

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

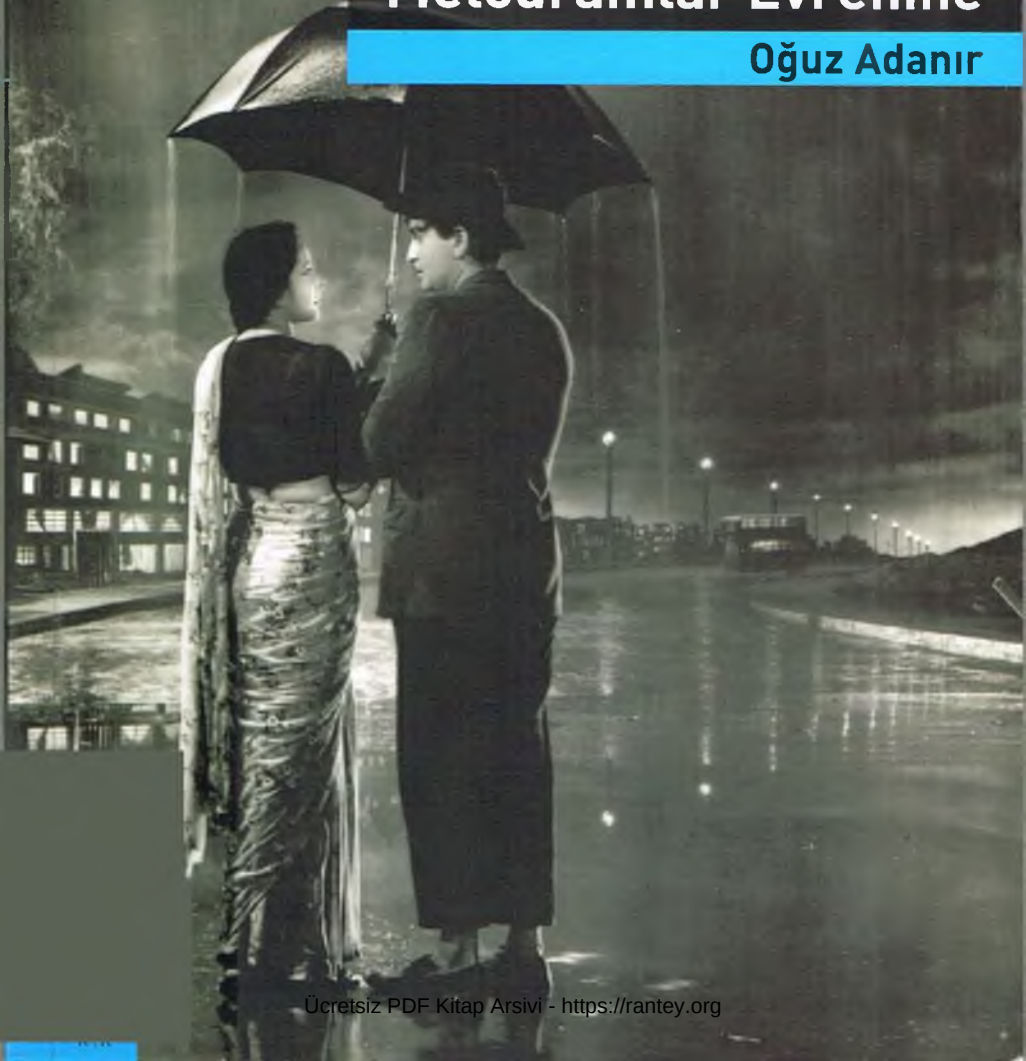
Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine

Oğuz Adanır



Oğuz Adanır

İkkel Toplumdan Meddramalar

Evrenine

İLKEL TOPLUMDAN MELODRAMLAR EVRENİNE

Oğuz Adanır

© 2012 Hayalperest Yayınevi
Sinema Kuramları

İLKEL TOPLUMDAN MELODRAMLAR EVRENİNE

Oğuz Adanır

Yayın Yönetmeni : Ramazan Kurtaran
Editör : Güney Aldoğan
Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni : Himmet Doğan

1. Baskı: Eylül 2012 Hayalperest

Sertifika No: 22641
ISBN: 978-605-62490-9-9

Kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince Hayalperest Kitap'a aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan kısmen veya tamamen
alıntı ve kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Baskı ve Cilt:
İnkılâp Matbaası
Sertifika No: 10614
Çoban Çeşme Mah. Altay Sok. No: 8
Bahçelievler / İstanbul

Genel Dağıtım:
İzlenim Sanat Yayınevi
info@izlenimyayinevi.com

Hayalperest Yayınevi
Emniyet evleri Mah. Çelebi Mehmet Sk. No:3/A 4. Levent
Kağıthane / İstanbul
Tel & Faks: (0212) 270 00 20

Online Satış: www.orkitap.com
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İLKEİ TOPLUMDAN MEİODRAMLAR EVRENİNE

Oğuz Adanır



Oğuz Adanır

Oğuz Adanır, 1951 İzmir Doğumlu. İlk ve Orta Öğrenimini İzmir'de tamamlamış; Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora Öğrenimini Paris I Panthéon/SORBONNE Üniversitesinde yapmıştır. Doktora tez çalışması; "Televizyonun Az Gelişmiş Bir Ülke Üzerindeki Etkileri" başlığını taşımaktadır.

1979 yılında Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümünde, 1985 yılından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Sinema-TV Bölümünde öğretim elemanı olarak çalışmaya başlamış, 1988 yılında doçent, 1994 yılında profesör olarak atanmıştır. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölüm başkanlığı ve Güzel Sanatlar Enstitüsü müdürlüğü görevini sürdürmektedir.

