MORAL OKÜLT ve MELODRAM SİNEMASI'NDA AŞK'IN HALLER

"Hollywood ve Yeşilçam Arasında Sınırlı Bir Karşılaştırma"

Dilek Tunalı*

Giriş

Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination* adlı kitabı edebiyatta ve sinemada melodram konusuna odaklananlar için temel bir referanstır. Brooks, Balzac ve Henry James'in eserlerinde "melodram" ve "aşırılığın üslubunu araştırdığı bu çalışmasındaki temel kavram moral okült (moral occult) olarak tanımladığı aşkın, spritüel, metafiziksel, ahlaki; özetle soyut, manevi, ruhani, kutsal ve mitsel bir alanla ilintili olarak görünenin ardındaki görünmeyen dünyayı imler. Doğal olarak edebi eserlerde betimlemenin gücü, görünen dünyada kopan fırtınaların, çakan şimşeklerin, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurların karakterin görünmeyen iç dünyasındaki hüznüne, melankolisine ve acısına içkindir. Ya da tam tersi karakterin ruh hali; ayrılık acısı, korkusu, kaygısı, yalnızlığı, mutsuzluğu ve kuşkusu siyah bulutlara, kayalara vuran dalgalara, soluk ve gri gökyüzüne doğru genişler. Tam da duyguların kendi kabından taşması, aklın hükmünü yitirmesi ile aşırı uçların tanımı haline gelen 19.yy.'ın sonundaki Romantizm'i anlatır gibiyiz. Anlatılmak istenen de edebiyattan, sinemaya kadar (hatta günümüz film ve TV dizilerine kadar) uzanan duyumun moral okült ile birlikte melodramın tüm yapısını belirleyen bir kavram haline gelmesidir. Bu sadece moral okült ve romantizmin değil, aynı zamanda edebiyata realizm geleneğinin de dahil olduğu bir yapıdır.

Melodram Aydınlanma dönemi öncesi ve sonrasının izlerini bünyesine katarak, bu dönemde Rousseau tarafından *Pygmalion* isimli eserin ilk kez 'mélo-drame' olarak nitelendirilmesinin ardından, birbirine karşıt akımlar olarak ortaya çıkan realist ve romantik geleneği de içine alarak ilerler. Kısacası Robert Phillip Kolker'ın tabiriyle "melodramın her şeyi kendi içine emebildiği" (Kolker, 1983: 241) düşüncesiyle uyum sağlar.

Melodramın sadece onulmaz aşkları, ayrılan, birleşen ya da hiç birleşemeyen aşıkları ele aldığı o çok yerleşik algısının aksine, melodramın her biçime, her türe, her oluşuma, her ideolojiye,

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

her kültüre ve her ilişki, iletişim biçimine girebildiği, böylece içine girdiği her yapıyı kendi lehine çevirebildiğine ilişkin düşünce sadece Kolker'ın değil, Thomas Elsaesser'in ve özellikle *Tragedy and Melodrama* adlı eseriyle bilinen Robert Bechtold Hailman'ın da hemfikir olduğu bir yaklaşımdır.

Melodramın ve moral okült'ün her yapıda varlık gösterebilme yeteneği, arkaik zamanların dış dünyayı algılama biçimlerinin aktarılmasıyla da ilişkilidir. Özde hala değişmeyen bir algılama biçiminin bazı değişikliklerle günümüzde hala varlığını koruduğu söylenebilir. Bu bir bakıma Brooks'un moral okült'ü tanımlarken 'maniheizm' üzerinden kurduğu dünyayı anlatır. İlkel insanın aşırı uçlarda gezinen duygusal dünyasından ve etrafındaki gizemli ve doğaüstü varlıklarla çevrilmiş atmosferinden "gerçeğin görünen yüzü aracılığıyla maskelenen ve bununla birlikte işleyen spritüel değerlerin etki alanı" (Brooks, 1976:4)'na kadar moral okült dolayımıyla duygusal, soyut ve kutsallık içeren geniş bir alan melodrama dahil olur.

Bu alan Batı'da Hıristiyanlık öncesi kültlerden, pagan Hıristiyanlığın 'miraculum'larına uzanır. 'Moralite' denilen oyunlarda ise İsa ve Meryem'in kavramlaştırıldığı, günümüz melodram anlatılarındaki kadın ve erkek streotiplerine kadar ulaşır. Bu biçimler Hıristiyanlık mitolojisindeki Dantevari betimlemelerden, kıyamet düşüncesine, kıta Avrupa'sından, Amerika'ya Hollywood Sinemasını şekillendiren Püriten yapıya kadar gider. Diğer yandan melodramın coğrafyaya ve zihniyete göre biçimlenerek ulaştığı her yerde o kültürel dokuyu içselleştirdiği gibi moral okült kavramı da kültürün ve zihniyetin şeklini alır. Hollywood Sineması'nda Hıristiyanlık stereotiplerinin; İsa'nın acısının, Meryem'in masumiyetinin ya da filmlerdeki karakterlerin ruh haline uygun bir şekilde değişen mizansen, müzik ve atmosferin Yeşilçam Sineması'ndaki karşılığı daha yerel, daha tasavvufi ölçütlerde olacaktır. Moral okült'ün Batı ve Doğu'daki dokunuşları aşkı güncel halinden çıkararak doğaüstü ve akıldışı bir öte âleme taşıyacaktır.

Aşkın moral okült yoluyla 'aşkınlaştığı' bu hal, melodramı irrasyonel bir tutkunun bitmek bilmeyen bir takipçisi ve kapsayıcısı yapar. İsa ve Meryem'den, Tristan ve Isolde'den, Abelard ve Heloise'den, Paul ve Virginie'den devralınan bu aşk, biçim ve içerik değişikliğiyle Leyla ile Mecnun'un, Arzu ile Kamber'in, Hüsrev-ü Şirin'in ya da daha tasavvufi bir yerden Mevlana ile Şems'in seven-sevilen dikotomisindeki 'aşktan da öte' bir aşkınlığa dönüşerek Yeşilçam melodramlarında kendisine yeni aşklar, yeni aşıklar bulacaktır. Bu aşkın moral okült aracılığıyla bağlandığı yer tanrısal aşktır ve "Bir" olanı işaret eder. Bu nedenle Doğu'daki ve Batı'daki

görünümü birbirine benzer görünmekle birlikte kültürel ayrımlarla farklı bir estetik, farklı bir içerik ve moral okült'ün değişen yüzüyle farklı bir melodram çıkar ortaya.

Moral Okült ve Melodram

Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination* kitabında bölümler boyunca Henry James ve Balzac'ın eserlerine yapılan referanslar başta olmak üzere, devrim öncesi ve sonrasının popüler oyun yazarı, melodramatist Pixerecourt'tan, Flaubert'e ve Victor Hugo'ya kadar eserler yer yer moral okült dokunuşlarıyla analiz edilir.

Doğaüstü, mistik ve büyülü güce ait deneyim ve fenomenler olarak karşılığını bulabildiğimiz "okült" kavramı; gizli, gizemli, örtük, esrarlı gibi karşılıkları barındırır. Ahlakın gizemli olması (ya da ahlaki gizem) melodramların abartılı, irrasyonel ve uç boyutlarda gezinen sıra dışı duygularına en fazla uyum sağlayan kavramdır. Yani moral okült olmazsa, melodram da olamayacak gibidir neredeyse.

Brooks, Balzac'ın *La Peau de Chagrin* (Tılsımlı Deri -1831) isimli eserinde, "sıradan bir gerçeklikten; heyecanlandırarak, abartılarak, alegorikleştirilerek yaratılan bir dramanın ortaya çıkışına tanıklık edildiğini" (1976; 2) söyler. Romanda başkarakter Raphale de Valentine'in kumarhaneye girip rulet oynayacağı sırada elindeki son altın kuruşun spritüel bir alana doğru açılmasıyla ilgili betimleme moral okült'ün dünyasına yavaş yavaş girmeyi sağlar. Brooks, anlatının şimdiki bağlamının ötesine ait olan bu durumun daha da abartılarak güçlü bir anlama ulaştığını belirtir. Bununla birlikte "ölüm ile yaşamı, ruhani harabiyet ile kurtuluşu, cennet ve cehennemi, yazgı tarafından ele geçirilen ölümün gücüne ait bilinemezlik ile yaşama gücünü içerir" (Brooks, 1976: 2). Böylece anlatı, gerçeğe ait dış yüzeyden hakikate, saklanan gerçekliğe yani gerçek üstü bir dünyaya doğru açılır.

