA: *Karının masum olduğuna bütün kalbimle inanıyorum. Yoksa o bana, o itin hareketlerinden bahsetmezdi. Yardım istemişti. Bugüne kadar sana sadık bir zevce, vefalı bir arkadaş olan kadın niçin çıldırır, niçin yuvasını, evlatlarını bir hiç uğruna kaybetmeye kalksın? Bütün hatası sana daha önce bahsetmeyişi oldu. Bunu da seni üzmemek için yaptı.*

Kenan, fotoğrafı hizmetçilerin yerde bulduklarını söyleyerek, Necip Baba'ya gösterir. Ama Necip Baba, böyle bir şey olduğuna hala inanmamaktadır. Melodramlarda, ana karakterler arasındaki yanlış anlamayı üretmekte kullanılan

alışlagelmiş araçlar, genellikle erkek karakterin kadın karakterin kendisine sadık olmadığını düşünmesine yol açacak sahte mektuplar, belgeler, fotoğraflardır (Kaya Mutlu, 2001:113). “*Ayrılık Saati*” filminde de, Tarık’ın gizlice çektiği fotoğraf, yanlış anlama unsuru olarak kullanılmıştır.

Yeşilçam filmlerinde, anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan olan müzikler ve şarkılar (Abisel vd, 2005: 68), zamanın geçişini, bu sırada meydana gelen olayları (Kaya Mutlu, 2001:114) ve karakterin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü ve özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanmaktadır (Akbulut, 2008:112). Birçok Yeşilçam filminde olduğu gibi “*Ayrılık Saati*” filminde de, şarkılar anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan biridir (Abisel vd, 2005:68). Deniz’in, filmin başlarında mutlulukla söylediği hareketli, eğlenceli şarkılardan eser yoktur. Artık, şarkılarını üzüntülü ve ağlayarak söylemektedir ve eski şöhreti de kalmamıştır, sahnede elinde kadehle içki içmesi üzerine seyirciden tepki alır. Filmin başında görülen Deniz’in plakları, billboardlardaki ve dergilerdeki fotoğraflarının yerini başka şarkıcılara bıraktığı gösterilir. Çıktığı mekânın tabelasında da başka şarkıcıların isimleri yazmaktadır. Perişan bir şekilde, kendini içkiye veren Deniz, bir gün meyhanede otururken yanına Necip Baba gelir ve konuşurlar.

NECİP BABA: *Çok müteessirim, ne diyeceğimi bilemiyorum.*

DENİZ: *Masumum Necip Baba aldatmadım.*

NECİP BABA: *En ufak bir şüphem yok, inanıyorum.*

DENİZ: *Sadece Kenan inansa yeterdi bana.*

NECİP BABA: *Gel seni götürüyüm kızım, çok içmişsin.*

DENİZ: *Hayır Necip Baba, gitmem. Bütün teselliği şu içkide buluyorum.*

NECİP BABA: *Peki ne yapacaksın?*

DENİZ: *Her şeyi kaderime bırakacağım. O nereye götürürse, ne isterse o olacak. Yalnız senden bir ricam var. Kenen’a söyleyiver durumu, çocuklarım bilmesinler, öldü deyin, bir şey deyin, gözlerinde hep o anne olarak kalayım nolur.*

Bu sözleriyle çaresizliği kabullenen Deniz’in “kaderine razı oluşu”, onun “negatif olarak kurulmuş özne” olduğunu gösterir. Melodram, karakterine acı çekmeyi, kendini feda etmeyi ve yaşanan hayal kırıklığı nedeniyle kaderine razı

olmayı öngören bir yapı sunar (Kastal Erdoğan, 2009:14). Yoshimoto Mitsuhiro'nun kavramsallaştırmasına göre, "negatif olarak kurulmuş özne", olayların akışına müdahale etmeyen, kaderin, sistemin edilgen oyuncusudur. Kendisini silen, olaylar tarafından yönlendirilen bir konumu ifade eder (Aktaran: Akbulut, 2012:42).

Çocuklarının annelerini sorması üzerine Kenan, konserde, turnede olduğunu söyler. Ancak, buna inanmayan oğulları Ahmet, gazetedeği haberi görerek annelerinin kendilerini bırakıp, kaçtığını düşünür. Kız kardeşi Gül ise, ağabeyine annesinin öyle bir şey yapmayacağını söyler ve iki kardeş annelerinin fotoğrafına bakarak ağlar.

Uzun zamandır ortada görünmeyen Tarık, iftiralarına ve planlarına devam etmek için Kenan'ın yanına gelir. O olaydan sonra Deniz'i hiç görmemesine rağmen yine yalan söyler:

TARIK: *Seninle konuşmak istiyorum.*

KENAN: *Senin gibi aşağılık ve şerefsiz bir erkekle konuşacak hiçbir şeyim yok.*

TARIK: *Ağzını bozma, sakat makat dinlemem yapıştırırım.*

KENAN: *Köpek efendisine saldırmaz derlerdi, yalanmış demek saldırmış.*

TARIK: *Belanı bulmuşsun zaten bir de benden bulma.*

KENAN: *Ben sıramı savdım, bela senin üstünde şimdi.*

TARIK: *Deniz, mahkemeye vermeni istiyor. Boşanmakta zorluk çıkarma da bitsin bu iş. İstersen pazarlığa oturalım. Mesela sana biraz da yardım yaparız Sakatsın diye nafaka da bağlayabiliriz.*

KENAN: *İnsan sanmıştım seni, müzikle uğraşıyordun, içli, anlayışlı olman gerekirdi. Çok yazık.*

TARIK: *Boş versene bütün hayatım yokluk içinde geçti benim. Babam ayyaşın biriydi., çapkındı, kazandığı kendisine yetmezdi. Yüreğim sıkı bir yumruk gibiydi, hep böyle bir fırsat kolladım.*

KENAN: *Ve kendin gibi bir insan olan Deniz'i buldun değil mi? Onun da yanında aynı mikrop gizliymiş. O da senin gibi adi bir insanmış. Git ona söyle, avukatım boşanma davası açtı, ilk celsede boşanırız. Hadi durma defol!*

Bu sözlerden Tarık'ın, Deniz ve Kenan'ın mutlu ve ferah içindeki hayatlarını kıskanıp, kötülük yaptığı anlaşılmalıdır.

Deniz, evinin etrafında dolaşarak, çocuklarını görmek ister, kendi kendine: *“bir kerecik görebilsem, uzaktan olsa razıyım. Uzaktan sarılısam ikinize, bir anneciğim deseniz”* der. Ağlar ve perişan olur. Deniz, bir parka gider ve orada gördüğü çocuklar vasıtasıyla, kendi çocuklarının bahçede koşup oynamalarını aklından geçirir, o durumdayken, çocuklara kendi çocuklarıymış gibi sarıldığı esnada, çocukların anneleri gelir ve *“çek elini, sen o şarkıcı Deniz Akın değil misin, ana olsaydın da kendi evlatlarını sevseydin”* der. Deniz, bunun üzerine bir kez daha kahrolur.

Bir sonraki gün ise, kızının okuluna gider, yine uzaktan seyreder, kızını görünce seslenir, kız da annesine doğru koşarken caddede araba çarpar. Deniz, kızını alır ve eve götürür. Kızı kendine gelip annesine sarıldığında Kenan gelir ve Deniz'i kovar. Deniz, ağlayarak yine evden ayrılmak zorunda kalır ve bahçede oğlunu görür. Oğlu Ahmet, annesinin yalan söylediğini, kendilerini bırakıp gittiğini söyleyerek, elindeki oyuncakıyla annesine vurur ve koşarak eve girer. Melodram kahramanları, bir süre için çözüm bulmaya çalışsalar da, er ya da geç kendilerini tamamen duygusal acı çekişe bırakırlar (Kovács, 2010:93). Deniz de evinden bir defa daha kovulunca, kendini iyice acı çekişe bırakır.

Deniz perişan bir şekilde yine kendini meyhaneye attığı bir gün, tesadüfen yanına Tarık gelir. Çok içip, sızarak masaya kapanmış olan Deniz'i evine çağırır:

TARIK: *Seni ne kadar aradım, nerelerde aradım bilemezsin. Gidelim Deniz.*

DENİZ: *Nereye evim yok ki benim.*

TARIK: *Bize gideceğiz, hadi kalk.*

Tarik, Deniz'i eve götürür ve sarhoş kadını yatağa atar.

TARIK: *Hadi soyun da yatağa gir.*

Deniz, kötü kötü bakarak yataktan doğrulur.

TARIK: *Niçin öyle tanımıyormuş gibi bakıyorsun sevgilim?*

DENİZ: *Tanımaz olur muyum. BEN DE SENİ ARIYORDUM.*

TARIK: *Sahi mi? İstersen çarçabuk bulurdun.*

DENİZ: *Bulamadım işte, hiçbir yerde çalışmıyormuşsun, bir evin var oraya da uğramıyormuşsun.*

TARIK: *Bütün muhitimi değiştirdim. Yeni hayatımızda sana uymak istiyorum.*

DENİZ: *Yeni hayatında, hayatımızda... Aman ne hoş.*

Deniz alaycı bir şekilde güler. Tarık; “*seni seviyorum, seni elde etmek, sana kavuşmak için her şey...*” derken kadına sarılır ve Deniz de onu büyük bir öfkeyle iter.

DENİZ: *Doğru kocamdan bile ayırdın.*

TARIK: *Fena mı yaptım, seni bir canlı cenazeye bekçilik etmekten kurtardım.*

Deniz,; alaycı bir ifadeyle “*sağol, çok teşekkür ederim, içki yok mu?*” der.

Tarık; “*var tabi, sevişerek zevk içinde içeceğiz*” derken, Deniz’e arkadan sarılır ve Deniz de, Tarık’ı büyük bir öfkeyle yatağa doğru fırlatır. Göğsünden tabancasını çıkararak Deniz, Tarık’a doğrultur. Tarık korkar.

DENİZ: *Nasıl da köpekleştin.*

TARIK: *Nolur ver onu bana sevgilim.*

DENİZ: *Sevgilim haa, GÜNLERDİR BU ANI BEKLEDİM. Çocuklarım ve kocam için ben bir ölüyüm, lekeli bir ölü. SADECE SENİ ÖLDÜRMEK İÇİN YAŞIYORDUM.*

Resim 11. İlk El Tabanca Atışı
(Ayrılık Saati, 1967)



Resim 12. İkinci El Tabanca Atışı
(Ayrılık Saati, 1967)



Deniz, iki el ateş eder. Kanlar içindeki Tarık yerde kıvrılırken, Deniz tabancasını tekrar göğsüne koyup, pardösüsünü giyer ve oradan çıkar.

**Resim 13. İntikamdan Duyduğu Rahatlama ve Mutluluk Hissi
(Ayrılık Saati, 1967)**



Melodramın en belirgin yönlerinden biri olan filmin sonunda iyilerin kazanması, kötülerin cezasını bulmasıyla verilen ahlak dersi, seyircinin vicdanını rahatlatan bir özellik taşımaktadır (Yıldırım Önk, 2011:3870).

Melodram anlatısının “aşırılıklar” diye adlandırılabilen yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş anları gibi temel özellikleri vardır (Abisel vd, 2005: 59). Butler’in (2011:91) bahsettiği gibi; filmlerde meydana gelen talihsizliğe genellikle bir erkek neden olur ve kadının kendi kaderini belirlemesine izin verilmeksizin sorunlarını yine bir erkek çözer. Tarık da, yaptığı yanlışları, kurduğu tuzakları itiraf etmek için kanlar içinde Kenan’ın yanına gider ve gerçekleri anlatarak Deniz’e iftira ettiğini söyler.

TARIK: *Beni vurdu, yaraladı.*

KENAN: *O mu vurdu, koş polise, doktora telefon et çabuk dadı.*

TARIK: *Dur gitme istemem, çok geç zaten, belamı buldum. Gidin Deniz’i bulun neredeyse, söyleyin affetsin beni, yalan söyledim, iftira ettim, gizlice resim çektirdim. Günahsızdı, tertemizdi, karakola gideceğim, kendimi vurduğumu söyleyeceğim, ölümüm bir işe yarasan bari.*

Tarık, merdivenlerden düşer ve ölür. Yerli melodramlarda, ana kadın ve erkek karakterin bir araya gelmelerine sürekli engel teşkil eden kötü karakterler, oldukça basit yollarla ve genelde ölümlerle ortadan kaldırılırlar (Kaya Mutlu, 2001:117).

“*Ayrılık Saati*” filminde de, kötü karakter Tarık’ın ölümüyle, yanlış anlaşılmalarda düzeltilmektedir.

O sırada Deniz de teslim olmak için polise gitmiştir.

DENİZ: *Cinayet işledim, katilim, bu tabancayla vurdum.*

POLİS: *Öldü mü?*

DENİZ: *Bilmiyorum, İNŞALLAH ÖLMÜŞTÜR.*

POLİS: *Söyleyecek başka bir şeyin var mı?*

DENİZ: *Size her şeyi anlattım. PİŞMAN DEĞİLİM.*

**Resim 14. Pişmanlık Duyulmayan Bakış
(Ayrılık Saati, 1967)**



Lajos Egri’ye göre: “*İyi bir karakterin yaşamda her zaman her şeyin üstünde tuttuğu birtakım istekleri, ilkeleri olmalıdır; öç almak, onur, tutku, vb. gibi.*” (Aktaran: Öncel Taşkiran, 2007:144). Deniz de, planladığı bir şekilde, isteyerek öç aldığı için pişmanlık duymamaktadır.

Kriminoloji üzerine çalışmaları bulunan Tülin Günşen İçli’nin de belirttiği gibi (2013:24); suç faaliyeti, doğuştan olan veya sonradan kazanılan özellikleri ile değil, içinde cereyan ettiği sosyal durumla tanımlanmaktadır. “*Ayrılık Saati*” filminde, namus ve intikam nedeni adam öldürme suçu işleyen kadın karakter Deniz’in, filmin başlarında mutlu bir hayatı varken, anlatının gelişme bölümünde kötü birinin kurduğu tuzakların, iftiraların meydana getirdiği çatışma sonucu, kocasının kendisini

yanlış anlaması üzerine hayatı mahvolur. Çok sevdiği kocasından, çocuklarından ve başarılı olduğu işinden, ayrılmak zorunda kalması, onu bunalıma sürüklemiş ve intikam alma isteğini kamçulamıştır.

Deniz, mahkeme sahnesi olmadan hapiste gösterilir. Kenan ve çocukları yanlarına Necip Baba'yı da alarak ziyaretine gelirler. Kenan, Deniz'den kendisini affetmesini ister:

KENAN: *Affet beni karıcığım.*

DENİZ: *Artık çok geç Kenan. Affetsem de bir şey değişmez.*

KENAN: *Hayır Deniz, her şey değişecek. Bütün şahitler lehinde şahadette bulunacak. Kurtulman için ne mümkünse yapacağım.*

DENİZ: *Beni iş işten geçtikten sonra mı anladın Kenan? Ama gene de seni seviyorum.*

KENAN: *Ben de seni çok seviyorum Deniz. Zaten bütün olanlar sana olan aşkımdan, seni çok kıskandığımdan oldu.*

NECİP BABA: *Ben de konuşacağım kızım, her şeyi anlatacağım.*

DENİZ: *Sağol Necip Baba, zaten beni yalnız sen anladın.*

KENAN: *Tarık'ın annesi de senin lehinde şahadette bulunacak. Oğlu ona her şeyi anlatmış. Beni affettin mi Deniz?*

Melodramda iletişimin başarısızlığa uğradığı, çiftler birbirlerini "çok geç" anladığı ya da biri diğeri tarafından anlaşılmadığı an, jestler ve mimikler bu başarısızlığın kabulünün ya da itirafının yerine geçer (Abisel vd, 2005: 65). Deniz, affettiğini sözel olarak söylemeyip, başını sallayarak ifade eder ve parmaklıklar arasından birbirlerinin ellerini tutarlar, kadın hapiste kalır ve film biter.

3.4.1.2. “Yalan Yıllar (1968)” Filminin İçerik Çözümlemesi

3.4.1.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nejat SAYDAM

Senaryo: Nejat SAYDAM

Oyuncular: Hülya KOÇYİĞİT, Murat SOYDAN, Esen PÜSKÜLLÜ, Tanju GÜRSU, Reha YURDAKUL

Görüntü Yönetmeni: Melih SERTESEN

Yapım: Murat KÖSEOĞLU - Acar Film

Teknik Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

3.4.1.2.2. Filmin Özeti

Lale, çalıştığı hastanenin profesörü Adnan Bey ile evlenen yirmili yaşlarda genç bir kadındır. Adnan Bey ise, ellili yaşlarında bir profesördür ve önceki evliliğinden bir kızı vardır. Kızı Ayla, eğlenceye düşkün, kötü niyetli ve kıskanç bir genç kızdır. Trafik kazasında ailesini kaybeden Tarık ise, önceleri kendisine miras kalmasıyla şımaran, vurdumduymaz bir gençken, yaşadığı olaylardan sonra ise, duyarlı, vefalı bir insan haline gelir. Filmin bir diğer karakteri Sosyete Şakir ise, Ayla'ya âşık ve vicdanlı biri olmasına rağmen birtakım suçlarda Ayla'ya yardım eden suç ortağıdır. Lale ve Adnan yeni evlenmiş ve balayı tatili için, tanıştıkları yerde bulunan bir otele yerleşmiştir. Babasını orada bulan Ayla, ona hakaret ederek yanlış bir evlilik yaptığını, genç bir kadınla mutlu olamayacağını söyler ve babasının kalp krizi geçirmesine sebep olur. Babası o durumdayken de yardım çağırmayarak oradan uzaklaşır. Tarık ise, o sırada motor kazası geçirmiş ve bir sağlık merkezine götürülerek, oksijen cihazına bağlanmıştır. Adnan'ın da oksijen cihazına ihtiyacı vardır, ancak ellerinde sadece bir tane cihaz olduğu için Adnan'ı kurtaramazlar. Adnan'ın hatırasını yaşatmak için kendini hastaneye adayın Lale, kocasının ölümünden Tarık'ı sorumlu tutar. Tarık'ın tüm affedilme ısrarlarına rağmen Tarık'tan kaçarken, bir kaza geçirir ve kör olur. Tarık, bu olaydan sonra yarım bıraktığı doktorluk eğitimine devam etmeye karar verir. Gittiği bir mekândaki yetim ve sakat kızı sahiplenir. Lale, her şeyden uzaklaşmak için gittiği yerde kendisini bulan Tarık'tan etkilenir ve âşık olur. Ancak, o sırada Ayla, hastanenin satılması için girişimde bulunmuştur. Lale, bu durumu önlemek için Tarık'ın Ayla ile evlenmesini

ister. Ancak, Ayla'nın kıskançlıkları ve kötülükleri evlendikten sonra da devam eder. Tarık'ın sahiplendiği kızı öldürmeye teşebbüs eder, kendini zehirleyerek suçu Tarık ve Lale'ye atmaya kalkar. O sırada ameliyat olan Lale'nin gözleri açılır ve tekrardan görmeye başlar. Ayla'nın suçlamalarıyla hapse düşen Lale ve Tarık, suçsuz oldukları anlaşılınca hapisten çıkarlar. Ayla ise, son olarak kendisini ihbar edeceğini söyleyen Sosyete Şakir'i öldürmeye kalkınca polisler gelir ve tutuklanır. Sonunda, küçük kız yürümeye başlar ve Tarık ile Lale de evlenirler.