Özgün çalışmaları ve çeviri metinleri:

Sinema'da Anlam ve Anlatım (3. baskı) Alfa, 2003, İstanbul, (4. baskı) Say Yayınları 2012, İstanbul.

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış/Kuramsal Bir Deneme-Kitap I,(3.Baskı) Dokuz Eylül Yayınları, 2002, İzmir

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış/Kuramsal Bir Deneme-Kitap II,(3.Baskı) Dokuz Eylül Yayınları, 2003, İzmir

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış/Kuramsal Bir Deneme-Kitap III,(1.Baskı) Dokuz Eylül Yayınları, 2002, İzmir

Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür/Zihniyetten Günümüze Osmanlı ve Ötekiler, Dokuz Eylül Yayınları 2004, İzmir

Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler, (2. Baskı) Dokuz Eylül Yay..İzmir,2004

Anlamsız Düşünceler, Aşina Kitaplar, Ankara, 2006

Kültür, Politika ve Sinema, PMP Yayıncılık +1 Kitap, İstanbul, 2006

İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, PMP Yayıncılık +1 Kitap, İstanbul, 2007

Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış, Kitap I-II-III, Doğu Batı Yay. 2010, Ankara.

Baudrillard, Say Yayınları/Fikir Mimarları, 2010, İstanbul.

*

Sinema'da Anlam Üstüne Denemeler, Christian METZ, Cilt I, DEÜ/GSF Yay. 1986, İzmir

Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Jean MİTRY, (derlenmiş metinler) DEÜ/GSF Yay. 1989, İzmir

Foucault'yu Unutmak, Jean Baudrillard, Dokuz Eylül Yayınları, 1997, İzmir

Üretimin Aynası Jean Baudrillard, Dokuz Eylül Yayınları, 1998, İzmir

Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Jean Baudrillard, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002, İstanbul. 2 Basım

2008, 3. Basım 2011

Çaresiz Stratejiler, Jean Baudrillard, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2002, İstanbul, 2. Basım 2012

Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu, Jean Baudrillard, (2. Baskı) Doğu Batı Yayınları, 2003, Ankara, 3. Basım 2006

Ahlak Eğitimi, Emile Durkheim, Dokuz Eylül Yayınları, 2004, İzmir, 2. baskı Say Yayınları, 2010, İstanbul.

Anahtar Sözcükler, Jean Baudrillard, (Leyla Yıldırım ile birlikte) Paragraf Yayınları, 2005, Ankara.

Simülakrlar ve Simülasyon, Jean Baudrillard, (3. Baskı) Doğu Batı Yay., 2005, Ankara.6. Basım 2011

Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, Jean Baudrillard, Doğu-Batı Yayınları, 2005, Ankara. 2. Basım 2012.

İlkel İnsanda Ruh Anlayışı, Lucien Lévy-Bruhl, Doğu Batı Yay. 2006, Ankara

İlkel Toplumlarda Mistik Denevim ve Simgeler, Lucien

Lévy-Bruhl, Doğu Batı Yay., 2006, Ankara.

Burjuva, Werner SOMBART, Doğu Batı Yay., 2008, Ankara.2. Basım 2011.

Gösterge Ekonomi Politikı Hakkında Bir Eleştiri, Jean Baudrillard (+Ali Bilgin), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2009 İstanbul.

Nesneler Sistemi, Jean Baudrillard (+Aslı Karamollaoğlu), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2010 İstanbul.

Karnaval ve Yamyam, Jean Baudrillard, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2012, İstanbul.

Neden her şey hala yok olup gitmedi, Jean Baudrillard, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2012, İstanbul

Bu çalışmaları dışında belgesel filmleri, pek çok makale, bildiri, inceleme yazıları vardır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	11
İLKEİ İNSANLARDA MİSTİK DENEYİM, ALGILAMA VE GERÇEKLİK DUYGUSU	15
FİLMSEL İMGE	31
İLKEİ TOPLUMLARDA TALİH/TALİHSİZLİK VE BÜYÜ İLİŞKİLERİ ÜZERİNE	43
MELODRAMLARIN KİMİ ÖZELLİKLERİ VE SEYİRCİYLE OLAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE	53
SONUÇ	83
KAYNAKÇA	93

Yaklaşık yüzyıldan bu yana melodramların nasıl olup da tüm dünya seyircisini etkileyebildiği sorusunun açıklamasının modern toplumlardan çok ilkelere özgü toplumsal, zihinsel, kültürel ve insani özelliklerde aranıp bulunabileceğini sanıyorum. Bu etkileme gücü öykü, oyuncu, diyalog, müzik, yönetimle, vs kısmen ilişkili görünse de asıl yanıt bekleyen soru hala şudur: Melodramlar sahip oldukları hangi tür güç ve özelliklerle seyirciyi beyaz perde veya televizyon ekranları karşısına sürüklemektedir?

Çocukluğumun ilk yıllarında annem, yakınlarım ve komşularla kadın matinelerinde seyrettiğim ilk melodram filmlerinden görüntü adına belleğimde kalan hiçbir şey yok. Ben yine de bunların melodram olduklarından eminim, çünkü salonlardan yükselen hıçkırık ve ağlama sesleri o filmlerden bugüne bende kalabilmiş tek izdir.

