

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

The Uzaklarda Arama: Writing A Happy Ending for the Film Vesikalı Yârim

Gizem PARLAYANDEMİR¹

Makale Türü	Publication Type	Başvuru Tarihi	Received	Kabul Tarihi	Accepted
Araştırma	Research	17.07.2022	17.07.2022	08.12.2022	08.12.2022

Öz

Bu çalışma *Uzaklarda Arama* filmi çözümlemeyi amaçlar. Türk sinemasının yıldızlarından Türkan Şoray'ın yönetmenliğini yaptığı *Uzaklarda Arama* filmi bağımsız sinema ve tecimsel sinemanın, çağdaş sinemayla Yeşilçam'ın kesişiminde konumlanabilecek çoklu hikâyeler anlatan, klişe yıkan ve stereotiplere yer vermeyen çağdaş anlatı yapısına sahip bir filmidir. Film kendi için inşa ettiği ara bir bölgede kendine ait bir söylemi ve biçimsel bir dili hem sinematografik açıdan hem de senaryo açısından kurar. Yalnızca filmin teması açısından değil özellikle müzik ve diyalog kullanımı açısından da yakın dönem Türk sinemasının Yeşilçam'dan beslenen az sayıda örneğinden biri olur. Melodram türünde olan film klasik melodramlardan farklı olarak Yeşilçam'ın taşıdığı toplumsal cinsiyet açısından tartışılmalı erkek egemen bakışı da yeniden üretmez, hatta bu bakışı hem anlatsal hem biçimsel olarak tartışır. Ağırlıklı olarak Yeşilçam'ın başat türü olan melodram türünün belirli özelliklerini taşısa da fantastik film, masal filmi gibi çeşitli türlere ait özellikleri de barındırır ve filmin kadın bakışıyla üretilmiş bir kadın filmi olduğunu söylemek mümkündür. Çalışmanın yöntemi nitel içerik analizidir.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, Melodram, Kadın filmleri, Türkan Şoray

Atıf (Cite as): Parlayandemir, G. (2022). *Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak*. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (39), 110-134, DOI: 10.31123/akil.1144527

Abstract

This study aims to analyze the film *Uzaklarda Arama*. *Uzaklarda Arama*, directed by Türkan Şoray, one of the stars of Turkish cinema, is a film that tells multiple stories that can be located at the intersection of independent and commercial cinema, contemporary cinema, and Yeşilçam, breaks stereotypes and has a contemporary narrative structure that does not include stereotypes. The film establishes a discourse and a formal language of its own in an intermediate region that it has built for itself, both in terms of cinematography and scenario. In terms of not only the film's theme but also the use of music and dialogue, it is one of the few examples of recent Turkish cinema that has been highly affected by Yeşilçam. Unlike classical melodramas, the film does not reproduce the controversial male-dominated view of Yeşilçam in terms of gender, and even discusses this view both narratively and formally. Although it has certain features of the melodrama genre, which is the dominant genre of Yeşilçam, it also contains features of various genres such as fantasy films and fairy tales, and it is possible to say that it is a women's film produced from a woman's point of view. The method of the study is qualitative content analysis.

Keywords: Yeşilçam, Melodrama, Women's film, Türkan Şoray

¹ Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi RTS Bölümü, gizem.parlayandemir@istanbul.edu.tr, 0000-0001-6652-2125

Giriş

Türk sinemasında önemli bir yeri olan Yeşilçam, endüstriyel bir üretim sürecine karşılık geldiği kadar söylem açısından da belirli duyguları ve inanç kalıplarını yeniden üreten bir sinemaya işaret eder (Kuyucak Esen, 2010; Kirel, 2005). 1990'lerden sonra yeniden toparlanma sürecine giren Türk sinemasını incelediğimizde bir yandan üretim süreçleri ve filmlerin biçimleriyle bir yandan da filmlerin beslendiği duygu, inanç ve düşüncelerle bağımsız sinema veya bazı durumlarda sanat sineması olarak tanımlanan ve Avrupa sanat sinemasına daha yakın bir yerde konumlanan bir sinemanın yanı sıra tecimsel olarak daha başarılı olan ve Yeşilçam'a birebir benzememekle birlikte üretim süreçlerinde Yeşilçam gibi seyirci beklentisini öne alan tecimsel bir sinemanın varlığından bahsedebiliriz (Parlayandemir, 2011). Bu iki sinemayla birlikte özel televizyon kanalları ve günümüzde yaygınlaşan internet aracılığıyla film izleme pratikleri sayesinde yeni medyanın dolaşıma soktuğu eski filmlerin, özellikle Yeşilçam filmlerinin izlenmekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu filmlerin yüksek izlenme oranları da seyircinin filmlerin taşıdığı söyleme tesadüf etmelerini sağlar. Böylece istisnalar olmakla birlikte güncel yerli sinema üç farklı damardan can bulur: Birinci olarak bağımsız sinema veya sanat sineması; ikinci olarak popüler veya tecimsel sinema; üçüncü olarak da özel olarak Yeşilçam Sineması ve genel olarak eski Türk filmleri. Bu farklı damarlar için endüstriyel üretim süreçleri ve süreçlerin biçime etkisi; seyirci/izleyici talebi; egemen tür ile taşıdığı ve yeniden ürettiği egemen söylem açısından genel bir değerlendirme yapmaya çalışırsak aynı sosyoloji ve aynı endüstriden beslenen sinemalar için kesişen ve farklılaşan çeşitli unsurlardan bahsetmek mümkün olur.

Bağımsız sinema veya sanat sineması olarak tanımlanan sinema endüstriyel üretim süreçleri ve biçime etkisi açısından incelendiğinde bu bağlamda değerlendirilebilecek filmlerin Kültür ve Turizm Bakanlığı, TRT, çeşitli film festivalleri ve EURIMAGES gibi kurumlar tarafından desteklendiğini söylemek mümkündür. Filmler temelde tecimsel olmadıkları için biçimsel olarak özgün olma potansiyeli taşırlar, bununla birlikte filmlerin genelde festivaller tarafından tercih edilen belirli hâkim bir biçim taşıdığını görmek de mümkündür. Önemli auteur yönetmenler kendilerine özgü dil kurma girişimlerini sürdürürler fakat bağımsız sinema/sanat sineması dediğimizde istisnai filmler dışında günümüzde plan sekansların ve genel planların sık kullanıldığı, müziğe ve diyaloga az yer verilen, sözlü anlatıdan çok sinematografinin, fotoğrafın, görsel anlatının öne çıktığı bir sinemayı görürüz. Sinema seyircisi veya alternatif mecralardaki izleyici talebini düşündüğümüzde bu filmler için ulusal seyirci talebinin düşük olduğunu, filmlerin uluslararası alanda bilinirliğinin yüksek olduğunu söyleyebiliriz. Egemen tür açısından değerlendirdiğimizde öne çıkanların içerik olarak da Avrupa merkezli sanat sinemasında gördüğümüz bağımsız filmlere benzer olduğunu, filmlerin birey odaklı minimal anlatılı filmler olduğunu, üretilen bazı politik filmlerin simgesel anlatımı tercih ettiğini ve bunlara ek olarak merkezden anlatılan taşra hikâyelerinin de bu damar için önemli olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmlerin ilk

bakışta egemen söyleme karşıt söylemi taşıdıkları düşünülmeyle birlikte, *Üçüncü Sinemacılar*¹ tarafından eleştirilebilecek filmler olmasının yanı sıra bu sinemada özellikle toplumsal cinsiyet gibi alanlarda tartışma yaratan filmler ve yönetmenler de bulunmaktadır (Kuyucak Esen, 2010; Akser, 2012; Parlayandemir, 2015).

Popüler veya tecimsel sinemayı endüstriyel üretim süreçleri ve biçime etkisi açısından incelediğimizde filmlerin, yapımcıların kendi kaynakları ve sinemadan kazandıkları kaynaklarla üretilen filmler olduğunu, bütçe açısından büyük bütçeli filmlerin de dünyadaki büyük sinema endüstrilerinde üretilen filmlerle karşılaştırılınca büyük bütçeli olarak değerlendirilemeyeceğini görürüz. Bunların yanı sıra seyirci veya izleyici talebinin değişken olduğunu, seyirci sayısı açısından milyonları geçen filmler olduğu gibi gişede başarılı olmayan filmlerin de bulunduğunu; egemen tür olarak komedi, romantik komedi, melodram ve tarihi politik filmler gibi ana akım sinemanın önemli film türlerinin öne çıktığını (Parlayandemir, 2015) söylemek mümkündür. Öte yandan filmlerin kültür endüstrisi tarafından üretilen egemen söylemi taşıdığı düşünülmeyle birlikte 5.289.051 seyirci tarafından izlenen² *Aile Arasında* (Yön. Ozan Açıktan, 2017) örneğinde olduğu gibi toplumsal cinsiyetle ilgili alternatif söylemleri ana akıma taşıyan film örneklerinin de bulunduğunu görürüz.

Özel televizyon kanalları ve günümüzde yaygınlaşan internet üzerinden film izleme pratikleri sayesinde yeni medyanın dolaşıma soktuğu eski Türk filmlerinin, özellikle Yeşilçam filmlerinin endüstriyel üretim süreçleri ve bu süreçlerin biçime etkisini incelediğimizde bu filmlerin üretildikleri dönemde endüstrinin teknik ve ekonomik kısıtları ve seyirci tercihleriyle şekillendiğini; izleyicilerin daha önce izlediği filmleri de yeniden izlediğini; egemen türün melodram, komedi ve tarihi politik filmler olduğunu; filmlerin kültür endüstrisinin söylemlerini taşıdığı düşünülmeyle birlikte dönemin ruhuna bağlı olarak sınıf çatışmaları, mülkiyet ilişkileri gibi konularda veya toplumsal cinsiyetle ilgili alternatif söylemleri taşıyan filmlerin de bulunduğunu görürüz (Kuyucak Esen, 2010; Parlayandemir, 2011; Birincioglu, 2016).

Bu çalışma, Türk sinemasının yıldız oyuncularından ve önemli yönetmenlerinden Türkan Şoray'ın yönettiği, senaryosu Onur Ünlü'ye ait olan, yapımcılığını da filmin oyuncularından Yağmur Ünal'ın yaptığı 2015 yapımı *Uzaklarda Arama*³ filmini söylem analiziyle okur. Çalışma bağımsız sinema ve tecimsel sinemanın, çağdaş sinemayla Yeşilçam'ın kesişiminde konumlanabilecek çağdaş anlatı yapısına sahip bu filmin kendi için inşa ettiği ara bir bölgede kendine ait bir söylemi ve biçimsel bir dili nasıl kurduğunu, Türk sinemasının yakın dönemde Yeşilçam'dan beslenen az sayıda örneğinden biri olurken Yeşilçam'ın taşıdığı toplumsal cinsiyet açısından tartışmalı erkek egemen bakışı yeniden üretmeyen, hatta bu bakışı tartışan bir film olduğunu, ağırlıklı olarak Yeşilçam'ın başat türü olan

¹ Üçüncü Sinemacılar ile ilgili olarak daha detaylı bilgi için bkz. Biryıldız, Esra ve Çetin Erus, Zeynep (der.) (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es

² <https://boxofficeturkiye.com/film/aile-arasinda--2013279>

³ Şoray da *Uzaklarda Arama* filmi için "Erkek egemen bir set yoktu son sette, kadın asistanlar, kadın makyözler vardı, çok güzeldi." diye belirtir (Özdemir, 2019, s. 209).

melodram türünün özelliklerini taşısa da fantastik film, masal filmi gibi çeşitli türlere ait özellikleri de barındırdığını ve kadın bakışıyla üretilmiş bir kadın filmi olduğunu ortaya koymayı amaçlar.