3.4.1.2.3. Filmin İçerik Çözümlemesi

Melodramatik kodlar aracılığıyla, iyi-kötü, mazlum-zalim, masum-günahkâr gibi karşıtların çatışmalarını yansıtan Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi (Arslan, 2005:112) “*Yalan Yıllar*” filmi de bu karşıtlıklar üzerine kuruludur.

Yeni evli çift Lale ve Adnan, mutlu geçen bir yolculuktan sonra balayı için bir otele yerleşirler. Adnan'ın önceki evliliğinden olan kızı Ayla, babasını takip etmiş ve kaldığı otele gelmiştir. Genç bir kadınla evlenmesinin doğru olmadığı konusunda babasıyla tartışır.

AYLA: *Boyunca kızının şerefini düşünmeyerek, benim yaşıma yakın bir genç kızla evlenmeye kalkan, kır saçlı, basit bir çapkınsınız siz. Bir tarafta elli yaşında bir ihtiyar, diğer tarafta yirmi yaşında taptaze bir genç kız. Ona veremediklerinizi, sizde bulamadıklarını düşünmeyecek misiniz?*

ADNAN: *Lale, böyle bir kız değil, o mutluluğu bende buldu.*

AYLA: *Sizin yüksek kültürünüzün yanında cahil kalmam gerekirdi. Ama maalesef acı sonunuzu görüyorum baba.*

ADNAN: *Benimle falcı gibi konuşma Ayla. Benim Lale'yle evlenmem, insan zaafının ancak küçük bir örneği olabilir.*

AYLA: *Küçük bir örneği değil, ta kendisidir. Siz kendinizi ne zannediyorsunuz baba? Uzun kış gecelerinden korkar olacaksınız, çünkü sizin ışıklarınız bu karanlığı aydınlatmaya kâfi gelmeyecek. Hele bir genç kız arzularının istediği ışıklar. Şu an ben kendimi sizin yerinize koyuyorum da, sınıfta kalmış bir talebemle konuştuğumu zannediyorum. O kadın seni büyülemiş baba. Gözlerini kör etmiş, yakında kulaklarını da sağır edecek. Sen tükeneceksin o gençleşecek, sen ihtiyarladıkça o*

güzelleşecek ve kadınlığının en güzel zamanında karşısında bunamış, öksürüklü, tıksırıklı bir ihtiyar bulacak.

Adnan, “*sus Ayla*” der ve kalbini tutarak yere yığılır. Ayla ise, yardım etmeden, hiç kimseye de haber vermeden oradan uzaklaşır, babasını ölüme terk eder.

**Resim 15. Adnan Kalp Krizi Geçirir
(Yalan Yıllar, 1968)**



**Resim 16. Ayla Yardım Etmez
(Yalan Yıllar, 1968)**



Yerli melodramlarda anlatıdaki en önemli gelişmeler tesadüflerle gerçekleşir (Kaya Mutlu, 2001:113). Filmde, Adnan kalp krizi geçirdiği sırada, Tarık da motosiklet kazası geçirir ve sağlık merkezine kaldırılır. Lale, Adnan’ı görüp yardım istese de, sağlık merkezinde bir adet olan oksijen cihazının Tarık’a takıldığı görülür. Adnan kurtarılamaz ve Tarık da bir müddet sonra Adnan’ın hastanesinde tedaviye başlar. Bu vasıtayla Lale ile tanışır. Sürekli ortaya çıkan sürprizler, olayların akışında meydana gelen ani değişiklikler, şans, tesadüfi karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar melodramatik anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır (Kaya Mutlu, 2001:118). Lale, hastane çalışanlarının konuşmalarına kulak misafiri olur ve Adnan’ın ölümünden Tarık’ı sorumlu tutar.

Sorumsuz ve vurdumduymaz, para ile her kapıyı açabileceğini düşünen biri olan Tarık, hastane için para teklif eder, ancak Lale kabul etmez. Tarık da bu olaydan sonra değişir ve yardımsever, duyarlı biri olur. Gittiği mekânda annesini kaybeden ve kimsesi olmayan küçük sakat bir kızı sahiplenir.

Hemen hemen her melodram filminde görülen ‘vicdan azabı’, “*Yalan Yıllar*” filminde de anlatıyı yapılandıran temel bir unsur olarak görülmektedir. Tesadüfen Lale’nin oturduğu çay bahçesine gelen Tarık, yaşadığı vicdan azabından dolayı

Lale'den kendisini affetmesini ister. Karakterin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü ve özlemi dile getiren (Akbulut, 2008:112) ve anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan olan müzikler ve şarkılar (Abisel vd, 2005: 68), her filmde olduğu gibi “*Yalan Yıllar*” filminde de anlatımcı bir işlevdedir. Filme ismini veren şarkının duyulduğu sahnenin hemen ardından Tarık, yaşadığı vicdan azabından dolayı her şeyin yalan olduğunu şu sözlerle ifade eder: “*Ne gezdiğimi, ne dolaştığımı ne de yaşadığımı biliyorum. Yemin ederim her şey yalan geliyor bana. Böylece saatler, günler, aylar geçiyor. Beni bu YALAN YILLAR'ı yaşamaktan kurtarın. Ne olur, affedin beni*”.

Lale, Tarık'la konuşmak istemeyip, ondan kaçarken yolda araba çarpar. Hastaneye kaldırılan Lale'nin doktoru, kafasını yere şiddetle vurduğundan dolayı göremeyeceğini söyler. Yeşilçam melodramlarında özellikle 60'lı yıllarda, kan tükürme, intihar, kaza sonucu kör olma, mezar görüntüleri, ölüm, ayrılık vb. durumlar melodramatik kodlar aracılığıyla yansıtılmıştır (Tunalı, 2006:230). Hemen hemen her Yeşilçam melodramında görülen ‘hastalık’ metaforu “*Yalan Yıllar*” filminde de, Lale'nin trafik kazası sonucu kör olması aracılığıyla kullanılmıştır.

Yeşilçam melodramlarının görsel dilden çok söze dayalı olması, sadece karakterler arası iletişimi sağlayan bir diyalekt değildir. Acı çeken kahramanın, iç ya da dış monologlarında, mektuplarında ya da çok sık kullanılan bir öge olarak Allah'a yakarışlarında; gözyaşları içinde ‘zavallılığına, acı içinde kıvrınmasına’ ait sahnelerde kullanılmaktadır (Tunalı, 2006:230). Hastane çalışanlarının Profesör Adnan'ın ölümünden ve Lale'nin kör olmasından sorumlu tuttuğu Tarık, duyduğu vicdan azabından dolayı Allah'a yalvarmaktadır: “*Allah'ım belki bir kulun bunu senden ilk defa istiyor, beni affetme, beni cezalarının en büyüğüne çarptır*”.

Resim 17. Tarık'ın Allah'a Yakarışı
(Yalan Yıllar, 1968)



Tarık, yaşanan olaylardan sonra yarım bıraktığı doktorluk eğitimi için üniversiteye devam etme kararı alır. Lale de o sırada, Adnan'la tanıştığı yere gitmiştir. Otelin sahibi olan Tarık, otel müdüründen Lale'nin orada olduğunu öğrenir ve yanına gider. Tarık, Lale'nin kendisine kızgın olduğunu bildiği için, isminin Aydın olduğunu söyler ve başka biriymiş gibi tanışır. Dans ettikleri sırada Lale, Tarık'ı tanımıştır ve aralarındaki diyalog şöyledir:

TARIK: Demek beni tanımıştın, o halde beni affettin. Birden bire cevap verme istersen, yoksa sevinçten ölüürüm.

LALE: Seni çoktan affettim Tarık. Karanlıklarda kaldığım ilk an, bana bu işleri yapanın sen olmadığını anlamıştım.

TARIK: Seni seviyorum Lale, evlenelim.

LALE: Ben dünyayı göremeyen kör bir kadınum.

TARIK: Sana dünyayı değil, dünyaya seni göstereceğim.

LALE: Herkesin bana acıyarak bakmasından korkuyorum. Müsaade et de biraz düşüneyim.

TARIK: Yarın imtihan için İstanbul'a gideceğim. Çok çalıştım, azimliyim, başaracağıma inanıyorum. Akşama dönüşte bana müjdeyi verirsin.

Lale'nin Tarık'ı affetmesi, melodramların “yanlışlıkların aniden düzeldiği” özelliğine işaret etmektedir. İmtihani başarıyla kazanan Tarık, doktor olmuştur. O sırada ise, Ayla hastanenin satılması için yanında avukatlarla hastaneye gelir. Steve Neal'e göre; melodramın anlatı yapısının zeminini oluşturan en temel zıtlık, kadın ile

erkek arasında oluşturulan ve heteroseksüel fanteziyi harekete geçirmeyi amaçlayan karşıtlıktır. Melodramın anlatı yapısı, bu birleşmeyi belli nedenlerle ve belli biçimlerde engellemiş, ertelemiş ya da bloke etmiştir (Aktaran, Agocuk, 2012:30). “*Yalan Yıllar*” filminde de, Lale ve Tarık tam birbirlerine âşık olur ve evlenmeye karar verir, ancak önlerine Ayla engeli çıkar. Babasıyla evlendiği için Ayla’nın kendisinden nefret ettiğini söyleyen Lale, bir de Tarık’ı elinden alırsa nefretin kahredici bir kine dönüşeceğini belirtir ve “*bir ömür boyu bizim peşimizi bırakmaz, eğer sizde bir damla vicdan varsa ve bana mutlulukların en yücesini vermek istiyorsanız, kapkaranlık bir dünyanın ızdırap içinde yüzen zavallı bir mahkûmu sana yalvarıyor. Ayla ile evlen*” der. Böylece Ayla’nın hastaneyi satmaktan vazgeçeceğini ve kendilerine kin gütmeyeceğini düşünür.

**Resim 18. Lale ve Tarık Ayrılacakları İçin Kahrolur
(Yalan Yıllar, 1968)**



Filmde, melodram filmlerinin aşırılık ögesiyle bağlantılı unsuru olan ‘tekrar’ görülür. Olaylar tam çözüme kavuşacak, genç çift evlenecekken sürekli yinelenen çatışmalarla, tekrar başa dönen bir yol izlenmiştir. Bu şekilde, zamanın geri döndürülemeyeceği ile ilgili ‘çok geç’ duygusu, melodramatik anlatının dokunaklı olmasını sağlar.

Seyirciyi dramatik aksiyonun içine çekmek, onun öncelikle karaktere ilgi duymasını sağlamaktan geçer. Hemen her filmde ana karakterin niteliğinin ‘iyi’ olarak işlenmesi de bu durumun bir sonucudur (Ünal, 2008: 98). Melodram anlatımı içinde iyi ve kötü kadın karakterler keskin çizgilerle ayrılmıştır. Kadın başkarakter; her zaman namuslu, erdemli, sadakatini sonuna kadar koruyan, özverili ‘iyi kadın’

tipini canlandırırken, onun karşısında ise, erkeği ayartmaya çalışan namus ve erdem konusunda da hassas olmayan, sadakatsiz ‘kötü kadın’ tiplmesi yer almıştır. (Söğüt, 2009:72). Filmde, Lale, anlayışlı, erdemli ve fedakâr bir kadinken; Ayla ise, sorumsuz, kötü kalpli, sevenleri ayırmak için planlar yapan, kıskanç ve tehlikeli bir kadındır.

Tarık’ın zorla evlendiği Ayla, kocasının nüfusuna geçirdiği sakat küçük kız Ayşe ile oynamasını kıskanır. Kocasını gittikten sonra Sosyete Şakir isimli kendisine âşık olan adamı eve alır. Küçük kız, adamın eve geldiğini görür, ancak söylemez. Ayla, Şakir gittikten sonra, kızın yanına gelip, *“bana bak bu evin hâkimi benim, benden habersiz Tarık’a bir gevezelik ettiğini duyayım, senin şu incecik boynunu çit diye koparırım”* diyerek tehdit eder. Kız bu sözler üzerine ağlar. Ayla da tehdidine devam ederek; *“sus ağlama kes sesini, böyle ağlamakta devam edersen seni şu pencereden aşağı atarım, sorarlarsa da yaramazlığından düştü derim, ağlama”* der.

Resim 19. Ayla, Küçük Kızı Tehdit Eder
(Yalan Yıllar, 1968)



Ayla, kıskandığı kocasından ve Lale’den yaptıklarından dolayı özür diler ve onlara iyi gibi görünür. Tarık’a, tedavi için gittikleri kaplıcada, kendisinin de küçük kızın yanında bulunmak istediğini söyler ve o da kabul eder. Ayrıca Lale’yi, kendileri yokken evlerine çağırır ve odasını kendisi için hazırlattığını söyler. Sosyete Şakir’e de mektup gönderir. Mektupta kocasının şehir dışına gittiğini ve gece pencereden yanına gelmesini yazar. Planı, Tarık’ın Şakir ile Lale’yi görüp, yanlış anlamasıdır. Odaya giren Şakir’den korkan Lale, Tarık’ın eve gelmesiyle kurtulur. Lale ile Tarık’ın bir arada olduğunu öğrenen Ayla kıskançlıktan deliye döner. Tarık,

Ayla'dan küçük kızı banyo yaptırmasını ve banyodan sonra da dışarı çıkmamalarını, sağlığı için soğuk almaması gerektiğini söyler. Ayla da, kızın kaldığı odaya gider ve bütün pencereleri sonuna kadar açıp, kızın üstündeki örtüyü de alır. Uyuyan kız titremektedir, kendisi ise, palto giymiştir. Dışarıdan gelen görevliler, pencerelerin açık olduğunun söyleyince kapatmak zorunda kalır.

**Resim 20. Ayla, Pencereleri Açarak Küçük Kızı Öldürmeye Teşebbüs Eder
(Yalan Yıllar, 1968)**



Ertesi gün havuza giderler. Ayla'nın planı yine kızı öldürmektir. Ağrılarının yine başladığından bahseden kıza iyi davranır gibi görünür ve “geçer yavrum” diyerek havuzun ortasına çekmeye çalışır.

AYLA: Şimdi ben iki metre ileri gideceğim, sen bana doğru yüzeceksin.

AYŞE: Korkuyorum Ayla abla.

AYLA: Korkma, cesur ol bana doğru yüz.

AYŞE: Kuvvetim kesiliyor Ayla abla, yardım et, yanıma gel.

Küçük kız havuzda çırpınırken, Ayla sudan çıkar, etrafa bakar ve kimsenin orada olmadığını bildiği halde yalandan “İmdat, imdat, yetişin” der. Güvenlik görevlileri gelir ve kızı kurtarır.

**Resim 21. Ayla'nın Suda Çırpınan Küçük Kıza Bakışı
(Yalan Yıllar, 1968)**



Psikolojik yaklaşıma göre suçluların, kişilik yapılarında çoğunlukla fikir yoksulluğu, ruhsal dengesizlik, egemen olma tutkusu, itaatsizlik, hırs ve ihtiras, aşırı kıskançlık ve kötü karakter gibi birtakım psikolojik unsurlar ve kişilik özellikleri vardır (Beşe ve Geleri, 2013:14). “*Yalan Yıllar*” filminde de, Ayla'nın Lale ve Tarık'a duyduğu hırs, ihtiras ve aşırı kıskançlık gibi psikolojik unsurlar; onu, küçük ve savunmasız bir kızı öldürmeye teşebbüse yöneltmektedir.

Yeşilçam melodramlarının büyük çoğunluğunda olduğu gibi “*Yalan Yıllar*” filminde de, ana tema aşktır ve bu aşk ancak çekilen derin acılarla hissedilir.

TARIK: *Senin sabrına insanlığına hayranım. Senin gibi bir kadını sevmek hislerin en asilidir. Sevginle iftihar ediyorum.*

LALE: *Sus Tarık, sen başkasına aitsin. Benim sana karşı sevgim aşkların üzerinde bir duygu.*

TARIK: *Dünya'da en büyük duygu aşktır. Seni sevmeseydim çoktan öldürmüştüm kendimi. Sende sende öyle değil mi? İtirafın hiçbir şeyi değiştirmeyecek, cevap ver bana.*

LALE: *Evet Tarık, beni yaşatan da senin varlığın.*

Kurduğu iki tuzaktan da istediği sonucu alamayan Ayla, Lale ile Tarık'ın konuşmalarını duyar ve kıskançlıktan öfkelenir.

**Resim 22. Ayla'nın Lale ve Tarık'a Kin Dolu Bakışı
(Yalan Yıllar, 1968)**



İyi olan karakterler, saflıklarıyla, ‘dürüst’, ‘temiz’ ve ‘namuslu’ olmalarıyla daima aşkı hak ederler. Tek düşünceleri, âşıkların bir araya gelmelerini önlemek olan kötü karakterler ise, bunun için yalan söyler, iftira atar ve hile yaparlar (Akbulut, 2012:99). Ayla, yeni bir plan yapar ve suçu Lale ve Tarık’a atmaya yönelik bir intihar girişiminde bulunur. Ayla'nın bu intihar girişiminin, Durkheim'in sınıflandırdığı intiharcı tiplerinden “saplantı (sabit fikir)” nedeniyle intihar olduğu söylenebilir. Ayla, Tarık'a duyduğu saplantılı bağlılık sonucu, Lale ve Tarık'ı kıskanarak, onlara iftira atmak için bu girişimde bulunur. Bıraktığı mektupta: *“Yaşamak çok güzel bir şey. Ama benim için çok güç. Kocam ve üvey annem beni öldürmek istiyorlar. Eğer bir gün yatağımda beni ölmüş olarak bulursanız bunun suçu kocamın ve üvey annemindir. Onların kanun önünde cezalandırılmaları tek vasiyetimdir”* yazmaktadır. Sosyete Şakir'i arayıp, kocasının ve üvey annesinin onu zehirlediğini söyler ve bir bardak suya attığı tozu içer. Şakir, yetişir ve hastaneye götürür.

O sırada, Lale ameliyat olur ve gözleri açılır. Ancak, ameliyattan sonra polisler gelir ve Ayla'nın kurduğu tuzak üzerine Tarık'ı tutuklar. Ardından, iyileşmesini bekledikleri Lale'yi de tutuklarlar. Lale, demir parmaklıklar arkasında namaz kılıp, dua eder ve acı içinde Allah'a yakarıшта bulunur: *“Allah'ım sen bize yardım et. Allah'ım biz suçsuzuz, sen bizi buradan kurtar Allah'ım”*.

Tarık, komiseri çağırır ve *“sizi rahatsız ettim komiser bey, mesleğim doktorluk olduğu için bir mesele beynimi kurcaladı. Benim Ayla'ya verdiğim iddia edilen zehir,*

bir insanı iki saatte öldürecek kuvvette bir zehirdir. Eğer ben bu zehiri Ayla'ya verip, hastaneye gitmiş olsaydım, polisler Ayla'yı buldukları zaman onun çoktan ölmesi gerekmez miydi?" ifadesi üzerine polisler harekete geçer.

Sosyete Şakir ile konuşan Ayla her şeyi itiraf eder.