Daha sonraki yıllarda da birçok melodram görme- me karşın bu türün başarısı konusunda okuduğum açıklamaların hiçbirini doyurucu bulmamıştım. Sosyolojik, psikolojik, psikanalitik, estetik, tarihsel, vs

açıklamalar melodramların bu başarısı konusunda beni bir türlü tatmin edememişti. Özellikle gençlik yıllarımda insanların neden bu filmlere gidip salya, sümük ağladıklarını bir türlü anlayamazdım. Lise yıllarında arkadaşlarımla birlikte yaz aylarında nadiren izlediğimiz yerli melodramları kara mizah filmlere dönüştürerek nereye kadar tahammül edeceğimizi sınamaya çalışır, fakat bu işten çabucak sıkılır ve filmi bırakıp sohbete daldardık. Ancak insanları bu filmlerde neyin çektiği sorusu her zaman kafamın bir köşesinde varlığını sürdürmüştür. Son yirmi beş, otuz yıldan bu yana antropolojiyle giderek yoğunlaşan bağlar kurmak, kafamda bu konuda, yeni perspektiflerin oluşmasına yol açtı. Özellikle son yıllarda yukarıda sözünü ettiğim disiplinlerin melodramlar konusunda doyurucu bilgiler sunamamalarının nedeni, onlara kanımca yalnızca modern topluma özgü bir perspektiften yaklaşmalarıdır. Özellikle modern toplumlarla modern olmayan¹ toplumları karşılaştırdığımda, modern olmayan toplumlarda üretilen melodramların modern toplumlara özgü akılcı bir mantıkla açıklanamayacağının farkına vardım. Ancak bu konuyu kaleme alacak fırsatı o dönemde bulamadım.

2006 yılı içinde Lucien Lévy-Bruhl'un *Carnets* (1938-1939) başlıklı metninde karşılaştığım bazı açıklamalar beni yeniden sinema ve özellikle de melodramların başarısının sırrını çözme düşüncesine itti. İlkel toplumlara özgü sosyolojik ve antropolojik (özellikle zihniyetle ilgi-

1 Burada modern olmayan toplumlar deyimiyle modern toplumlarla ilkel toplumlar arasında ara konumda bulunan toplumlar ifade edilmeye çalışılmaktadır.

li olanlar) açıklamalar sanki melodramların kökeninde bulunan bazı ipuçlarını sunmaktaydılar. Bu ipuçlarının biraz kurcalanması öykülü sinema tarihine ait en önemli türün sırlarının çözülmesine katkıda bulunabilecek gibi görünüyordu. Üstelik melodram yalnızca Hollywood sinemasına değil, başta Hindistan olmak üzere Mısır, Türkiye ve Brezilya da dahil olmak üzere bütün Latin Amerika ülkeleri, kısaca öykülü film, dizi üreten bütün ülkelere özgü evrensel bir türdür. Ancak modern toplumlara özgü melodramlarla modern olmayan toplumlara özgü melodramların hem ortak hem de birbirinden çok değişik (anlatısal, dramatik, estetik, vs) özelliklere sahip oldukları söylenebilir.

Bu çalışmanın amacı anlatım, öykü, konu, oyunculuk vd. unsurlardan çok evrensel düzeyde seyircinin neden bu tür filmlerle ilgilendiği sorusundan yola çıkarak tarihsel-sosyolojik düzeyde ilkel toplumlara kadar inmek ve oradan yeniden günümüze doğru gelmektir. Ancak açıklamalarımızı önce ilkel toplumlar ve modern toplumlardaki imge, algılama, gerçeklik duygusu, mistik deneyim, bilinç vb. kavramlar ve deyimlerin anlamları üzerinde yoğunlaştıracak, sonra da bunlarla sinema ve modern olmayan toplumlarla modern toplumlar karşılaştırmasına geçeceğiz. Çünkü geçmişten günümüze toplumların içinden geçtikleri bazı süreçleri açıklamadan doğrudan ilkel toplum-melodram karşılaştırmasına geçebilmek oldukça zor, belki de olanaksız bir girişim olabilir.

İLKEL İNSANLARDA MİSTİK DENEYİM, ALGILAMA VE GERÇEKLİK DUYGUSU

Bugün artık “ilkel insanlara özgü” bir zihniyet düşüncesini desteklemiyorum. Onların zihinsel yapısında bulunan pek çok şeyle bizimkinde de karşılaşıyoruz. Aynı şekilde bizim zihinsel yapımızda mevcut olan (genel koşullarla doğru orantılı bir şekilde değişkenlik gösteren inançlar, kurumlar, sosyal sınıflar, vs) pek çok şeyle de ilkel insanların zihinsel yapısında karşılaşıyoruz (s.116)

...1910 yılında doğru olduğunu sandığım bir düşüncüyü şimdi düzeltelim: iki ayrı özelliği(mistik ve mantık öncesi) aracılığıyla diğerinden ayrılabilen bir ilkel zihniyet yoktur. İlkel toplumlardaki belirginliği nedeniyle bizimkinden daha kolay bir şekilde gözlemlenebilen mistik bir zihniyetle her insanda karşılaşabiliriz. (s.94)

**Lucien Lévy-Bruhl, Carnets,
(1938-1939)**

Bu sözler bizim modern topluma ait bireyle ilkel toplum insanı arasında yapacağımız karşılaştırmalarda son derece yararlı olacaktır. Çünkü modern insanda ilkel topluma özgü ne türden özellik ve niteliklerin sürüp gittiğini ve tersini görmemize, anlamamıza yardımcı olacaktır.

İnsan, dolayısıyla ilkel toplumlar sinemadan önce de var olduklarından işe buradan başlamak daha doğru gibi görünüyor. Çünkü 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 sineması iyi bir katalizör olabilir. Melodramların, hangi ulusların ilkel toplumdan ne kadar uzaklaşmış ya da uzaklaşmamış olduklarını anlamamıza da yardımcı olabileceklerini düşünüyorum. Bu yüzden öncelikle ilkel insanın konuyla ilgili kimi özelliklerinin tespit edilmesinde yarar var.