Peter Brooks, moral okült'ün Manihezim'le birlikte açıklanabileceğini ve bu dinsel görüye ait içeriğin moral okült'le birlikte melodrama ilişkin alanı oluşturduğunu belirtir. Hatta Balzac'ın *Goriot Baba*'sını anlatırken, metnin metaforik yapısının ahlaki soyutlamadaki kutuplaşmayı işaret ettiğini söyler: "Rastignac, Goriot'un mezarına gözyaşları içinde kapanırken sesi cennette yankılanır" (Brooks, 1995: 4). Konuya ilişkin bazı tanımlardan başlamak gerekirse; gizem, gizlilik, örtülü olan, doğaüstü güçlere veya öte dünyaya ait olanın masonik yapılardan, ekol (okul)

düşüncesine, Şamanist deneyime, Hint efsanelerinden, mistik ve spritüel uygulamalara kadar geniş bir alanı kapsadığı görülür. Gerçek ötesi varlıklar ya da gerçekliğin görünmeyen yüzü halihazırda edebiyatta da karakterin ruh halinin atmosferle birleşmesini sağlayan betimlemelerle açılır. Filmlerdeki görünümü ise, bu kez sözcükler ve sözel betimlemeler yerine görüntü, müzik, mizansen, ışık, renk, kurgu, diyalog ve oyunculukla derinleştirilir. Moral okült'ün edebiyattaki sözel ifadesi kadar sinemadaki göndermeleri filmi etkili ve güçlü kılar.

Brooks, moral okült'ün maniheizm'le ilişkisini ortaya çıkarırken Balzac'ın eseri üzerinden şöyle örneklendirir; "dünya maniheizm'in üzerinde kurulan bir temelin içinde olup, anlatı bu atmosferle birlikte bizi de içine alarak, iyiye ve kötüye dokunup, şeylerin derinine inerek bir heyecan ve çatışma yaratır. Tıpkı modern kentlerin tanımlarında olduğu gibi mitolojik bir dünya doğrultusunda ilerleyerek, imgelemin doğal ortamının rol oynadığı yerde geniş ölçüde bir moral varlığa nüfuz eder" (Brooks, 1976: 4-5). Brooks bunun geniş anlamda melodramatik durumun moral okült'ü ifade etmek ve ortaya çıkarmak için bir aracı (araç) gibi olduğunu söyler.

Kitapta örneklem oluşturan diğer yazar Henry James'dir. James'in Romanlarındaki moral maniheizm'i boş ya da anlamsız gibi görülen ancak karanlık ve aydınlık, ceza ve kurtuluş arasındaki karşıtlığı gerginleştiren türdendir. Bu nedenle eserlerindeki kişilerin yazgıları ve seçimlerine ilişkin durumlarda bilinçli bir şekilde giderek keskinleşen ruhsal bir drama ile sonunda kendini arındırarak ahlaki açıdan kişinin kendisini bir ermiş gibi hissetmesini sağlar" (Brooks, 1976: 7).

Patlama ve çatışma, zihni kötülükle meşgul eden ahlaki ikilem, gotik romanın melodramatik yapıyla biçim ve içerik anlamında kurmuş olduğu bağ, romanlardan melodram tanımlı filmlere kadar uzanır. Melodram, maniheizm[1], moral okült ve sinema ile edebiyat bağlantısına geçmeden önce Brooks'un moral okült'ü maniheist anlayışla birleştirmesini ve bu iki kavramın birbirine ne türden yakın özellikler gösterdiğini ele alalım. Bu özellikler melodramatik olanın hem edebiyat hem de sinema versiyonuyla örtüşmektedir;

> "Zerdüşt inançlarıyla meydana gelen ikinci bir din olan manişeizm, hem evrenin kendisini, hem de insanın varlığını, iyilikle kötülüğün, hayırla şerrin savaş alanı olarak görür. Bu iki temel ve karşıt güçten iyilikten; ışık, aydınlık ve ruh, kötülükten ise karanlık, beden ve

[1] M.S. 3. yy.'da İran'da Mani tarafından kurulmuş olan ikinci dinsel harekettir.

madde olarak ortaya çıkar. Bir beden ve bir de ruhtan mürekkep olan insan varlığının mutluluğu, söz konusu iki karşıt güç arasındaki dengeye bağlıdır." (Cevizci, 1999:569)

Tanım buraya kadar melodram filmlerin öykü, karakter, olay, çatışma, ilişki biçimi ve filmlerin finaline dair tanık olduğumuz pek çok durumu hatırlatır. Modernizm öncesi sinema örneklerinden, Hollywood'a, Yeşilçam filmlerinden, Mısır melodramlarına ve Bollywood'a kadar genişletilebilir. De-melodram olarak nitelendirebileceğimiz pek çok modern ve modern sonrası örnekte Fassbinder'den, Almadovar'a; Lars von Trier'den, Nuri Bilge Ceylan'a ya da Zeki Demirkubuz'a kadar melodramın deforme edildiği biçimlere ulaşılabilir. Bu örneklerin birçoğunda bu kez, moral okült'ün tersine çevrildiğini, spritüel ya da kutsal bir alan yoluyla değil ama yine soyut olgular olarak toplumsal ve ideolojik baskı ve benzeri etkiler üzerinden kurgulandığını anlayabiliriz.

Oğuz Adanır'ın ilkel düşünce ve melodram arasında kurduğu bağ farklı bir yoldan yine moral okült'ün alanına dâhil edilebilir. İlkel insan yoğun bir şekilde duygusal bir evrende yaşamaktadır ve içinde yaşadığı ortamın çepeçevre gizemli ve doğaüstü varlıklarla çevrilmiş olduğunu ancak mistik deneyimle anlamaktadır. Adanır; "ilkel insanların torunları olan günümüz modern toplum bireyleriyle, henüz modern olmayan toplumların atalarından çok farklı duygusal yapı ve özelliklere sahip olup olmadıklarını anlama konusunda melodram sinemasının iyi bir katalizör olabileceğini söyler" (2012: 16). Bu bağlamda Levy Bruhl'un, ilkel insanın ikili bir gerçeklik içinde yaşadığına ilişkin görüşü ile Edgar Morin'in yine ilkel insanın "ikiz" aracılığıyla bir mistik evren, öte dünya, ikinci bir benlik, fantezi alanı ve manevi bir duyum oluşturduğu düşüncesi birleştirilebilir. Bu duyum maniheizm ve moral okült aracılığıyla, melodramda buluşur. Bruhl'a göre ilkel insan için düşünmek, görmek anlamına gelmektedir. Böylece hissettiği her şey aslında gördüğü şeydir. Tam da bu nedenle Peter Brooks'un öte dünyaya ait bir gizem olarak adlandırdığı moral okült, Bruhl'un tarif ettiği, duyguları sahicileştiren bir zihniyeti melodramda buluşturur. Böylece ikinci benlik ve ikinci bir dünya; ruh ve beden, bu dünya ve öte dünya, somut ve soyut ikilikler ve karşıtlıklar üzerinden bir duygu evreni yaratır. Toplumsal ve politik dramalarda ise bu soyutluk; iktidar, baskı, güç, eşitsizlik, ezilmişlik fakat illa ki iyilik ve kötülük, ödül ve ceza, ahlaki olan ve olmayan üzerinden dengelenecektir. Yukarıda da belirtildiği gibi uygun bulduğu her türlü yapıya sirayet edebilen melodram;

> "Parazitvari ve tekinsiz bir şekilde etliye sütlüye bulaştığından olsa gerek çok farklı eserleri melodramatikleştirir. Hayatın bizatihi kendisi iyi ve kötünün onulmaz ve bitmez savaşına tanıklık etmektedir (…) bir halk dramı olan melodramın avantajı ise, bu savaşın farklı boyutları, nüansları ya da ayrıntıları olabileceğine bakmaksızın, çatışmaları ve sonuçları en uca, en aşırıya götürerek ortaya çıkan basit ve kaba bir anlatıya sahip olabilmesidir." (Arslan, 2005; 35)

İyiler ve kötüler arasındaki bu savaş son derece evrensel bir ikiliği yarattığı ve her kültürde, her ideolojide, her sinemasal ya da sanatsal türde kendine bir biçim bulabildiği için kalıplaşabilmiştir. İyi ve kötü dikotomisi sadece fiziksel değil ahlaki ve kutsal bir mücadelenin de alanıdır. Bu nedenle örneğin bir Douglas Sirk melodramı bölünmüş benlikler, anksiyete, sınıf ayrımı, toplumsal baskı içerip, Hıristiyanlık figürlerine ve mitolojisine göndermeler barındırırken, bir Yeşilçam melodramında tasavvufi gerekçelere dayandırılabilecek seven ve sevilen karşıtlığının geniş kitlelerce kabul görmesini, çekilen ezanın bir ceza gibi algılanmamasını ya da öte dünyada buluşmanın getirdiği rahatlamayı ortaya çıkarır. Bir Bollywood melodram kalıbında ise, kültürel aktarımlar 'melos'a uygun olarak dans ve müzikle biçimlenirken, her kalıba giren iyi ve kötü mücadelesi kast sistemine ilişkin yapıların tekrarlanmasına dayalı varyasyonlar üzerinden yaratılır.