ŞAKİR: *Vay anasını demek zehirleme numarası hee. Ne korkunç kadınsın be, ya geç kalsaydık nalları dikseydin?*

AYLA: *Ne zannettin yavrum, biz kelleyi koltuğa almışız. Felçli çocuğu gözlerimin önünde sulara bıraktım. KILIM BİLE KIPIRDAMADI.*

ŞAKİR: *Ne yani Ayşe'yi öldürmek mi istedin?*

AYLA: *Ne zannettin ya. Canımı sıkıyordu, Tarık'ın ondan başka şeyi gördüğü yoktu. Ama aptal kafa o an acıyıverdim ona, çığlığı erken attım, biraz daha geç kalsaydım ölüp gidecekti.*

Şakir, küçücük bir çocuğa böyle davranmasından dolayı Ayla'ya çok sinirlenir ve kolundan tuttuğu gibi yere fırlatır. Şakir; *"gidip her şeyi anlatacağım, Tanrı hakkı için anlatacağım"* dediği sırada, Ayla çekmecedden tabancayı çıkarır ve *"öldürürüm seni"* diyerek tehdit eder. Tabancayı Şakir'e doğrultur ve iki el ateş eder, Şakir vurulmuş numarası yaparak onunla dalga geçer. O sırada polisler gelir.

KOMİSER: *Ne oluyor burada?*

ŞAKİR: *İşte görüyorsun memur bey, Allah bu kadının şerrinden korusun.*

KOMİSER: *Sanık Tarık'ın söyledikleri sanırım doğru çıkacak.*

**Resim 23. Ayla'nın Şakir'e Ateş Etmesi
(Yalan Yıllar, 1968)**



Melodram, masum bir kurbanın acı çekmesiyle ilgilidir. Bu nedenle bir melodramda mutlu son her zaman beklenmedik bir şekilde, şans eseri ya da mucize eseri gelir (Kovács, 2010:90). Bu filmde de, doktor olan Tarık'ın, zehirlediği iddia edilen ilacın özelliklerinin birdenbire aklına gelmesi suçsuzluklarını ispatlamalarına sebep olur ve hapisten çıkarlar.

Suç işleyen 'kötü kadın karakter' Ayla filmin sonunda yaptıklarından dolayı pişman olmaktadır.

AYLA: *Beni affedin, yaptıklarım için vicdan azabı çekiyorum, YAPMAMALIYDIM, YAPMAMALIYDIM.*

**Resim 24. Ayla'nın Pişmanlığı
(Yalan Yıllar, 1968)**



Şakir, Ayla'nın birtakım günahlarına iştirak ettiği için kendisini de suçlu hisseder. Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin, yanlış anlama ve kötülerin araya girmesi gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda ise, çiftlerin zorlukları aşarak 'mutlu son' a ulaştığı bir türdür (Akbulut, 2012:94). Filmin sonunda çeşitli engellerle mücadele eden kahramanlar Lale ve Tarık evlenerek mutlu sona ulaşmışlardır. Sahiplendikleri küçük kız Ayşe de iyileşmiş ve yürüyüp koşmaktadır.

Akıl almaz rastlantılar, kadere boyun eğme, vicdan azabı, iftira, intikam, ihanet, fedakârlık, engeller, tuzaklar, itiraf vb. melodramatik unsurların kullanıldığı filmin sonunda iyilerin kazanması, kötülerin cezasını bulmasıyla verilen ahlak dersi, seyircinin vicdanını rahatlatan bir özellik taşımaktadır.

3.4.1.3. “Yuvamı Yıkamazsın (1969)” Filminin İçerik Çözümlemesi

3.4.1.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Ülkü ERAKALIN

Senaryo: Ülkü ERAKALIN

Oyuncular: Gönül AKKOR, Tanju KOREL, Cenk ER, Nedret GÜVENÇ, Sevda NUR, Yalçın GÜLHAN, Handan ADALI

Görüntü Yönetmeni: Şevket KIYMAZ

Yapım: Aziz SARIKAYA - Sarıkaya Film

Teknik Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

3.4.1.3.2. Filmin Özeti

Gönül, pavyonda şarkıcılık yapan ve pavyonun patronunun, kumar oynayanları ağına düşürmek için kullandığı, ama bu işleri istemeyerek yapan iyi niyetli bir kadındır. Pavyonun patronu Ferit de, Gönül'e âşık, ancak ona kötü muamele eden bir adamdır. Ferit, kumarda çok kazandığından kurtulmak istediği adamı tuzağa düşürmek için Gönül'ü araya koyar. Ancak, Gönül, Orhan'ı görür görmez çok etkilenir ve ona bir kötülük yapmaya kıyamaz. Orhan da çok iyi niyetli, mutlu bir yuvası olmasını isteyen biridir. Gönül'ün Orhan'a kötülük yapamaması üzerine Ferit, Gönül'e tokat atar, kötü davranır. Gönül de ani bir karar verip Orhan'ın yanına gider ve onunla yaşamak ister. Orhan, Gönül'ü annesi ile tanıştırır ve evlenirler. Mutlu bir yuvaları olan Gönül ve Orhan'ın bir de çocukları olur. Ancak, yıllar sonra hapisten çıkan Ferit, Gönül'e ulaşır ve yaşadığı evi arayarak, onun yıllardır görüşmediği ağabeyi olduğunu söyler. Kendisine geri dönmesi için Gönül'ü tehdit eder. Gönül'ün kayınvalidesi de telefon görüşmelerinden şüphelenip, oğlunu buluşacakları yere gönderir. Orhan da Gönül ile Ferit'i yanlış anlayarak, masum olan Gönül'ü evden kovar ve boşanırlar. Gönül, çocuğundan ve mutlu yuvasından ayrı kalır. Ayrıldığı mesleğine dönmek zorunda kalan Gönül, yıllarca Ferit'in pavyonunda çalışır ve yıllar sonra bir meyhanede şarkı söylemeye başlar. Kızını bulmaya karar verir ve onu aramaya başlar. Sonunda kızının izine ulaşan Gönül, kocasının başka biriyle evlendiğini ve öldüğünü, kızının da Nedret Hanım'a 'anne' dediğini öğrenir. Çok iyi niyetli olan Nedret Hanım, Gönül'ü evine alarak, Sevda'ya dadılık yapmasını sağlar. Sevda'nın avukat arkadaşı Yalçın, Sevda ile evlenmek ister, ancak Sevda bu teklifi,

daha olgun kişilerden hoşlandığı gerekçesiyle reddeder. Bir gün Ferit, tesadüfen Sevda'nın karşısına çıkar ve Sevda ona âşık olur. Bir gece dışarı çıkacakları sırada pencereden Ferit'i gören Gönül, Sevda'nın onunla gitmesine izin vermez. Ancak Sevda, Gönül'ü dinlemeyip, Ferit ile dışarı çıkar. Gönül, onları takip eder ve Ferit tam kıza yakınlaşacağı sırada, tabancasıyla ateş ederek Ferit'i öldürür. Mahkemede, Nedret Hanım'ın gerçekleri itiraf etmesiyle, Gönül'ün Sevda'nın annesi olduğu ortaya çıkar. Ancak, Gönül hapisten kurtulamadan film biter.

3.4.1.3.3. Filmin İçerik Çözümlemesi

Yeşilçam melodramlarında duygu atmosferinin yaratıldığı dramatik izleğin giriş bölümünde; kadın ve erkek karakterlerin, tesadüfi bir karşılaşma sonucu tanışmaları ve birbirlerinden hoşlanmaları konu edilir (Tunalı, 2006:44). “*Yuvamı Yıkamazsın*” filminde de, Gönül ve Orhan ilk görüşte birbirlerinden hoşlanırlar.

Resim 25. Gönül'ün Orhan'a Bakışı
(*Yuvamı Yıkamazsın*, 1969)



Resim 26. Orhan'ın Gönül'e Bakışı
(*Yuvamı Yıkamazsın*, 1969)



Ferit'in zorlamasıyla, kumarda çok kazanan Orhan'ı tuzağa düşürmeye giden Gönül, onun çok iyi biri olması sebebiyle kötülük yapamaz ve Orhan'dan etkilenir. Ferit ise, bu duruma çok sinirlenir:

FERİT: *Herif nerde?*

GÖNÜL: *Yapamadım.*

FERİT: *Ne demek yapamadım?*

GÖNÜL: *Çok iyi bir insandı, ona kötülük yapmak gelmedi içimden.*

FERİT: *Hoşlandın mı heriften yoksa?*

GÖNÜL: *Hoşlandım mı bilmiyorum ama çok iyi bir insandı.*

Bu sözlere çok sinirlenen Ferit, Gönül'e tokat atar ve Gönül de onun yanından uzaklaşarak sabah Orhan'ın yanına gider. Diyaloglar esnasında mekânlar değişmektedir. Evde başlayan konuşma, sahilde devam etmektedir.

GÖNÜL: *Ben yalnız kaldım ve sadece sizinle olmak istedim.*

ORHAN: *Şaşırtıyorsunuz beni, yine bir melek gibi geldiniz karşıma. Kimsiniz, onu anlatın önce.*

GÖNÜL: *Hayatı tükenmez acılarla geçmiş fakir bir ailenin kızıyım. Nasıl anlatayım bilmem ki, çirkinlikler içinde yaşadım, hep çirkinlikler içinde geçti hayatım.*

ORHAN: *Ya dün gece üzerinizdeki elbiseler. Dedim ya hayatı sırlarla dolu bir peri kızı olmalısınız.*

GÖNÜL: *Ne kadar iyisiniz.*

ORHAN: *Ne olursanız olun böyle görüyorum ben sizi, güzel görüyorum.*

GÖNÜL: *Keşke, hayatım boyu hiç gülmedim ben, inanın.*

ORHAN: *Beraber güleceğiz bundan sonra.*

GÖNÜL: *Size inancım çok büyük. Çok inanıyorum size.*

Orhan, Gönül'ü annesiyle tanıştırmak için eve götürür. Annesi de, babasız yetiştirdiği tek oğlunun karşısına kötü bir kadın çıkmasından çok korktuğu için, Gönül'ü görünce içi rahatlar ve hemen gelini, kızı olarak bağrına basar. Gönül de; *“çok iyisiniz, sınımsız bir aile yuvasını, şefkat dolu bir ana kucaklarını öyle özledim ki, size anneciğim diyebilir miyim?”* der ve ağlayarak kayınvalidesine sarılır. Gönül ve Orhan evlenirler, ancak evlendikleri gösterilmez, hemen sonra da bir kızları olur.

Her zaman masum bir kurbanın acı çekmesiyle ilgili olan melodramın olay örgüsündeki ani değişiklikler, sürprizler, şans, tesadüf, beklenmedik karşılaşmalar, son dakika kurtuluşları ve mucize sonlar, anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır (Baş, 2011:104). *“Yuvamı Yıkamazsın”* filminde de, Gönül ve Orhan çocuklarıyla beraber mutlu bir şekilde hayatlarına devam ederken, Ferit'in beklenmedik bir anda ortaya

çıkıp, telefonda kendisini Gönül'ün ağabeyi olarak tanıtmayla, Gönül için huzursuz geçecek günler başlar. Gönül'ün bu zor günlerinde; “Allah'ım, Büyük Allah'ım, bu mutluluğu çok görme bana, koru beni” demesi dış ses olarak duyulmaktadır.

Ferit, bir yerde oturmuş içki içmektedir. Yanında yardımcısı da vardır:

YARDIMCISI: *Üzgün bir haliniz var, saatlerdir durmadan içiyorsunuz. Üç yıl hapis yattıktan sonra huzurlu, neşeli olmanız gerekmez mi?*

FERİT: *Parmaklıklar ardında üç yıl bugünü bekledim. Sevdiğim, özlediğim kadına kavuşacağım günü. Bütün geleceğim, bütün güzelliklerim yıkıldı bu gece. Evlenmiş Gönül. Serbestliğim ölümüm oldu bu gece. İçmek, içmek, yıkılırcasına, ölürcesine içmek istiyorum.*

YARDIMCISI: *Sizi ilk defa bu durumda görüyorum, şaşırttınız beni patron*

FERİT: *Ben ki, hayatı ciddiye almam, ben ki sevgiye inanmazdım değil mi? Belki de öyleydim, belki de öyle görünmek zorunda.*

YARDIMCISI: *Şimdi ne yapmak niyetindesiniz?*

FERİT: *Büyük bir oyuna kurban gittim, hayatımın hiçbir gayesi yok artık, bundan böyle sadece intikam almak için yaşayacağım, intikam almak için. İntikam.*

**Resim 27. Ferit'in İntikam Dolu Bakışı
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)**



Melodramlarda iyi kahramanlar, kötülerin acımasız planlarının ve tuzaklarının kurbanı olurlar (Arslan, 2005:109). Kendini Gönül'ün ağabeyi olarak tanıştıran Ferit, telefonla Gönül'ü tehdit edip yanına çekmeye çalışmaktadır. Ferit'in çağırması üzerine, kayınvalidesi de gitmesi için ikna eder ve Gönül istemeyerek de olsa mecbur kalıp gider.

FERİT: Üç yıl sonra beni bu şekilde mi karşılayacaktın? Hiçbir şey söylemeyecek misin bana, hoş geldin sevgilim, seni çok özledim demeyecek misin?

GÖNÜL: Ferit, durum bildiğin gibi değil, ben...

FERİT: Yoksa o budala herifi sevdiğini mi söyleyeceksin?

GÖNÜL: Evet Ferit, Seviyorum onu, üstelik de çocuğumun babası. Beni anlamani, durumumu hissetmeni istiyorum.

FERİT: Sevgiye bu kadar hürmetin varsa, beni de anlamam lazım, ben de seviyorum seni, hapishanede geçen üç yıl senin adıyla doğdu güneş, üç yılın her gecesi senin yokluğunla karardı. Seni hiç kimseye bırakmam anlıyor musun?

GÖNÜL: Ne olacak peki?

FERİT: İki gün müddet sana, iki gün sonra gene bana dönecek, gene benim olacaksın.

GÖNÜL: Ya dönmezsem, ya dönemezsem?

FERİT: Kocana doğruyu anlatmamı, bu kadın seni sevmiyor, oynadığımız oyun gereğince sana âşık oldu, seninle bir oyun için evlendi dememi istemezsin herhalde

**Resim 28. Ferit'in Gönül'ü Tehdit Etmesi
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)**



Melodramatik özellikler taşıyan filmlerde kadın karakterler, hedefledikleri mutluluğa ulaşabilmek için yaşamın getirdiği her türlü engel ve tehdidi aşmaya çalışır ve kaçınılmaz olarak büyük acılar yaşarlar (Abisel, 2005:302). Bu filmdeki namuslu, erdemli, sadakatini sonuna kadar koruyan, özverili ve çaresiz Gönül, Ferit'ten kurtulmak için hiçbir çıkış yolu bulamaz, kocasına ve kayınvalidesine de

durumu izah edemediğinden büyük bir acı yaşar. Çocuğunun yanına gidip; “*yavrum, kaderim benim, bir konuşabilseydim seninle, üzüntülerimi, dertlerimi anlatabilseydim sana, bütün mücadelem yaşantını lekelememek, ömrün boyunca lanetleyeceğin bir anne olmamak, inan bana, sana söyleyebilsem bunları, anlatabilsem yavrum*” der. Bu sahneden de; çaresizliği ve bu durumu biriyle paylaşmasının ne kadar zor olduğu anlaşılmaktadır.

Ertesi gün, yine telefon açan Ferit, Gönül’e iki günlük süresinin dolduğunu ve durumu kocasına anlatıp anlatmadığını sorar. Gönül de anlatamadığını söyler ve “*bu öldürücü bir sır Ferit, kocama bu durumu anlatmaktansa ölmeyi tercih ederim, nolur beni anlamaya çalış, eskisi gibi değilim artık, eskisi gibi gelemem anlattım sana durumumu*” der. Ferit ise, kadını hiçbir şekilde anlamak istememektedir. “*Ben de anlattım sana durumumu, ben de sensiz yaşayamam, ben de sensiz edemem, karanlık hapisane köşelerinde senin hayalinle geçirdim o kötü günleri. Affet beni, bana dönmez, tekrar benim olmazsan gerçeği anlatmak zorunda kalacağım kocana*” diyerek yine tehdit eder.

Kadın, bu tehdide dayanamayıp, çareyi yine gidip bir kez daha Ferit’le konuşmakta bulur. Ancak, kayınvalidesi bir şeylerden şüphelenip, konuşmaları dinler ve Gönül’ün gideceği yeri oğluna söyler. Gönül, son kez derdini anlatmak için Ferit’in yanına gider ve hemen hemen tüm melodramların çaresiz kadın karakterlerinde olduğu gibi ağlamaklı bir ses tonuyla konuşur.

GÖNÜL: *İki günümü büyük bir korku, büyük bir heyecan içinde geçirdim. Beni anlamani, beni tekrar eski yaşantıma döndürmemeni istiyorum.*

FERİT: *Söz veriyorum, ben de güzel bir hayat yaşatacağım sana, en güzel günler bizim olacak.*

GÖNÜL: *Eski sevgiyi, eski yakınlığı bekleme benden, sevemem artık seni.*

FERİT: *Zamanla gene seversin yavrum, seni dünyanın en mutlu kadını yapacağım, hadi beni eskisi gibi seveceğini söyle.*

Bu sırada Orhan gelir ve konuşulanları duyar.

ORHAN: *Evet, evet söyle, büyük aşkını söyle de ben de duyayım her şeyi. Ne kadar iğrenç, ne kadar adi bir kadın olduğunu gözlerimle gördüm.*

GÖNÜL: *Bilmiyorsun.*

ORHAN: *Doğru bilmiyordum ama şimdi her şeyi öğrendim. Gözlerim açıldı artık.*

GÖNÜL: *Yalvarırım konuş Ferit, yalvarırım buraya niçin geldiğimi anlat.*

Gönül'ün yanlış anlamayı düzeltmesi için yalvarmalarına rağmen Ferit hiçbir şey söylemez ve Orhan kahrolmuş bir vaziyette orayı terk eder.

Resim 29. Gönül'ün Ferit'e Yalvarması
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Resim 30. Orhan'ın Kahrolması
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Orhan, gördüklerini annesine anlatır ve Gönül ile ilgili kararını söyler:

ORHAN: *Bu tertemiz eve, tertemiz duygularımıza layık olmayan bir kadın, ne benim ne de çocuğunun yüzünü görebilir bundan sonra. Benim annemsen böyle hareket etmen lazım. Boşanma işini halleder halletmez de seni ve çocuğumu alıp buralardan çok uzaklara gideceğiz. Beni anlıyorsun değil mi anne?*

Annesi, başını sallayarak onaylar ve ağlar. Koşa koşa yanlış anlaşılmayı düzeltmek için eve gelen Gönül, oğlundan aldığı talimatı uygulayan kayınvalidesinin engeli ile karşılaşır ve masum olduğunu söyleyemez. Tüm melodram filmlerinde olduğu gibi bu filmde de, kahramanın (Gönül) engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılmaktadır.

Gönül, mahkemede dürüst olduğunu, eşini, çocuğunu ve yuvasını çok sevdiğini söyler. Kendisini başlarda çok seven kayınvalidesi de Gönül'e cephe almıştır ve çocuğunu bile görmeye hakkı olmadığını belirtir. Şahit olarak çağırdıkları Ferit de gerçekleri anlatmaz.