1. Yöntem

Film çalışmalarında teknolojik, kompozisyonel veya sosyolojik açıdan farklı katmanlarda, filmin kendisi, film endüstrisinin bileşenleri veya izleyici merkezli yaklaşımlar yaygındır. Literatürde değinilen temalarda genel kabul görmüş araştırma yöntemleri bulunmaktadır. Bunlardan bazıları sosyal veya beşeri bilimler geleneğinden film çalışmalarına geçmiş bazıları ise film çalışmalarından temellenmişlerdir. Film metnini merkeze alan yöntemlerden biri de filmin söylemini de çözümlemeyi sağlayan nitel içerik analizidir (Rose, 2002, s. 30). Nitel içerik analizi veriyi indirgemeyi sağlar, sistemattir ve esnektir (Schreier, 2014, s. 170). Bu yöntemde problemin ve probleme bağlı verinin seçimi kadar kodlama, yorumlama ve bulguların ortaya konuşu da önemlidir (age, s. 174). Bu çalışmada da filmin söylemini çözümlmek için nitel içerik analizi kullanılmıştır. Çalışma nitel bir çalışma olduğu için nicel bir çalışmada olduğu gibi evren ve örneklem üstünden meseleyi tartışmak yerine (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 30) amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen filmin Türk sinemasında kendine özgü bir söylemi nasıl kurduğu nitel içerik analiziyle araştırılmıştır. İnceleme için filmi analiz etmeye başlamadan önce, öncelikli olarak kuramsal çerçeve çizilmiştir, inceleme bu perspektifte gerçekleştirilmiştir. Bulguları değerlendirirken tablolastırmadan yararlanılmıştır.

Nitel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilecek film çözümlemesine geçmeden önce kuramsal çerçeveyi çizmek için toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisine, klasik ve çağdaş anlatı açısından melodram türüne, kadın filmlerinden neyi kast ettiğimize kısaca değinmek faydalı olacaktır.

2. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema İlişkisi

Toplumsal cinsiyete dair teamüller kolektif bilinçaltında, mitlerde, masalarda ve çağdaş sanatlarda yeniden üretilir. Sinema, gerek sanat dalı gerekse kitle iletişim ürünü olması hasebiyle toplumu ilgilendiren diğer olgular gibi, toplumsal cinsiyetle ilgili araştırmalar yapmak için imkân sağlar. Öte yandan “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir” diye belirten Berger’e (2005: 46) atıfla, yenilikçi ve muhalif filmlerde dahi, toplumsal cinsiyet teamüllerinin yeniden üretildiğini söylemek mümkündür.

Feminist kuram ve sinema açısından önemli metinlerden biri olan Laura Mulvey’e ait, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*’nda cinsiyet temsillerinin erkeğin bakış açısına uygun hale getirildiği; seyirci deneyiminin de başrol erkek kahramanla özdeşleşecek şekilde planlandığı belirtilmektedir. Bahsedilen makalede eril bakış (eril nazar) olarak kavramsallaştırılan bu bakışın inşa edilmesi için yakın planlar, kadın bedeninin parçalar halinde (göz, dudak gibi) sunulması gibi sinemasal kodlardan bahsedilmektedir (Mulvey, 1997).

Toplumsal cinsiyet sadece kadın temsiline değil aynı zamanda erkekliğin temsiline de odaklanır. Kadın ve erkek eşitsizliğini konu edinen toplumsal cinsiyet çalışmaları, biyolojik farkların kimlikleri ortak

biçimde kalıplaştırmasıyla ilgilenir. “Toplumsal cinsiyet rollerinin içeriği, birbiriyle ilişkili erkeklik ve kadınlık kavramlarının kapsamından oluşmaktadır.” (Ataman, 2002, s. 8). Bununla birlikte toplumsal cinsiyetin, üstyapıyı ilgilendiren diğer kavramlar gibi toplumdaki değişimlerden etkilendiğini düşünmek hatalı olmayacaktır. Üstyapı ve altyapıyla diyalektik bir ilişki içinde olan toplumsal cinsiyet statüleri kurarken fiziksel ve psikolojik çeşitli makbul kalıplar, sınırlar ve ‘ikili karşıtlıklar’ üretir. “Zayıf/güçlü, aktif/pasif, sert/yumuşak başlı şeklindeki bu kimlik özelliklerinde kadına pasif, zayıf, yumuşak başlı gibi roller biçilerek kadının kontrol edilmesi gereken ve kontrol edilebilir taraf olduğu varsayılmıştır.” (Varol, 2013, s. 66). Öte yandan cinsiyet eşitsizliği denildiğinde ilk akla gelen kadınlara yönelik negatif ayrımcılık iken, kadının aleyhine olan bu eşitsizlik, erkeğin de lehine değildir (a.g.e, s. 8-11; 24-26). Kadın, erkeğin semptomu (Lacan’dan akt. Zizek, 2010, s. 47), erkeğin *gölge*⁴’si oldukça, kadınlar için olduğu gibi erkekler için de yasaklı başka alanlar- duygular ve edimler bulunmaktadır: Duygusal olmak, kavga-dövüş sevmemek gibi duygular erkekler için yasaklı iken, birlikte yenen yemeğin hesabını ödemek, buluştuktan sonra kadını eve bırakmak gibi durumlar da erkekler için bir zorunluluk olmuştur. Erkekler bazı durumlarda bu zorunlulukların altında ezilmişlerse de, belki de asıl yük bu zorunluluklardan ziyade ‘erkek’ ideasına yaklaşmaya çalışmaktan kaynaklanmaktadır.

Renkmen (2012, s. 19) de “Erkeklik en çok erkeği ezer” diye belirten Atay’ın (akt. Renkmen, 2012, s. 19), “erkeğin aslında bir güç ve iktidar nesnesi olarak düşünülmesinin ötesinde, Foucault’nun iktidar tanımından yola çıkarak, erkeğin kendisi üzerinde de tahakküm kuran, erkeğin dışında bir olgu olduğunu” vurguladığını belirtmiştir. Böylece ‘ideal erkek’e yakınsamaya çalışan ‘erkek’ sorgulamaksızın ‘kadının’ ve kadını ödül olarak vaat eden sistemin ona yüklediği ekonomik, psikolojik ve toplumsal ödevlerini yerine getirmektedir. Öte yandan Atay (2012, s. 37) tarafından da vurgulandığı gibi erkek olmak tamamlanan bir süreç değildir; “dayanılmaz acılara katlanarak bir kez erkek olmayı hak ettikten sonra da erkeğin ‘erkeklik’le işi bitmez. Bir tür ‘iğneli fıçı’ misali, taşıyıcısı olduğu iktidarı her daim hayata geçirmesi, hep yeniden üretmesi beklenir ondan.” Özeldir erkeklik genel itibarı ile de toplumsal cinsiyet biyolojik olmaktan çok kültürel pratikler toplamı olarak yorumlanabilir (Atay, s. 2012).

Erkeklik çalışmaları için önemli bir kavramsallaştırma yapan Connell, farklı erkeklik modellerini kategorize eder. Ereke ve Parlayandemir (2020, s. 112) tarafından da belirtildiği gibi:

Connell (2005: 77-120) feminist kuramın, ataerkil düzenin ve erkek egemen sistemin, hiyerarşide kadınları alt konumlara ittiğini belirtmekle beraber, eleştirel erkeklik çalışmalarının da ataerkil sistemde zarar görenlerin ve hiyerarşik olarak konumlandırılanların sadece kadınlar olmadığını vurgulamak istediğini ifade etmektedir. Bu noktadan hareketle Gramsci tarafından ileri sürülen hegemonya kavramı ile hiyerarşiye dair diğer teorileri harmanlayarak hegemonik erkeklik kavramını ve toplumsal cinsiyet teorilerini ortaya atmıştır. Öztürk’e (2018: 138) göre hegemonik erkeklik kavramı, erkek egemen yapıda

⁴ Henderson (1964, s. 118), Jung’a atıfla ‘gölge’ kavramına değinir. Gölge bilinçli egonun karşıtı olmanın ötesinde, bilincin bastırdığı, sakladığı, uygunsuz bulduğudur.

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

ilişkisel, kültürel ve sınıfsal bir yapılanma üzerine kurulmuştur. Bu kavram kendisini batılı toplumlarda şiddet, saldırganlık, bağımsızlık, denetim ve iktidar şeklinde göstermektedir. Bu yönüyle kadınlar üzerinde olduğu kadar, erkekler üzerinde de kurumsallaşan bir iktidar söz konusudur.

Connell (2005: 77-81) hegemonik erkekliğin, hiyerarşik düzende altında yer alan erkeklikleri de kategorize etmiştir. Bu erkeklikler, eşcinsel veya farklı yönelimlere sahip madun erkeklikler, hegemonik ol(a)mayıp, hegemonik erkeklik imajının sürdürülmesine yardım eden ve ataerkil düzenden yararlanan işbirlikçi erkeklikler, sınıfsal ve irka dayalı sebeplerden ötürü toplumun alt kesiminde yer alan marjinal erkekliklerdir.

Toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisi hakkında değinilen durumları bütünüyle yok saymadan, yakın dönemde kadın karakterin konumlanmasıyla ilgili egemen bakışın kırılmaya başladığını söylemek mümkündür.

2.1. Klasik ve Çağdaş Anlatı Açısından Melodram Türü ve Kadın Filmleri

Anlatı, gerçek veya hayali olayların anlatılmasını içerirken; anlatı sinemasının işlevi, belgeselin de bir parçası olan betimlemeden ziyade öykü anlatımıdır. Böylece anlatı, bir öyküyü düzenlemek için kullanılan stratejilere, kodlara ve kurallara (mizansen ve aydınlatma dâhil) atıfta bulunur. Öncelikle anlatı sineması, bu stratejileri, seyircinin olasılıklar âlemleriyle özdeşleştirebileceği veya kabul edebileceği 'gerçek' dünyayı yeniden üretme aracı olarak kullanan bir araçtır (Hayward, 2001, s. 256).

Hayward, klasik anlatı sinemasının 1930'lardan 1960'lara kadar Hollywood yapımına hâkim olan ama aynı zamanda ana akım batı sinemasına da hâkim olan bir sinema geleneğine atıfta bulunduğunu kaydeder. Mirası, önceki Avrupa ve Amerikan sinema melodramına ve ondan önceki teatral melodrama kadar uzanır. Bu gelenek, ana akım veya egemen sinemada, bazı kısımlarında veya tüm bölümlerinde hala mevcuttur. Klasik anlatı sineması, David Bordwell ve arkadaşlarının sinema stiline anlatıyı belirsizleştirmeden açıklamaya hizmet ettiği aşırı derecede açık sinema olarak tanımladığı şeydir. Başka bir ifadeyle bu sinema, izleyiciyi öykü boyunca kaçınılmaz sonucuna götüren motive edilmiş işaretlerden oluşan bir sinemadır. Oyunun adı gerçekliktir. Bununla birlikte, gerçeklik adına ekrana getirilen şeyin incelenmesi, bunun ne kadar uydurma ve sınırlı olduğunu ve yine de gerçekliğin ne kadar az kaldığını ideolojik olarak ne kadar yararlı olduğunu netleştirir. Bu sinemanın anlatısı, "düzen / düzensizlik / düzenin yeniden sağlanması" üçlüsüne dayanır. Filmin başlangıcı, görünüşte uyumlu bir düzeni bozan bir olayı (evlilik, küçük kasaba komşuluğu, vb.) ortaya koyar ve bu da nedensel olarak bağlantılı bir olaylar zincirini harekete geçirir. Neden ve sonuç, anlatıyı ilerletmeye hizmet eder. Sonunda düzensizlik çözülür ve düzen yeniden inşa edilir (Hayward, 2001, s. 65).