Araştırmacılara göre ilkel insan ağırlıklı olarak duygusal bir evrende yaşamaktadır. Mantıksal kimi düşünce ve davranışlara sahip olmasına karşın belirleyici unsur duygusal olandır. Bu duygusallık onun aşırı uçlar arasında gidip gelmesine neden olmaktadır. Örneğin çok sakin bir kenden birden kudurmuşçasına öfkelenebilmekte ya da tersi olabilmektedir. İçinde yaşadığı evrenin görünmeyen gizemli ve doğaüstü varlıklarla dolu olduğuna inandığı; bunlardan hangilerinin kendisinin iyiliğini hangilerinin kötülüğünü istediğini bilemediği için de paranoyakça olarak nitelendirilebilecek korkuların ağır bastığı bir dünyada yaşadığı söylenebilir.

Konumuz sinema olduğuna göre burada ilkel insanın çevresini, içinde yaşadığı dünyayı algılama biçimini, bunun modern toplumlardaki algılama biçiminden farklı olup olmadığını sorgulamakta yarar var. İlkel insan içinde yaşadığı ortamın çepeçevre gizemli ve doğaüstü varlıklarla çevrilmiş olduğunu nasıl anlamaktadır? Lévy-Bruhl bunun ancak mistik deneyimle mümkün olabildi-

ğini söylemekte ve bu gizemli dünya konusunda şöyle bir açıklama yapmaktadır:

Onlar bu dünyanın varlığına daha baştan inanmışlardır. Bu ise geleneklerin işidir...Şimdilik ilkel insanlara özgü mistik deneyimin, ifşa ve duygusallık unsurlarının baskın olduğu psikolojik bir kompleks olduğunu söylemekle yetinelim (İTMD s.20).

Doğaüstü bir güçle bağlantıya geçmenin yol açtığı belirgin duygu hiç değişmezken, buna eşlik eden düşünceler her durumda farklılık göstermektedir. Bu bakış açısı doğrultusunda ilkel insanlardaki mistik deneyim “çeşitlilerinden” söz edebilmek mümkündür...Aslında toplumsal çevrenin, yani gelenekler, ortak inançlar, zorunlu davranış kurallarının baskısıyla kalıplaşmış bir biçime sahip oldukları söylenebilir. Algılamalara özgü unsurların devreye girdiği şu çağdaş psikoloji şemalarına benzeyen biçimler gibi. Mistik deneyimler de bu türden şemalara uymakta, başka bir deyişle önceden belirlenmiş kalıplar içine yerleştirilmektedir.

Ancak benzerlik bunun ötesine geçemediğinden karşılaştırmayı sürdürmek mümkün değildir. İlkel insanlara özgü mistik deneyimlerin içine oturtulduğu kalıplarla algılama şemaları birbirlerinden tamamen farklıdır. Psikoloji, şemaların önemli bir rol oynadığını ve hepsinin istisnasız bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Buna göre aynı izlenimlere sahip öznelere zorunlu olarak aynı şeyleri algılamış olmaları gerekiyor. Belli bir anda ve yerde bir kişi tarafından algılanan nesneler, başkaları tarafından da algılanmaktadır. Bir odada yalnızca bir insan bir ses işitiyor, bir nesne görüyorsa duyularının kendisini aldattığını ve derhal bu durumdan kurtulması gerektiğini düşünürüz. Duyularının

kendisini aldatmadığı konusunda ısrar ettiği takdirde, o zaman patolojik bir rahatsızlığı olduğunu söyleriz...

Oysa ilkel insanlar bu gibi durumlarda tamamen farklı tepkiler vermektedirler. Bizim bir halüsinasyon ve sahte olduğunu iddia ettiğimiz algıyı onlar tam tersine kişiye özgü bir ayrıcalık olarak değerlendirmektedirler... Onlar bunu mistik bir deneyim olarak kabul etmektedirler. Henüz çok küçük yaşlardayken, örneğin, Şamanizm seansları sırasında görünmez bir gücün, varlığını hissettirdiğini öğrenip, gözlemlememişler midir? Bu gücün eylemini yalnızca bir insanın hissedebildiğine, olaya tanık olan diğer kişilerin benzer duygular hissetmediklerine tanık olmamışlar mıdır? Bu durum karşısında kimse şaşkınlığa düşmemektedir (agy. s.31-32).

Olağandışı ya da bilinmedik bir şeyle karşılaşan insan yalnızca telaşlanmakla kalmayıp kimi zaman da dehşete kapılmaktadır... Bu, efsanelerle yıkanmış ve onların imâ ettiği düşüncelerle donanmış bir düş gücünün neredeyse kendiliğinden oluşturduğu bir korku duygusudur. Sıradan bir kaplan korkulması gereken bir düşmandır... Oysa bir **kanaima** kaplan gördüğü takdirde derhal tabanları yağlayacaktır. Zira geleneğin ona öğrettiği bilgiler çerçevesinde bunun hayvan kılığına girmiş, görünmez dünyaya ait bir varlık olduğunu ve onunla mücadele etme girişiminde bulunmaması gerektiğini bilmektedir.

Bu şekilde sürüp giden ilkel insanlara özgü deneyim, zamanla ikili bir görünüme kavuşmuştur. Sıradan bir deneyimken onların mevcut gerçeklik içinde yaşamalarını ve devinmelerini sağlarken; mistik bir deneyime dönüştüğünde farklı bir gerçeklikle bağlantı kurmalarını sağlamaktadır.

İnsan zihninin, kafasında oluşturduğu bu diğer gerçekliği mitlerle doldurarak içine battığı ve kurtulmak için bin yıllar boyunca mücadele ettiği ve haşır neşir olduğu saçmalıkların, çelişkilerin, beceriksizliklerin hiçbir önemi yoktur. Doğa ve doğaüstü ayrımını hissettiği gün insanın önünde uçsuz bucaksız bir alan açılmıştır (agy. s.85-86).