GÖNÜL: *Yalvarırım doğruyu anlat Ferit, yuvam yıkılmak üzere, her şey, bütün mutluluğum senin söyleyeceğin sözlere bağlı, yuvamdan, yavrurundan ayırma beni.*

HÂKİM: *Gönül Hanım hakkında bildiklerinizi anlatın.*

FERİT: *Gönül, hayatımda çok büyük yeri olan sevdiğim bir kadındır. Sevdiğim kadını demem daha doğru. Pavyonumda şarkıcıydı yıllarca, iyi ve kötü günlerimizi paylaştığımız iki eski arkadaşlık. Sonra kalleşçe terk etti beni, yıktı, öldürdü.*

HÂKİM: *İlişkinizi biraz daha açıklar mısınız?*

FERİT: *On yıllık metresimdi efendim.*

GÖNÜL: *Hayır, YUVAMI YIKAMAZSIN, YUVAMI YIKAMAZSIN.*

Melodramlarda, ümitsiz durumdaki kazanmasının bir mucizeye bağlı olduğu yalnız ve çaresiz insan, dış dünyanın; fiziksel (ölümcül hastalık, kaza), toplumsal (savaş, yoksulluk, sınıfsal farklılık) ya da ruhsal (güçlü aşk, ölümcül nefret, öldürücü bağımlılık, ahlaki yozlaşma) güçleriyle karşı karşıya gelir (Kovács, 2010:89-90). “Yuvamı Yıkamazsın” filminde de Gönül, Ferit’in ölümcül nefretinin kurbanı olur, tüm çabalarına, yalvarmalarına rağmen, önüne çıkan engelleri aşamaz ve çok sevdiği kocasından boşanmak zorunda kalır, kızını da elinden alırlar.

Mecbur kalıp Ferit’in pavyonuna geri dönen Gönül, Ferit’e; “Sadece şarkı okuyacağım pavyonunda, benim hayatım ve yaşantım söndü artık. Acı dolu şarkılarda teselli arayan bir kadın oldum. Gönül, kaybettiği kocası ve çocuğuyla beraber eriyip gitti. Yerinde bambaşka bir kadın var artık. Sevmeyen, hissetmeyen, yaşamayan bir kadın”.

Yeşilçam melodramlarında anlatıyı yapılandıran temel unsurlardan olan müzikler ve şarkılar (Abisel vd, 2005: 68), karakterin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü ve özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanmaktadır (Akbulut, 2008:112). Bu filmde de Gönül’ün üzgün bir şekilde söylediği şarkının söylerinden duyduğu üzüntü, acı anlaşılmalıdır: “Bir daha âşık olmayacağım, kimseyi, hiç kimseyi sevmeyecek, sevmeyeceğim. Ne yaşanan gözlere, ne uzanan ellere ne verilen sözlere inanmam ben artık”. Aradan yıllar geçmiş ve Gönül, Ferit’in pavyonundan ayrılmış, bir meyhanede şarkı söyleyerek hayatına devam etmektedir. Orada söylediği şarkı da, yıllarca çektiği acıyı, gencecik bir kadinken, çok sevdiği

yuvasından ayrı geçen zamanını dile getirmektedir. “Gizli aşk bir gizli dertmiş, feda ettim her şeyi. Arzular bir bir hayal oldu, baharımın gülleri soldu, gönlüm hicran hasret gamla doldu”.

Gönül, yıllar sonra kızını bulmaya karar verir ve her yerde arar. Sonunda izine ulaşır ve yaşadığı eve gider. Kapıyı Nedret Hanım açar. Orhan, Gönül’den ayrıldıktan sonra Nedret Hanım ile evlenmiş ve yıllar önce de ölmüştür. Kızları Sevda da anne olarak Nedret Hanım’ı bilmektedir. Melodram filmlerde, çiftlerin kavuşamamasına ya da ayrılmalarına neden olan çeşitli engeller ile birlikte, “kötü” karakterlerin hazırladığı tuzakların, yanlış anlamalar veya anlaşılmalardan ve bunların nasıl çözüleceğine yönelik merakın uyandırılması hedeflenmektedir (Abisel vd, 2005: 105). “Yuvamı Yıkamazsın” filminde de, ortaya çıkan çeşitli engeller sonucu çiftler ayrılmış ve masum olan karısını kötü karakter Ferit yüzünden yanlış anlayan Orhan, gerçekleri öğrenmeden ölmüştür.

Gönül, Sevda’nın annesi olduğunu söylememesine rağmen Nedret Hanım, gözlerinden anlamıştır. İyi niyetli bir kadın olan Nedret Hanım, Gönül’ün kızına yakın olması için, istediği kadar evlerinde kalabileceğini söyler ve Gönül kızına dadılık yapmak üzere evde yaşamaya başlar. Kızıyla arasında çok iyi bir iletişim kurulmuş ve Sevda, Gönül’ü çok sevmiştir. Aralarında geçen diyalogdan da bu sevgi anlaşılmaktadır:

SEVDA: *Sizi görür görmez sıcak, güzel bir his duydum içimde. Sanki daha evvel tanışmış, daha evvel beraber olmuşuz gibi.*

GÖNÜL: *Tarayabilir miyim saçlarını?*

SEVDA: *Nasıl isterseniz. Ne güzel ne yumuşak elleriniz var, ilk defa bir anne sıcaklığını, anne şefkatini hissedebiliyorum.*

GÖNÜL: *Ben de sizin gibi bir kızım olmasını ne kadar arzu ederdim. Beni öpen, beni seven, anneciğim diye boynuma sarılan bir kızım.*

SEVDA: *Arzu ederseniz ben de öpebilirim sizi, ister misiniz?*

GÖNÜL: *Hem de nasıl.*

Resim 31. Gönül, Kızının Saçını Tarar
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Resim 32. Sevda Gönül'ü Öper
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Gönül, kendisine kızıyla kavuşma, birlikte zaman geçirme imkânı verdiği için Nedret Hanım'a teşekkür eder.

Sevda'nın Yalçın adında hukuk okuyan bir arkadaşı vardır ve Yalçın, okulu bitirir bitirmez yıllardır sevdiği Sevda ile evlenmek ister. Niyetini açıkça belirten Yalçın'a, Sevda'nın yanıtı olumsuz olur. Sevda, daha olgun bir erkekle evlenmek istediğini söyler ve *"hayat, canlılık, neşe istiyorum ben, ömrümün kendini kitaplar arasına gömmüş bir erkek yanında tükenmesini istemiyorum, yaşamak istiyorum"* diyerek Yalçın'ı reddeder.

Melodram anlatısının "aşırılıklar" diye adlandırılabilen yanlış anlamalar, eksik bilgiler, tesadüfler, karşılaşmalar, itiraf ya da fark ediş anları gibi temel özellikleri vardır (Abisel vd, 2005: 59). *"Yuvamı Yıkamazsın"* filminde de, Sevda'nın karşısına tesadüfen, geçmişte ailelerini dağıtan Ferit çıkar. Olgun bir erkekle evlenmek istediğini daha önce de söyleyen genç kız, Ferit'i görür ve bakışlarından etkilenerek âşık olur.

Resim 33. Ferit'in Sevda'ya Bakışı
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Resim 34. Sevda'nın Ferit'e Bakışı
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Ferit ve Sevda bir çay bahçesine gider ve konuşurlar.

FERİT: *Yıllar yılı karışık işlerle çarpınan yorgun bir erkeği, çok güzel ve çok sevimli genç bir kızın değiştirebileceğini söyleseler inanmaz, inanın bana güler geçerdim.*

SEVDA: *Neden, sizi böyle konuşturan bir sebep olmalı, aşka inanmıyor musunuz yoksa?*

FERİT: *Yıllar evvel inanmış, gönül kapısını bu çeşit fırtınalara kapamıştım. Ama şimdi baharının en güzel yıllarında açan taptaze bir çiçek bu duyguları yeniden uyandırdı bende.*

SEVDA: *Benim de genç kızlık hayallerimi, yıllardır siz süslediniz, yıllardır sizi bekledim sanki. Bu tarz konuşmamdan ne istediğini bilmeyen, şımarık bir kız olarak görmeyin beni sakın.*

FERİT: *Bu defa siz de ben de ne istediğimizi biliyoruz galiba.*

Ferit, Sevda'yı bir gece dışarı çıkarmak için arabasıyla evin kapısına gelir. Gönül, pencereden dışarı bakarken, Sevda'nın arkadaşının Ferit olduğunu görür ve Sevda'nın onunla gitmesine asla müsaade etmeyeceğini, onun inanılır ve güvenilir bir insan olmadığını söyler. Ancak, Gönül'ü dinlemeyen Sevda, Ferit'in yanına gider. Bir mekânda oturup beraber içki içerler.

FERİT: *Nasıl eğleniyor musun, mutlu musun?*

SEVDA: *Çok, çocukluğumdan beri rüyalarımı süsleyen hayallerim gerçekleşiyor bu gece. Bulutların üstünde gibiyim.*

FERİT: *Biraz daha içersek şimdiye kadar yaşamadığın, bilmediğin dünyalara gideceğiz beraber. Cennete gideceğiz, bizleri hiç kimsenin göremeyeceği bizim cennetimize.*

Ferit, Sevda'yı kandırır ve kendi evine götürür. Sevda'nın peşinden gittiği anlaşılın Gönül, onları takip etmektedir. Ferit, evde Sevda'yı koltuğa doğru iter ve içki doldurduktan sonra yanına gelir, tam yaklaşacağı sırada Gönül'ün sesi duyulur: *"Bırak kızı!"*

Resim 35. Ferit ve Sevda'nın Bakışı
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



Resim 36. Gönül'ün Bakışı
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



FERİT: *Gönül*

GÖNÜL: *Evet Gönül. Hayatını mahvettiğin kadın. Öldürdüğün, ölmeden mezara soktuğun.*

Gönül, tabancayla adama üç el ateş eder, Ferit ölmeden önce *"Kaderim senin elindeymiş. Senin aşkınla doğmak, senin kurşunlarınla ölmekmiş kaderim"* der ve ölür.

**Resim 37. Gönül'ün Tabancası Görülür
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)**



**Resim 38. Gönül Ateş Eder
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)**



Mahkemede Sevda, Gönül'ün sevdiği adamı gaddarca hazırladığı kötü bir davranışla öldürdüğünü ve en ağır cezayla cezalandırılmasını istediğini söyler. Hâkim de Gönül'e bu suçlamalar karşısında ne diyeceğini sorar.

HÂKİM: *Sizin bu konuda diyecek bir sözünüz var mı?*

GÖNÜL: *Söyleyecek hiçbir sözüm yok. Küçük hanımın her dediği doğrudur. BU CİNAYETİ EVVELCE TASARLADIM ve BU ADAMI BİLEREK ÖLDÜRDÜM. Gerçek bu. CEZAM NEYSE ÇEKMEYE HAZIRIM, düşünceler ne olursa olsun ŞİMDİ VİCDANEN ÇOK RAHATIM, ÖLMESİ LAZIMDI, ÖLDÜ.*

Çoğu Yeşilçam filminde görüldüğü gibi “Yuvamı Yıkamazsın” filminde de; akıl almaz rastlantılar, gözyaşı, gecikmeler, yanlış anlamalar, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet, intikam, fedakârlık, kader, engeller, tuzaklar vb. melodramatik unsurlar kullanılmıştır. Oğuz Adanır; melodramların aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı, ölümüne sevgi ve ölümüne nefretin egemen olduğu bir evren olduğundan söz eder (Aktaran: Tunalı, 2006:203). Bu filmde de, Gönül, geçmişte yaşattıklarından dolayı Ferit'e ölümüne nefret duygusu beslemiştir.

Kadınlar en çok, erkeklerin onlar üzerinde egemenlik kurma ve söz geçirme girişimleri ile bunun sonucunda uyguladıkları dayak, baskı ve zor kullanma sonucu öldürmektedir (İsen, 2001:132). İntikam cinayetleri, bir kişinin kendisine hayali ya da gerçek bir “yanlış” yapan kimseyi bir erteleme süresinin sonunda öldürmesidir. Fail uzun süre bu intikamı planlamıştır. Mağdur eski bir hükümlü ya da fail için önemli geçmişte kendisine ya da sevdiklerine zarar vermiş biridir (Erkunt, 2011:32). “Yuvamı Yıkamazsın” filminde de, Gönül, geçmişte kendisini tehdit eden, zor

kullanan, kocası ve kızından ayrılmak zorunda bırakan adamı, bir ‘erteleme süresi’ sonunda yani yıllar sonra, hem geçmişte yaşattıklarından dolayı hem de kızının namusunu korumak için planlı bir şekilde isteyerek ve pişmanlık duymadan öldürür.

Gönül ikinci kez çıktığı mahkemede, avukat Yalçın’ın ve Nedret Hanım’ın tüm ısrarlarına rağmen, kızının hayalinde renklendirdiği, tertemiz anneyi, mazisi kirli bir kadın olarak lekelemek istemediği için konuşmayı reddeder. Mahkeme de kararını verir:

“Mahkeme heyeti dinlenen şahitler ve toplanan delillerle suçu sabit görüp, temyizi kabil olmak üzere Hüseyin kızı Gönül Tanyol’u Sabit oğlu Ferit Tamkan’ı taammüden öldürdüğünden TCK’nın 450. maddesi gereğince idamına karar vermiştir.”

1969 yapımı filmde, 1.3.1926 tarihli ve 765 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun 450. maddesinde yer alan (<https://www.tbmm.gov.tr/12.05.2015>) –daha sonraki kanunlarda kaldırılmış olan- *idam cezası* uygulanmaktadır.

Bu kararın ardından Nedret Hanım: *“Durun, daha fazla susamayacağım, daha fazla susturamazsınız beni”* der ve Sevda’ya dönerek gerçeği itiraf eder; *“bu kadın senin öz annendir yavrum”*.

Tüm melodramlarda olduğu gibi Yeşilçam melodramlarındaki mahkeme sahnelerinde ‘rastlantılar’ önemli bir yere sahiptir. Film boyunca rastlantılarla yaşanan yanlış anlamalar yine rastlantılarla ve beklenmedik bir anda gelen tanık veya itirafıyla mahkemede çözüme kavuşur (Balcı, 2014:330). Bu filmde de Nedret Hanım’ın mahkemedeki itirafı, yanlış anlaşılımları düzeltmektedir.

Gönül kızının da gerçekleri öğrenmesi üzerine mahkemede başı dik bir biçimde, şu sözlerle pişman olmadığını ifade eder: *“Yıllar evvel hayatımı mahveden, yuvamı yıkan bu adamın, yıllar sonra ne niyetle olursa olsun kızımın hayatına girmiş olduğunu görmek çılgına döndürdü beni. Ötesini hatırlamıyorum. Belki de kızımı mahvedecekti. İkinci bir yuvanın yıkılmasına sebep olacaktı. Gerçek bu efendim. BÖYLE BİR ADAMI ÖLDÜRMEK SUÇSA CEZAMI ÇEKMEYE HAZIRIM”*.

Resim 39. Gönül İşlediği Suçtan Pişman Değildir
(Yuvamı Yıkamazsın, 1969)



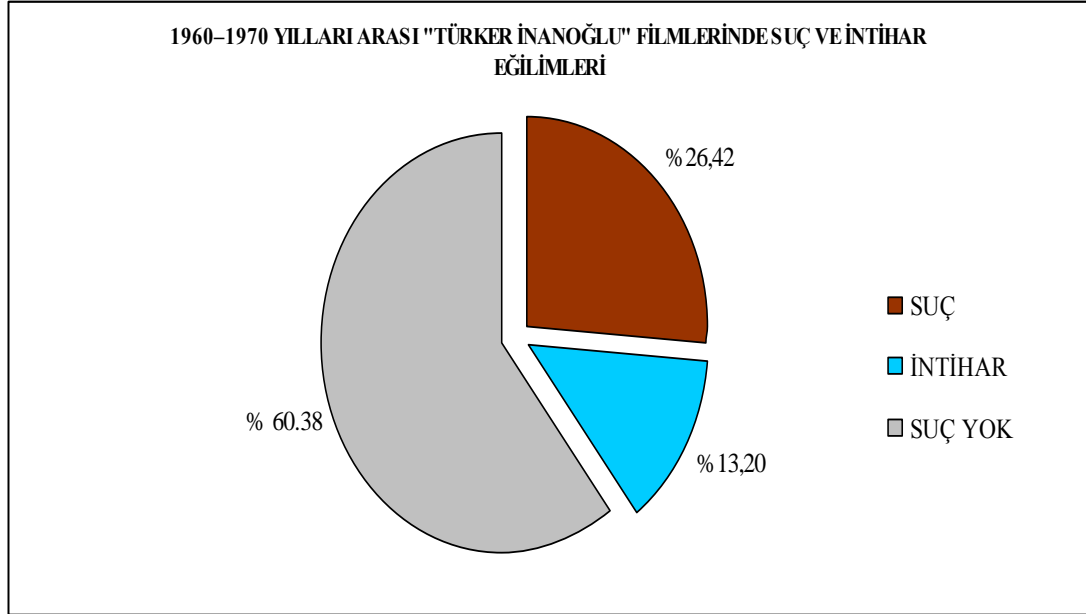
Sevda, annesini affeder ve Yalçın'la beraber hapisanede ziyarete gelir. Yalçın, mutluluğunu ve Sevda'ya kavuşmasını Gönül'e borçlu olduğunu söyler ve teşekkür eder. Gönül de kızına, *“sevdiğin insanı bütün kalbinle anlamaya mutlu etmeye çalış yavrum”* diye nasihat verir. Gönül'ün bu cümlesinin altındaki anlam, geçmişte kocasının onu dinlememesi, onu bütün kalbiyle anlamaya çalışmaması ve masum olduğuna inanmaması ile ilgilidir. Sevda ile Yalçın'ın arkalarından bakan Gönül hapisanede kalır ve film orada biter.

3.4.2. 1960-1970 Döneminde Kadın Suçluluğuna Yönelik Film İstatistikleri

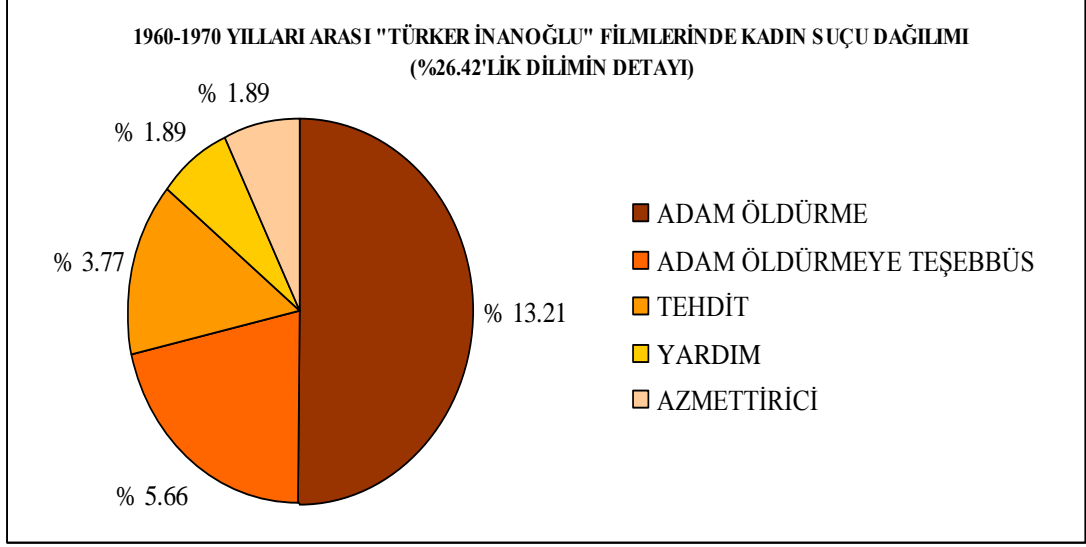
3.4.2.1. Türker İNANOĞLU Filmleri

Türker İNANOĞLU'nun 1960–1970 yılları arasındaki 53 filmi izlenmiş olup, bu filmlerin % 26.42'sinde kadınların işlediği “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)*” suçlarına, %13,20'sinde ise, “*intihar ve intihara teşebbüs*” olaylarına rastlanmıştır. İzlenen filmlerin % 60.38'inde kadın suçlarına, intihar ve intihara teşebbüs olaylarına rastlanmamıştır.