Maniheizm'in iki karşıt güç üzerinden oluşturduğu öğretinin moral okült kavramını ve melodramı biçimlendirmesi, iyilik ve kötülüğün kaynaşması ve iyiliğin zaferi üzerine temellenir. Buna göre insan; "(…) bir yönden bilgi ve sevgi yoluyla bir yandan da ahlaki erdemlerle, yani bir tür çilecilik ve başka insanları sevmek suretiyle buna ulaşabilir" (Cevizci, 1999: 569). Sadece maniheist anlayışın değil, tek tanrılı olsun ya da olmasın bunun birçok dini öğretiye sirayet etmiş olduğunu belirtmek gerekir; "Maddenin ve bedenin kötülüklerine karşı din yardımıyla ayakta kalabilen ruh, ölünce Adil Yargıç tarafından yargılandıktan sonra maddeye dönüşerek sürekli bir mutsuzlukla belirlenir" (Cevizci, 1999: 569).

Melodramın özellikle moral okült aracılığıyla yüklendiği çilecilik, fedakârlık, yüceltme ve bastırma, acı çekme, acındırma ve acıtma gibi duygu ve doneleri Hıristiyanlık'tan, İslamiyet'e ve hatta Budizm'e kadar kavramın farklı alanlarda değerlendirilebileceği kesişen noktaları da işaret eder.

Melodram belki de sanıldığının aksine aşırı dramatik bir biçim değildir ve gerçeklik alanında olmadığı için alternatif bir gerçeği, yani moral okült'ü gerçeklik gibi gösteriyor olabilir. Bu gerçek,

melodramatik konumunu belirlemeye ve ifade etmeye çabaladığı moral okült'de somutlaşıyor olabilir. Moral okült, melodramın bir tür bahanesi olabilir ve yoğun, abartılı temsilleri, keskin ahlaki çatışmaları, abartılı jestleri metaforlar ve sembollerle melodrama yükler. Bir bakıma gerçekliğin yüzeyine anlam vererek en temel ve bilinçsiz arzuları, çatışmaları ve kültürü ifşa etmeye çalışır. Bu hem gösterme hem de bir nevi maskeleme çalışmasıdır. Bu ifşa etme ve maskeleme çalışması yine moral okült yoluyla Hollywood melodramlarında, Püriten Hıristiyanlığın mitolojik bir boyuttan, ideolojik bir boyuta doğru seyreden ikili karşıtlığında ruhani olduğu kadar, psikanalitik yönden okunmasına da olanak sağlar. Yeşilçam melodramlarında ise irrasyonel, marazi ve patolojik olanın normal gösterildiği ilişki ve iletişim biçimi, moral okült'ün bu coğrafyadaki görüngüsüyle birlikte daha uç ve akıl dışı sınırlara doğru genişler. Patolojik boyut görünürde acı çeken bedenlerin gösterilmesi ve duygu sömürüsü yaratırken moral okült'ün tasavvufi boyutu görünmeyen, öte bir âlemi çağrıştırır.

Tasavvufi hicran temasından kaynaklanan 'kavuşamama' hali, bir bakıma Hıristiyanlıkta olmayan, görünmeyen öte dünyaya ilişkin ruhani bir ödülün, acı çeken bedenlerdeki görünümü gibidir. Ayşe Şasa, genelde kullanılan bu formun Leyla ve Mecnun gibi tasavvufi 'hicran' temasından kaynaklandığını belirterek; "bir mazmun olarak kavuşamamanın aslında epik formun özünü oluşturduğunu" (Tunalı, 2006: 277) belirtir. Bu hal, Leyla'ya yaklaştığı zaman ona 'hayır' diyen Mecnun'dur. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan bu 'kavuşamama' halinin moral okült'ün tasavvufi versiyonundaki karşılığı, mutlak hakikate bağlanan 'aşk küre' düşüncesi ile açıklanabilir.

Aşk halini bir hastalık metaforu ile taçlandıran; "tragedyalarda körlük, komedilerde sağırlık, melodramlarda ise sessizlik" (Brooks, 1976: 56) olarak duyguların yükselişe geçmesini sağlayan bu görünürlük, moral okült çerçevesinde görünmez olanı işaret eder ve orada derinleşilmesini öngörür. Bu öngörü daha çok melodramdaki masumiyeti ortaya çıkarmak ve aynı zamanda "maniheist mücadele ve abartılı ahlaki çatışmanın uç noktalardaki görüntülerini hatırlatmak içindir" (Brooks, 1976; 56).

Maniheist etkili moral okült sadece sahne melodramından filmlere sirayet eden ya da Hıristiyanlık'tan, dinler öncesinden gelen bir izlek değil, çok daha modernist ve politik biçimlerde de görülebilecek bir özelliktir. Örneğin; *Melodrama in Proust* başlıklı makalesinde Jack Murray, Proust'un, Peter Brooks'un 'melodramatic mode' olarak önerdiği Balzac ve Henry James'den

sonra nasıl bir yer edineceğini, kendi amacı doğrultusunda melodramı ve melodramatik durumu nasıl kullanacağını inceler. Murray, Proust'un romanındaki melodramatik mod'un bilinen aşırı basitleştirmelerin çok dışında kaldığını söyler. "Ancak gerçekliğin sorunlu yüzeyinin ötesinde daha derin bir gerçekliğin varlığını gösterme kapasitesi" (Murray, 1980; 572) moral okült'ün alanına dahildir.

Diğer yandan Elisabeth Anker'in *Left Melodrama* metni ise, baskıcı toplumsal yapıları ve eşitsizliği dramatik bir şekilde sorgulayan güç ilişkilerini ele alır. Ve Anker bunu "Sol Melodram" (2012; 131) olarak adlandırır. Bu noktada veçhesi değişen moral okült yüksek oranda kötülük ve mağduriyet kategorilerini kullanan drama, acımasız döngü ve eylem ile iyi ve kötünün ahlaki ekonomisinin eleştirel yönden soruşturulmasını içerir" (Anker, 2012; 132). Bu noktada Walter Benjamin'in daha çok olumsuz ve eleştirel anlamda kullandığı "sol melankoli" ile saf melodram birleştirilmektedir.

Görüleceği gibi melodram türler, biçimler ve ideolojiler üstü bir mod'a sahipken, dini içeriklerden, politik içeriklere, sahne melodramından, edebiyattan, koyu melodram filmlere veya tam tersi melodramın deforme edildiği modernist ve postmodernist yapılara kadar uzanır ve moral okült çerçevesini de beraberinde taşır. Kavramı şimdi de, bir tema olarak 'aşk'ı en fazla kullanan melodram sineması ve melodramatik etkili filmler üzerinden, aşkınlaşan haller bağlamında değerlendirelim.

Moral Okült ve Melodram Sineması

Melodram sinemasının kadın filmleri, gözyaşı filmleri ya da onulmaz aşk filmleri olduğu yönündeki algı uzun yıllar Amerika'da sektöre en çok gelir sağlayan yapımlar olmalarına rağmen uzunca bir süre daha çok pejoratif bir algı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Hollywood'da, 50'li yıllarda aile melodramları ile birlikte yıldızı iyice parlayan bu filmlerin itibarının iadesi ancak 70'li yıllardaki kuramsal çalışmalarla birlikte odağa yerleşir. Thomas Schatz 1950'lerde matineleri dolduran 'kadınların gözyaşları', 'kadın filmleri' ve 'ağlatan filmler' olarak popülerleşen bu yapımların 70'li yıllarda modernist, Marksist ve feminist eleştirinin odağı haline geldiğini söyler. Buna göre; "50'lerin melodramları Hollywood stüdyolarında gerçekleştirilen daha önce hiç

olmadığı kadar Anti-Amerikancı ve son derece toplumsal bilinç taşıyan yapımlardır" (Schatz, 1981; 224).

Filmlerin farklı disiplinlerde analiz ediliyor olması tabii ki moral okült'e dayalı duygu alanı ile yine bu yolla oluşturulmuş atmosfer ve mizansen çalışmasından bağımsız düşünülemez. Thomas Elsaesser melodramın Viktoryen İngiltere'den, Fransa, Almanya ve İtalya'ya uzanan tarihsel ve estetik köklerine değinirken, Peter Brooks'un melodramın maniheist ve moral okült'e dayalı yapısına ilişkin tanımlamalarıyla da yer yer kesişir; "Almanya'da ortaçağa ait Bankellid olarak bilinen ve alt kültüre hitap eden sokak şarkıları, Victor Hugo, Byron ve Scott'ın pitoresk kültünde romantik bir şekilde yeniden hayat bulmuş halk şarkılarıdır ve masallardaki gibi sözel anlatım ve dramaya ilişkin diğer biçimlerde ve popüler gestuslarda bulunur" (Elsaesser, 1987; 44). Elsaesser melodramların mit üreten yapılar olduğunu, bankellid ve balladların da temel içeriği sağlayan örnekler olarak ortaya çıktığını söyler.