Burada ilkel insanın duygusal yapılanmasının merkezinde bulunduğu söylenebilecek ve yazara göre daha sonra insanda entelektüel düşünme becerisinin başlangıç noktasını oluşturan mistik deneyim vardır. Her insan değişik mistik deneyimler yaşayabilmektedir. Ancak bunların kökeninde hep aynı kaynakların bulunduğu görülmektedir. Ayrıca mistik deneyim zaman içinde öğrenilen bir deneyimdir. En önemli özelliğinin *ifşa edici heyecan duygusu* olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla bu tür bir algılama nesnel fizyo-psikolojik özelliklere sahip olmaktan çok toplumsal-kültürel özelliklere sahip gibidir. Her algılanan sıradan nesne ya da varlıkta görülen/gözlemlenen olağandışı bir ayrıntı anında onun bir başka varlık ya da nesne şeklinde algılanmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla böyle bir deneyim sırasında fizyo-psikolojik özellikler sanki buharlaşmakta ve yerini doğaüstü özelliklere bırakmaktadır. Bu türden bir bağlantı kurma eylemiyle sinema arasında bir tür benzerlikten söz edebiliriz.

Sinema seyircisi de genel anlamda öykülü filmde gördüğü olayları, varlıkları, kişileri, nesneleri her gün gördüğü, tanık olduğu olaylar, varlıklar, kişiler, nesnelerden değişik bir şekilde algılamaktadır. Filmsel öyküde olan bitenlerle kurduğu ilişki, gerçek yaşamda olan bitenlerle kurduğu ilişkiden hem mantıksal hem de duygusal açı-



MEHBOOB PRODUCTIONS PRIVATE LTD. PRESENT

NARGIS · SUNIL DUTT · RAJENDRA KUMAR · RAAJ KUMAR

MOTHER INDIA

TECHNICOLOR

मदर इंडिया
مدر انڈیا

DIRECTED BY

MEHBOOB

MUSIC

NAUSHAD

Mother India, 1957

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

dan değişiktir. Filmlerde de *ifşa edici heyecan duygusuna* benzer bir şeyler² bulunduğu söylenemez mi? Bu konuyu ileride yeniden ele alacağımız için şimdilik burada noktalayalım ve algılama konusunda Lévy-Bruhl'ün yaptığı başka açıklamaları aktaralım:

Kolektif düşüncelerden hareketle ilkel insanın, usunda, canlı cansız varlıklar ve çevresinde bulunan nesneleri nasıl algılayıp sınıflandırdığını anlamak gerekmektedir. Çünkü bu anlayışa göre insan kendini, çevresini sarıp sarmalayan varlık ya da nesnelerden herhangi biri gibi görmektedir. Hiç kuşkusuz kişisel bir varlık olduğu gibi güçlü bir duyguya sahiptir. Hissettiği duygular, aldığı keyif ve çektiği acıların bilinçli oyuncusu olduğunun farkında olup bunları kendisiyle ilişkilendirebilmektedir. Ancak bütün bunlar onun kendisini bir "özne" şeklinde algılaması ve bu algılamanın da kendisi olmayan "nesnelerle" bir karşıtlık ilişkisi içinde olması gerektiği gibi bir sonuca götürmemektedir... İlkel insanın kendi varlığı konusunda düşünsel olarak ürettiği unsur sayısı oldukça azdır (İ.İ.R.A. s.17-18).

...ilkel zihniyet tüm canlı ve nesneleri türdeş varlıklar olarak görmekte ve hissetmektedir. Bir başka deyişle aynı öz ve aynı niteliklere sahip bir bütüne ait olduklarını düşünmektedir. İlkel insan açısından en önemli şey onları birbirlerine karıştırmamak için mantıksal düzeyde tanımlanmış belli kavramlar, kullanım yaygınlığı ve an-

2 İlerideki sayfalarda mistik deneyime ait özelliklerle melodramlar arasında bir dizi ilişki kurmaya çalışacağız, ancak bu noktada bile araştırmacılara fantastik film türünde karşımıza çıkan olağanüstü, öngörülemeyen, tedirgin edici, korku ve duygulara ve düşüncelere yine mistik deneyimle ilişkilendirebileceklerini anımsatmak isteriz.

laşılrlık cetveline uygun değişik sınıflar, türler ve çeşitler şeklinde sıralamak değildir. İlkel zihniyet nesnelerde dikkatini çeken şey üzerinde yoğunlaşmakta, nesnenin var oluş/kendini sunuş biçimi ve yarattığı duygusal yoğunlukla ilgilenmektedir. Bize ne kadar tuhaf görünürse görünsün onun amacı bu öz, güç, **mana**, **imunu** ya da adına her ne denilecekse bu şeyin dost ya da düşmanca olarak değerlendirdiği konumlarını belirleyebilmektir. Çünkü kendisini her an tehdit ettiğini düşündüğü tehlikelere karşı koruması gerektiğinden, bu korku onun varlıklar ve nesnelere karşı olan tavrında belirleyici bir rol oynamaktadır (agy. s.21-22).

insanın kendisini kafada canlandırma biçimi, ilkel toplumlarda olduğu gibi bizde de, doğrudan kişiyle ilgili kendi ruh halleri, duyguları, düşünceleri, eylemleri ve tepkilerinden vs. ayrı bir şekilde ele alınmak durumundadır. Bu açıdan bakıldığında ilkel insan kendini kişi olarak çevresindeki birey ve nesnelerden farklı, tekil ve özgün bir varlık olarak algılayabilmektedir. Bu anlık algılama ne kadar güçlü ve sürekli olursa olsun, kafasında kendini canlandırma süreci içinde yine de çok zayıf bir yere sahiptir. Burada egemen olan kolektif kökenle ilgili unsurlardır. Birey kendisini grubundan ayrı bir şekilde algılayamamaktadır (agy. s.69).