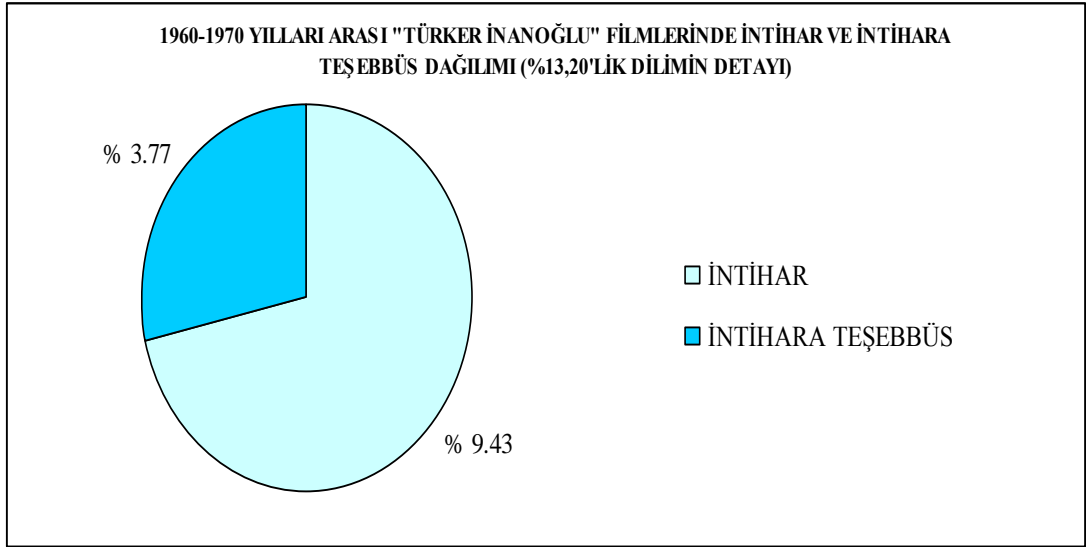
Grafik 2. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri



Grafik 3. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı

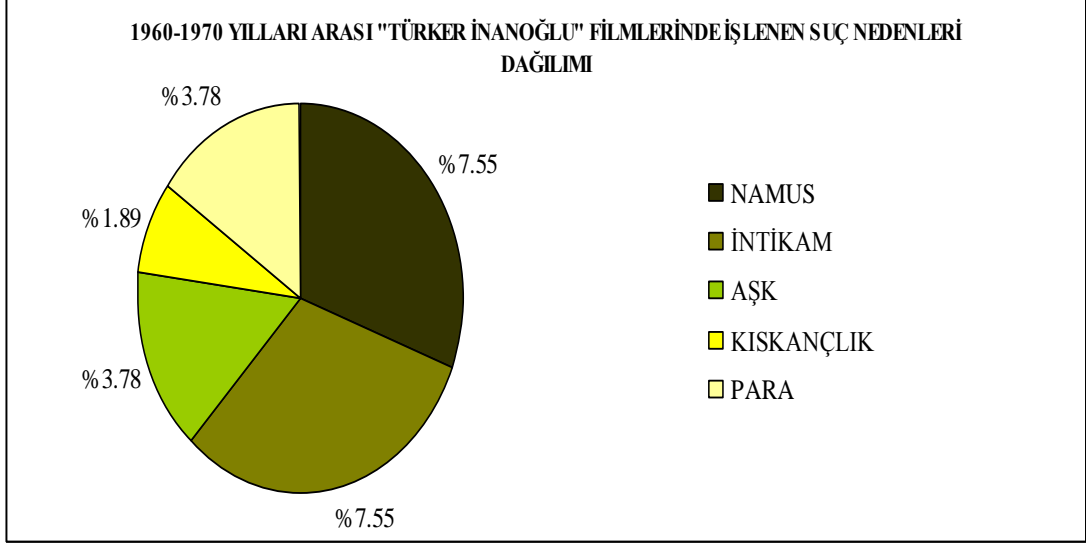


Grafik 4. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı

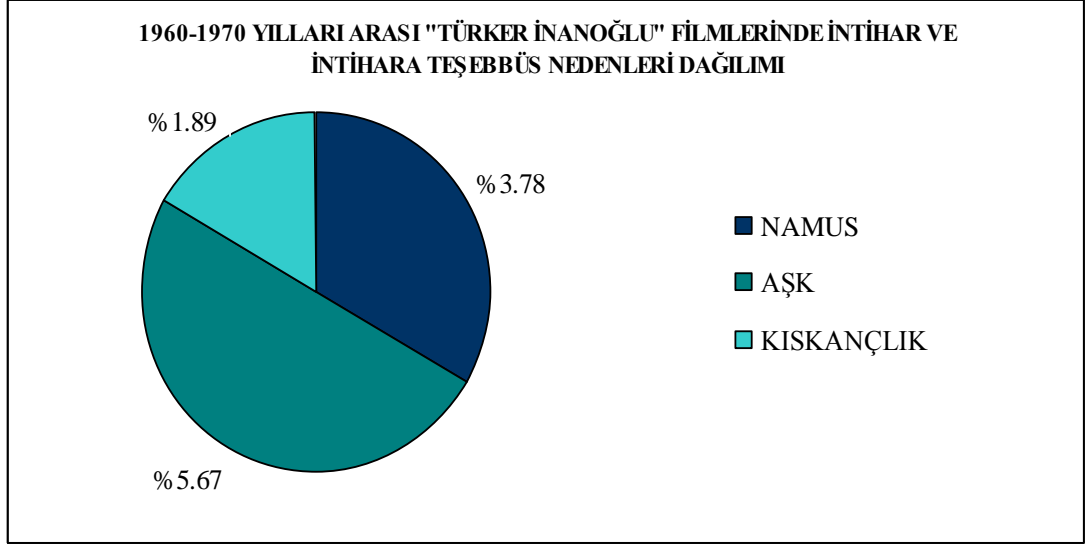


İzlenen filmlerin % 26.42'sinde kadınların işlediği “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)*” suçlarının nedenlerinin “*namus, intikam, aşk, kıskançlık ve para*” olduğu görülmüştür. İzlenen filmlerin %13,20'sinde “*intihar ve intihara teşebbüs*” olaylarının nedenlerinin, “*namus, aşk ve kıskançlık*” olduğu görülmüş, *intikam ve para* nedenlerine rastlanmamıştır.

Grafik 5. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı



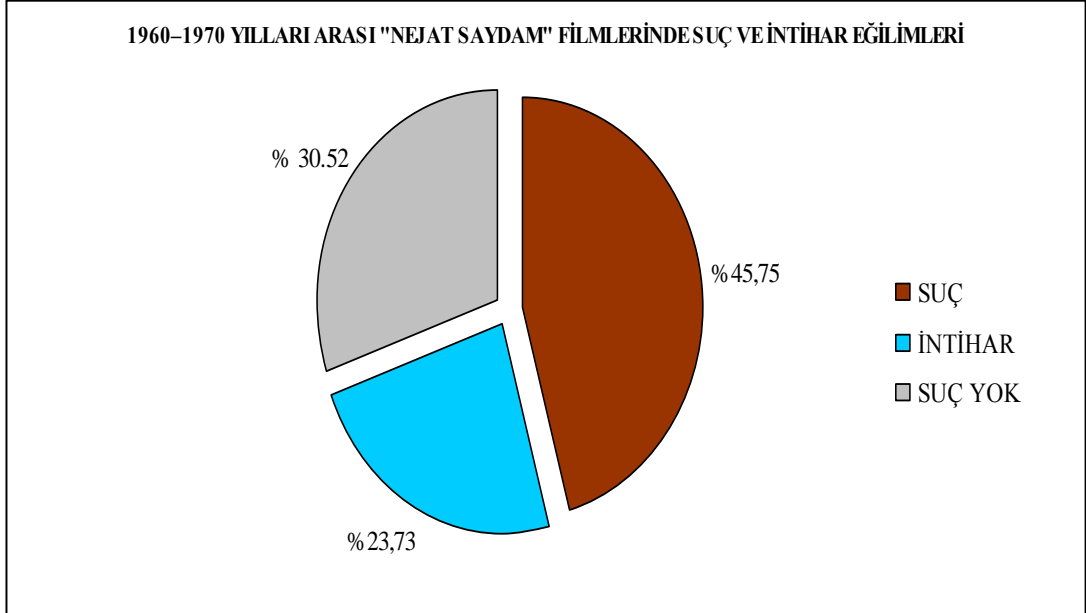
Grafik 6. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı



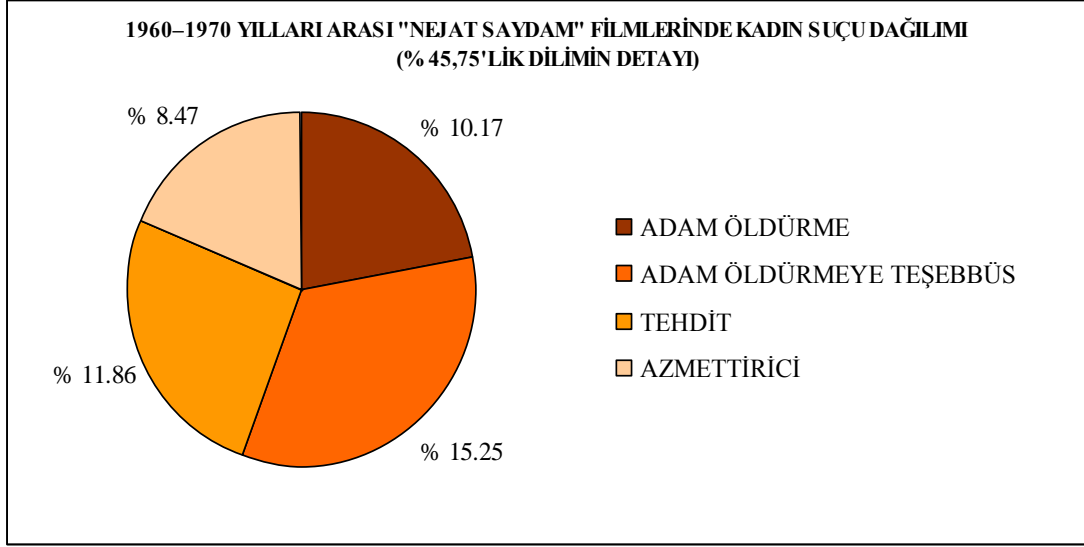
3.4.2.2. Nejat SAYDAM Filmleri

Nejat SAYDAM'ın 1960–1970 yılları arasındaki 59 filmi izlenmiş olup, bu filmlerin % 45.75'inde kadınların işlediği “adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (azmettirme)” suçlarına, % 23.73'ünde ise, “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarına rastlanmıştır. İzlenen filmlerin % 30.52'sinde kadın suçlarına, intihar ve intihara teşebbüs olaylarına rastlanmamıştır.

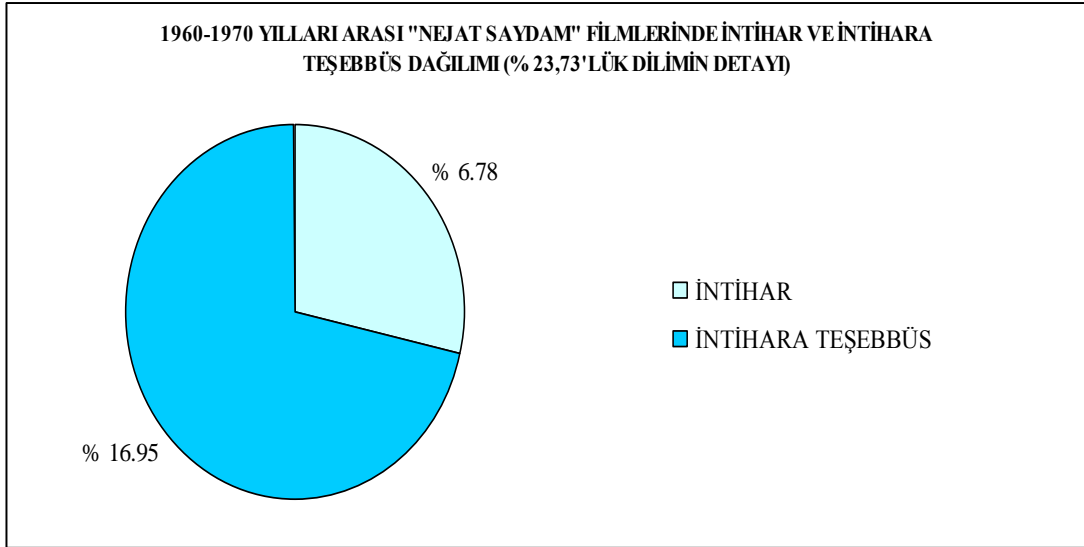
Grafik 7. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri



Grafik 8. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı

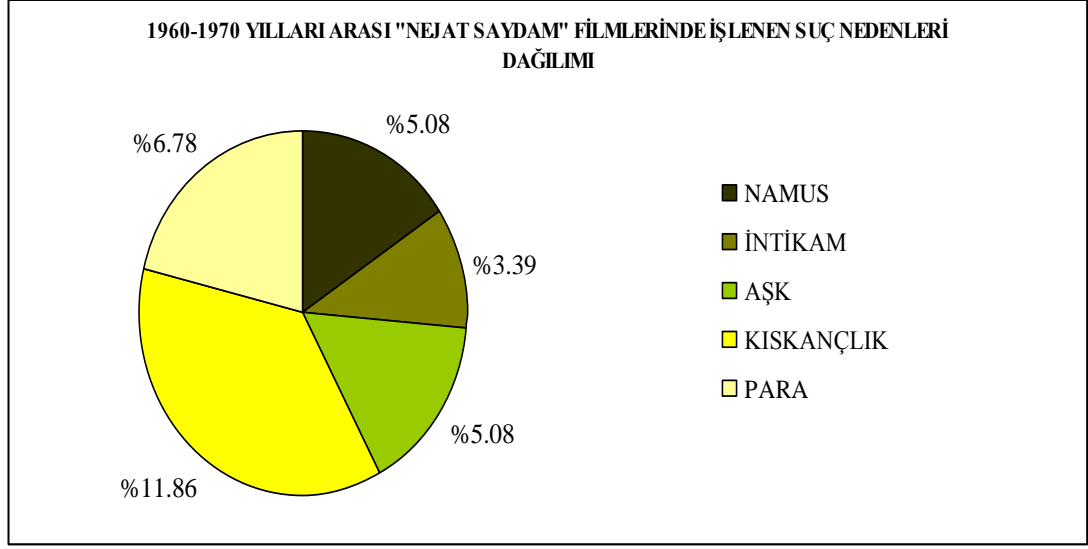


Grafik 9. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı

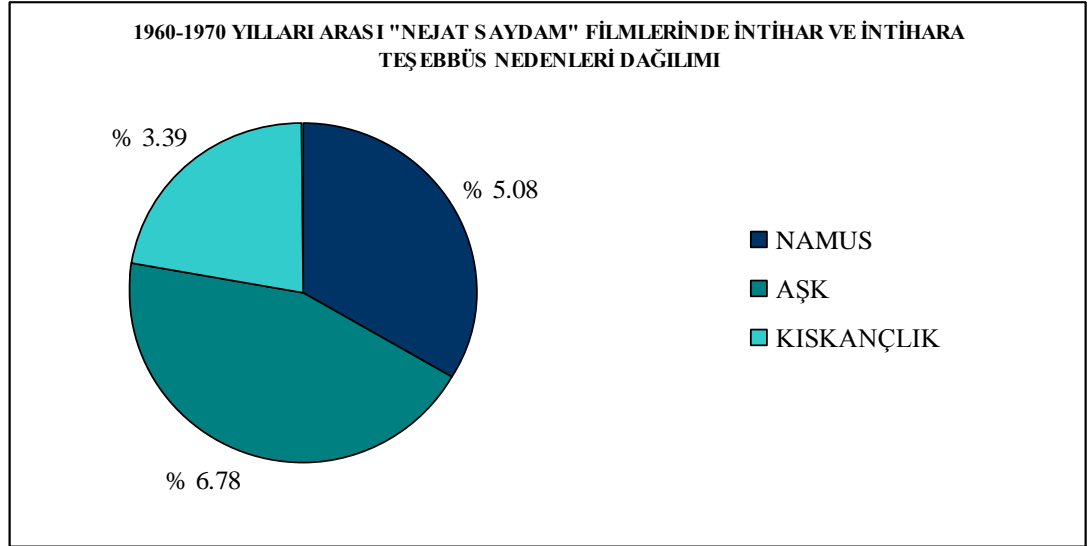


İzlenen filmlerin % 45.75'inde kadınların işlediği “adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (azmettirme)” suçlarının nedenlerinin “namus, intikam, aşk, kıskançlık ve para” olduğu görülmüştür. İzlenen filmlerin % 23.73'ünde “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarının nedenlerinin, “namus, aşk ve kıskançlık” olduğu görülmüş, intikam ve para nedenlerine rastlanmamıştır.

Grafik 10. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı



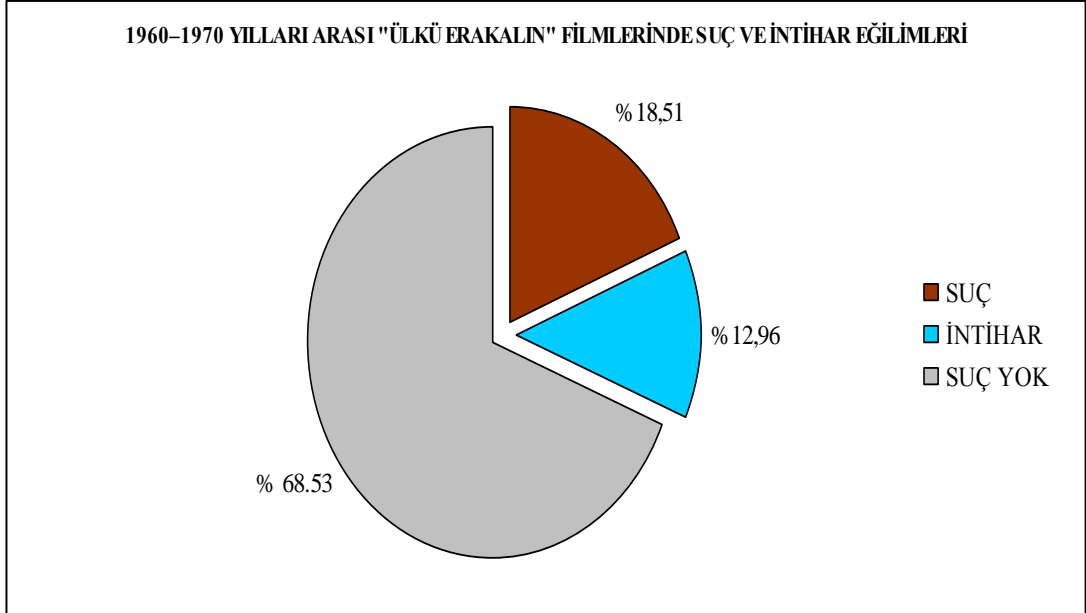
Grafik 11. 1960–1970 Yılları Arası "Nejat SAYDAM" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı



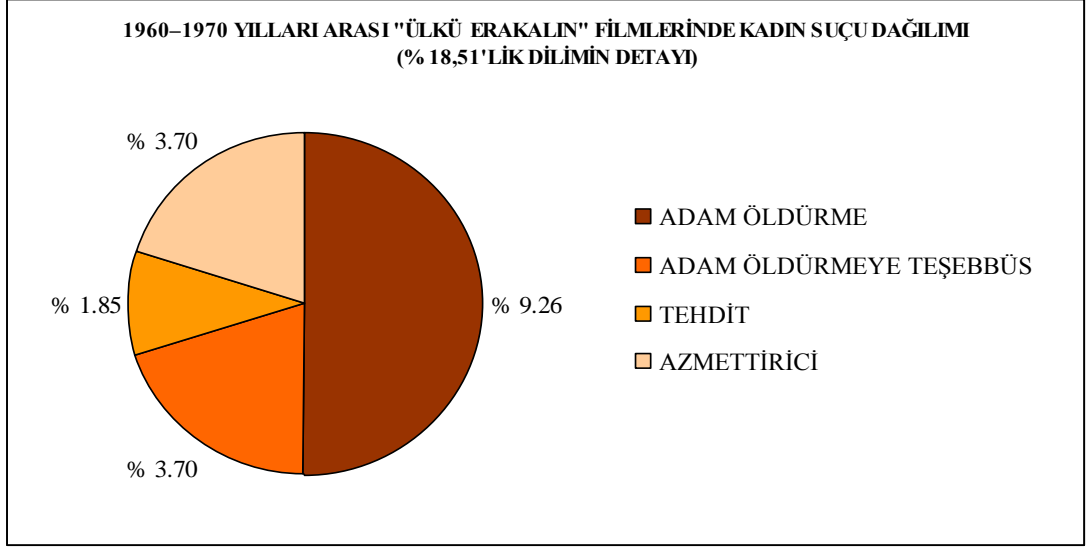
3.4.2.3. Ülkü ERAKALIN Filmleri

Ülkü ERAKALIN'ın 1960–1970 yılları arasındaki 54 filmi izlenmiş olup, bu filmlerin % 18.51'inde kadınların işlediği “adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (azmettirme)” suçlarına, %12,96'sında ise, “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarına rastlanmıştır. İzlenen filmlerin % 68.53'ünde kadın suçlarına, intihar ve intihara teşebbüs olaylarına rastlanmamıştır.