Bu içerik bilineceği üzere melodram tanımlı tüm eski anlatılardan günümüze kadar gelen belli başlı çatışma ve ilişki biçimleri üzerinden ilerler: "Kanlı-tutkulu intikam cinayetleri, sonunda kendini öldüren suçlu caniler, annelerinden korunmasız çocukları çalan kötü adamlar, adaletsiz efendilerini öldüren uşaklar gibi" (Elsaesser, 1987: 44). Tüm bunlar fiziki şiddet, eziyet, aşağılama ve bu nedenle oluşan daha çok abartılı ve keskin duygular ile yüklüyken, sinemanın ilk yıllarında bile çoğunlukla acı çeken bedenlere, yüzlere ve çekilen acının gösterilmesi yönünde keskinleşen bakışa yönelir. Zamanla daha sofistike bir duygusal dünyaya doğru eğim yapar. Griffith ile başlayan ve yükseliş noktasını 50'li yıllar aile melodramları ile yapan (özellikle Sirk, Minelli ve Ray ile) biçimsel değişim ve dönüşümde bu kez moral okült'le uyum sağlayan bir art alan olarak manevi, psikolojik ve maddi bir dünyanın çelişkisi yaratılır.

Başat bir tema olarak "aşk" Batı'da da, Doğu'da da bilindik bir kavuşamama, engel, kuşku, sınıf engeli ile yüklüdür. Aşkın aşkınlaşma hali ise en fazla ortaklaşılan noktadır. Aşk sadece sıradan bir çekim değil, göksel, uhrevi, kendi suretini aşan bir anlama ulaşır daima. Aşkı aramak için çıkılan yol genelde Schatz'ın 'unhappy happy end' olarak tarif ettiği, kovalanan arzunun yakalanması ile nihayete eren bir final değildir artık. Özellikle Douglas Sirk'ün aile melodramlarının finalinde bir donup kalma halidir. Schatz bunun Brechtyen olduğunu söyler; "filmin bitiminden sonra da düşünülmesi gerektiği içindir böylesi bir final" (Schatz, 1981: 249).

Anlatılarda en fazla işlenen aşk ve ardından gelen ölüm temaları, melodram sinemasının dünyanın farklı yerlerindeki örneklerinde daima iki ayrı kutup, iki ayrı mücadele alanı yaratır. Aşk çoğu kez Doğu'da da, Batı'da da bir mesafeden ve o mesafenin yarattığı arzudan kaynaklanır. İster Yunan tragedyalarından, Batının klasik roman geleneğinden, realizm ve romatizmden devralınan ve indirgenen çok daha gelişkin bir dramaya sahip olsun, isterse indirgemenin indirgemesi diyebileceğimiz Türkiye, Mısır, Bollywood vb. örneklerinde olsun, bu filmlerde aşk her halükarda irrasyonel, patolojik ve marazidir. Aşka ilişkin tüm bu irrasyonel durum, normal ve doğal olarak gösterilir (özellikle Doğu'ya doğru gidildikçe akıl dışı boyutun derecesi artar).

Bu irrasyonel boyut ile ilgili bir ahlak felsefesi olarak tanımlanan "'duyguculuk', 'ikna sosyolojisi' üzerinden ilerlediği için manipüle edicidir" (Maclntyre, 2001; 45-47). Buna göre; "amaç sorunu, değer sorunudur ve akıl, değerler söz konusu olduğunda dilsizdir; karşıt değerler arasındaki çatışma rasyonel yolla çözümlenemez" (Maclntyre, 2001; 49). Bu irrasyonel ikna ve manipülasyon yöntemi duygular ve duyguculuk üzerinden işler ki bu noktada en başından beri söz ettiğimiz moral okült de ahlak felsefesinin içine aldığı 'duyguculuk' üzerinden değerlendirilebilir. Karşıt değerlere ilişkin bir çatışmanın rasyonel yoldan çözümlenememesi durumunu yazar 'seçim' üzerinden belirginleştirir: "Partilerden, sınıflardan, milletlerden, nedenlerden ve ülkülerden birinin seçilmesi; değerleri yaratanların insanların kararları olması ya da her bireysel vicdanın reddedilemez bir şey olması" (Maclntyre, 2001; 49) sonucunu ortaya çıkarır. Bu da melodramın moral okült'le kurulan bağının değerlendirilebileceği özelden genele, kişisel ilişkilerden, toplumsal ve tarihsel konsensüslere kadar geniş bir perspektifte düşünmeyi gerektirir.

Fransız Devrimi ve sınıflar arası hiyerarşi atmosferinde ateşlenen melodram, bir yandan devrimci bir sonuç, akıl değil, kalple düşünmeyi gerektiren bir yaklaşımdır. Tanrının yeterince adalet dağıtmadığını düşünen bir sınıfın bu adaleti ödül ve ceza, iyi ve kötü dikotomisi çerçevesinde 'şiirsel adalete' uyumlayan bir 'duyguculuk', maniheist bir tarz ve moral okült'e ilişkin ilkelerle iş görmüştür.

David Wark Griffith'in *Orphans of the Storm* (İki Yetime,1921) filmi, moral okült, duyguculuk felsefesi, devrim düşüncesi, sınıf mücadelesi bağlamında melodramın gereklilikleri olan rastlantı, marazi aşk, bir hastalık metaforu olarak körlük, çaresizlik ve fedakârlık kavramlarını

mükemmelen birleştirir.[2] Film, Notre Dame Kilisesinin merdivenlerinde başlayan olağanüstü bir tesadüfle açılan Fransız Devrimine doğru giden olay örgüsüyle, moral okült'ü, dini alandan ülküsel alana doğru genişleterek, tarihsel ve toplumsal bir arka planda sınıfsal çelişkilerin, iyi ve kötü karşıtlığının ve tabii ki olağanüstü durumların bilindik öyküsünü aktarır. *Orphans of the Storm*, diğer Griffith filmleri gibi Hollywood melodramının tüm klişelerini çok kabaca da olsa o yıllarda çizmiş olur.

Film daha sonrasında da gerek Hollywood Sineması'nda, gerek Yeşilçam ya da Bollywood örneklerinde aynı yoğunlukta olmasa da bir takım kültürel indirgemeler ile görülebilecek klişelerin öncüsü gibidir de aynı zamanda. *Orphans of the Storm*'a da bir takım klişeler anlamında yol gösteren, hatta yine buradaki klişeleri Hollywood dışındaki örneklerde de görebileceğimiz Bernardin de Saint-Pierre'in "*Paul ve Virginie*"[3] adlı kısa romanından da söz etmek gerekecektir. Roman Fransız Devrimi'nden bir yıl önce yazılmıştır.

Paul ve Virginie son derece düz ve bilindik bir öykü üzerinden ilerler. Romandaki klişelerin (sevgililik ve kardeşlik, sınıf ayrımı, figürlere atfedilen dinsel özellikler, aşkın uhrevi yanı, aşırı tesadüfler ve trajedi gibi) sadece edebiyatta değil sinemada da defalarca kullanılmış olması belki de bu hikâyeyi son derece tanıdık yapar.

---

[2] Fransız Devrimi öncesinde, soylu bir ailenin istenmeyen bir ilişki sonucunda doğan gayrı meşru kız çocuğunu kilisenin merdivenlerine bırakması ile başlar. Aynı anda yoksullukları nedeniyle yeni doğan kızlarını aynı kilisenin merdivenlerine bırakmak üzere gelen bir çift, diğer çocuğu da görünce ikisini de alıp büyütmeye karar verir. Yasak bir ilişki sonucunda doğan Louise'ın boynundaki çantada altınlar ve bir miktar para vardır. Çift her iki kızı da bu parayla büyütür ve ikisi kardeş gibi yetişir. Kızlar yetiştikten sonra anne ve baba vebadan hayatlarını kaybederler. Bu arada gözleri kör olan Louise kardeşi Henriette bakar ve sahiplenir. Gözlerini tedavi ettirmek için Paris'e giderler. Devrim öncesidir ve kötülüğüyle nam salmış Marki ile karşılaşırlar. Henriette'e göz koyan Marki, kızı kaçırır, Louise ise kötü niyetli bir kadının yanında dilencilik yapmaya zorlanır. Marki, Henriette'i götürdüğü sıradışı bir partide tesadüfen Louise'in annesinin kuzeni olan Şövalye onu Markinin elinden kurtarır. Aralarında bir aşk başlar. Fakat ilişki şövalyenin amcası tarafından onaylanmaz çünkü Henriette onun sınıfından değildir. Şövalyeye uygun bir eş arayışına girer. Şövalye zindana kapatılacağını bile bile bu ilişkiyi bitirmez ve zindana kapatılır. Henriette bir pansiyonda yaşar, Fransız Devriminin kahramanlarından Danton ona yardım eder. Devrim başlamıştır. Halk mahkemeleri kurulur. Henriette ve Şövalye yargılanırlar ve Robespierre'in emri ile giyotine gönderilirler ama son anda kurtulurlar.