Görüldüğü üzere ilkel toplumlardaki algılama biçiminin zihinle olan ilişkileri belirleyici bir yere sahip gibidir. Sanki insanın gözleri gördüğünü değil, algılaması gerekeni algılamaktadır, zira algıladığı nesnenin içinde bulunduğu gerçeklikten bir başkasına ait olma olasılığı çok yüksektir. Bu bir tür denetim altında olan bakış biçimidir, çünkü mitlerin ve geleneklerin kendisine

öğrettiklerinden başka bir şey görme ya da algılamayı bilmeyen bir bakıştır. Bu insanın dikkatini sıradan nesneler değil, kendisinde duygusal açıdan bir yoğunlaşmaya neden olan nesneler çekmektedir. Bu sonunculara bakmakta ancak baktıklarını değil duygularının görmesi gerektiğini söylediği şeyi görür gibidir. Filmin de izleyiciye az çok bu türden bir bakışı dayattığı söylenemez mi? Seyirci de önceden sahip olduğu bilgi birikimiyle izlemekte olduğu filmin ait olduğu gerçekliğin dışında (birkaç saatliğine) başka bir düşsel gerçeklik sunduğunu ve çözmesi gereken dramatik bir entrika olduğunun farkında değil midir? Film de seyircide bir tür duygusal ve zihinsel bir yoğunlaşmayı zorunlu kılmıyor mu? Seyirci de filmde ilgisini çekenler dışında kalan nesne, varlık ya da kişileri algılamayı unutan bir kişiye benzemiyor mu? Özellikle modern insanın içinde yaşadığı evrenle öykülü filme özgü düşsel evren iki ayrı olguyken zaman zaman (ve kimi durumlardaysa daha belirgin bir şekilde) bu iki evrenin dışavurum düzeyinde bile olsa birbirine karıştırıldığı olmuyor mu? Öte yandan ilkel topluma özgü algılama sürecinin şöyle ya da böyle devam ettiği Hindistan gibi bir ülkede en az 50-60 yıldan bu yana neredeyse o mantıktan pek kopmamış melodramlardan başka filmlerin izlenmemesi yalnızca bir rastlantı olarak nitelendirilebilir mi? Bir anlamda mitler ve geleneklerin dayattığı görme biçiminin yerini bu birincilere özgü bütün dramatik unsur, varlık ve motifleri bünyesine taşıyan öykülü sinemanın dayattığı, neredeyse birinciye tekrarlayan düşselden çok resimlendirme (illustration) üstüne oturan bir görme biçiminin almış olduğu söylenemez mi? Burada ilkel topluma özgü algılama ve düşünme biçimi-

nin bambaşka yollar ve yöntemler aracılığıyla sinemaya taşınmış olmasının, sinemanın bu ülkede muazzam bir konformist güç haline dönüşmesine yol açtığı, başka bir deyişle Hindistan'da bir bakıma çağdaşlaşmanın önünü kesen ya da yavaşlatan kültürel araçlardan birinin sinema olduğu söylenemez mi?

Algılamadan söz edilen bir evrende gerçeklikten söz etmemek olanaksızdır. İsterseniz biraz da bu toplumlara özgü gerçeklik anlayışı ya da duygusuyla ilgilenelim.

Lévy-Bruhl, ilkel toplumlardaki gerçeklik anlayışı konusunda bazı somut açıklamalar getirmektedir. İlkel insanların ikili bir gerçeklik içinde yaşadıklarını ve devindiklerini söylemektedir. Bunlardan birincisi somut bir şekilde algılanabilen, düzenli bir şekilde yinelenen zamansal olguları kapsayan gerçeklik anlayışı; diğeryse görülemeyen ve duyularla algılanamayan ancak mevcudiyetleri hissedilip, kendilerinden etkilenilen varlıklarla dolu bir gerçekliktir:

Bu gerçeklikle daha yakından ilgilenmektedirler, çünkü bünyesinde gizlediği ve ne zaman ortaya çıkacakları bilinemeyen doğaüstü güçlerin nasıl davranacağını öngörebilmek çok güç hatta olanaksız bir şeydir. Zaten bu iki gerçeklik, bir sınır çizgisiyle ortadan bölünebilen, birbirlerini dışlayan iki ayrı dünya şeklinde değildirler. İlkel insanların arada nasıl bir fark gördüklerini açıklayabilmek için uzamsal imgelere başvurulması yanlıştır. Tam tersine doğa ve doğaüstünü birbirine karışmış bir şekilde görmektedirler. Farklı şeyler olduklarını hissetmelerine karşın, bunu, hem pozitif ya da sıradan (algılanabilir gerçeklik, doğa) deneyim hem de mistik deneyimin (görünmez güçler, doğaüstü) birlikte yer aldıkları tekil/biricik ve bütünsel bir deneyim şeklinde yaşamaktadırlar. (Ağay, s.143).



Aan, 1952

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yazar, ilkel insanlar için gerçekleştiğini hissettikleri ama görmedikleri, tanık olmadıkları bir olay, bir olgu gerçektir, demektedir. Modern toplumlara özgü bilimsel aklın penceresinden bakıldığında mitler üzerine kurulu dünya anlaşılması olanaksız, gerçek dışı, düşsel bir evrendir, ancak ilkel toplumlar bu irrasyonel, anlaşılması olanaksız, saçmalıklarla dolu dünyayı çok ciddiye almaktadırlar. Onlar için mitler gerçekten yaşanmış olaylardır, ancak bu mitler şu anda burada (milyonlarca yıldan bu yana) mevcut olan dünyada değil başka bir zaman, mekan ve dünyada yaşanmış gerçek olaylar gibidir. Bu varlığından kuşku duyulmayan, hissedilen bir gerçekliktir. Bu toplumlarda imkansız diye bir şey yoktur.