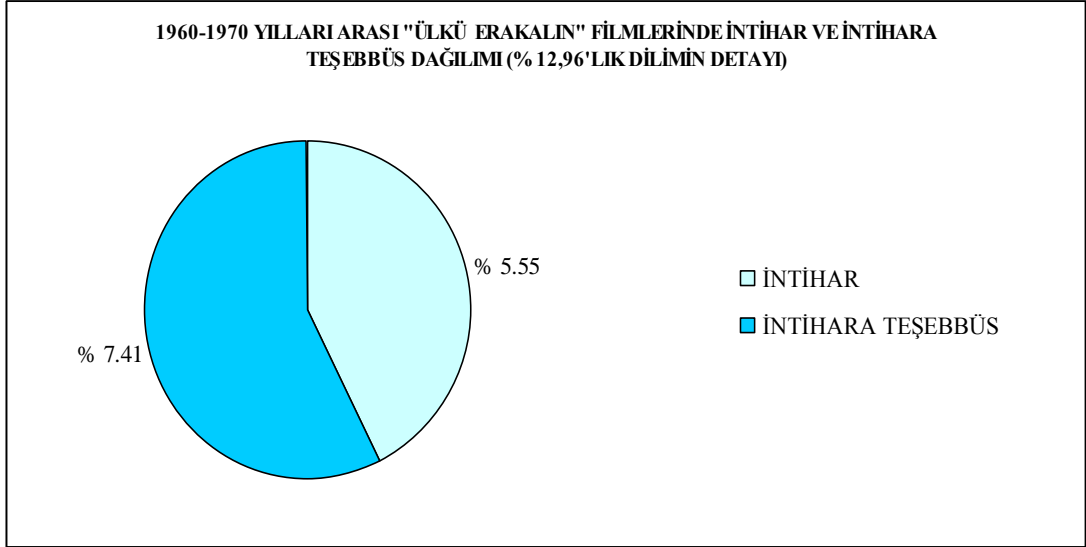
Grafik 12. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri



Grafik 13. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı

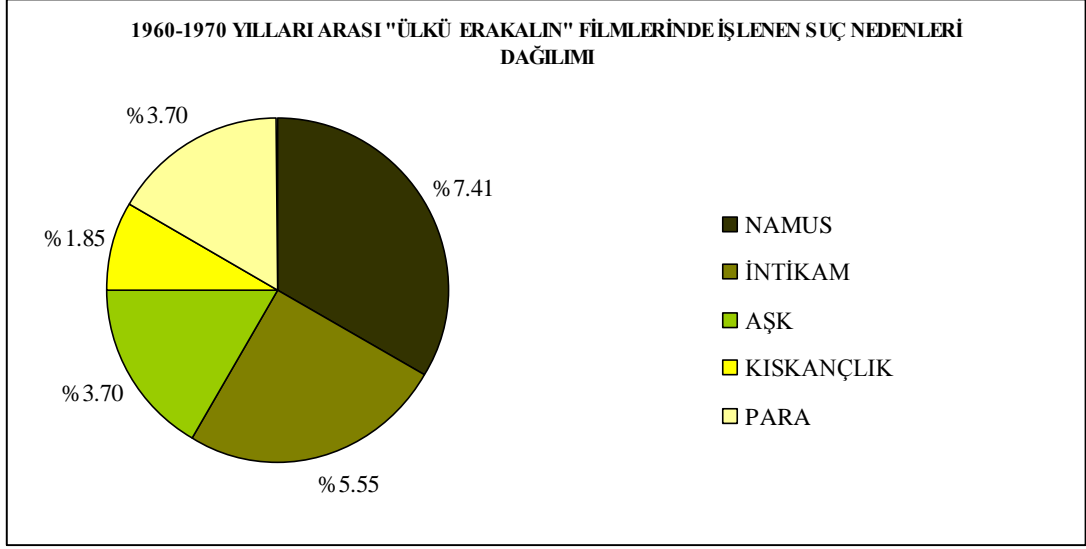


Grafik 14. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı

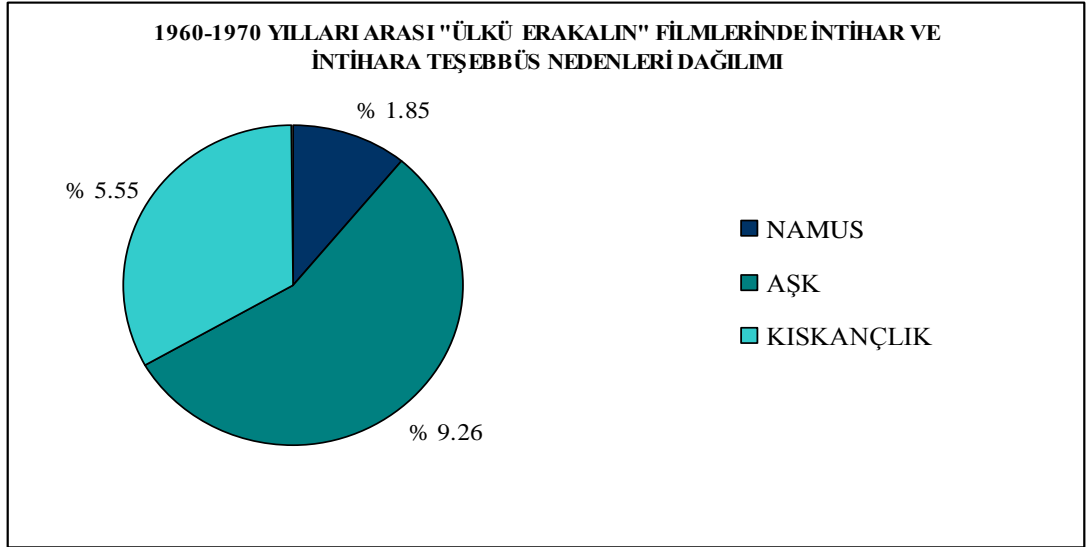


İzlenen filmlerin % 18.51'inde kadınların işlediği “adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (azmettirme)” suçlarının nedenlerinin “namus, intikam, aşk, kıskançlık ve para” olduğu görülmüştür. İzlenen filmlerin %12,96'sında “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarının nedenlerinin, “namus, aşk ve kıskançlık” olduğu görülmüş, intikam ve para nedenlerine rastlanmamıştır.

Grafik 15. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı



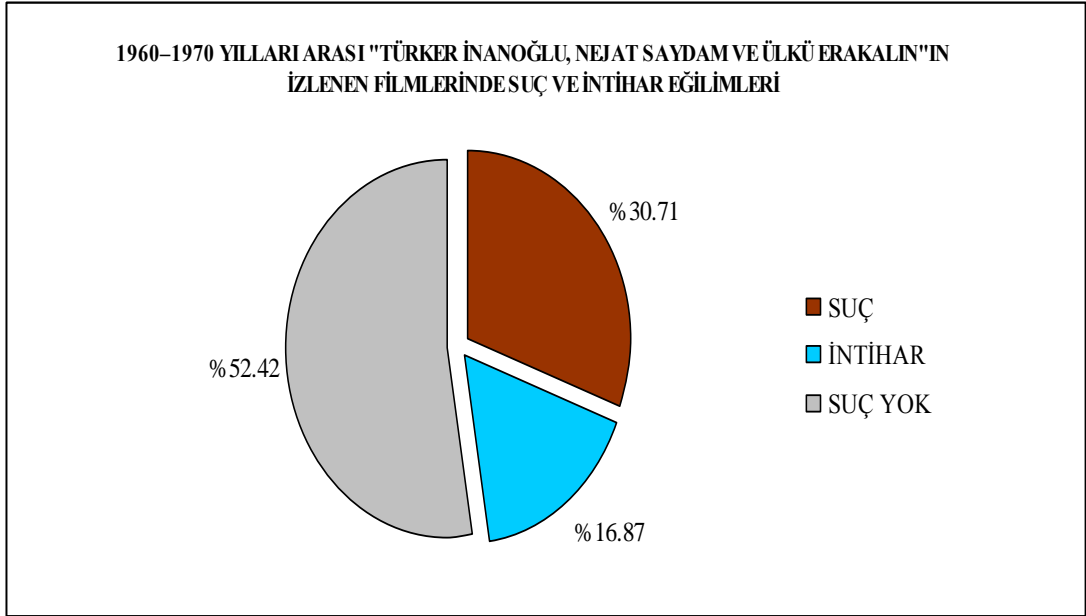
Grafik 16. 1960–1970 Yılları Arası "Ülkü ERAKALIN" Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı



3.4.2.4. İzlenen Tüm Filmlerin Kadın Suçluluğuna Yönelik İstatistikleri

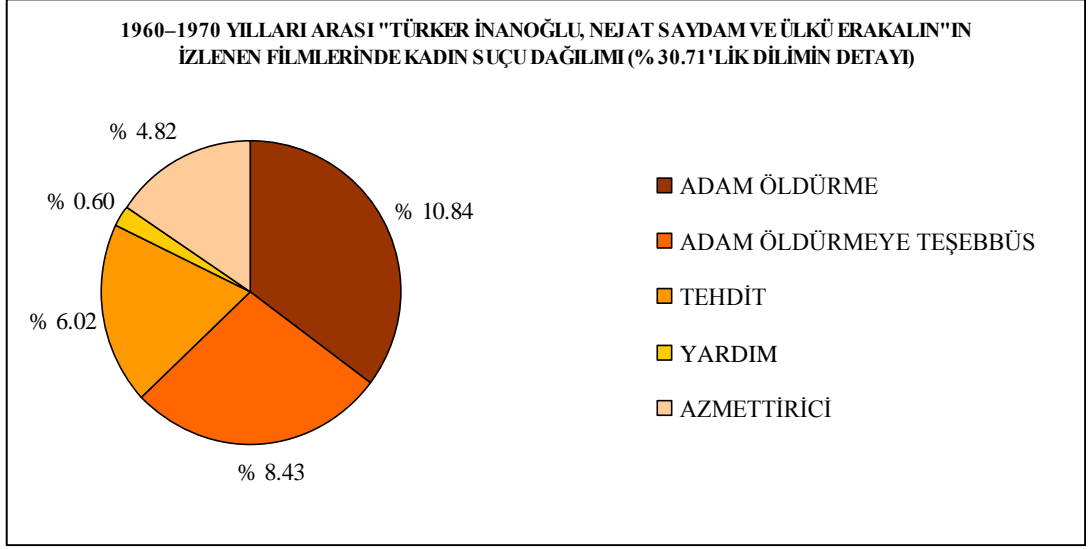
Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN'ın 1960–1970 yılları arasındaki toplam 166 filmi izlenmiş olup, bu filmlerin % 30.71'inde kadınların işlediği “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)*” suçlarına, %16,87'sinde ise, “*intihar ve intihara teşebbüs*” olaylarına rastlanmıştır. İzlenen filmlerin % 52.42'sinde kadın suçlarına, intihar ve intihara teşebbüs olaylarına rastlanmamıştır.

Grafik 17. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde Suç ve İntihar Eğilimleri

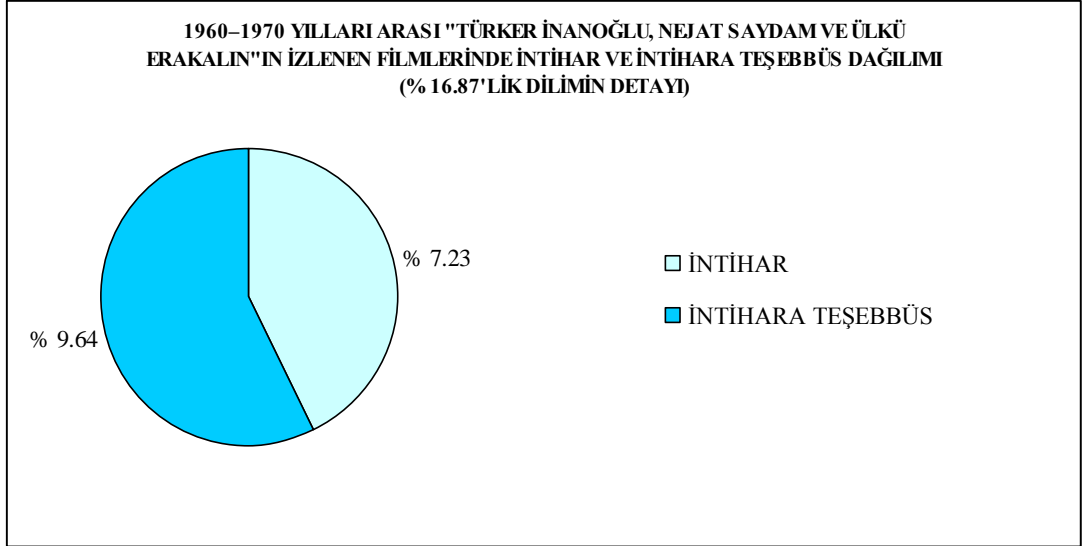


İzlenen filmlerin % 30.71'inde kadınların işlediği “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)*” suçlarının nedenlerinin “*namus, intikam, aşk, kıskançlık ve para*” olduğu görülmüştür. İzlenen filmlerin %16,87'sinde “*intihar ve intihara teşebbüs*” olaylarının nedenlerinin, “*namus, aşk ve kıskançlık*” olduğu görülmüş, *intikam ve para* nedenlerine rastlanmamıştır.

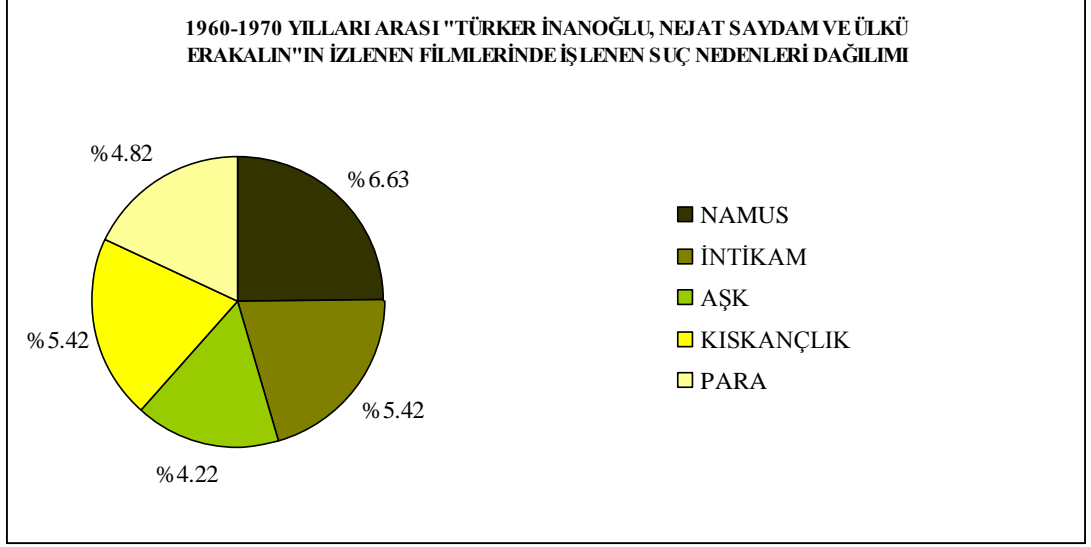
Grafik 18. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde Kadın Suçu Dağılımı



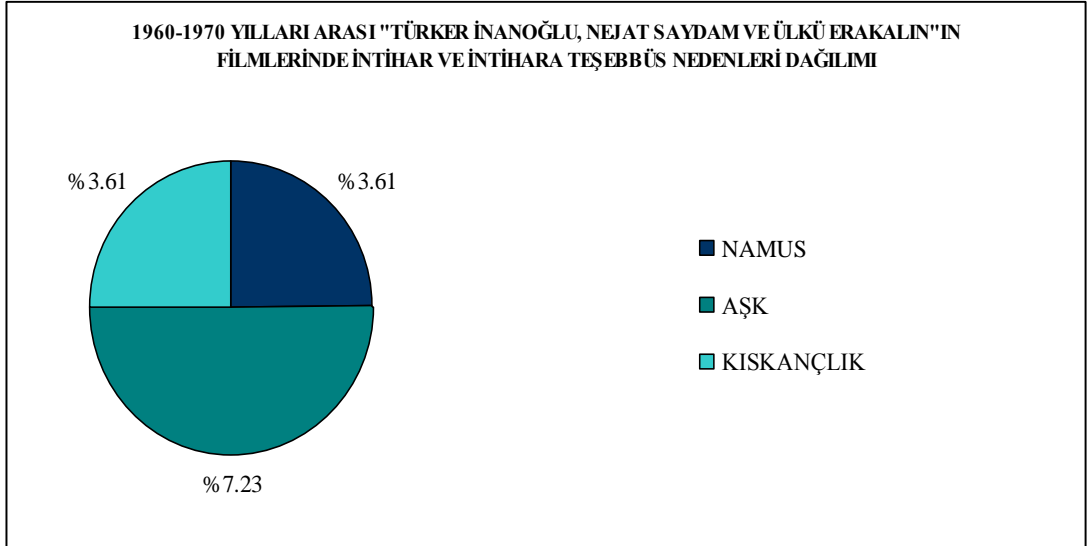
Grafik 19. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Dağılımı



Grafik 20. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın İzlenen Filmlerinde İşlenen Suç Nedenleri Dağılımı



Grafik 21. 1960–1970 Yılları Arası "Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN"ın Filmlerinde İntihar ve İntihara Teşebbüs Nedenleri Dağılımı



3.5. Elde Edilen Bulguların Değerlendirilmesi

Çalışma kapsamında izlenen filmlerden, Türker İNANOĞLU'nun filmlerinde kadınların en çok “*namus ve intikam*” nedenleri ile “adam öldürme” suçu işledikleri gözlemlenmiştir. Bu suç ve nedenlerine uygun 1967 yapımı “*Ayrılık Saati*” filmi seçilerek çözümlenmiştir. “*Ayrılık Saati*” filminde, masum kadın karakter, ailesiyle mutlu bir hayat sürerken, film öyküsüne giren kötü erkek karakter yüzünden suça yönelmiştir. Kadın, namusuna iftira atarak ailesinden ayrılmasına neden olan adamı filmin sonunda, tabancayla iki el ateş ederek öldürmekte ve bundan dolayı hiçbir şekilde pişman olmamakta ve polislerce cezasını çekmeye hazır olduğunu ifade etmektedir.