[3] Paul ve Virginie, bekâr iki annenin Fransa'dan uzak bir adada, kız (Virginie) ve erkek (Paul) çocuklarını dayanışma içinde büyütmelerini konu alır. Birer kardeş gibi büyüyen (birbirlerine o gözle bakan) Paul ve Virginie, ergenliğe girdiklerinde birbirlerine aşık olduklarını anlarlar. Soylu bir ailenin kendi sınıfından olmayan bir erkekle evlendiği için kızlarını reddeden Virginie'nin annesi, kızını daha iyi bir eğitim alması için soylu teyzesinin yanına gönderir. Virginie'ye deli gibi aşık olan Paul ise bu mesafe nedeniyle aşkını daha da derinleştirir ve onulmaz bir yara haline getirir. En sonunda Virginie günün birinde, bir gemiyle adaya geleceğini duyurur. Onu her şeyden fazla bekleyen Paul bir geminin kazaya uğradığını ve Virginie'nin öldüğünü öğrenir, çok dayanamaz, intihar eder. Annesi ve hizmetkârları da ölür. Romanın finali gerçek bir mezarlık sahnesi gibidir.

Peter Brooks, Balzac ve James'in romanlarında moral bağlamı vermek için büyük oranda genişleyen metaforlarla metin üzerinde zengin bir yapı kurduklarını söyler. Örneğin; "*Lé Lys dans la vallée* '(*Vadideki Zambak)*'de anlatıcı, ölmekte olan Mme de Mortsauf'un 'zoraki gülümseyişini' intikamın ironisi, mutluluğun tahmini, ruhun kendinden geçmesi ve hayal kırıklığının 'gazabı' olarak okur" (akt. Brooks, 1976: çev. s. 10). Ya da Henry James'in *The Wings of the Dove* (*Güvercinin Kanatları-1902*) adlı romanında "Venedik'in soğuğu, alçak siyah gökyüzünden kırbaç darbeleri gibi yağan yağmur, dar geçitlerden bir çaput gibi savrulan kötü ruhlu rüzgâr, bütün insanları meşgul eden bu su dünyasında onların birbirlerine sokulmalarını sağlayan" (Brooks, 1976: çev. s. 10) hali anlatır. Brooks, bu abartıyı kutsal olandan boşaltılmış (ya da kutsala ait parçaların kalmış olduğu) bir dünyadaki spritüel imge ve algıyı zorlayarak, bedenin bu dünyadaki anlamına karşılık gelen bir şeyi arar gibi olduğunu söyler. 'Deus Absconditus'[4] anlamına karşılıktır bu. "Spritüalist bir imgelem doğrultusunda rol oynayarak insanlığın varoluşuna kazandırılan bir konudur" (Brooks, 1976: çev. s. 11). Kavram, Hıristiyanlık mitolojisinin moral okült yoluyla (kutsallığından arındırılmış olsa da ona dair olanı hep hatırlatan, ima eden) melodramlardaki varlığı, bir yandan adaletli olanın idealini öngörürken diğer yandan Gizlenmiş bir Tanrı nedeniyle trajikleşen bir dünyada düşmüş insanın acısını göremeyen bir Tanrı'yı çağrıştırır. Düşünüldüğünde açık ya da dolaylı bir şekilde Hollywood melodramlarından, Yeşilçam'a ve daha da ötesine giden bir çağrı, yardım ve kutsala sığınma zaten bu filmlerin öykülerinde her daim mevcuttur.

*Paul ve Virginie'*de (ve buradan esinlenilen yerli melodramlar dâhil pek çok filmde) vereceğimiz birkaç referans konuyu açıklayacaktır. Öncelikle doğrudan olmasa da Tanrı'yı ve kutsallığı dolaylı yoldan hatırlatması anlamında Virginie ismi "bakir, saf, masum" anlamında Meryem göndermesi taşır. Paul ise yine (Pavlus) İsa'nın öğretisini yayma misyonu taşıyan bir azizin adıdır. Romanda kadınların dayanışması bir tür dini yararlılık ve misyonerlik tarzında işler: "Ruhlarında, bütün varlıklardan dostluktan daha kudretli olan eski bir tutkunun ateşi uyandığı zaman, bu ahlak ve maneviyatın tesiri altında olan saf ve dini duygu, artık yeryüzünde gıda bulamayıp göğe doğru uzanan bir alev gibi onları başka bir hayata, başka bir dünyaya doğru

[4] Deus absconditus (hidden god) Gizli Tanrı. Kendinden uzaktaki insanların acılarını görmezden gelen Tanrı. Tanrının özünün temel bilinemezliğine ilişkin Hıristiyan fikrini anlatır. İsim İncil'den özellikle Isiah kitabından gelir. İnsanlık düşmüş hali nedeniyle ne Tanrıyı görebilir ne de onunla yüz yüze gelebilir. Luther'in teoremi "Tanrı kendini olmaması gereken yerde gösterir" üzerinedir. İnsanın doğasında, zayıflığında, acısında aptallığında vardır.

götürüyordu" (Saint-Pierre, 2000; 19). Romandaki gündelik hayatın daimi olarak doğaüstü, spritüel bir alanla ilişkilendirilmesi; aşkın olduğu kadar edebiyatın da bir Tanrı lütfu olarak görülmesi, ödül ve ceza mekanizmasının Tanrısal boyutu, kölelik ya da gönüllü kölelik mevzusu gibi başlıklar, gelişkin dramatik örgüye sahip melodram filmlerden, Yeşilçam'a kadar uzanan klişeleri moral okült yoluyla yaratmış gibi durur.

Özellikle Yeşilçam Sineması'nda klişeleşmiş ve indirgenmiş bir çok hikâyenin *Paul ve Virginie*[5]'yle son derece benzeştiği görülecektir. Yeşilçam Sineması'ndan bugünkü dizilere kadar konu olup gelen 'kardeşlik, kardeş gibi büyümek' ve'"kardeşlik ilişkisinin aşka dönüşmesi' tem'i klişeleşmiştir. Bu yanıyla Paul ve Virginie'deki ilişkiyi çok fazla hatırlatan bu tem melodramların 'yasak aşk' ya da 'marazi aşk' düşüncesi için biçilmiş kaftandır. 50'li yıllardan başlayarak 80'lere kadar gelen süreçte, ağırlıklı olarak da 60'lı yıllarda olmak üzere bu hikâyeyi farklı versiyonlarda tekrar eden çok fazla sayıda film yapılmıştır. 'Kardeşlik' ve 'aşk' düşüncesinin birbirine tezatlığı ve engel oluşturması ise aşk ve arzu yerine geçecek olan başka bir duygunun süblime edilmesiyle moral okült için son derece uygun bir alan oluşturur.

İlk örneklerini Anadolu hikâyelerinde; *Leyla ve Mecnun, Aslı ile Kerem, Arzu ile Kamber, Hüsrev-ü Şirin* gibi örneklerde bulabileceğimiz bu aşk, engel ve kardeşlik (ya da yakın dostluk) konusu, modernist örnekler ve Batı edebiyatı (özellikle Fransız edebiyatı) etkileriyle ve bu temayı çok sık tekrar eden ucuz romanların filmlere aktarılması yoluyla, yerel ve indirgenmiş Yeşilçam örneklerini yaratmıştır. Reşat Nuri Güntekin'den uyarlanan *Çalıkuşu*, akraba aşkı ve engel konusunda başı çeken bir filmken, moral okült'ün bu kültüre ilişkin izlerinin fazlasıyla hissedildiği örnekler olarak *Hıçkırık* (1953-A.Yılmaz) ve *Samanyolu* (1967, O. Aksoy) sayılabilir. Her ikisi de roman ve tefrikalarıyla tanınan ve Yeşilçam Sineması'nda eserleri en fazla sinemaya uyarlanan yazar Kerime Nadir'e aittir.

Hollywood melodramlarında daha örtük ve realizmle üstü kapatılmış bir şekilde bulunan ve genel olarak melodram filmlerin vazgeçilmezi sayılan "acıdan haz alma", maniheist çileciliğe ve moral okült'e uyumludur. Acıdan haz alma, Yeşilçam melodramlarında yoğun bir şekilde acı çeken bedenler, acının dış sesle daimi olarak vurgulanması ve bazen de denk geldiğinde başarılı

[5] "Konuşmaya başladıkları zaman, ilk sözleri kendilerine öğretilen kardeş sözcüklerini birbirlerine söylemek olmuştu (…) Din onlara bu dini sevmek suretiyle öğretilmişti (…) Virginie, Paul'e "Kardeşim, görüyorsun ya, Tanrı herhangi bir iyiliği asla ödülsüz bırakmıyor" (Saint-Pierre, 2000; 20-21-33)

bir mizansenle moral okült'ün bu kez tasavvufi boyutu biçiminde görselleştirilir. *Divan Şiirinde Aşk* başlıklı makalesinde Muhammet Nur Doğan; "Aşk, aslında sevgili ile buluşma, ona kavuşma arzusunun, ama buna bir türlü muvaffak olamamanın insan ruhunda uyandırdığı çelişik ve karmaşık duyguların beslediği bir fırtınadır. Sevgiliye kavuşamayan aşığın ruhu ve zihni giderek bu tutku ile dolacak ve bu ayrılık derdi, yani aşk hastalığı garip bir haz haline dönüşecektir" (2004; 37) der. Acı çekmeyi bilinçli olarak isteyen ve bu nedenle yine bilinçli bir şekilde engeller oluşturan marazi ilişki biçimidir. Beşir Ayvazoğlu da sufilerin tek tek nesnelerde ne çirkinliği ne de güzelliği objektif bir değer olarak kabul etmediklerini söyler; "İlk anda objektif bir güzellikten bahsediliyor sanılsa da şair aslında sözgelişi Leyla'nın batıni güzelliğinden, daha doğrusu Leyla'da tecelli eden ilahi güzellikten bahsetmektedir" (1981; 58).