Klasik anlatıda tek kahraman, veya merkezdeki romantik çift, temel çatışma ve çözümün yanında yan karakterler ana karakterlerin hikâyesini desteklemek için konumlandırılırlar. Klasik anlatı sinemasının en önemli örneklerinden biri de melodram sinemasıdır. Akbulut (2008, s. 59) Neale'e atıfla, melodramların en azından büyük çoğunluğunun heteroseksüel arzu noktasında bir ortak paydada bulunduğunu; heteroseksüel arzunun, "sadece başkarakterlerin eylemleri için güdüleyici olmayıp, aynı

zamanda anlatıda merkezi bir yer işgal ederek (Neale, 1992, s. 23) evlilik ve onunla bağlantılı olarak aileyi, melodramlar için” odak noktası haline getirdiğini belirtir.

Birincioğlu da melodramatik göstergeleri açıklarken türün “farklı kültürel kodlardan beslenerek farklı sınıfları içine alan bir anlatı özelliği” taşıdığını bununla birlikte klasik anlatı yapısının barındırdığı çatışmayı ve klasik anlatıda yeniden sağlanan düzeni içerdiğini ifade eder (Birincioğlu, 2016, s. 92). Yapısındaki dikotomi (iyi/kötü, kadın/erkek, varlıklı/yoksul vb.) moderniteyle ilişkilidir. Dikotominin seyirci tarafından film metniyle aynı şekilde kabul edilmesi için filmde “iyi ve kötü karakterleri ilk anda dış görünüşünden, ses tonundan, kıyafetinden, jest ve mimiklerinden” ayırt edebilmek önemlidir; karakterler “psikolojik derinliklere sahip değildir.” Bahsedilen nedenden ötürü klasik anlamda melodram anlatılarında “derinliği olan gerçek karakterlere rastlamak güçtür, bunun yerine sadece stereotipler bulunur” (Birincioğlu, 2016, s. 93).

Akbulut (2008, s. 66) bu dikotominin melodramda ahlaki bakış açısını göstermekten kaynaklandığını belirtir:

Melodramın dünyayı ahlaki olarak okunabilir kılma çabasında başkarakterlere önemli görevler düşer. Melodram, dünyayı ahlaki olarak okunabilir kılmak için film kişilerinin, olayların 'gerçekmişgibilğine' (verisimilitude) önem verir. Bu nedenle başkarakterleri de izleyicilerin kültürel tanımını kolaylaştıracak biçimde, belli bir cinsel, etnik ve sınıfsal tip arasından seçer. Her bir karakter, bir duruşuyla, jestleriyle, mimikleriyle, sesiyle belli bir temsil edici işlev (kimisi umudu, kimisi masumiyeti) göstererek, ahlaki tanımayı sağlar (Gledhill, 2000: 238). Bu yönüyle melodram kişilerinin ahlaki tanımayı kolaylaştırmak için sınıfsal, etnik, cinsel olarak kodlanmaları şaşırtıcı değildir. Karakterler, yüklendikleri bu kodlamalarla 'iyi-kötü' arasındaki çatışmayı dile getirirler. Bu mücadele 'iyi'nin 'kötü' üzerindeki zaferiyle sonuçlanır çoğu kez.

Bu ahlaki bakış açısı anlatı ve sanat tarihi genelinde aranabileceği gibi özel olarak melodramın çıkışı ve yaygınlaşmasıyla da beraber okunabilir. Güçbilmez (2002) çalışmasında melodramın ortaya çıkışını Fransız Devrimi sonrası oluşan yeni toplumsal yapıyla birlikte değerlendirirken Tanzimat edebiyatında da bu etkilerin oluştuğunu vurgular. Bu durumda Sadakoğlu'nun (2019, s. 1187) belirttiği gibi melodramların kitlelere istenen mesajların iletilmesi açısından diğer türlerden çok daha başarılı olduğu düşüncesi belirleyici olmuştur.

Rastlantılar melodramatik anlatıdaki önemli kodlardandır; “rastlantılar anlatı yapısında çatışmaya yol açar ve bir eksiklik doğurur. Olayların ilerlemesini anlatmanın en etkili yolu olan rastlantı, en önemli gelişmeleri gerçekleştirme işlevine sahiptir. Bu şekilde anlatıdaki ana noktaları en basit, çabuk ve ekonomik düzeyde birbirine bağlamak mümkün hale gelir”; rastlantılar “anlatıda karakterin hayatına birdenbire giren ve her şeyi geri dönülmez bir şekilde değiştiren ölüm, kaza, tanıdık birinin ortaya çıkışı gibi durumlardır.” Klasik anlatı açısından ise düzeni bozmak ve çatışma yaratmak ve anlatının sonunda çözülerek yeniden dengeye kavuşma noktasında işlevselleşirler (Birincioğlu, 2016, s. 98).

Birincioğlu (2016, s. 98-99) Neale'a atıfla tesadüfler, kader ve şans karşısında edilgen olan

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

kahramanlardan farklı olarak her şeyi bilen seyircinin kahramanlara benzer olarak çaresizliğinin duygularının yoğunlaşmasında önemli bir unsur olduğunun altını çizer. Neale'ın (1986, s. 6) *Melodram ve Gözyaşı* olarak çevrilebilecek çalışmasında; melodramların şansa olaylar, tesadüfler, kaçırılan karşılaşma anları, ani dönüşümler, son dakika kurtarışları ve ifşaları, *deus ex machina* sonlarıyla işaretlenmelerinin sıklıkla vurgulandığı belirtilir. Neale, Peter Brooks'a atıfla melodramatik anlatımın 'sürekli sürprizler, sansasyonel gelişmeler', olayların belirlenmiş yönündeki sürekli ihlaller, 'nefes kesen gaddarlık' gibi unsurları içerdiğini vurgular. Neale'e göre olayların gelişme biçimine ilişkin çok az nedensel hazırlık olduğundan, melodramın türsel '*gerçekmişgibiliği*' (*verisimilitude*), olayların ardışıklığının ve gidişatının gerçekçi bir bakış açısından ne ölçüde güdülenmemiş olduğuyla belirlenme eğilimindedir; var olan hazırlık ve motivasyon her zaman 'yetersizdir'. Nedenin üzerinde bir etki, olağanın üzerinde olağanüstü bir aşırılık olduğunu, dolayısıyla kader, şans ve alınyazısı gibi terimlerin ortaya çıktığını vurgular. Bu durumun, on dokuzuncu yüzyıl romanı ve natüralist dramayla ilişkili geleneksel sosyal ve psikolojik motivasyon biçimlerine indirgenemez bir anlatı mantığını işaretleyerek farklılaştığına değinirken; ayrıca kahramanların yaşamları üzerinde bir gücü/iktidarı vurguladığını belirtir. Neale'ın da vurguladığı gibi bu güç seyirci tarafından bir dereceye kadar paylaşılır. Bu, melodramdaki anlatımın, seyircinin bilgisi ve bakış açısıyla ana karakterlerin bilgisi ve bakış açıları arasında, seyircinin genellikle daha fazla bilgi sahibi olacağı şekilde, farklılıkların üretilmesini içermeye derecesinden kaynaklanır (Neale, 1986, s. 6-7).

Melodramın “tamamlayıcı özellikleri arasında öykünün içerdiği duygusal yoğunluğun görsel bir uzantısı olarak sunulan aşırılık ögesi gelir.” Melodramatik anlatıda “kahramanların hissettikleri duygular, kadın ve erkek arasında yaşanan büyük aşk, çekilen acılar, yapılan fedakârlıklar, aniden gerçekleşen tesadüfler ‘gerçekte’ olamayacak kadar aşırıdır.” Hikâyedeki aşırılığın sinematografik sunumunda, “görsel olarak abartılan oyunculuklar, yoğun duygu patlamaları, ağıdalı diyaloglar, gösterişli kostümler ve dekorla desteklenirken, yakın plan yüz çekimleri bu yoğunluğun teknik anlamda dışavurumudur” (Birincioğlu, 2016, s. 95).

Sözcük olarak müzikli drama olan melodramlarda müzik kullanımı, diyalog kullanımı ve sessizlik kullanımı hikâye anlatımında önemli araçlardandır. Akbulut'un (2008, s. 74-75) vurguladığı gibi:

Ayrıca müzik, izleyicinin üçüncü boyutu yaratmasına yardım ederek uzam oluşturur, dramatik sahne yaratır. Müzik, görülebilir gerçekliğin ötesinde aşırılığı (excess) gösterir, anlatılmaz olanı anlatır, oyuncuymuş gibi, 'bu iyidir, bu kötüdür' der (Coates, 1994: 62). Aynı zamanda Hollywood melodramlarında müzik, öteki sözel olmayan işaretler gibi, dilin yetersizliğini gösterir. Bu saptama da melodramın aşırılıkla ilgili başka bir kodunu akla getirir. Melodramda karakterler, eylemden çok eylemsizlik üzerinde konumlanmışlardır ve çatışmaları, dil ya da konuşma yoluyla çözerler (Rowe, 1995: 111). Başka bir deyişle sözsiz, sessel aşırılık söz konusudur. Ancak konuşmanın, dilin eylemden üstünlüğü, duyguları ifade etmede yetersiz kalır. Bu nedenledir ki müzik, bastırılmış duyguları ifade ederek dilin yetersizliğini gösterir. Melodramın jestsel, görsel ve müziksel aşırılıklara başvurusu,

Brooks'un 'suskunluğun metni' (text of muteness) dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığını anlatırlar (aktaran Gledhill, 1992: 30). Bu bağlamda aşırılığın başka bir boyutu, diyaloglarda gözlenir. Melodramların sözlere, diyaloglara çok yer verdiği görülür; bu diyaloglar ağdalı bir nitelik gösterir.

Birincioğlu (2016, s. 97) bu “sessizlik anı”nın “en önemli duygu ve anlamın anlatılmaya çalışıldığı doruk sahneleri olarak” kabul edildiğini ve Gledhill’in “melodramdaki bu duygu yoğunluğunu doruk sahnelerin hazırlayıcı unsuru ve anlatıda yaşanan ‘ifade blokajı’ olarak” adlandırdığını belirtir.

Türk sineması için kült filmlerden olan -incelediğimiz *Uzaklarda Arama* filmiyle arasında metinlerarası bir okumadan bahsedebileceğimiz ve *Uzaklarda Arama* filminin yönetmeni Türkan Şoray’ın pavyonda çalışan Sabiha’yı canlandığı- *Vesikalı Yârim* (Yön. Lütfi Ömer Akad, 1968) filminde de bahsedilen sessizlik anları filmde anlatı unsuru olarak yer alır. Birincioğlu (2016, s. 97) tarafından belirtildiği gibi melodramlarda;

Kahramanlar çeşitli nedenlerle ifade edilmesi gerekenleri söylemeyerek yanlış anlamının ortaya çıkmasına neden olur. Melodramların sonuç bölümlerinde ise daha önce yaşanan bu ifade blokajı, doruk sahnelerde “aşırılık ögesiyle” çözülür. Böylece gerçek ortaya çıkar, iyi hak ettiği ödülü, kötü ise çekmesi gereken cezayı alır.

Kadın filmleri dediğimizde iki farklı tür aklımıza gelebilir. Bunlardan ilki kadın seyirciyi hedefleyen melodram filmleriyken ikincisi kadın hareketlerinin toplumsallaşmasının da etkisiyle kadın karakterleri merkeze alan ve ataerkil bakışı yeniden üretmeme iddiası taşıyan filmlerdir. İlk film türü açısından kadın filmi olmak bir tür gettolaşma belirtisidir ve melodramların düşük statülü değerlendirilmesine neden olur. Akbulut’a (2008, s. 33) göre de;

Melodram sadece Türk sinemasında değil, dünya sinemalarında da tarihten bu yana aşağılanan, değersiz görülen bir tür olarak görülmüştür. Kuramcılar, melodrama yönelik ilgisizliği, kültürel bir değer olarak gerçekliğin yükselişi ve melodramın bir kadın biçimi olarak gettolaştırılmasına bağlayarak açıklarlar (Gledhill, 1999: 207). Her şeyden önce melodramın gerçekçilik- karşıtı bir doğaya sahip olduğu düşünülmüştür.