Ülkü ERAKALIN'ın filmlerinde de, Türker İNANOĞLU filmlerinde olduğu gibi, kadınların en çok “*namus ve intikam*” nedenleri ile “adam öldürme” suçu işledikleri gözlemlenmiştir. Bu suç ve nedenlerine uygun 1969 yapımı “*Yuvamı Yıkamazsın*” filmi seçilerek çözümlenmiştir. “*Yuvamı Yıkamazsın*” filminde de, masum olan kadın karakter, kötü erkek karakterin kurduğu tuzak ile tehdit ve iftiraya uğrayarak, kocasından ve kızından ayrılmak zorunda kalmaktadır. Kötü adam yıllar sonra tesadüfen kadının kızının karşısına çıkıp, onu da kandırmaya çalışınca, kadın hiç tereddüt etmeden tabancayla üç el ateş ederek adamı öldürmektedir. Türker İNANOĞLU'nun “*Ayrılık Saati*” filminde olduğu gibi, kadın namus ve intikam nedeniyle işlediği bu suçtan dolayı pişman olmamakta ve mahkemede bu suçu önceden planladığını, cezasını çekmeye de hazır olduğunu ifade etmektedir.

Nejat SAYDAM'ın izlenen filmlerinde, kadınların en çok “*kıskançlık*” nedeni ile “*adam öldürmeye teşebbüs*” suçu işlediği gözlemlenmiştir. Bu suç ve nedenlerine uygun olarak 1968 yapımı “*Yalan Yıllar*” filmi seçilerek çözümlenmiştir. “*Yalan Yıllar*” filmindeki suç işleyen kadın, ana kadın ve erkek karakterin mutluluklarını kıskanarak ‘suça’ ve onlara iftira atmak için ‘intihara’ yönelmektedir. Kadının bu kıskançlığının, kocasının sahiplendiği kimsesiz küçük bir çocuğu öldürmeye teşebbüs edecek kadar ileri boyutta olduğu görülmektedir. İşlediği bu suçu bilen bir adamı da hiç tereddüt etmeden tabancayla iki el ateş etmek suretiyle öldürmeye teşebbüs etmektedir.

İncelenen bu filmler doğrultusunda şu şekilde bir sonuca varmak mümkündür: Kadınlar, namuslarına yönelik yapılan iftira ve herhangi fiziksel veya psikolojik bir davranış sonucunda yaşadıklarını yıllar geçse de unutmamakta ve sonunda mutlaka kendilerine ve ailelerine kötülük yapan bu kişilerden intikam almaktadır. Bundan ötürü de hiçbir şekilde pişmanlık duymayan kadın, cezasını çekmeye hazırdır. Ancak, Nejat SAYDAM'ın incelenen “*Yalan Yıllar (1968)*” filminde olduğu gibi, çalışma kapsamında izlenen diğer ‘kıskançlık’ nedenli suç işlenen filmlerde de kadın, yaptıklarından ötürü pişman olmakta, hapse girmekten korkmakta ve vicdan azabı çekmektedir.

1960-1970 döneminde kadın suçluluğuna yönelik film istatistikleri incelendiğinde ve Türker İNANOĞLU, Nejat SAYDAM ve Ülkü ERAKALIN filmleri karşılaştırıldığında, İNANOĞLU ve ERAKALIN'ın filmlerine oranla, SAYDAM'ın filmlerinde daha çok kadın suçluluğuna yer verildiği görülmektedir. SAYDAM'ın izlenen 59 filminin, % 69.48'inde kadın suçları ile intihar ve intihara teşebbüs olaylarına rastlanmıştır. İNANOĞLU'nun izlenen 53 filminin % 60.38'inde ve ERAKALIN'ın izlenen 54 filminin % 68.53'ünde ise, kadın suçları ile intihar ve intihara teşebbüs olayları gözlemlenmemiştir.

Üç yönetmenin filmlerindeki kadın suçluluğu nedenlerine bakıldığında ise, filmlerde görülen “*adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)*” kadın suçları arasından İNANOĞLU ve ERAKALIN filmlerinde en çok “*adam öldürme*” suçu işlendiği, SAYDAM'ın filmlerinde ise, en çok “*adam öldürmeye teşebbüs*” suçu işlendiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, “*tehdit ve azmettirme*” suçu da tüm yönetmenlerin filmlerinde görülmektedir. “*Yardım*” suçuna ise, sadece İNANOĞLU'nun filmlerinde rastlanmıştır.

Kadınların işlediği bu suçların nedenlerine bakıldığında ise; İNANOĞLU'nun filmlerinde “*namus ve intikam*” nedenlerine aynı oranlarda rastlanırken, bunu sırasıyla aynı oranla “*aşk ve para*”, en az oranla da, “*kıskançlık*” izlemektedir. ERAKALIN filmlerinde de “*namus*” nedeni ve onu yakın bir oranla takip eden “*intikam*” nedenine rastlanmaktadır ve İNANOĞLU'nun film istatistiklerinde olduğu gibi, sırasıyla aynı orandaki “*aşk ve para*”, en az oranla ise, “*kıskançlık*” izlemektedir. SAYDAM'ın filmlerinde ise, işlenen kadın suçlarının en fazla oranla

“kıskançlık” nedenli olduğu gözlemlenmiştir. Bunu sırasıyla, “para” aynı oranla “namus ve aşk”, en az oranla da “intikam” izlemektedir.

Üç yönetmenin filmlerinde yer alan “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarının oranları da incelendiğinde; SAYDAM ve ERAKALIN filmlerine kıyasla, İNANOĞLU filmlerinde intiharın, intihara teşebbüsten daha fazla oranda olduğu gözlemlenmiştir. SAYDAM ve ERAKALIN filmlerinde ise, intihar, daha çok teşebbüste kalmakta ve filmlerin büyük oranında intihar girişimi ölümle sonuçlanmamaktadır. Üç yönetmenin filmlerinde de, “intihar ve intihara teşebbüs” en fazla “aşk” nedenli olmaktadır. İNANOĞLU ve SAYDAM’ın filmlerinde, bunu sırasıyla “namus” ve “kıskançlık” izlerken, ERAKALIN’ın filmlerinde “kıskançlık”, “namus” nedeninden daha fazla oranda görülmektedir.

1960-1970 döneminde kadın suçluluğuna yönelik üç yönetmenin film istatistikleri incelendiğinde ve izlenen 166 filmin geneline bakıldığında şu şekilde bir sonuçla karşılaşılmaktadır: Bu filmlerin, % 52.42’sinde kadın suçları, intihar ve intihara teşebbüs olayları görülmezken, % 47.58’lik kısmın % 30.71’inde kadınların işlediği “adam öldürme, adam öldürmeye teşebbüs, tehdit, suça iştirak (yardım, azmettirme)” suçlarına, % 16.87’sinde ise, “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarına rastlanmıştır. İzlenen filmler arasından kadınların suç işlediği % 30.71’lik dilim incelendiğinde, en fazla işlenen suçun % 10.84 ile “adam öldürme” suçu olduğu saptanmıştır. Bunu sırasıyla, % 8.43 ile “adam öldürmeye teşebbüs”, % 6.02 ile “tehdit”, % 4.82 ile “azmettirme” ve en az oran % 0.60 ile “yardım” suçu izlemektedir.

Kadınların bu suçları “namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para” nedenlerinden ötürü işledikleri saptanmıştır. Filmlerin, % 6.63’lük dilimi ile en çok “namus” nedenli suç işlendiği ve bunu sırasıyla % 5.42 ile “intikam ve kıskançlık”, % 4.82 ile “para” ve son olarak da % 4.22 ile “aşk” nedeni izlediği görülmektedir. Bazı filmlerde, bir suçun birden fazla nedenle işlendiği de gözlemlenmiştir. Örneğin; aynı filmde hem ‘aşk’ hem de ‘kıskançlık’ nedeni ile suç işlendiğine rastlanmıştır.

İzlenen filmlerde “intihar ve intihara teşebbüs” olaylarına bakıldığında ise; % 16.87’lik kısmın % 9.64’ünde kadınların intihara teşebbüse yöneldiği ve % 7.23’ünde ise, intihar ettiği saptanmıştır. “İntihar ve intihara teşebbüs” nedenleri

incelendiğinde; kadınların “*namus, aşk ve kıskançlık*” nedenleri ile intihar ettiği veya intihara yöneldiği gözlemlenmiştir. Bu nedenler arasından, % 7.23’lük dilim ile en çok “*aşk*” nedenli intihar girişiminde bulunduğu ve bunu % 3.61’lik dilimler ile “*namus ve kıskançlık*” nedenlerinin izlediği saptanmıştır. Kadınların intihar ve intihara teşebbüslerinde, işledikleri suç nedenlerinden olan “*para ve intikam*” nedenlerine rastlanmamıştır.

SONUÇ

“1960–1970 Arası Türk Melodram Filmlerinde Kadın Suçluluğunun Namus, Kıskançlık, İntikam, Aşk ve Para Bağlamında Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışmada, filmlerin melodramatik kodları aracılığıyla kadın suçluluğu ve nedenleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi kapsamında; melodram kavramı ve tarihsel gelişim süreci, melodramın sinemasal kökenleri ve melodram sinemasının anlatı yapısı; Türk Sineması’nda melodramın tarihsel gelişimi, Yeşilçam melodramlarının kaynakları, kodları, anlatı yapısı ve kadın rollerine yer verilmiştir. Ayrıca, çalışmanın temelini oluşturan kadın suçluluğu ve nedenleri üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulmuştur.

Melodramların konu ve temalarının kalıplaşmış olaylar ve durumlarla ifade edildiği, hemen her filmde dramatik ilerlemenin sağlanması için, merhamet duygusunu pekiştirecek ‘hastalık’ metaforunun kullanıldığı, acıdan zevk alma üzerine dayalı heteroseksüel aşk acılarını merkezine taşıdığı; melodramların olay örgüsünün klasik anlatı doğrultusunda geliştiği, başlangıç, gelişme ve final düzleminden oluştuğu ve dolayısıyla düğüm, çatışma, çözüm bölümleriyle gerilim unsuru barındırdığı, olay ve durumları anlatırken aşırılığa ve abartıya yer verdiği, olayların tam çözüme kavuşacakken ‘tekrar’ başa dönen bir yol izlediği ve ‘çok geç’ duygusunun melodramatik anlatının dokunaklı olmasını sağladığı yansıtılmıştır.

Melodram karakterleri arasındaki çatışmanın; iyi-kötü gibi karşıtlıklarla kurulduğu, iyilerin filmin sonunda da iyi, kötülerin ise yine kötü olarak kaldığı; iyi ve erdemli kahramanların, zalim ve kötülerin acımasız entrikalarının ya da planlarının kurbanı oldukları ve anlatının sonunda iyilerin ödüllendirilip, kötülerin cezalandırılması sonucu seyircideki özdeşleşmenin, film boyunca engeller ile karşılaşan kadın ve erkeğin kavuşmasından duyulan rahatlık hissi ve sürekli acı çeken karakterlerin sergilenmesi ile kurulduğu açıklanmıştır.

Türk Sineması'nın temel anlatı biçimlerinden birini oluşturan melodram filmlerinde özellikle 1950'li yıllarda, İkinci Dünya Savaşı sırasında gelişen koşullar üzerine, Hollywood, Mısır ve Hint melodramlarının etkisinde olduğu belirlenmiştir. 1960'lı yıllarda "altın çağını" yaşayan Türk Sineması'nda melodramın dramatik yapısının merkezinde olan kadın karakterler anlatı içinde iyice ön plana çıkmıştır. Bu dönemin seyircisi, toplumun her kesiminden ve ailenin tüm fertlerinden oluşmuştur.

Yeşilçam melodramlarında; kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, kitabî konuşmalar, ertelemeler, gecikmeler, yanlış anlamalar, imkânsız aşk, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet, vicdan azabı, iftira, intikam, ihanet, fedakârlık, talih, şans, kader, eksik bilgiler, engeller, tuzaklar, itiraf vb. melodramatik unsurların kullanıldığı belirtilmiştir.

Merkezlerinde kadın karaktere odaklanmaları ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olması sebebiyle bir "kadın türü" olarak değerlendirilen melodramlarda 'iyi olan' kadın karakterler, elinde olanla yetinen, her türlü zorluğa göğüs gerip her türlü fedakârlığı gösteren, hiçbir konuda talepkâr olmayan, iffetini koruyan ve erkeklerin taleplerine uygun davranan bir rolde yansıtılmıştır.

1960–1970 dönemi Yeşilçam melodramlarında, kadınları suça iten ve intihara yönlendiren nedenler ortaya konmuş ve filmlerde kadınların işlediği suçlar ile intihar ve intihar teşebbüslerinden bahsedilmiştir.

Çalışma kapsamında izlenen filmlerin arasından seçilen Türker İNANOĞLU'nun "*Ayrılık Saati (1967)*", Nejat SAYDAM'ın "*Yalan Yıllar (1968)*" ve Ülkü ERAKALIN'ın "*Yuvamı Yıkamazsın (1969)*" filmleri niteliksel içerik çözümlemesi yöntemiyle çözümlenmiş, ayrıca, izlenen tüm filmlerdeki, kadınların işlediği suç türleri ve nedenleri ile intihar, intihara teşebbüs ve nedenleri niceliksel çözümleme yöntemi ışığında istatistik veriler ile açıklanmıştır.

Araştırma sonucunda elde edilen istatistiksel veriler ve film çözümlenmeleri incelendiğinde, araştırmanın hipotezleri ile şu şekilde bağlantı kurulmaktadır:

1. "*Kadın, en çok namus ve intikam uğruna adam öldürme suçu işlemektedir*"

hipotezinin doğrulandığı görülmektedir. Film istatistiklerinde, kadınlar adam öldürme suçunu, en çok namus, ikinci olarak ise intikam nedeniyle işlemektedir.

2. *“Kadın, kendisinin ve ailesinin namusunu korumak üzere işlediği adam öldürme veya adam öldürmeye teşebbüs suçlarından dolayı pişmanlık duymamaktadır”* hipotezinin doğrulandığı görülmektedir. İzlenen ve çözümlenen filmlerde görüldüğü üzere; kadın, işlediği suçtan ötürü pişmanlık duymamakta ve bunu bakışları ve sözleriyle dile getirmektedir.

3. *“Kadın, namus ve intikam nedeniyle işlediği suçtan ötürü cezasını çekmeye razıdır”* hipotezinin de doğrulandığı görülmektedir. İzlenen ve çözümlenen filmlerde görüldüğü üzere; kadın, işlediği suçtan ötürü cezasını çekmeye hazır olduğunu özellikle mahkeme sahnelerinde dile getirmektedir.

4. *“Kadınlar, adam öldürme suçunu en çok tabancayla işlemektedir”* hipotezi de doğrulanmaktadır. Adam öldürme suçunun işlendiği izlenen çoğu filmde görüldüğü gibi, çözümlenme kapsamındaki iki filmde de (*“Ayrılık Saati, 1967 ve Yuvamı Yıkamazsın, 1969”*) kadın, tabancayla adam öldürmektedir. *“Yalan Yıllar, 1968”* filminde de adam öldürmeye teşebbüste, kadın tabanca kullanmaktadır.

5. *“Kadınlar suç işlemenin yanısıra kendi hayatlarına da son vermektedir”* hipotezinde vurgulandığı gibi, kadınlar suç işlemenin yanısıra, kendi hayatlarına son vermektedir. Ulaşılan istatistiksel veriler sonucunda, izlenen tüm filmlerin genelinde kadınların en çok intihara teşebbüse yöneldiği ve bunun nedenlerinin de en çok aşk ve namus olduğu, kıskançlık nedeniyle de intihar girişiminde bulunduğu ortaya çıkmıştır.

6. *“Kadınlar en çok hap kullanarak ve kendilerini denize atarak intihar veya intihara teşebbüs etmektedir”* İzlenen çoğu filmde görüldüğü gibi, kadınların intihar ve intihara teşebbüs yöntemleri en çok hap kullanmak ve kendilerini denize atmak şeklindedir.

Araştırmanın probleminde değinilen soruların cevapları da araştırma sonucunda ortaya çıkmıştır. Kadınlar, “namus ve intikam” başta olmak üzere, “kıskançlık, aşk ve para” nedenlerinden ötürü suç işlemekte ve “namus, aşk ve kıskançlık” nedenlerinden ötürü de intihara yönelmektedir. İzlenen çoğu filmde,

kadınlar işledikleri suçtan dolayı (özellikle ‘namus ve intikam’ nedeni işledikleri suçtan) pişmanlık duymamaktadır, ancak bazı filmlerde olduğu gibi, çözümleme kapsamındaki “*Yalan Yıllar (1968)*” filminde de, kadın karakter Ayla’nın, polis tarafından yakalanınca yaptığı kötülüklerden ötürü pişmanlık duyduğu, hem utanıp eliyle yüzünü kapamasından, hem de sözle ifade etmesinden anlaşılmaktadır. Ayrıca, izlenen filmlerde kadınların daha çok kendilerine kötülük yapan erkeklerden intikam almak yoluyla suç işledikleri, ancak ‘aşk ve kıskançlık’ gibi nedenlerden ötürü, kadınlara karşı da suç işleyebildikleri gözlemlenmiştir. Kadın suçluluğuna yönelik yapılan araştırmalar incelendiğinde, kadınların; biyolojik, fizyolojik ve psikolojik unsurlarının yanında yaşadıkları sosyal çevrenin de kadın suçluluğu olgusunu etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. İzlenen filmlerdeki kadın suçluluğu nedenlerinin, toplumsal yaşamdaki kadın suçluluğu nedenleri ile benzerliği gözlemlenmiş ve toplumsal yaşamının sinemaya yansıdığı ortaya çıkmıştır.