Hıçkırık (1953-A.Yılmaz)[6] Batı'dan, sahne melodramı ve edebiyattan gelen klişeleri barındırdığı kadar, sözlü geleneğin yereldeki motiflerini de birleştirir. Film; annenin ölümü ile başlayan, üvey anne mezalimi ile devam eden, Kenan'ın öz babasının aslında üvey baba olduğunu öğrenmesi, yakın bir tanıdıklarının yanına taşınması, küçüklüğünden beri kardeş gibi büyüdükleri Nalan'a aşık olması, Nalan'ın başkasıyla evlenmesinin ardından oradan uzaklaşması, Nalan'ın verem olması ve ölümüyle sonuçlanan art arda gelen trajik ve travmatik olaylar dizisini içerir.

Üvey çocuk, üvey anne ya da baba, "kardeş gibi olmak", gizli ve yasak aşk ve tabii ki engel yaratan bir hastalık olarak verem daha sonraları da pek çok filmin öyküsünde tekrar eden klişeler haline gelir. 1953 yılında çekilen *Hıçkırık* bu anlamda başı çeker.

Brooks, Henry James ve Balzac'ın örneklerinden yola çıkarken daha çok edebi betimlemeler doğrultusunda moral okült'e ilişkin alanı anlamayı sağlar. Bu edebi betimleme alışkanlığının özellikle Yeşilçam filmlerindeki karşılığı "dış ses" anlatıcıdır. Filmlerdeki karakterlerden birinin, yazarın, bir tanığın, bir hatıra defterinin ya da mektupların edebiyattaki betimlemeyi filmlere taşıyan ve ifadeyi sağlamlaştıran vurguları olarak yardıma koşar. Filmin dramatik, melankolik ve

[6] Annesi öldüğünde öz babasının aslında üvey babası olduğunu öğrenen Kenan, babasının başka bir kadınla evlenmesi ve melodramların çatışmayı arttıran figürü olarak "üvey anne" eziyetiyle karşılaştıktan sonra kızı Nalan'la yaşayan bir tanıdıklarının yanına yerleşir. Nalan'la küçük yaşlarından itibaren "kardeş gibi" büyüyen Kenan, aslında gizliden gizliye Nalan'a aşıktır. Nalan'ın başka bir adamla evlenmesi üzerine Kenan, Nalan'a yazdığı bir mektubun eşinin eline geçmesi sonucunda oradan ayrılır. Uzaktayken Nalan verem olur, son günleridir. Kenan tekrar geri döner ve Nalan son nefesini Kenan'ın kollarında verir.

melodramatik vurgusu bu sesle açılır ve derinleşir. Örneğin Nalan'ın isminin anlamı "ağlayan, inleyen"dir. Bu açıklama Nalan'ın sonraki durumuna ilişkin ilk bilgiyi verir.

Filmin uhrevi boyutunu arttıran, Nalan ve Kenan'ın çocuklarından başlayıp, yetişkinliklerinde de bir geçiş ve bir tür leit-motive görevi üstlenen unsur da Kutsi Baba'nın kulübesinde geçirdikleri zamanlardır. Filmin ölüme, öte dünyaya ilişkin atmosferi Kutsi Baba'nın üflediği neyden çıkan tasavvufi bir müzik eşliğinde güçlendirilir. Dış ses; "Kutsi Baba çalarken zaman mevhumu ortadan kalkıyordu" der. Nalan evlendikten ve hatta verem olduktan sonra da Kutsi Baba'nın kulübesinde dinledikleri müzikle aşklarının bu ilahi nağmelerle vücut bulduğunu hatırlatır.

Birbirlerini 'kardeş gibi seven' Nejat (E. Hun) ve Zülal'in (H. Koçyiğit) benzer hikâyesi yine Kerime Nadir'den uyarlanan *Samanyolu* filmidir. Bu film yine *Hıçkırık*'ta olduğu gibi annesinin ölümünün ardından teyzesinin İstanbul'daki yalısına yerleşen Nejat'ın hikâyesiyle başlar. Bu kez filmdeki öte dünya düşüncesi Zülal ve Nejat bir aradayken dahi vurgulanır. Böylece aralarındaki diyalog sürekli öte dünya ve oradaki huzur arayışını hissettirir. Nejat, Zülal'e "sen yıldızların isimlerini bilir misin? Samanyolu öyle bir ülkeye gider ki, orada yalnız saadet vardır. Biz de oraya gidelim mi?" diye sorar. Tabii ki Brooks'un referanslarıyla karşılaştırıldığında son derece indirgenmiş ve cılız örneklerdir bunlar. Bu kez karakterlerden ikisi de hayattadır, ölüm yoktur, kötü adam Namık ortadan kalkmış, sevenler kavuşmuştur. Ancak yerli melodramlarda bu durum öylesine marazi bir boyut alır ki, sanki sevenler kavuşmaktan da mutlu olamazlar, ölüm ve öte dünya düşüncesiyle melankolik bir rahatlama, ölüme ait düşünceden bir haz alma söz konusudur. Moral okült'ün yerel versiyonu ancak bu şekilde karşılığını bulabilmektedir. Fakat *Vesikalı Yârim* (1968, Ö. L. Akad), *Ahh Güzel İstanbul* (1966, A. Yılmaz) ya da *Acı Hayat* (1962, M. Erksan) gibi örneklerde moral okült'e ilişkin duyum ve görsellik daha çok sinematografik ve estetik özelliklerle güçlendirilen örtük bir melankoli ve kırılmış bir melodram imgesiyle varlık bulur. *Sevmek Zamanı* (1965, M. Erksan), her ne kadar soyut, şiirsel ve o döneme ilişkin yerli melodramlardan çok ayrı yerde duran bir film olsa da "surete aşık olma" motifiyle moral okült vurgusunu kavramsal düzeyde fazlasıyla hissettirir.

"Yerli melodramlarda gerçek aşkın yerini alan Tanrı aşkı vurgusu, sevenin aşk âlemini fark ettiği anda aşkın başlaması, bunun için karşılaşma yaşanmadan bir 'aşk küre'ye girip hakiki sevgiliyi orada tanıyıp, aşkın 'mutlak hakikat'e bağlanması söz konusudur" (Tunalı, 2006: 277-

279). Aşkın, Tanrı aşkına bağlanması ve aşk adına olup biten her şeyin bu bilinmeyene gönderme yapması Yeşilçam Sineması'nda tasavvufi aşk çerçevesinin aşırılaştırıldığı, abartıldığı bir görünüm kazanır.

Batı aşkı ise, yine Tanrı'yla ilişkilidir. Aziz Pavlus, Eski ve Yeni Ahit'de yer alan Korinthoslular'a Birinci Mektup'unda, Hıristiyanlığın temel metinlerinden birinin aşk olduğunu söyler. Bu, insanın iyilik ve cömertliğinin ortaya çıkışıdır; "Aşk bağıştır (…) sahip olunan iyi niteliklerin ve erdemlerin bağışlanmasıdır" (Blondel, 2003: 56). Aşk insanın hatasız gerçekliğinin kusursuzluğu olup Tanrı'yla imgelenir; "Tanrı aşktır, gerisi hiç" (Blondel, 2003: 56). Tüm bu meziyetler ümit etme, sabretme, lütufta bulunma, haset etmeme, övünmeme, kibirlenmeme gibi ahlaki bir takım özelliklerle de tamamlanır. Batılı aşkın ten'den, tin'e giden duyumu Platon ile etki alanındaki filozoflarca 'Bir' düşüncesinden türer. 'Bir' (yani var olan her şeyin kendisine öykündüğü, kendisinden pay aldığı ezeli-ebedi form) melodramlardaki aşkın doğal olmayan doğasını, aklın sınırlarını aşmasını gerektiren bir zihin halini ortaya çıkarır aynı zamanda. Batı ve Doğu'daki görünümleri değişse de dünyevi aşkın, mutlak uhrevi aşk olduğu düşüncesinde ısrar eder.