Bununla birlikte 1970’li yıllarla- özellikle Thomas Elsaesser’in “Tales of Sound and Fury” adlı çalışmasıyla birlikte melodram film eleştirisinin ilgi alanına girer. Steve Neale, Peter Brooks, Raymond Williams, Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Linda Williams gibi çok sayıda araştırmacı melodramı kültürel bağlamları içerisinde tartışan çalışmalar ortaya koyarlar (Gledhill, 1989, s. 5-39). Kuhn (2019, s. 359) da kadın filmleri ve pembe dizileri kadınlara yönelik türler olarak tanımlarken, “kadın izleyiciyi hedefleyen popüler anlatı türleri son zamanlarda kuramsal ve eleştirel anlamda oldukça ilgi çekmektedir” diye alandaki paradigma değişimini ifade eder.

İkinci tür filmler Türk sineması için Atıf Yılmaz örneğinde olduğu gibi erkek yönetmenler veya Yeşim Ustaoglu ve Pelin Esmer örneklerinde olduğu gibi kadın yönetmenler tarafından üretilirler. Şoray’ın da belirttiği gibi (Özdemir, 2019, s. 211) “Türkiye’de çağdaş anlatı yapısını kullanan filmlerde, kadın

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

karakterlerin sunumu kadın yönetmenler tarafından çok gerçekçi sunuluyor, çok da gerçekçi canlandırıyor oyuncular, zaten ayrıcalığı da orada oluyor filmlerin.” Dünya sineması açısından tıpkı Türkan Şoray gibi oyuncu olan ve farklı kadınların hikâyelerini anlatan *Caramel* (2007), Aristofanes'e ait, antik tiyatrodaki önemli savaş karşıtı ve feminist eserlerden olan *Lysistrata*'nın serbest uyarlaması olarak görebileceğimiz *Where Do We Go Now?* (2011), ve Lübnan'ın Oscar adayı olan *Kefernahum* (2018) filminin de yönetmenliğini yapan Nadine Labaki günümüzde önemli yönetmenlerdendir.

Bağımsız filmlerle de keşişen bu filmlerde klasik anlatıdaki tek kahraman, veya romantik çift, tek çatışma, tek çözümün aksine, yan karakterlerin de hikâyesine odaklanılan çağdaş anlatılardan da bahsedilebilir. Bununla birlikte geniş bir perspektiften değerlendirdiğimiz ve televizyon dramalarını göz önünde bulundurduğumuzda gerek izleyici beklentileri ve sektörel sınırlamalar gerekse kadınların da içselleştirdikleri toplumsal cinsiyet teamülleri ve eril bakış açısı nedeniyle kadın yönetmenlerin de tartışma yaratan kimi üretimlerinden bahsetmek mümkündür.

3. Film Çözümlemesi

Film Atıf Yılmaz'a atfedilerek açılır. Atıf Yılmaz, Türk sineması için olduğu gibi Türkan Şoray filmografisi açısından da önemli yönetmenlerden biridir; öte yandan Atıf Yılmaz Türk sinemasında kadın filmleri incelendiğinde de tartışmalar yaratan bir yönetmendir. Bazı araştırmacılar Atıf Yılmaz sinemasında kadın temasının feminist bir sinemanın parçası olduğunu ifade ederken bazı araştırmacılar 1980'li yıllardaki kadın filmlerinin kadın bedenini metalaştırarak eril nazarı yeniden ürettiğini ifade etmektedirler (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015; Türkmen, 2020).

3.1. Kadın-Erkek Dikotomisini Kıran Açılış Sekansı

Filmin açılış sekansı yüzük kutusu ve yakın planda gördüğümüz Nazlı'nın yüzüğü gördüğünde sevinmesidir. O sırada alışlageldiği üzere evlenme teklifi etmesi gereken Vedat bayılır. Bu noktada film daha başlarken yerleşik kadın-erkek dikotomisinin karşısında durur. Vedat, ağabey olarak gördüğü arkadaşı Tayfun'a Nazlı'ya evlenme teklif ettiğini anlatır. Vedat'la Tayfun'un aralarında geçen konuşmadan Vedat'ın taşralı olduğunu ve henüz kendisinin taşralı olduğunu Nazlı'ya söylemediği için öğretmen çocuğu olarak bildiği Nazlı tarafından terk edilmekten korktuğunu öğreniriz. Vedat'ın erkekliğini geliştirmesi gerektiğini düşünen Tayfun, 'fakülteye' diyerek Vedat'ı pavyona götürmeye karar verir. Vedat başta istemese de kabul eder. Pavyona gittiklerinde pavyonun kapalı olduğunu görürler; pavyon Vedat'ın kasabası olan Uzaklar'a taşınacaktır. Hem karakterlerin oyunculuğu hem de hikâyelerinden anladığımız üzere bu iki erkek karakter birbirlerine zıt kabul edilebilecek erkek temsillerini üretirler.

3.2. Erkekliğin Temsili ve Erik Kamusal Alan

İzleyen bölümde Belediye Başkanı makam odasında Vali ile telefonda görüşerek pavyonun kendi kasabalarına taşınmasını engellemeye çalışır ama başarılı olamaz. Yanında çalışan yardımcısına pavyonun yerinin değiştirilme sebebini açıklar. Pavyonun eski muhiti 'hatırlı biri'nin doğduğu yerdir ve

bu kişi kendi memleketinde pavyon olmasını namus sorunu olarak addetmektedir. Yardımcısı da ‘Başkanım biz onun bunun çocuğu muyuz?’ diye sorar. Bu planda duvarda daha önceki başkanlara ait olduğunu düşünebileceğimiz dört erkek fotoğrafı asılıdır. Bu soruya cevabı odadaki varlığı önemszenmeyen öğretmen Tahsin Öğretmen ‘Bence değildir’ diyerek verir. Bu cevabın üstüne Tahsin Öğretmen ile konuşmaya başlayan Başkan, kendisine ödenek için ikide bir gelen öğretmene kasabanın kurtuluş şenliği için bile para bulamadığını söyler. Burada temsil edilen erkeklerin Connell’in erkeklik performanslarına atıfla egemen (Başkan), işbirlikçi (Yardımcısı) ve marjinal (Tahsin Öğretmen) erkek olduğunu söylemek mümkündür.

Genel plandan ve üst açıdan gördüğümüz kasaba meydanında masalarda oturan erkekler vardır. Hatta bu sahne özelinde kamusal alanın erkeklere mahsus bir alan olduğunu söylemek mümkündür. Hoparlörden yapılan duyuruda kasabanın bir eksiğinin giderildiği söylenirken okey oynayan erkeklerden sonra çeşmeden su alan iki kadını da görürüz. Tarlada kadınlarla çalışan bir erkek daha vardır. İneği ve çocukları gördüğümüz planla birlikte müzikhol olarak duyurulan pavyonun açılacağını öğrenmiş oluruz. Tayfun, olayı müjde olarak değerlendirirken Vedat’ın eniştesi Ömer, ‘Ne müjdesi!’ diyerek sinirlenir. Ona göre mevcut durum rezilliktir. ‘Pavyoncunun, oros...’ diyerek kendini sansürledikten sonra tövbe getirir. Tayfun ise her hafta bu iş için şehre taşınıldığını şimdi ise ayaklarına geldiğini söyler. Bu sırada erkekler kendi aralarında konuşurken bazılarının çok sevindiği bazılarının ise bu duruma karşı çıktıkları görülür.

3.3. ‘İyi’ Kadınların ‘Kötü’ Kadınlarla Karşılığı

Yaşlı bir kadın yüzünü gördüğümüz yakın plandan genel plana açılan sahnede ‘Bu karılar bu kasabaya felaketten başka bir şey getirivermiyecek⁵’ demektedir. Genele açıldıkça kadının yalnız olmadığı kasabanın bütün kadınlarının evde toplanmış olduğu ve diğerlerinden daha yukarıda oturtularak daha üst bir seviyede konumlandırıldığı görülür. Kaygılı olan ve hepsinde aynı renk yazma olan kadınların arkasındaki merdivenin alt basamağında ‘İşte benim hikâyem böyle başladı’ diyerek filmin anlatıcısı olduğunu anladığımız küçük çocuk, Yusuf bulunmaktadır. Filmin genel sinematografik biçimine uygun olarak bu kez de genel plandan yakın plana geçilmektedir. Film boyunca kesme yerine hareketli kameranın ve kamera hareketlerinin filmin dilini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çocuk tarafından söylenen ‘Kasabamıza kim olduğunu bilmediğim bazı kadınlar gelecekti. Belli ki bunlar kötü kadınlardı. Ve geldiklerinde çok acayip şeyler olacaktı’ cümlelerinden sonraki izleyen sahnede ‘kötü kadınları’ tanırız. Klasik melodram anlatısında kötünün filmin başından beri kötü olduğunu biliriz; öte yandan bu anlatıdaysa film seyircisini kötünün kötülüğünü sorgulayacağımız bir güzergâha davet eder.

Filmde bu sahneye kadar pastel tonlar hâkimken ‘kötü kadınlar’ın başı olan Neriman ablanın⁶ arkasında pavyon yazısı ışıklar ve kırmızı perde vardır. Bu sahnede yakın plandan gördüğümüz kadından kesmeyle

⁵ Filmde yöresel ağızla ifade edilen replikler metinde düzeltilmemiştir.

⁶ Neriman ismi de metinlerarası bir okumayla Yeşilçam filmlerinde önemli bir oyuncu olan Neriman Köksal’ı düşündürür.

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

genel plana geçilir. Sahnede gördüğümüz beş kadının yanı sıra pavyonda çalışan kadınların vamp oldukları halleriyle hazırlanmış afişleri de duvara asılmıştır. Sahneye giren altıncı kadın ‘Ya bu taşınma işi nerden çıktı?’ diye sorarken taşınan pavyonun bu pavyon olduğuna emin oluruz. Film bu aşamaya kadar kurduğu çoklu anlam üretmeye imkân vermeyen dolaysız anlatımını film boyunca da sürdürür. ‘Okullar açılacak çocuklara para lazım’ diyen kötü kadınların başka bir yere gitmekten mutlu olmadığı anlaşılmaktadır. Kadınların kendi aralarındaki konuşmalarından pavyonda neden çalıştıklarını anlarız. Cezaevindeki kocasına para göndermek gibi nedenlerle karakterler kötü stereotip olmaktan uzaklaşırlarken Yeşilçam’ın mağdur ve fedakâr kadın tiplemesine de yaklaşırlar. Filmin başında esas kız olarak gördüğümüz Nazlı üzgün yürürken filmin melodramatik çatışmasını da öğrenmiş oluruz. Nazlı pavyonda yüzüğüne bakar. Neriman Nazlı’ya neden üzgün olduğunu sorunca evlenme teklifini kabul ettiğini öğrenirler. Deniz ise dışarıdan film boyunca detayını öğrenemeyeceğimiz Ahmet’in halüsinasyonuna bakmaktadır. Pavyonun sahibi Coşkun kadınlarla konuşur. Melodram anlatıda ev, kadının temsil edildiği iç mekândır (Akbulut, 2008, s. 79). Öte yandan filmde pavyonda çalışan kadınlar açısından ev pavyondur.