Bizim için gerçek sözcüğünün bir anlamı varken, ilkel insan için iki anlamı vardır. Bizim için...olgusal varlığı algılanabilen ya da dolaylı veya dolaysız bir şekilde kuşku götürmeyecek biçimde kanıtlanabilen şey gerçektir. Bu koşullara uymayan şey az ya da çok gerçeğe benzer olabilir, ancak gerçekliğin bir parçası olamaz. Bu kanı bizim deneyim, hakikat (ya da somut gerçeklik) hakkındaki düşüncemizle dayanışma içindedir.

Oysa ilkel zihniyet aynı deneyim düşüncesine sahip değildir. Onunki bizimkinden daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Bizim bildiğimiz sıradan deneyimin dışında bir de "ilkel insana" başka bir gerçeklikle bağlantı kurduran mistik deneyim vardır. İlkel insan mistik deneyimin ifşa ettiği bu gerçeklikten kesinlikle kuşku duymamakta, bunu da tıpkı içinde yaşamakta olduğu evrende varlığını gözlemlediği bir deneyim gibi kabul etmektedir. Onun ağzında gerçek de, deneyim de tek anlamlı sözcükler değildir.

Tıpkı iki deneyimin tek bir anlama sahip olması gibi iki gerçeklik de, aralarında belirgin bir fark olduğunun hissedilmesine karşın, tek bir anlama sahiptir ve gerçek de deneyim gibi tek anlama sahip ikili bir özellik göstermektedir. (Carnets, s.136)

Mistik deneyimden yola çıkıldığında algılanan nesne ya da varlıkla sağlanan “bütünleşme”, yani doğaüstü, gizemli, görünmez dost veya düşman bir güçle karşılaşma herhangi bir soyutlama işleminden geçirilmeden doğrudan bir duygu şeklinde hissedilmektedir. Bu duygu hissedildiği andaysa gerçekliğinden şüphe edilmesi söz konusu değildir.

Lévy-Bruhl gerçek/gerçekliğin ayrı toplumsal oluşumlarda farklı şekillerde algılandığını çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır, ancak modern insanın atasının ilkel insan olduğunu kabul ettiği için de o düşünce yapısından modern topluma özgü düşünce yapısına nasıl geçildiği konusunu da merak etmekte ve bazı sorular sormaktadır. Bir gerçekliğin algılanması ya da hissedilmesinin tek başına yeterli olamayacağını bunun bir de dışa vurulma biçimlerine yani dil aracılığıyla nasıl ifade edildiğine bakmak gerektiğini, zira şeylerin olduklarından başka bir şekilde olabilecekleri düşüncesine yol açabilecek tek şeyin konuşulan dil olduğunu söylemektedir.

Onlar için sözcükler boşlukta yankılanan sesler değildir. Bu sözcükler nesnel bir gerçekliğe tekabül edip, kendilerine özgü bir büyümlü güce sahiptirler. Özellikle de formüller, beddualar, lanet okumalar vb. pratiklerde. Birisine ciddi bir ses tonuyla yakında öleceğini söylemek onu öl-



Manoj Kumar, 1937, ...

dürmeye teşebbüs etmek kadar ciddi bir şey olup, en az bu tür bir teşebbüse gösterilebilecek kadar büyük bir tepki gösterilmesine yol açmaktadır (İTMD s.236).

Sözcükler ve formüllerin gücüyle ilgili bir başka örnek vermiş olmak için, Navahoların, düşmana saldıracakları sırada onu savaş öncesinde saf dışı etmeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Onlar Kerakiler gibi, kendilerine kimi düşmanların isimlerini vermiş oldukları hayvanların ayaklarını kırdıkları simgesel bir eylem aracılığıyla olası kurbanlarının bacaklarını kötürüm etmeye çalışmamaktadırlar. Navaholar aynı eylem için sözcük ve formüllerin gücünden yararlanmaktadırlar. “Şef kamp yerinden biraz uzaklaştıktan sonra düşmanlarına gizli isimleriyle seslenmekte, büyülü ilahiler söylemekte ve dualar etmektedir. Bu dualar şöyle gerçekleştirilmektedir: şef işe önce düşmanın kafasıyla başlamakta sonra bedeninin bütün organlarını sıralayarak en aşağıya kadar inmektedir. Duasını toprakla noktalamaktadır. Bu sanki düşmanı toprağa gömmek gibi bir şeydir.” Bu simgesel eylem kesinlikle, amacına ulaştığında gerçekleşecek olan önceden biçimlendirmenin eşlik ettiği söz aracılığıyla efsunlamaktır (agy. s.236).

Lévy-Bruhl, ilkel zihniyetin bu şekilde ifade etmek gerekirse ‘kavramsallaştırma biçiminin’ modern zihniyete özgü kavramsallaştırma biçiminden değişik olduğunu; onların soyut akıl yürütme sürecini aynı şekilde anlamadıklarını, bu düşünme biçiminin işlemlerine alışık olmadıklarından en alt düzeydeki bir soyut akıl yürütme işleminin bile kendilerini yordugunu ve canlarını sıktığını; bunun nedenininse bu işlemleri kolaylaştırıp, akıl yürütmeyi anlaşılır hale getirecek zorunlu akılcı bir mantıksal donanımın sahip olmamaları olduğunu söylemektedir.