"*Mysterium Tremendum*"[7] insanoğlunun tamamen ötekine (belki de büyük öteki'ye) ilişkin bağlılık anlayışını ve bununla kaplanmışlık hissini gerektirir. Boşalan kutsal alanın, bu kutsal alana benzer artıklarla doldurulması olarak tarif edilir. Brooks'un ifadesiyle, özellikle gotik romanlarda ve tabii ki gotik melodramlarda (ya da melodramların gotik özelliklerinde) ortaya çıkan "sivri kuleler, gizli zindanlar, mazgallar, hendekler, helezoni merdivenler, gizli kapılarıyla özellikle bilinçdışı ile bastırılan, bilince yayılan zihniyetin Freudyen modeline yakın bir mimariyi canlandırır" (Brooks, 1976:17). Moral okült içe ait zorunluluklarının ve kötülüklerin gotik roman tarafından ortaya çıkarılan (bu özelliğini bir şekilde melodram filmlere de geçiren) derinde olanla ilgili bir versiyondur: "Gotik çılgınlığı, retoriğinin gürleyen sesi ve imgelerindeki aşırılık, hem zor hem de imkânsız olanın bastırma yoluyla kırılarak ve dramatik temel direkleri bularak melodrama geçer" (Brooks, 1976: 17).

Örneğin moral okült'ün bileşeni gibi duran, gotik romandan devralınan ve melodrama geçen bu görünüm, ilk dönem Hollywood Sineması'nda (özellikle Griffith'in filmlerinde) dikkat

[7] Rudolf Otto'da "kutsal olanın özü" anlamına gelir. Otto'ya göre sadece tremendum olan canlanabilir.

çekicidir. Alfred Hitchcock'un 1940 yapımı olan *Rebecca* isimli filminde tam da Brooks'un yukarıda söz ettiği mysterium ile gotiğin alanına gireriz. Konu itibariyle *Rebecca*'ya benzeyen, Henry James'in *The Turn of the Screw* (*Yürek Burgusu*-1898) romanından uyarlanan *The Innocents* (*Masumlar-1961*), Viktorya İngiltere'sinde anne ve babasını kaybetmiş olan yeğenlerini deneyimli bir dadıya teslim eden aristokrat bir amca ve dadı arasındaki tuhaf, karşılık bulamayan aşkı konu edinir gibi görünür. Ancak burada aşk daha ikinci planda kalarak filmde asıl konu, dadının malikânede kaldığı süre boyunca ölmüş annelerine ait hayaletler görmesi ve çocukların tuhaf davranışlar sergilemeleridir.

Gerek *Rebecca*'da gerekse *The Innocent*'ta ortada olmayan güçlerin (ya da baskılanan bilincin) karakterlere hükmettiği manikyen bir ikilik, gotik atmosfer üzerinden moral okült etkisiyle bu iki filmde melodrama gerçeküstü bir boyut kazandıran özelliklerle varlık bulur.

1950'lerde ise, aile melodramlarıyla birlikte artık daha çok, önceden beri bir koldan ilerleyen realizm ve romantizmle harmanlanmış, gerçeğe daha yakın duran fakat özel mizansenler, technicolor palet'ler, alan derinliği ile Brooks'un romanlardaki betimlemeler üzerinden aktardığı abartılı ve aşırılaşmış dünyanın görsel sunumu perdeye aktarılır.

Douglas Sirk'ün filmlerinde moral okült, görsellik ve duygu olarak iletilir. Başlangıçtaki keskin ayrımlar, manikyen durumun abartılı karşıtlıkları törpülenmiş, bu kez doğal gibi görünen abartılarla yer değiştirmiştir. Bakıldığında artık ne Griffith'in filmlerindeki keskin ve acıtan dikotomiyi, ne de *Rebacca* ya da *The Innocent*'taki Viktoryen etkili Gotik atmosferi görmeyiz. Sirk, bu kez moral okültün alanını daha ironik, daha Brechtyen ve daha karamizahi bir alt metin vurgusu olarak devreye sokar.

All That Heaven Allows (*Cennetin İzin Verdiği Her Şey*, D. Sirk,1955), kameranın göksel konumuyla, bir kilisenin çatısından ve Hıristiyanlık mitolojisine ilişkin bir ikonografiyi çağrıştıran güvercinlerle açılır. Bu göksel açı yine tanrının (ya da sistemin) istediği huzurlu, dingin, dinamiklerin değişmesini istemediği bir kasabaya üst açıdan bakar. Her şey normal, yolunda ve huzurlu görünür. Kutsal aile vurgusu bu dinginliğin ortasındaki bebek arabası ve bir anne ile gösterilir. Filmin finalindeki sahne aslında yine baştakiyle tamamlanan bir dinsel göndermedir. Dul bir kadın olan Cary, yetişkin çocuklarının onu ahlaki bir sorumluluğa sürüklemeleri nedeniyle genç bahçıvan Ron'a olan aşkını soğutmayı denese de, bir Noel arifesinde, kutsal bir obje olarak

çam ağacı yeniden buluşmalarına vesile olur. Cary'nin tüm mülkiyetinden, sınıfından, kasabasının baskısından vazgeçip Ron'a gittiği sahne, aslında onu yeniden annelik ve bakıcılık ile konumlandırır. Çünkü kaza geçiren Ron, kendini bilmeden yatmaktadır. Ve pencereden bir Noel kartının kitsch imgeleri gibi görünen çam ağacı ve geyikler filmin düşündürücü finaline noktayı koyar.

Magnificent Obsession (*Muhteşem Saplantı*, D.Sirk, 1953)'da ise beklenmedik bir kaza sonucunda eşini kaybeden ve üvey kızıyla yaşayan dul bir kadın olan Helen'in hikâyesi yer alır. Helen, Bob Merrick'le topluma ve kendilerine rağmen bir aşk yaşamaya başlar. Bilinçli olmadan, Helen'in saygın, yardımsever bir insan olan doktor eşinin ölümüne neden olan Merrick, bu vicdan yüküyle hem öldürdüğü kişinin iyiliksever misyonunu üstlenmek hem de onun dul kalan eşinin yine kazara gözlerini kaybetmesine neden olduğu için bakımını ve korumasını kabullenmek üzere bir inayet serüvenine açılır. Bu noktada Merrick, ölen Dr. Phillip'in İsavari misyonunu devralır ve sürdürür.

Son olarak yine Sirk'ün *Imitation of Life* (*Zehirli Hayat*,1959)'ı, diğerleriyle karşılaştırıldığında moral okült'e ilişkin duyumun son derece indirgenmiş biçimini görebileceğimiz bir filmdir. Filmin finaline doğru Douglas Sirk, bu ağır dramanın altından Brechtyen düşünüm bulabileceğimiz eleştirel bir okuma önerir gibidir. Bu eleştirel okumanın bir yanıyla karamizahi olduğu bile söylenebilir. Bu noktada moral okült'e ya da maniheist algıya ilişkin iyilik-kötülük, ödül-ceza, siyah-beyaz, dindarlık-dinsizlik gibi tezatlıklar tamamen ters yüz edilmiş durumlar ve imgeler üzerinden iletilir.

Amerika'daki ırkçılık düşüncesi, beyaz Amerikalı bir kadın ve siyahi bir kadını ortak bir yaşamda buluşturan *Imıtation of Life*, ırk ayrımı ile birlikte bu kez beyazların değil, siyahların kendi renkleri ve Hıristiyanlığa ilişkin tutkuları ve yüzleşmeleri üzerinden ilerler.

1934'de John Stahl'ın bir roman uyarlaması olarak ilk versiyonunu çekmiş olduğu filmde siyah-beyaz tezatlığı Douglas Sirk versiyonunda olduğu gibi, beyaz bir adamla tek gecelik bir ilişkiden doğan açık tenli kızıyla ortada kalan ve yine eşini kaybetmiş siyahi bir kadının, küçük kızıyla birlikte güçlükler içinde yaşayan beyaz Amerikalı bir kadının yanında karşılıksız hizmet etmek, daha doğrusu barınmak, sığınmak istemesiyle açılır. Stahl'ın versiyonundaki siyah-beyaz karşıtlığı, beyaz Amerikalı kadının hamur işleri yapan bir dükkân işletmesi, siyahi kadının ona

yardım etmesi ve sonunda bir marka haline gelen dükkânın simgesinin siyahi kadının 'beyaz' profiline ait görüntüsüyle bir tezat teşkil etmesi biçimindedir. 'Un'un beyazlığı ile kadının teni bir tezat oluşturmaktadır ancak ırkçılığın en yüksek noktaya ulaştığı dönemin Amerika'sında 'marka' bu karşıtlığın önüne geçmiştir.

Sirk versiyonu ise çok daha ironik hatta karamizahidir. Siyah genini bir türlü kabul edemeyen Sarah Jane ile Anglo-Sakson Amerikalıların ve tabii ki Amerika'nın genel din, ahlak anlayışı ve toplumsal yaşama ilişkin kriterlerini belirleyen Püritenlik ve Hıristiyanlık, filmde beyaz Amerikalılardan daha çok siyahi hizmetçi Anne'nin sahiplendiği bir unsur olarak belirir.