Filmin ‘iyi’ kadınları olan kadınlar da kamusal alanda temsil edilirler. Kasabada meydanda kadınlar pavyona karşı eylem yapmaktadırlar. Bir dönem filmi olması nedeniyle dönemin politik ruhunun bu sahnede kendine yer bulduğunu söylemek mümkündür. Kadınların belediye önündeki sahnesinde ev sahnesinde lider olduğunu gördüğümüz kadın, Belediye Başkanı’na kızmaktadır. Başkan, siyasetçilerin söyledikleri ‘Hizmet yaptık’ veya ‘Birlik ve beraberliğe en çok ihtiyaç duyduğumuz şu günlerde...’ sözleriyle demagoji yapmaya çalışmaktadır fakat kasabalılar ikna olmazlar.

Kadınları kasada taşırken kadınların maruz kaldıkları kendilerinin de dediği gibi mal muamelesidir. Sıcaklayan kadınlar çaya girmişlerdir. Serinlemek için girdikleri çayda çocukları görünce ‘Erkek var’ deyip gülerler. Deredeki kadınların sinemasal temsili onları metalaştıran eril bir bakış açısını üretmez. Kadınların tabiatın bir parçası olarak güzellikleri doğanın fon olduğu çerçevelerde vurgulanır. Burada yönetmenin kadın olmasından öte filmin bir kadın filmi olarak kabul edilebileceğini söylemek mümkündür. Bu sahnede anlatıcı çocuk Yusuf’la Deniz tanışır ve çocuk Deniz’e ‘Sen kötü kadın mısın?’ diye sorar. Büyüklerin dünyasının yargıları olan ‘iyi kadın’, ‘kötü kadın’ gibi kavramlar çocuk için anlaşılması kolay kavramlar değildir. Film özellikle Yusuf ve Deniz’in birlikte olduğu sahnelerde görsel olarak fantastik filmlerle ve masal filmleriyle örtüşür. Deniz, saf ve yargısız olan çocuk Yusuf’a ileride büyüüp *erkek* olunca kendisine atması için taş verir.

3.4. Filmde Belirgin Hale Gelen Melodramatik Kodlar

Kadınlar kötü koşullarda bile olsa eğlenerek yolculuk yaparlar; söyledikleri ‘İnce giyerim ince’ şarkısı diegetik müzik kullanımına örnektir. Film boyunca melodramatik anlatının önemli bir unsuru olan müziğin hem diegetik⁷ hem de non-diegetik⁸ müzik olarak kullanımına rastlanır.

Nazlı'nın kasasında olduğu kamyonet yolda gidip kadrajdan çıkarken kadrajda tarlada çalışan Vedat arkası kamyonete dönük durmaktadır. Melodramın temel unsurlarından olan tesadüfler, karşılaşmanın ertelenmesi, seyircinin kahramanlardan daha çok bilgi sahibi olması unsurları burada yer almaktadır.

Bisikletiyle kasabaya gelen çocuk, kötü kadınların kamyonetiyle onların gelişine karşı çıkan kadın grubunun arasında kalır. Coşkun, yaşlı kadına gidip ‘Es-salam'ün aleyküm’ derken, muhafazakârlıkla uzlaşacağını göstermek ister. Kadın onları istemediklerini söyler; meydana jandarma da gelir. Coşkun'un ‘Komutanım şuradaki bina değil mi?’ diye sorması üstüne Tayfun ‘Evet p.zevenk bey orası’ diyerek cevap verir. Özellikle son yıllarda Batıdan tüm dünyaya sirayet eden politik doğruculuğun o dönemin taşrasında olmadığını göstermek günümüz seyircisi için bir güldürü unsurudur. Kadınların eşyalarını alıp yürüdükleri sahnede iki kadın grubunun farklılıkları görünürdür. Pavyonda çalışan kadınlar bakımlı, güçlü, enerjikken, kasabalı kadınlar daha doğal ve kaygılıdır. Her iki kadın grubu birbirine bakar. Kasabalı kadınlardan biri bunlar çok güzel derken Yusuf'un annesi ‘güzellikleri batsın’ der. Yusuf, Deniz’e ‘Deniz’ diye seslenince annesi Yusuf'un kafasına şaplak indirir. Deniz ise ‘Niye vurdun şimdi çocuğa?’ diye sorar. Buradan başlayan tartışma yüzünden kadınlar itişmeye başlarlar. Pavyondaki kadınlar kendi aralarında konuşurken diğer kadınlarla empati yaptıkları da görülür.

Eski belediye gazinosu harabedir ve kadınların sosyo-ekonomik durumlarına gönderme olarak okunabilecek bir hapishaneye benzemektedir. Deniz ve Neriman alışverişe çıkarken kendi aralarında korku üstünden konuşurlar. Burada kamera kadınlar yerine kadınları izleyen erkekleri izlemeye başlar. Şoray, film boyunca sürdürdüğü bu tercihlerle, Mulvey'in ve Berger'in bakışla ilgili vurguladığı erkek egemen bakışın karşıtı yaratır. Yusuf'un babası Ömer bakkal açık olduğu halde kadınlara satış yapmak istemez, Neriman ‘Delikanlı ol’ diyerek tepki gösterirken Ömer de ‘Sizden âlâ mal mı var?’ diye sorar. Bu olayı gören Yusuf alışveriş listesini kapar ve daha sonra siparişleri getirir. Neriman, Yusuf'a para verir Yusuf başta istemese de kabul eder. Neriman, Yusuf'u her istediği zaman, özellikle akşamları pavyona gelmemesi için uyarır.

Deniz'le Yusuf büyümek hakkında konuşurken gördüğü halüsinasyon üstünden kendi hikâyesini anlatacakken kasabalıların onları taşlaması sonrası hikâye yarım kalır. Gördükleri mavi at sayesinde hala çocuk olduğunu kabul eden Yusuf eve geldiğinde kadınlara Vedat'ın ailesinin karşı olduğunu yeniden görürüz. Vedat ertesi gün şehre gideceğini söyler. Nazlı da şehre gidecektir. Kadınlar kendi

⁷ Film çalışmalarında, diegetik terimi, çıkarım yoluyla anlatılan hikâyeye, dünyaya ait olanların hepsine atıfta bulunmaya başlamıştır. Film müziği, genellikle bu kurgusal evrenle olan ilişkisi bakımından tanımlanır. Diegetik müzik filmin ima edilen dünyasında üretilir. (Kassabian'dan akt Wakefield, Tan, Spackman, 2017, s. 605). Bir annenin sesini bebeğine şarkı söylerken gösterdiği gibi net bir şekilde diegetiktir ve kaynak ekranda görünmese bile, bir müzik kutusunun hafif seslerinin kreş içerisinde geldiği varsayılabilir.

⁸ Buna karşılık, diegetik olmayan müzik, bir sahneye eşlik eden, ancak bir figür gibi ses veren eşsiz orkestra akorları gibi kurgusal bir dünyanın dışına çıkmış müziği ifade eder. Diegetik olmayan müzik, film karakterlerinin görebileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, hissedebileceği veya duyabileceği varsayıldığı duyuşal dünyanın bir parçası değildir (Brown Kassabian'dan akt Wakefield, Tan, Spackman, 2017, s. 605).

aralarında para toplar ve arkadaşlarından birinin oğlunun okul harçlığını şehre gidecek Nazlı'ya verirler. Nazlı gidince arkasından konuşan Neriman'ın kaygısı üstünden Coşkun'un elinde Nazlı'nın senetleri olduğunu öğreniriz. Bu durum da Nazlı'nın orada olmasını mazur görmemizi açıklayan sebeplerden biridir.

Nazlı minibüse biner, minibüs dolunca hareket eder; Vedat bu minibüse yetişemez. Böylece melodramın önemli öğesi olan karşılaşmama burada da hikâyenin sürmesini sağlar. Nazlı, Vedat'a kaçmak istediğini, babasının onu arkadaşının oğluya evlendirmek istediğini söyler. Vedat kaçmak için ikna olur.

3.5. Filmde Belirgin Hale Gelen Çağdaş Anlatı Sineması Unsurları

Coşkun izleyen sahnede bir önceki gece pavyonun taşlanmasıyla ilgili olarak Belediye Başkanı ile konuşurken kendi haklarını savunmaya çalışan kadınları da susturur. Bu sırada makama gelen Tahsin Öğretmen herkesin önünde azarlansa da Neriman'la birbirlerini görürler. Neriman'ın Tahsin'den etkilendiğini anlarız. Tahsin Öğretmen film boyunca farklı erkeklik performansları açısından ideale yakınsar.

İzleyen sahnede pavyonda çalışan kadınlar bir köy düğününü izlerler. Geline bağlanan kırmızı kuşak namusun kültürel göstergelerindedir. Kadınlar düğünü izlerken kendi aralarında konuşurken imrenme ve kaygı arasında çeşitli duyguların temsil edildiğini görürüz. 'İyi birine denk gelse bari' diyen bir arkadaşına 'Öyle bir şey mümkün mü sence?' diye cevap veren kadın tanımadığı gelin için kaygılanırken düğüne katılan kasabalılar kadınlar tarafından izlendiklerini fark edince sinirlenirler. Yusuf'un annesi kadınların bakışlarında gördüğü hüzne şefkat dolu bir ifade ile bakar. Kadınlar göz göze gelince aralarında empati ve iletişim başlamış olur.

Bu sırada kadınlar pavyonu temizler ve restore ederler. Normal bir ev temizliği gibi lahmacun yenmesinin gösterilmesi kadınların filmde ötekileştirilmediğinin göstergelerinden biridir. Filmin hem kötüsü hem de komiği olan Coşkun da bir köpeği severken gösterilir. Böylece klasik melodram anlatısının aksine, elinde senetleri tutarak zorla kadınları çalıştıran birisi bile tamamen kötü olarak gösterilmez. Pavyondaki kadınlar gibi kasabadaki erkekler de pavyonun açılışı için hazırlanırlar.

3.6. Farklı Katmanların Karşılılaşması

Pavyonun açılışına çok fazla araba gelir, kasabadaysa bu durumu olumlu ve olumsuz karşılayanlar kendi konumlarını korurlar. Tayfun, Vedat'ı da kendisiyle 'acemiliğini atması için' pavyona gitmeye ikna edince, Vedat'ın eniştesi Ömer tepki gösterir. İzleyen sahnede gizlice pavyona giren Yusuf'un gözünden kadınların kalçalarını görürüz. Her ne kadar genellikle film çalışmalarında kadın bedenini parçalar halinde sunmak eril bakışı yeniden üretmek olarak değerlendirilmekte olsa da bu sahne özelinde ve film genelinde yönetmenin kadın bakışını koruduğu ve bedeni metalaştırmadığını yeniden söylemek mümkündür. Buradaki sahne daha çok eril bakışın yeniden üretimi yerine bir çocuğun yeni bir dünyayı keşfetmesi ve erginlenmesini düşündürmektedir. Bu sahnede Coşkun'la kadınların yaptığı konuşmalar Yeşilçam'ın görece steril pavyonları dışında başka bir tür gerçekliği ve kadınların nasıl metalaştırıldığını

da göstermektedir. Öte yandan bütün melodramlarda olduğu gibi bu anlatıda da ‘kader ağlarını örmüş’, Vedat Nazlı’nın çalıştığı pavyona gelmiştir. Durumu fark eden Nazlı o gece çalışmak istemeyince Coşkun’la tartışırlar. Aralarındaki konuşmadan Nazlı’nın kendi hatası yüzünden pavyona düşmediği, üvey babası tarafından pavyona satıldığı açıklanmış olur. Film Deniz’in halüsinasyonları dışında pek çok detayı sözel olarak da anlatır. Bu açıdan da diyalogun az olduğu 1990 sonrası bağımsız sinemadan çok sözlü anlatımın baskın olduğu Yeşilçam’ın melodram anlatısından beslenir. Pavyon sahnesinde masadaki konuşmalar sırasında Vedat’la Tayfun’un farklı erkeklik performanslarını sergilemeye devam ettikleri görülmektedir. Başka bir masada Yeşilçam sinemasının önemli oyuncularından Eşref Kolçak tarafından canlandırılan yaşlı bir adam masadaki konsomasyona gelen kadının ona daha fazla içmemesi için yaptığı uyarıya ‘Karışma kadın!’ diye karşı çıkar. Pavyon, Yeşilçam’da tasvir edilen pavyondan daha farklı biçimde temsil edilir. Yetişkinlerin dünyasını gizlice üst kattan izleyen Yusuf için bütün bu manzara anlaşılmalıdır. Vedat ortama daha fazla dayanamayıp çıkınca sahneye Vedat’ın çıktığından haberdar olmayan Nazlı girer; böylece melodram için önemli bir unsur olan karşılaşamama, çözümün ertelenmesi yeniden gerçekleşmiş olur. Yusuf da kafa karışıklığını gidermek için öğretmenine danışmaya gider. Yusuf için bilge karakter olmasının yanı sıra filmde Tahsin Öğretmen kimliği önemlidir, çünkü hegemonik erilliğin karşısında konumlanan bu karakter filmin başında diğer karakterler tarafından tabi veya marjinal erkek gibi ötekileştirilse de filmin sonunda bir aşk hikâyesinin kahramanı olacaktır.