Son olarak da, bu çalışma kapsamında elde edilen veriler sonucunda; Türk Sineması’nda melodram filmlerin klasik anlatı yapısını oluşturan iyi/kötü, kadın/erkek karşıtlıkları bakımından düşünüldüğünde, kadın genelde masum olarak bilindiğinden; namus, kıskançlık, intikam, aşk ve para gibi nedenlerden ötürü suç işlediği ve intihar veya intihara teşebbüste bulunduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, vd (2005). Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, Oğuz (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul:Alfa.
- Adanır, Oğuz (2012). İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine. İstanbul: Hayalperest.
- Akbulut, Hasan (2008). Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri. İstanbul: Bağlam.
- Akbulut, Hasan (2012). Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik İmgelem. İstanbul: Hayalperest.
- Aristoteles (1987). Poetika (Çev. İ. Tunalı). İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Arslan, Savaş (2005). Melodram. İstanbul: L&M Epokhe.
- Arslantepe, Mehmet (2012). Sinema Okuryazarlığı. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Aslanyürek, Semir (2007). Senaryo Kuramı. İstanbul:Pan Yayıncılık.
- Ayça, Engin (1996). "Yeşilçam'a Bakış". Şu kitapta: Haz. Süleymâ Murat Dinçer. Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Ankara: Doruk Yayınları, 129-148.
- Aygün, Hicran (2012). Kanlı Kontesler. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Atayman, Veysel (1995). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu/Aşk Filmleri. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, André (2011). Sinema Nedir? (Çev. İ. Şener). İstanbul:Doruk Yayınları.
- Berger, John (2004). Görme Biçimleri (Çev. Y. Salman). İstanbul:Metis.
- Berktaş, Esin (2010). 1940'lı Yılların Türk Sineması. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Brooks, Peter (1995). The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven and London: Yale University Press.
- Butler, Andrew M. (2011). Film Çalışmaları (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büker, Seçil (2012). Sinemada Anlam Yaratma. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Dede, M. Bilal (2011). "Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar!" Şu kitapta: Der. Murat İri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. İstanbul: Derin Yayınları, 237-242.
- Dorsay, Atilla (2000). Sinema ve Kadın. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dönmez Colin, Gönül (2006). Kadın, İslam ve Sinema (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Faure, Elie (2006). Sinema Sanatı (Çev. M. Gönen). İstanbul:Es Yayınları.

- Günşen İçli, Tülin (2013). Kriminoloji. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Hayward, Susan (2000). Cinema Studies: The Key Concepts. London and New York: Routledge.
- Kara, Mesut (2003). Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler. İstanbul: An Yayıncılık.
- Kaya Mutlu, Dilek (2001). "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım". Şu kitapta: Haz. Deniz Derman. Türk Sinemasında Yeni Yönelimler -1-. İstanbul: Bağlam Yayınları, 111-120.
- Kıraç, Rıza (2012). Sinemanın ABC'si. İstanbul: Say Yayınları.
- Kovács, András Bálint (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De ki.
- Kuyucak Esen, Şükran (2002). Türk Sineması'nın Kilometre Taşları. İstanbul: Naos Yayınları.
- Maraşlı, Gülşah Nezaket (2011). Türk Sineması'nın Dine Bakışı: Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Metz, Christian (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler (Çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest.
- Nutku, Özdemir (2001). Dram Sanatı. İstanbul: Kabalcı.
- Onaran, Oğuz, Nilgün Abisel, Levent Köker vd (1994). Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öncel Taşkiran, Nurdan (2007). Zihinlerin Yeni Kadın İmgesi: Aliye. İstanbul: Beta.
- Özakman, Turgut (2004). Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği: Tiyatro, Radyo, Televizyon ve Sinema. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, Ağâh (1995). Türk Sineması'nda İntiharlar ve Cinayetler Dosyası. İstanbul: Vizyon Yayıncılık.
- Özgüç, Ağâh (1998). Türk Filmleri Sözlüğü: 1914-1973. Cilt:1. İstanbul: Sesam Yayınları.
- Özön, Nijat (1972). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, Nijat (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. Ankara: Kitle Yayınları.
- Öztürk, S.Ruken (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Pösteği, Nigar (2005a). Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, Nigar (2005b). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, Nigar (2007). Yeşilçam'dan Bir Portre: Ayhan Işık. İstanbul: Es Yayınları.
- Scognamillo, Giovanni (1996). Yeşilçam'dan Önce, Yeşilçam'dan Sonra (Sinema Anıları). İstanbul: Leya Yayıncılık, Antrakt Sinema Kitapları.
- Scognamillo, Giovanni (2010). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şasa, Ayşe (2002). Yeşilçam Günlüğü. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Todorov, Tzvetan (2010). Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerin Metinleri (Çev. M. ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, Dilek (2006). Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram. Ankara: Aşina Kitaplar.

- Ünal, Yörükhan (2008). Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Vincenti, Giorgio (2008). Sinemanın Yüzyılı (Çev. E. Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Makaleler, Bildiriler, Tezler, Diğer Basılı Yayınlar

- Akbulut, Hasan (2005). "Cennetten Çok Uzakta: Metinlerarası Bir Yolculuk." Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 4 (1), 42-57.
- Agocuk, Pelin (2012). Türk Sineması'nda Melodram: 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.
- Arslantepe, Mehmet (2006). "Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerindeki Etkileri". (Ed.) M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay. Somut Olmayan Kültürel Miras yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları. 142-148.
- Arslantepe, Mehmet (2008). "Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı". Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10 (1), 238-256.
- Arslantepe, Mehmet (2009). "Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri". Marmara İletişim Dergisi, 14, 125-142.
- Arslantepe, Mehmet (2010). "Sinemada Feminist Eleştiri". 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmaları. Selçuk Üniversitesi: 33-40.
- Baş, Elif (2011). Türk Sinemasında Kötü Kadın İmgesi: Melodram Filmleri. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Bilen, Mesut (2012). Türk Ceza Hukukunda Dolandırıcılık Suçu. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986). "Melodram". İstanbul: Milliyet. 15, 7980-7981.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi (1986). "Suç". İstanbul: Milliyet. 21, 10845-10846.
- Can, Funda (2007). Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin Hıçkırık Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Cantek, Levent (2000). "Türkiye'de Mısır Filmleri". Tarih ve Toplum. 34 (204), 31-38.
- Dilber, Yaşar (2013). Ergenlerde Görülen Siber Zorba/Mağdur Yaşantılarının Utanç/Suçluluk ve İntikam Duyguları Çerçevesinde İncelenmesi (Bursa İli Örneği). Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Elmacı, Tuğba (2011). "Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi". Gazi İletişim Dergisi, 33, 185-202.

- Erdoğan, Nezi (1995). "Ulusal kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı". *Toplum ve Bilim*, 67, 178-197.
- Erkunt, Adonis Çiğdem (2011). Öldürme ve Cinsel İçerikli Suç İşlemiş Erkek, Kadın ve Çocuk Hükümlülerde Fail, Olay Yeri ve Mağdur İlişkisi. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Adli Tıp Enstitüsü, İstanbul.
- Evcim, Hakkı (2011). Sosyolojik Açıdan Afyonkarahisar İlinde Suç ve Suçluluk: Yaralama Ve Cinayet Suçları. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Gök, Adem Selçuk Hakan (2010). Muharrem Gürses ve Sineması. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gürata, Ahmet (2000). "Türkiye'de Mısır Sineması". *İletişim*, 7, 173-194.
- İçli, Tülin, Aslıhan Ögün (1988). "Sosyal Değişme Süreci İçinde Kadın Suçluluğu". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(2), 17-32.
- İmançer, Dilek (2010). "İslamcı Filmlerde Kadın Temsili", *Sinecine*, 1(1), 77-95.
- Karabağ, Çağla (2005). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kastal Erdoğan, İjlal (2009). Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm. Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Maktav, Hilmi (2003). "Melodram Kadınları". *Toplum ve Bilim*, 96, 273-293.
- Okutan, Nur (2007). Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet – Van'da, Kadınların Şiddet Deneyimleri, Şiddeti Doğuran Koşullar ve Başetme Biçimleri, Şiddetin Kadın Sağlığına Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Van.
- Özbek, Belgizar (2011). Cinayet İşleyen Kadınlarda Din Algısı: Ankara Kadın Kapalı Cezaevi Örneği. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özhan, N. Göksun (2011). Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgür, Aydın Ziya (2006). "Tür Filmi Olarak Melodramların ve Tv Programlarının Reklam Filmi Yaratıcı ve Yapım Sürecine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme". *Selçuk İletişim Dergisi*, 4 (2), 97-114.
- Özren, Mustafa Furkan (2014). "Melodramatik Anlatım Biçimi ve Yeşilçam" *Hayal Perdesi*, 40, 82-89.
- Rozant, Rakel (2010). Aile İçi ve Aile Dışı Cinayet İşlemiş Faillerin Kişilik Yapılarının Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Saruç, Semra (2013). Kadın Hükümlüler: Cezaevi Yaşantısı ve Tahliye Sonrası Gereksinimler. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Söğüt, Fatih (2009). Melodram Türünün Kaynağı Olarak Arabesk Filmler. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

- Terzi, Serdar (2007). Kadın Suçluluğu:Kahramanmaraş Örneği. Yüksek Lisans Projesi. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.
- Tolun, Emre (2010). İntihar Düşüncesi ve Girişimi Olan Yatarak Tedavi Gören Kadın Hastaların Çocukluk Çağı Travması, Dissosiyasyon ve İmpulsivite Yönünden Değerlendirilmesi. Tıpta Uzmanlık Tezi, Sağlık Bakanlığı Bakırköy Prof.Dr. Mazhar Osman Ruh Sağlığı Ve Sinir Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastanesi. İstanbul.
- Tortamış, Betül (2010). Kasten Öldürme Olaylarında Suçlu Profili. Yüksek Lisans Tezi, Polis Akademisi Güvenlik Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Tüfekçi, Elif (2008). Cezanın Belirlenmesi ve Bireyselleştirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yeşiloğlu, Yahya (2010). Tehdit Suçu. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, Aziz (2004). Kentleşme Ve Kentleşme Sürecinde Göçün Suç Olgusu Üzerindeki Etkileri. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Elektronik Kaynaklar

- Atasoy, Nuray, Özge Saraçlı, Hasan Sankır (2014). Zonguldak İl Merkezinde İntihar Davranışının Yaygınlığı , Sosyodemeografik , Klinik ve Ailesel Risk Etkenleri [Elektronik Sürüm]. Zonguldak: Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları. <http://w3.beun.edu.tr/wp-content/uploads/2013/08/yayinlar/sosyodemografik-zonguldak.pdf> /14.05.2015.
- Bakıcı, Sedat (1992). “Tehdit Suçu ve Unsurları”. Ankara Barosu Dergisi, 5, 717-727. <http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/tekmakale/1992-5/1.pdf> /14.05.2015.
- Balcı, Emine (2014). Yeşilçam’dan Popüler Hukuk Kültürüne Mesajlar [Elektronik Sürüm]. TBB Dergisi, 112, 323-354. <http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2014-112-1389/09.05.2015>.
- Beşe, Ertan, Geleri, A. (2013). Suç Önleme Modelleri [Elektronik Sürüm]. Ed. Filiz Tepecik. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. <http://ds.anadolu.edu.tr/eKitap/OGK206U.pdf> /14.05.2015.
- Burkay, Senem (2008). “Teorik Çerçeve de Suç” [Elektronik Sürüm]. ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 2(4), 1-15. [http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/SucSenem%20BURKAY\[1\].pdf](http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/SucSenem%20BURKAY[1].pdf) /11.05.2015.
- Derman, Deniz (1993). Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu [Elektronik Sürüm]. Ankara: Değişim Yayınları. <http://m.friendfeed-media.com/1afe8054acde436a7525788563d7ec08b9f3ceeb> / 02.04.2015.
- Elmacı, Tuğba (2013). “Kader ve Masumiyet Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi” [Elektronik Sürüm]. Zeitschrift für die Welt der Türken, 5(2), 261-277.

- <http://www.dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/407/elmaci/03.02.2015>.
- Göktürk, Neslihan (2014). "Türk Hukuku'nda Suçların İçtimaı". Ceza Hukuku ve Kriminoloji Dergisi, 2(1-2), 31-59.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuchkd/article/view/5000065901/5000061419/12.05.2015>.
- Güçbilmez, Beliz (2002). "Melodram, Beden ve Gülnihal Melodrama, Individual Body and Gülnihal". Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 14, 27-44.
http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/179/1385.pdf/_02.02.2015.
- Hafizoğulları, Zeki (2008). Türk Ceza Hukuku Ders Notları.
<http://www.zekihafizogullari.com/CezaHukuku%20Ders%20Notlari.pdf/15.05.2015>.
- İlbars, Zafer (2007). "Suç Antropolojisi: Kadın ve Suç" [Elektronik Sürüm]. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi, 22, 1-13.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1756/18622.pdf/09.05.2015>.
- İl, Sunay (1989). "Türkiye'deki Kadın Suçluların Genel Özellikleri ve İnfaz Sürecindeki Sorunları Üzerine Bir Araştırma" [Elektronik Sürüm]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Hizmetler Yüksek Okulu Dergisi, 7(1-3), 7-27.
<http://www.tsh.hacettepe.edu.tr/Arsiv/1989-123.pdf/11.05.2015>.
- İri, Murat (2013). "Bollywood Sineması: Hindistan'ın Hareketli Resim Sanayi Üzerine Notlar" [Elektronik Sürüm]. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 18, 21-35.
<http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000004750/5000005250/04.04.2015>.
- İsen, Galip (2001). "Namus Cinayetleri: Hukuki Bir Olgunun Sosyal Boyutu" [Elektronik Sürüm]. Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 3(1), 129-142.
<http://iibfdergisi.gazi.edu.tr/index.php/iibfdergisi/article/viewFile/443/433/12.05.2015>.
- Kaner, Sema (1992). "Suçluluğu Açıklayan Yaklaşımlar" [Elektronik Sürüm]. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 25(2), 473-496.
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/501/5983.pdf/11.05.2015>.
- Kızmaz, Zahir (2005). "Sosyolojik Suç Kuramlarının Suç Olgusunu Açıklama Potansiyelleri Üzerine Bir Değerlendirme" [Elektronik Sürüm]. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29(2), 149-174.
<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/1211.pdf/11.05.2015>.
- Mercimek, Fulya, Adnan Gerçek (2013). "Vergi Kaçakçılık Suçuna İştirak ve Cezai Sorumluluk". Türkiye Adalet Akademisi Dergisi, 14, 191-228.
<http://www.taa.gov.tr/yayin/turkiye-adalet-akademisi-dergisi-sayi-14/14.05.2015>.
- Sakallı Uğurlu, Nuray, Gülçin Akbaş (2013). "Namus Kültürlerinde "Namus" ve "Namus adına Kadına Şiddet": Sosyal Psikolojik Açıklamalar" Türk Psikoloji Yazıları, 16 (32), 76-91.
<http://www.turkpsikolojidergisi.com/PDF/TPY/32/05.pdf/15.05.2015>.
- Saygılı, Sefa, Süheyla Aliustaoğlu (2009). "Şiddet İçerikli Suç İşleyen Kadın Olguların Değerlendirilmesi" Adli Tıp Dergisi, 23(1), 24-29.
<http://www.journalagent.com/adlitip/pdfs/ADLITIP-09797-OTHER-SAYGILI.pdf/10.05.2015>.

- Sinema Genel Müdürlüğü. “Türk Sinema Tarihine Genel Bir Bakış”
<http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=117> / 05.02.2015.
- Sözen, Mustafa (2009). “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”. [Elektronik Sürüm]. Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 50, 131-152.
http://www.academia.edu/5502114/do%C4%9Fu_anlat%C4%B1_gelenekleri_sinema / 02.02.2015.
- Topçuoğlu, Tuba (2014). “Kriminoloji için Disiplin Çağrısı!” [Elektronik Sürüm]. Ceza Hukuku ve Kriminoloji Dergisi, 2(1-2), 241-268.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuchkd/article/view/5000065924/5000061431> /12.05.2015.
- Tosun, Öztekin (1967). “Suç ve Kadın” [Elektronik Sürüm]. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, 33(3-4), 27-44.
<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuhfm/article/view/1023004401/1023003996> / 12.05.2015.
- Türk Dil Kurumu “Büyük Türkçe Sözlük”.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.54cb661ad41804.26127868 /30.01.2015.
- Türk Dil Kurumu “Büyük Türkçe Sözlük”.
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.554debc978ae32.32456776 /09.05.2015.
- Türk Dil Kurumu “Büyük Türkçe Sözlük”.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=291962 / 09.05.2015.
- Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.555602231c07a2.24455037 /09.05.2015.
- Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=namus%20cinayeti&guid=TDK.GTS.532d812f0ec0c1.98144090 /09.05.2015.
- Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”.
http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.555634ffc514b5.23556358 /09.05.2015.
- Yıldıran Önk, Ürün (2011). “Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980)” [Elektronik Sürüm]. Journal of Yasar University, 23(6), 3866-3877. http://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2012/09/10_urun.pdf / 01.04.2015.
- Yıldız, M. Cengiz, İsmail Gönenç, Celal Çayır (2008). “Sosyal Değişme-İntihar İlişkisi: Batman İli Örneği” [Elektronik Sürüm]. I. Uluslar arası Batman ve Çevresi Tarihi ve Kültürü Sempozyumu. Batman, 319-341.
<http://acikerisim.bingol.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11472/551/batman%20intihar.pdf?sequence=1> / 15.05.2015.
- Yıldız, Rıfat, Oğuz Öcal, Ertuğrul Yıldırım (2010) “Suçun Sosyoekonomik Belirleyicileri: Kayseri Üzerine Bir Uygulama” [Elektronik Sürüm]. Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 36, 15-31.
http://iibf.erciyes.edu.tr/dergi/sayi36/003_yildiz-ocal-yildirim.pdf /12.05.2015.
- <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.5237.pdf> /11.05.2015.
<http://www.psikiyatr.com/other/freudvepsikanaliz.pdf> / 12.05.2015.
<https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5218.html> /12.05.2015.

http://www.kriminoloji.com/Suc_ve_Kadin.Balcioglu.htm /12.05.2015.
<https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5237.html> /13.05.2015.
<http://www.intihar.de/frame.htm> /14.05.2015.
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/ilkler.html> / 02.02.2015
<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/1075/yuvami-yikamazsin> /15.05.2015.
<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/7168/ayrilik-saati> /15.05.2015.
<http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/67/yalan-yillar> /15.05.2015.

Film

- İnanoğlu, T. (Yapımcı/Yönetmen), Önal, S. (Senarist). (1967). Ayrılık Saati [Melodram]. Türkiye: Erler Film.
- Köseoğlu M. (Yapımcı), Saydam N. (Senarist/Yönetmen). (1968). Yalan Yıllar [Melodram]. Türkiye: Acar Film.
- Sarıkaya, Aziz. (Yapımcı), Erakalın Ü. (Senarist/Yönetmen). (1969). Yuvamı Yıkamazsın [Melodram]. Türkiye: Sarıkaya Film.

ÖZGEÇMİŞ

Bahar ATMACA DEMİR 10.02.1987 tarihinde İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2004 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nü kazanarak lisans eğitimine başladı. Bir sene hazırlık, dört sene lisans eğitiminin ardından 2009 yılında mezun oldu. Üniversite öğrenimi boyunca Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Uygulama Radyosu Radyo Kİ'de teknik, haber ve prodüksiyon birimlerinde görev aldı. Lisans eğitimi devam ederken, TRT İstanbul Radyosu Eğitim ve Kültür Programları Müdürlüğü ve Cine 5 Haber Merkezi'nde stajyer pozisyonunda yer aldı. Mezun olduktan sonra, ETKİN Prodüksiyon tarafından hazırlanan "Gazi Hamidiye ve Akın Harekâtı" isimli belgeselde yönetmen yardımcılığı yaptı. Kanal T ve BENGÜ TÜRK Televizyonu'nda yayın koordinatörlüğü ve program müdürlüğü görevlerinde bulundu. 2011 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitime başladı. 2013-2015 yılları arası İstanbul Büyükşehir Belediyesi Hayat Boyu Öğrenme Merkezi İSMEK'te Radyo Programcılığı branşında usta öğretici olarak radyo dersleri verdi.