Anne, öleceğini anladığında yıllardır gizli gizli biriktirdiği parayı kiliseye bağışlar, rahiple evin içindeki beyaz Hıristiyanlardan daha yakın bir iletişimi vardır. Fakat en ilginci ölmeden önce cenazesinin beyaz atların çektiği, beyaz arabalarla taşınmasını vasiyet edecektir. Yıllarca kızı Sarah Jane'in siyahi geçmişini ve kendisini reddetmesi düşüncesi ile acılı bir şekilde mücadele eden Anne, en sonunda Hıristiyanlığın 'Beyaz Cennet' inde kabul görmek isteyecektir.

Maniheist düşüncenin moral okült ile olan etkileşimi, melodramların (sahne melodramı, edebiyat ve sinema filmleri) en kaba hatlarla işlenmiş olanlarından en incelikli yapımlara kadar, açık ya da örtük bir şekilde hissettirildiği 'duyguculuk' ahlakına ilişkin, akıl ile değil, kalple kavranılması istenen sentimental bir evren yaratır.

Sonuç Yerine

Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination* adlı melodram konusundaki temel çalışması, sinemadan ziyade ağırlıklı olarak Balzac ve Henry James'in eserleri, melodram ve aşırılık estetiği üzerinedir. Moral okült kavramı, kitap boyunca sahne melodramlarından, realist romanlara, zaman zaman da küçük dokunuşlarla da olsa sinemaya kadar eserler, oyunlar, durumlar, karakterler ve betimlenen manzara üzerinden analizler ve karşılaştırmalarla yer alır.

Moral okült (daha çok Peter Brooks'un tanımlamalarından çıkardığımız genel bir özet ile) kutsal olanın ortadan kalkmasından sonra boşalan, kutsallığı doğrudan değil ama dolaylı olarak çağrıştıran ve bu boşalan alanın kutsalı hatırlatan imge, duygu ve doneler yüklenmesi anlamını taşımaktadır. Direkt olarak Tanrı'yı değil ama tanrıyı hatırlatanı, cenneti ya da cehennemin

doğrudan tasvirini değil ama gerçek dünyanın öte dünyaya uzanan bir imgesinin izini sürmek ve ardını görmek anlamında.

Tanım doğal olarak spritüel ve gerçeküstü bir alana açılırken genişleyebilen ve kapsamı içerisine mitsel artıklardan, Hıristiyanlık motiflerine hatta bu metinde analiz etmeye çalıştığımız gibi kültürlere ve coğrafyaya göre değişebilen dinsel ve mitsel içeriklere dek uzanabilmekte ve bulunduğu yere göre yeni bir biçime kavuşabilmektedir.

Moral okült'ün, Maniheizm'le ilişkilendirilmesi, metafiziksel ve kutsal bir vurgu haline gelmesi, hâlihazırda melodramın her türlü kültüre, yapıya, türe ve ideolojiye sirayet etme özelliğinin de bu bağlamda değerlendirilmesini öngörür. Çünkü var olan tüm yapılar maniheist tanım gereği iyilik ve kötülük, esaret ve kurtuluş, ödül ve ceza gibi ikilikleri farklı derecelerde barındırmaktadır. Bu nedenle melodram sadece ağlatan bir aşkı değil, kişisel ilişkilerden, toplumsal ilişkilere kadar genişleyebilen ve aşkınlaşabilen karşıtlıkları da içerir. O nedenle melodram sadece kötü kişilerin engellediği aşkların, sonu hüsranla biten sevdaların ve hicran yaralarının alanından çok daha fazlasıdır.

Moral okült bir ahlak felsefesi üzerinden 'duyguculuk' ile de açıklanabilir. Değerler söz konusu olduğunda aklın dilsiz kaldığı ve karşıt değerler arasındaki çatışmanın rasyonel bir yolla çözümlenemediği duygucu yaklaşım yine melodramlarda var olan ve bu yolla her yere girebilme ya da her yapıyı içselleştirebilme yeteneğini elde eder.

Bir yandan 'mysterium tremendum' ile kutsal olanın özünü, diğer yandan tam da moral okült'ün tanımında olduğu gibi boşaltılmış bir kutsal alanı onun benzeriyle doldurmaya çalıştığı 'deus absconditus', yani Kayıp (ya da gizlenmiş) bir Tanrı'yı çağrıştırır. Bir yandan kutsallık, diğer yandan harabiyet yaşayan insanlığı, bu insanlığın acısını göremeyen bir Tanrı düşüncesini de içine alır.

Hıristiyanlığın 'miraculum''larından ve 'moralite oyunları'ndan, insanlara giydirdiği iyilik ve kötülükte kutuplaşan kavramlar, bugün hala melodram sinemasının ya da melodramatik tanımlı filmlerin karakter streotiplerini oluşturmayı sürdürür. Batı'da Hıristiyanlık ve Püritenlik düşüncesiyle harmanlanan abartının, sansasyonun, acı çeken bedenlerin, hainlerin, kötülerin ve masumların başlangıçtaki keskin ve kaba hatlarla işlenmiş mücadelesi, süreç içinde yine moral

okült ve maniheist dikotomiden çok da fazla uzaklaşmadan yapısına daha farklı özellikleri katarak ve katmanlaşarak yol alır.

Fransız Devriminin sınıflar arası mücadelesini, İtalyan operetlerini, 'Strum und Drunk'un coşumculuğunu ve tabii ki Alman Romantizminin etkilerine eklenen 'Bildungsroman'ı, Gotik duyuma ilave olunan Viktoryen çerçeveyi ve Püriten ahlakla harmanlanan Hollywood sistemini melodramın sinemaya kadar uzanan yapısına iliştirir. Bu noktada realist roman geleneğinin özellikle hem kıta Avrupa'sındaki hem 50'li yıllar Hollywood melodramlarındaki yapıya gerçekçi bir boyut, daha sofistike bir anlam kattığı bilinmektedir.

Hollywood cephesinde hal böyleyken, Yeşilçam için realist ve romantik geleneğin yetkin bir şekilde melodramla harmanlandığı örneklerden söz etmek pek mümkün değildir. Kimi münferit yapımlardan olsa da daha çok birbirine benzer kalıplar üzerinden, tekrarlar üzerinden ilerleyen filmlerden söz edilebilir.

Moral okült'ün Doğu'daki görünümü tasavvufi boyuttan, Budizm'e, Mısır melodramlarındaki arabesk motiflerden, mitsel aktarımlara kadar yeni ve geniş bir alan bulabilmektedir. Yeşilçam melodramlarında özellikle 'aşk' üzerinden 'aşkınlaşma' hali, moral okült'ün bu kültüre ve coğrafyaya ait özelliklerini yeniden ve yeniden vurgular.

Kaynakça

Adanır, O. (2012), İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine, İstanbul: Hayalperest

Anker, E. (2012), Left Melodrama, Contemporary Political Theory, 11, pp. 132-152, MacMillan Publishers Ltd.

Arslan, S. (2005), Melodram, İstanbul, Ephoke

Ayvazoğlu, B. (1981), Aşk Estetiği, İslam Sanatlarının Temel Prensipleri Üzerine Bir Deneme, Bursa, Birlik Yayınları

Blondel, E. (2002), Aşk, (çev. E. Özdoğan), İstanbul, YKY

Brooks, P. (1976), The Melodramatic Imagination, Balzac, Henry James, Melodrama, and Mode of Excess, Yale University Pres, New Heaven and London

Cevizci, A. (1999), Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Paradigma

Doğan, M.N. (2004), Divan Şiirinde Aşk, Aşk ve Doğu iç. Ankara, Doğu-Batı

Elsaesser, T. (1987), Tales of Sound and Fury, Home is Where The Heart is iç. Ed. C.Gledhill, PFI Publishing, British Film Institute

(Kolker, R.P. (1983), Altering Eye, Oxford University Press, New York

Kolker, R.P. (2006), Film, Biçim, Kültür (çev. E.Yılmaz, A.Güney, D. Tunalı vd.) Ankara, Deki

Maclntyre, A. (2001), Erdem Peşinde, Ahlak Teorisi Üzerine Bir Çalışma, (çev. M. Özcan), İstanbul, Ayrıntı

Murray, J. (1980), Melodrama in Proust, JSTOR, Contemporary Literature, Autumn 1980, Vol. 21, no.4, pp. 572-587, University of Wisconsin Press

Saint-Pierre, B. (2000), Paul ve Virginie, (çev. Ö.Kemal), İstanbul, İnkilap

Schatz, T. (1981), Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System, The University of Texas at Houston, New York; Random House

Tunalı, D. (2006), Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram, Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramına Bakış, Ankara, Aşina Kitaplar

tunali.dilek@gmail.com