İzleyen sahnede köylü kadınlar evde kendi aralarında süslenirler ve ‘Ev, tarla, çocuk... Başka bir şey bildiğiniz yok’ diye mevcut durumla ilgili konuşurken Yusuf’un annesi ‘Bu kadınlar kasabamıza geldiğinden beri hepimize bir haller oldu, biliyunuz mu, baksana hepiniz nasıl güzel oldunuz’ der.

Neriman’ın Tahsin’in yanına geldiği sahnede aralarındaki elektriklenmeyi aynı enerjiyle yüklü olduklarını –belki de aynı şeyi hissettiklerini- bilimsel bir şekilde ifade eden Tahsin’e ‘Ne anlatıyorsun anacım’ diyerek farklı toplumsal gruplarda olduğunu gösteren Neriman, kendi tavrından rahatsızlık da duyar. Göğsünden çıkardığı altını, okula yardım için arkadaşları adına veren Neriman, başta kabul etmek istemeyen öğretmene önce ‘helal para’ sonra ‘biz de çocuk okuttuk’ diyerek verir. Burada iki açıdan düşünmek mümkündür. Hem pavyon kadınının ‘bile’ eğitim konusunda duyarlı olması gerekenlerden daha duyarlı olması hem de o kadının bir stereotipten öte çocuğunu okutmak için çalışmak zorunda kalan emekçi bir anne olması anlatılmış olur.

3.7. Melodram Anlatısına Dönüş

Abisi olarak gördüğü Tayfun’a Nazlı’yla kaçacaklarını söyleyen Vedat, konuşurken Nazlı’nın fotoğrafını gösterir. Nazlı’nın pavyondan bildiği Nazlı olduğunu anlayınca Vedat’a göre neşesi kaçan Tayfun ‘Burnumuzun dibine kadar pavyon gelmiş, hiç neşem kaçır mı?’ der. İyi-kötü gibi karşıtlıklardan beslenen melodram açısından düşündüğümüzde klasik anlatıda Tayfun’un ideal bir

karakter olmadığı dolayısıyla böyle bir bakış açısıyla hikâyede antagoniste dönüşeceği klişesinin gerçekleşmesini beklemek mümkündür.

Pavyonda arkadaşları Nazlı'yı teselli ederken Tayfun pavyona gidip 'Vedat çok âşık sana' diyerek Nazlı'nın gitmesini ister. Böylece karakter esas oğlanla esas kızın kavuşmasını engelleyen melodramatik engellerden birisi olur fakat Nazlı'yı sömürme tehlikesi olan bir kötü karakterden ziyade arkadaşının incinmesini ve belki Nazlı'nın da zarar görmesini engellemek isteyen bir dost olarak sadece gitmesini istemiştir. Yan olaylardan biri, daha önceki gece çok içki içen yaşlı amcanın ölmesi ve kapının önünde olay çıkması olur.

3.8. Toplumcu Gerçekçi Filmlere, Masallara ve Güçlü Kadınlara Gönderme

Deniz ise gizlice pavyona giren Yusuf'u kaçıtır. Bu sırada filmin yönetmeni ve Deniz karakterini canlandıran Yağmur Ünal'ın annesi Türkan Şoray'ın köylü kıyafetleriyle tarlada olduğu ve kameraya gülümsediği bir plan vardır. Bu plan hem yönetmenin kadın emeğine, hem anneliğine, hem de kendi filmografisinde önemli yer tutan toplumcu-gerçekçi filmlerine gönderme olarak okunabilir. Deniz film boyunca hastalığını gizler, burnu kanayan Deniz'in burnunu silen Yusuf'la Deniz'in arasındaki konuşmadan 'Gelin ana' adlı yaturın hikâyesi aktarılır. Bu hikâyede sevdiği kişiye kaçarken ağabeyleri tarafından vurulan bir kadın vardır, bu hikâye de trajik bir kavuşamama hikâyesidir. Kayaların ardındaki tren istasyonuna giden kestirme yol böylece hem Deniz hem de seyirci tarafından öğrenilmiş olur. Deniz'le Yusuf'un bir sonraki sahnesi masalsı bir atmosferde tasvir edilmektedir. Sinematografik tercihler, müzik ve Deniz karakterinin planları onu metalaşmış kadın temsilinden ziyade bir çocuk filminin peri karakteri olarak konumlandırır. Yusuf, Deniz'le evlenmek için büyüdüğünü söylerken Deniz'in onun hala çocuk olduğunu ispat etmek için söylediği, ikisinin de gördükleri mavi atın varlığı da fantastik sinemayı çağrıştıran bir gösterimdir.

Yaşlı amcanın ölümü sonrasında filmin kötü-komiği Coşkun'un Belediye Başkanı ile yaptığı konuşmalar pavyondaki kadınlara paralel kurguyla anlatılırken Coşkun'un komikliğinin altı çizilir. Coşkun kadınların kasabanın kurtuluşuyla ilgili gerçekleştirilecek etkinlikte yer alacağına kadınlar adına söz verirken, izleyen sahnede pavyondaki kadınlar kamufle olmuş bir halde düşman askerlerini temsil eder, kasaba halkı da onları yuhalarlar; kendi aralarındaki konuşmalar filmin komik yanlarındandır. Başlangıçta yenilen düşman askerlerini canlandıran kadınlar 'İki tane herife pabuç mu bırakacağız' diyerek *savaşarak ölmeye* karar verince kasabanın düşman işgalinden kurtulma oyunu kasabalının yenildiği bir parodiye dönüşür. Bu sırada olayları izleyerek eğlenen Vedat'la Belediye Başkanı'nın yardımcısının diğer kadınların arasında bir tek onun başındaki kalpağı çıkarmasıyla kimliği açığa çıkan Nazlı'nın seyircinin beklediği karşılaşması beklemediği anda gerçekleşmiş olur. Bütün gürültü içinde ses kesilir, boş meydanda Vedat kalır. Müziğin bolca kullanıldığı filmde sessizlik anı melodramatik açıdan önemli bir anlatı unsurudur.

3.9. Vedat'ın Vesikalı Yarım'deki Halil'e Dönüşmesi

Meydandaki karşılaşmadan sonra pavyonda da yüzleşme olur. Coşkun, Nazlı'yı zorla sahneye çıkarır. Vedat pavyona gelmiştir. Nazlı'nın söylediği şarkının da hikâyeye katkı sunduğu görülmektedir. Dönemin popüler arabesk şarkılarından olan söylediği şarkı sözündeki 'Bilsen uzaklarda kimler ağlıyor' sözü hem hikâyeye hem de Uzaklar'la örtüşür. Yeşilçam'da şarkıcı olan esas kız yerine pavyona düşmüş esas kız Nazlı sıra dışı bir koddur. Vedat da 'erkek adam ağlamaz' sözünün aksine gözü dolmuş temsil edilir. Vedat, Nazlı'yı konsomasyona çağırır. Nazlı masaya oturduğunda yine sessizlik olur. Bu sahnede sessizlik genel olarak melodram anlatısında özel olarak da *Vesikalı Yârim* filminde bir anlatı unsuru olarak kullanılan sessizlikle birlikte okunabilir. Vedat, Nazlı'ya kötü davranıp birlikte olmak için para teklif eder. Nazlı masadan kalkınca Vedat, Nazlı'nın bileğini yakalar. Birbirlerine sarılıp ağladıkları sahne, erkek karakterin toplum içinde ağlayabildiği bir sahne olduğu için önemlidir. Mekândaki diğer insanlar da üzüntüyle onları izlerler, Vedat klişe yıkan bir karakter gibi algılansa da Nazlı'nın kulağına 'Seni öldürecekim Nazlı' diye fısıldayarak hem *Vesikalı Yârim* filmindeki bıçaklama sahnesini hem de ne yazık ki aşk cinayeti olarak haberleştirilen kadın cinayetlerini düşündürür. Tekrar şarkı girer, bu kez de 'Adını anma arkadaş' çalar; tıpkı Yeşilçam sinemasındaki gibi hikâyenin destekleyicisi olarak şarkı sözleri kullanılır. Karakterler susunca şarkılar konuşur. Vedat Tayfun'un durumu bildiğini anlayıp ona kızar. Nazlı ise fedakâr bir kadın temsili olarak Vedat'ın onu öldüreceğinden korktuğu için değil Vedat onu öldürdüğünde hapse gireceği için kaçmak ister fakat Coşkun izin vermez. Coşkun saldırganlaşır ve bağırarak etrafa vurur. Nazlı'nın dışarı çıkması da yasaklanır. Vedat ise kasabanın diline düşmüştür. Toplum melodram anlatıda olduğu gibi kahramanları destekleyici değil de onlara karşı engel olarak konumlanır. Vedat'ın eniştesi Ömer, kasabanın çalkalandığını söylerken Vedat'ın annesi gelir ve 'Baban gibi or.spunun birine mi kapıldın?' diyerek tokat atar. Vedat ses çıkarmaz, gözleri doludur. Bu sahnede kadın şiddet uygularken erkek kırılğan ve edilgen temsil edilir. Öte yandan güçlü kadın temsili eşitlikçi bir çerçevede değerlendirilmekten çok şiddet uygulayan kadının da patriyarkal kodları yeniden üretmesi olarak okunabilir.

3.10. Yolun ve Bahtın⁹ Değişimi

Yeni düzenlemeyle pavyona kasabadakiler giremeyecektir; bunu öğrenen pavyonda çalışan kadınlar sevinirler. Bu durumda eşleri pavyona gelen kasabadaki kadınlara acımaları kadar kasabadakilerin tepkilerinin azalabileceği düşüncesi de etkili olmuş olabilir. Kadınların çalışacakları diğer kasabaya gitmek için süslenmiş bir halde pavyondan çıkması kahvede oturanların konuşmalarına neden olur. Vedat'ın eniştesi Ömer, 'Rahmetli Niyazi ağabey yetmedi kasabadaki bir gecede öldürecekler' derken sinemada esas kız olarak temsil edilmeyen güzel kadınların *femme fatale*¹⁰ olarak temsil edildiğini hatırlatır. Coşkun ise kadınların güzergâhlarını değiştirerek arka sokaktan geçmelerini ister.

⁹ Baht değişimi veya dönüşümü (peripeteia) genellikle tragedya için ve genellikle kahramanın yazgısının olumsuz yönde değişimini ifade etmek için kullanılmakla birlikte (Aristoteles, 1987: 33) burada kahramanların bahtlarının birkaç açıdan değiştiği görülmektedir.

¹⁰ Femme fatale, kara film türünden türeyen ve erkeğin yok olmasına sebep olarak gösterilen kadını temsil eden bir kod olmakla birlikte sözcük anlamı olarak öldüren kadın demektir (Hayward, 2001, s. 130).

Bu sırada paralel kurguyla pavyona karşı olan kasabalılardan birkaçının pavyonu yakmak için molotof kokteyl hazırladığını ve içlerinden birinin sigara içtiğini görürüz. Melodram anlatısı için önemli bir unsur olan tesadüf burada da karşımıza çıkar. Kadınlar uzattıkları yol sayesinde kendilerini yakmak istediklerinden bihaber oldukları kişilerden birinin mahsur kaldığı yangını görür ve yardım çağlığını duyarlar; orada gördükleri suyla yangını söndürmeye çalışırlar. Kasabalı gelir ve kadınlarla kasabalılar bir arada dayanışmayla su taşırlar. O sırada Deniz yangının içine atlar ve patlama sesinin ardından yangında kalan kişileri paltosunun altında dışarı çıkarır. Duygusal müzik eşliğinde herkes birbirine sarılır. Sabah jandarma molotof kokteyl hazırlayanları tutuklar. Coşkun, hastanede yatan Deniz ve başında duran kadınlara hem Başkan'ın hem kasabalıların sevgisini hem de akşama iş olduğunu söyler. Kasabalı kadınlardan oğlu kurtarılan kadın hastaneye 'Allah razı olsun' demeye ve börek getirmeye gelmiştir. Duygusal müzik kesilir ve pavyonda çalışan kadınlar dışarı çıkarlar. Karşılarında kasabalı kadınlar varken yine müzik sesini duyarız. Kadınların birbirine şefkatle, kabulle baktığı, gülümsediği bu sahnede zaman yavaş akarken Yusuf'un annesi ve Deniz'in aynı anda gülümsemesine sevindiğini, Babaannesinin de uzaktan da olsa şefkatle kadınlara baktığını görürüz. İzleyen sahnede Deniz bayılır; doktor tetkiklerin bu şartlarda yapılamayacağını söylerken Deniz uyanır ve kayıtsızlıkla 'Ölmedim mi ben?' diye sorar, 'ölmediysem hadi gidelim' der. Deniz için başına gelen veya gelebilecek hiçbir şeyin önemi yok gibidir. Vedat Nazlı'yı vurmak için pavyona gelmeden, Deniz Yusuf'un ona öğrettiği yoldan Nazlı'yı kaçırmaya karar verir. Vedat pavyona gelip kadınları silahla tehdit edince kadınlardan biri Nazlı'nın kaçtığını ağzından geçirir. Vedat pavyondan çıkınca Tayfun onu durdurmaya çalışır ve 'Bu sen değilsin Vedat' der. Naif ve iyi bir karakter olan Vedat, kendi gölgesine dönüşürken hegemonik erillik açısından uygun bir erkeklik performansı sergiler ve kendini durdurmaya çalışan arkadaşını yolundan çekmek için havaya ateş eder. Tabiatın içinde el ele kaçan Nazlı ve Deniz'in olduğu sahneden sonra pavyonda Coşkun'un Neriman'a şiddet uyguladığını görürüz. Nazlı'nın peşinde sadece Vedat değil, onu sermayesi olarak gören Coşkun da vardır. Vedat, Nazlı'nın yerini bulmuştur ve ona seslenir. Dilek ağacının ve yatırım önünde duran Nazlı kendisini vurmak için gelecek Vedat'tan saklanır. Nazlı ortaya çıkınca Vedat önce aşk ve şefkatle bakar sonrasında da kızgınlıkla silah çekerek neden kendisine yalan söylediğini sorar. Nazlı ise kendisinin onu çok sevdiği için yalan söylediğini ve Vedat'ın onun kurtuluşu olduğunu söyler, Vedat ise 'Ama kader işte şimdi ecelin oldum' der. Erkeğin kurtarıcı kadının kurtarılan olarak temsil edilmesi özel olarak melodram anlatının genel olarak da ana akım sinemanın genel temüllerindedir. Kadının kurtarıcısı olabilecek Vedat bir yandan gözleri doluyken bir yandan da silah çekerek kendi içinde kendisinden kurtarılması gereken bir canavarla mücadele etmektedir. 'Bana yapmamam için bir tek sebep söyle' diyen Vedat'a Nazlı 'Sebep ikimiziz Vedat' diye cevap verir; burada filmdeki umutlu müziklerden biri girerken Nazlı silaha doğru yürür. Pavyonda çalışan Sabiha'yla sevgilisi Halil'in imkânsız aşkını anlatan *Vesikalı Yârim* filminde Halil'e 'Sevgi de yetmiyormuş. Çok eskiden rastlaşacaktık' diyen Sabiha'nın aksine Nazlı aşkı için mücadele eder. Vedat'ın annesiye 'Vedat at o tabancayı elinden' diye gelir. Film boyunca katı olan Vedat'ın annesi yıllarca kocasının kendisini terk etmesine sebep olarak gördüğü kadın yerine suçlunun sen ben olduğunu, o kadınların da

sevilmek istediğini anlattığı didaktik bir konuşmayla *deus ex machina* olarak hikâyeye girer. Vedat'ın annesinin konuşması, çatışmayı çözer diye düşünürüz fakat antagoniste dönüşen Coşkun 'İkinizi de vururum' diye silah doğrultunca Vedat'ın annesi 'Önce beni vur' diye önlerine atlar. Peşlerinden gelen ve yakınlarda olan kadınlar silah sesi duyar, kimin vurulduğu ise izleyen sahnede ortaya çıkar. Coşkun, Tayfun tarafından omzundan vurulur. Tayfun 'Gidin yeni bir hayat kurun' der, Coşkun da 'Ne demek sevenleri ayırmak! Bize yakışmaz ki...' diye bu kez de edilgen ve tabi bir karakter olur. Filmin kötüsünün bile aslında o kadar kötü olmaması ve kahramanların kavuşması masalları çağrıştırır. Burada değinilmesi gereken bir diğer husus da filmin senaryosunda Onur Ünlü imzası olduğu halde hikâyenin Onur Ünlü filmografisinde alışık olduğumuz şekilde devam etmemesidir. Onur Ünlü filmlerini düşündüğümüzde silahın patlamasını ve karakterlerin ölmesini veya en azından kavuşamamasını bekleriz (Parlayandemir, 2016).

İzleyen sahne de sinematografik açıdan masalsı yapıyı destekler. Yusuf, Deniz'in uru olduğunu duyunca bunu uğurla karıştırır ve 'Şans gibi mi?' diye sorar. Deniz de gördüğü ve kimsenin görmediği mavi at gibi şeyleri görmenin şans olduğunu ve şans varsa tam zamanında buralardan gidebileceğini söyler. Bahsedilen sahnede de kelebekler ve kanyonla Deniz bir peri kızı gibi temsil edilir. Daha önce halüsinasyon olarak gördüğümüz Ahmet'in onu beklediğini söyleyen Deniz gitmesi gerektiğini söyler ve ışıktaki kaybolur. Filmin duygusal müziği burada da duyulmaya başlar. Yusuf'un 'Deniz' diye seslenip ağladığı sahneden sonra Yusuf'un bütün bunları tahtada anlattığını görürüz.

3.11. Emekle Varılan Mutlu Sonlar

Türk sineması için önemli bir isim olan ve kapanış süreci de sinema endüstrisinde tepkiye yol açan EMEK sinemasının ismiyle açılan sahnede Türkan Şoray'ın afişinde olduğu kült filmlerden *Vesikalı Yarım*'in afişi vardır. Gişede pavyonda çalışan kadınlardan biri durur. Arkasında ise Deniz'in fotoğrafı asılıdır. Neriman, Tahsin öğretmenle el ele sinema salonuna girer. Daha önceden pavyonda çalışırken gördüğümüz başka iki kadını da mısır satarken görürüz, bir diğeri ise yer göstericilik yapar. Yusuf da öğretmenin yanına oturur. Kadınların erkekleri eğlendirdiği pavyon yerine kadınlar ve erkeklerin birlikte eğlenebileceği sinema salonunda çalışmalarını alternatif bir dünyanın mümkün olduğunu gösterir. Yansıyan ışıkla filmin başladığını gördüğümüzde film biter. Projeksiyonun ışığında filmin kredilerini görürken duygusal müzik devam eder.

Tablo 1. Uzaklarda Arama Filmi Çözümlemesi Özeti

Bağımsız Sinema	*	Tecimsel Sinema
Düşünceleri merkeze alır		Duyguları merkeze alır
Çağdaş sinema		Yeşilçam

<p>İçerik açısından</p> <p>Çoklu hikâyeler</p> <p><u>Toplumsal cinsiyet açısından stereotipleri yıkma</u> Güçlü kadınlar, güçsüz erkekler Farklı erkeklik temsilleri (egemen, işbirlikçi, tabi, marjinal) Farklı kadınlık temsilleri Kasabalı kadınların kendi kimliklerini kazanmayı öğrenmesi Pavyondaki kadınların çoklu kimliklerle temsil edilmesi <u>Karakterler açısından stereotipleri yıkma</u> Kötülerin iyi, iyilerin kötü yanlarına yer verilmesi Kadınların kendi emekleriyle hayatlarını kurması <u>Mekânlar açısından stereotipleri yıkma</u> Pavyonun kadınlar için ev gibi özel alan olması Kasabalı kadınların meydanda eylem yapması Pavyonun sinemaya dönüşümü</p>	<p>İçerik açısından</p> <p>Atıf Yılmaz'a atfedilmesi, Vesikalı Yârim filmine gönderme, Emek sinemasına gönderme, Türkan Şoray'ın görüldüğü sahne, Melodramatik anlatı unsurları (tesadüfler, karşılaşmanın ertelenmesi, izleyicinin kahramandan çok bilgi sahibi olması gibi) Toplumun melodramatik anlatıdaki gibi kahramanların kavuşmasını geciktirmesi Pavyondaki ve evdeki kadınların farklı temsilleri Klasik anlatıdaki gibi ucu açık olmayan son Marjinal karakterlerin toplumla uyumlu hale gelmesi Kötülerin cezalandırılması ve ıslah edilmesi</p>
<p>Biçimsel olarak</p> <p>Kameranın kadınları değil, kadınları izleyen erkekleri izlemesi Kadınların eril nazarla sunulmaması Kadın bakışı ile üretilmiş bir kadın filmi olması</p>	<p>Biçimsel olarak</p> <p>Özdeşleşmecî anlatım Çoklu okumalara yol açmayan anlatım Klasik anlatıda görülen kurgu tercihi Diyalogların hikâye anlatımında önemli bir yer tutması Diegetik ve non-diegetik müzik kullanımı</p>

*Uzaklarda Arama Filminin Kendi İçin İnşa Ettiği Ara Bölge

Sonuç

Bu çalışma Türk sinemasının yıldız oyuncularından ve önemli yönetmenlerinden Türkan Şoray'ın yönettiği, senaryosu Onur Ünlü'ye ait olan 2015 yapımı *Uzaklarda Arama* filmi söylem analiziyle okumayı amaçlar. Bunun için öncelikli olarak yerli sinemanın bağımsız sinema veya sanat sineması; popüler veya tecimsel sinema; özel olarak Yeşilçam Sineması ve genel olarak eski Türk filmleri olmak üzere üç farklı damardan can bulduğuna değinilmiştir. Bu farklı damarlar için endüstriyel üretim süreçleri ve süreçlerin biçime etkisi; seyirci/izleyici talebi; egemen tür ve taşıdığı ve yeniden ürettiği egemen söylem açısından genel bir değerlendirme yapmaya çalışarak aynı sosyoloji ve endüstriden beslenen sinemalar için kesişen ve farklılaşan çeşitli unsurlardan bahsedilmiştir. Ardından kuramsal çerçevenin oluşturulması adına toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisine, klasik ve çağdaş anlatı açısından melodram türüne, kadın filmlerine değinilmiştir.

İncelemeye öncelikle filmin Onur Ünlü gibi auteur bir yönetmen tarafından yazılmasına rağmen filmin gerek kullandığı kodlar, gerek biçim gerekse içerik açısından incelendiğinde Türkan Şoray filmi olduğunu söyleyerek başlamamız gerekir.

Filmi incelediğimizde bağımsız sinema ve tecimsel sinemanın, çağdaş sinemayla Yeşilçam'ın kesişiminde konumlanabilecek çoklu hikâyeler anlatan, klişe yıkan ve stereotiplere yer vermeyen çağdaş anlatı yapısına sahip bu filmin kendi için inşa ettiği ara bir bölgede kendine ait bir söylemi ve biçimsel bir dili hem sinematografik açıdan hem de senaryo açısından kurduğunu görürüz. Filmin, Türk sinemasının yakın dönemde yalnızca filmin teması açısından değil özellikle müzik ve diyalog kullanımı açısından da Yeşilçam'dan beslenen az sayıda örneğinden biri olurken melodram türünde olan filmin klasik melodramlardan farklı olarak Yeşilçam'ın taşıdığı toplumsal cinsiyet açısından tartışmalı erkek egemen bakışı da yeniden üretmediğini, hatta bu bakışı hem anlatsal hem biçimsel olarak tartışan bir film olduğunu belirtebiliriz. Ağırlıklı olarak Yeşilçam'ın başat türü olan melodram türünün belirli özelliklerini taşısa da fantastik film, masal filmi gibi çeşitli türlere ait özellikleri de barındırdığını ve kadın bakışıyla üretilmiş bir kadın filmi olduğunu söylemek mümkündür.

Filmin yalnızca Türk sinemasının yıldız isimlerinden Türkan Şoray tarafından üretilmesi değil eril bakışı yeniden üretmemesi, stereotipler dışında karakter oluşturma çabası ve Yeşilçam'ın geleneğiyle çağdaş anlatıyı kaynaştırması açısından Türk sinemasında önemli bir yeri olduğunu ve genç kuşak için bir örnek olabileceğini belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.
- Akpınar, N. (Yapımcı) & Ozan, A. (Yönetmen). (2017). *Aile Arasında* [Sinema Film]. Türkiye: BKM.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.), İstanbul: Remzi.
- Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rollerini: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması 'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.
- Atay, T. (2012). *Çin İşi Japon İşi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim.
- Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.), İstanbul: Metis.
- Birincioğlu, Y. D. (2016). "Biz'i Üreten Melodramatik İmgelem: Çağan Irmak Sineması. G. Parlayandemir, Y. D. Birincioğlu (Der.), *Tür(K) Sinemasında Auteursler 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler* (s. 79-125) içinde. İstanbul: Kriter.
- Biryıldız, E. & Çetin Erus, Z. (Der.) (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, İstanbul: Es.
- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. C. Gledhill (Der.) *Home is Where the Heart Is Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 5-39) içinde. Essex: British Film Institute.

Uzaklarda Arama: Vesikalı Yârim Filmine Mutlu Bir Son Yazmak

- Gür, Ş. & Erman, H. (Yapımcı) & Akad, L. Ö (Yönetmen). (1968). *Vesikalı Yarım* [Sinema Filmi]. Türkiye: Şeref Film.
- Hayward, S. (2001). *Cinema Studies The Key Concepts*. London, NY: Routledge.
- Henderson, J. L. (1964). Ancient myths and modern man. C. G. Jung (Der.), *Man and His Symbols* (s. 104-157) içinde. New York: Anchor Press Doubleday.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kuhn, A. (2019). Kadınlara Yönelik Türler, (A. Doğan Topçu, Çev.). S. Büker ve Y. G. Topçu (Der.) *Sinema Tarih Kuram Eleştiri* (s. 359-374) içinde. İstanbul: İthaki.
- Kuyucak Esen, Ş (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Labaki, N. & Toussaint, A-D. (Yapımcı) ve Labaki, N. (Yönetmen). (2011). *Where Do We Go Now?* [Sinema Filmi]. Fransa, Lübnan, Mısır, İtalya, Katar: Les Films des Tournelles, Pathe, Les Films des Beyrouth.
- Labaki, N. & Toussaint, A-D. (Yapımcı) & Labaki, N. (Yönetmen). (2007). *Caramel* [Sinema Filmi]. Fransa, Lübnan: Les Films des Tournelles, Les Films des Beyrouth, Roissy Films.
- Mouzanar, K. (Yapımcı) & Labaki, N. (Yönetmen). (2018). *Kefernahum* [Sinema Filmi]. Lübnan, ABD, Fransa, Kıbrıs, Katar, Birleşik Krallık: Mooz Films, vd.
- Mulvey, L. (1997). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). 25. Kare, 21. Sayı, Ankara: Yıldız, s. 38-46.
- Neale, S. (1986). Melodrama and Tears. *Screen*, 27(6), 6-22.
- Özdemir, B. G. (2019) *Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor*. İstanbul: Der.
- Parlayandemir, G. (2011). *Türk Sinemasının Endüstriyel Yapısının Amerikan Sinemasının Endüstriyel Yapısı İle Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Parlayandemir, G. (2015). *Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Parlayandemir, G. (2016). The cinema of Onur Ünlü or: 'how I learned to stop worrying and love' the violence. *Cinecri '16 III. International Film Studies and Cinematic Arts Conference on Cinema and Violence* (s. 56-64), İstanbul: Dakam Publishing.
- Renkmen, M. S. (2012). *Evlilik Programlarında Hegemonik Erkekliğin İnşası, Temsili ve Ataerkil Söylem* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.
- Rose, G. (2002). *Visual Methodologies An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londra, Thousand Oaks, Yeni Delhi: Sage Publications.

- Sadakoğlu, M. C. (2019). Yeni Türk Sinemasında Modern Melodram Geleneksel Söylem. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2019, Cilt: 12, Sayı: 28, 1183-1200.
- Schreier, M. (2014). Qualitative Content Analysis, U. Flick (Der.), *The SAGE Handbook of Qualitative Data Analysis* (s. 170-183) içinde. Los Angeles, Londra, Yeni Delhi, Singapur, Washington Dc: Sage
- Türkmen, G. D. (2020). *Uyarlama Filmlerde Kadın Temsili* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Ünal, Y. (Yapımcı) & Şoray, T. (Yönetmen). (2015). *Uzaklarda Arama* [Sinema Filmi]. Türkiye: Vadi Film.
- Varol, S. F. (2013). *Kültür Endüstrisi Bağlamında Cinsiyetçi İdeoloji ve Kadın Kimliğinin İnşası* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, İstanbul: Seçkin.
- Zizek, S. (2010). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

İnternet Kaynakları

- Akser, M. (2012). "Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı". *Panorama Yaz 2012*, Sayı 7. Erişim adresi [16 Temmuz 2022]: <https://panorama.khas.edu.tr/turkiyede-bagimsiz-sinema-akimlari-her-daim-bagimli-384>
- Boxofficeturkiye.com. (2022). "Aile Arasında Filmi". Erişim adresi [3 Aralık 2022]: <https://boxofficeturkiye.com/film/aile-arasinda--2013279>
- Ereke, Y. & Parlayandemir, G. (2020). "Toplumsal cinsiyet ekseninde alternatif bir anlatı: Şahsiyet örneği". *İNİF E-Dergi*, 5(1), 110-128. Erişim adresi [16 Temmuz 2022]: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1159150>
- Güçbilmez, B. (2002). "Melodram, Beden ve Gülnihal". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 14. Erişim adresi [16 Temmuz 2022]: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118297>
- Hıdıroğlu, İ. & Kotan, S. (2015). "Sinemada Eril Söylem ve Atif Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu". *Atatürk İletişim Dergisi*, 9. Sayı Temmuz 2015, 55-77. Erişim adresi [16 Temmuz 2022]: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/397730>
- Wakefield, E. M., Tan, S. L. & Spackman, M. P. (2017). "The Effects of Diegetic and Nondiegetic Music on Viewers' Interpretations of a Film Scene, Music Perception". Volume 34, ISSUE 5, 605-623, ISSN 0730-7829, ELECTRONIC ISSN 1533-8312. Erişim adresi [16 Temmuz 2022]: <https://doi.org/10.1525/mp.2017.34.5.605>

Extended Abstract

Purpose of Research

Türkan Şoray, known as *Sultan*, is one of the iconic Turkish cinema stars and a significant female director. '*Uzaklarda Arama*' is the most recent example of the films directed by Türkan Şoray, and contains references to another cult melodrama movie, *Vesikalı Yârim*, in which she starred. This study aims to analyze the movie *Uzaklarda Arama* as a melodrama narrative.

Research Questions

This study tries to understand how the movie *Uzaklarda Arama* collaborates or differs from classical melodrama and mainstream discourse. It tries to understand whether the film could establish a discourse and a formal language of its own in an intermediate region that it has built for itself, both in terms of cinematography and scenario or not.

Literature Review

First, it was explained that Turkish cinema emerged from three different veins: Independent cinema or art cinema, popular or commercial cinema, Yeşilçam Cinema in particular and old Turkish films in general. It has been attempted to make a general evaluation of these different veins in terms of industrial production processes and the effect of the processes on the form, audience/audience demand, the dominant genre, and the dominant discourse it carries and reproduces. Various intersecting and differentiating elements have been mentioned for cinemas based on the same sociology and the same industry. Then, the relationship between gender and cinema, melodrama in terms of classical and contemporary narrative, and women's films are mentioned to form the theoretical framework.

Methodology

The method of the study is qualitative content analysis, and the study analyzes how the film establishes its own discourse. The findings were discussed descriptively, and also summarized via tabulation. The sampling method of the study was purposeful sampling.

Results and Conclusion

When we analyzed the film *Uzaklarda Arama*, directed by Türkan Şoray, and whose screenplay belongs to Onur Ünlü, with discourse analysis; first of all, although an auter director like Onur Ünlü wrote the film, we should start by saying that the movie is 'Türkan Şoray's movie' when examined from the point of view of the film, the codes used, the format and the content of the film. *Uzaklarda Arama* is a unique contemporary movie directed by Türkan Şoray, one of the leading figures in Turkish cinema. It is a movie that deconstructs stereotypes and has a modern narrative structure free of them. The movie tells a variety of stories that can be encountered at the intersection of independent and mainstream cinema, contemporary cinema, and Yeşilçam. In an intermediate region that film has created for itself, the movie establishes a discourse and a formal language of its own, both in terms of cinematography and scenario.

It is one of the few recent Turkish movies that has been significantly influenced by Yeşilçam, not only in terms of the theme but also in the cinematic preferences about music and dialogue. In contrast to traditional melodramas, the movie even discusses the contentious male-dominated gender view of Yeşilçam both narratively and formally without reproducing it. So it's possible to say that the movie was produced from a female perspective. Yeşilçam's dominant genre, melodrama, is represented in some of the film's elements. Still, it also has features from other genres, including fairy tales and fantasy movies. It should be noted that the film has an essential place in Turkish cinema and can be a model for the new generation not only because it was produced by Türkan Şoray, one of the star names of Turkish cinema, but also because the film does not reproduce the masculine gaze, it tries to create characters other than stereotypes. The film fuses Yeşilçam's tradition with a contemporary narrative.