Modern toplumlara özgü uygulama ve teknikler entelektüel düzeyde biçimlendirilmiş bir dünyanın akılcı bir şekilde kavranması üzerine otururken; ilkel toplumlar için aynı dünya, içinde yaşamakta olduklarını düşündükleri gerçekliğin zihinleri üzerinde bıraktığı izlenimlerden ibarettir, demektedir. Düşünmenin dil aracılığıyla gerçekleştiği kabul edildiği ve ilkel insanların düşünmekten ne anladığı sorulduğunda Lévy-Bruhl, **görmektir**, yanıtını vermektedir. İlkel insan için düşünmek, düşünülen şeyi bir şekilde biçimlendirmektir. Onların sözcükleri modern toplumun sözcüklerinden değişik özellikler taşımaktadır. Bunlar soyutlamalardan çok söylenen şeyin doğrudan zihinde imgesel, görsel canlandırılması şeklinde olmaktadır. Düşüncenin mantıksal yapısı bütün insanlarda aynı özelliklere sahip olmasına karşın ilkel insanların mitik düşünce biçimleri zaman dışı olup modern anlamda kavramsallaştırma, öyleyse sınıflandırma yani düzenleme yeteneğinden yoksundur. Buna karşın kendine özgü, duygusal yanı ağır basan kavramsallaştırma öyleyse sınıflandırma ve düzenlemelerden söz edilebilir. Aynı nedenlerden dolayı çelişkilerin farkına varmamakta, varsa bile bunu kolaylıkla göz ardı edebilmektedir.

Eisenstein...: “İlk çağlarda büyü ve dinin egemen olduğu dönemde bilim aynı zamanda kolektif bir duygulanma ve bilgi unsuruydu. Daha sonraki ikiye bölünmeyle şeyler birbirinden ayrıldı ve bir yanda saf soyutlama, spekülasyon felsefe, öte yandaysa saf duygusal unsura sahip olduk. Primitif ya da dinsel evreye bir dönüş yapmadan duygusal unsurla entelektüel unsurun benzer bir sentezinin yapıldığı evreye dönebiliriz. Sinemanın bu büyük sentezi yapabileceğini, entelektüel unsura hayati, somut ve duygusal kaynaklarını iade edebileceğini düşünüyorum. İmgeden duyguya, duygudan fikre, filmi üreten genel çizgi bu olmalıdır”

Jean MİTRY

(Sinema Estetiği ve Psikolojisi)

Önceki bölümde modern ve ilkel toplumlarda gerçeklik algısı konusunda yapılan açıklamalar modern bireylerin hissetmedikleri “mistik deneyim” adlı duygusal sürecin sanki öykülü filmler aracılığıyla başka bir şekilde yeniden yaşandığını göstermektedir. Örneğin, modern bireyi gündelik yaşamına birer mistik deneyim haline getiren etme-

yen nesnelerin kendisini sinemada film izlerken çok etki-leyebildiği görülmektedir. Bu konuda özellikle son yirmi, otuz yıl içinde fantastik, korku filmlerinde görülen artışın bir de bu perspektiften değerlendirilmesi yararlı olabilir.

Lévy-Bruhl'un 1910-1920'lerde ve sonrasında yaptığı ilkel toplum sosyolojisine yönelik çalışmalar insanlık tarihi ve gelişmesinin açıklanması konusunda olağanüstü değere sahip metinlerdir. Çünkü Lévy-Bruhl'un yaptığı antropolojik özellikli kültür/zihniyet açıklamalarının, bu alanla doğrudan hiçbir ilişkisi bulunmayan Jean Mitry'nin "Sinema Estetiği ve Psikolojisi" başlığıyla 1960'lı yıllarda ürettiği metinde yaptığı açıklamalarla nasıl olup da örtüşebildiklerinin, ilkel insanlar konusunda söylenenlerle sinema estetiği konusunda söylenen şeylerin nasıl olup da kolaylıkla birbirlerini çağrıştırabildiklerinin deşifre edilmesi gerekmektedir. Az önce Lévy-Bruhl, ilkel insan açısından soyut bir kavram ya da söz yoktur, diyordu. Jean Mitry ise:

Hiç kuşkusuz somut şeylerin imgesi vardır...En soyut kavramlarsa daha önceki çağrıştırmalara dayandırılabilir bir imgeler korteji eşlik etmektedir. Ancak bu imgeler temelinde öznelirler ve bireyden bireye değişirler. Bu imgeler üstüne kurulmuş kavram onların dışında kalmaktadır. İmgelerden birini çağrıştırırken zorunlu olarak kavrama özgü ve ona bağlanabilecek birini çağrıştırmamaktadır...Bu "zihinsel nesneleştirmeden" başka bir şey olamayan imgelerin gelip üstüne yamandıkları bir tür şemadır (Sin. Est. ve Psik. s.42-43)

Filmsel imge yalnızca somut şeyleri nesnel ya da analogik düzeyde yeniden üretebilmekte buna karşın soyut kavramlar düzeyinde bir anlamda sözleşmesel nesnelliğe ihanet etmek durumunda kalmaktadır. Çünkü somut varlıklar bütün seyirciler tarafından biçimlerinden yola çıkılarak üç aşağı beş yukarı aynı şekilde algılanırken; imgelerin soyut kavramları aynı somutlukta ifade edememeleri nedeniyle seyirci gösterilen ya da kendisine aktarılmaya çalışılan kavram ya da duyguları değişik ya da farklı şekillerde algılayabilmektedir. Bu da filmin anlaşılabilirliğini zedeleyebilmektedir. Mitry, burada filmsel imgelerin gelip soyut kavramlar üzerine yapıştırılmak, başka bir deyişle yönetmenin sözleşmesel, nesnel kavramları öznel imgeler üreterek anlatmak durumunda kaldığını söylemektedir. Bu noktada olabilecek en alt düzeyde soyut kavram üreten ilkel toplumlarla yönetmenin (dolayısıyla filmsel imge üretiminin) aşağı yukarı aynı konumda bulundukları söylenebilir. Yönetmen de teknolojinin dayatması yüzünden imgesel soyutlamaya olabildiğince az başvururken, bu eksiklik ya da boşluğu genellikle sözler ya da diyaloglarla kapatmaya çalışmaktadır.

Mitry, sinemanın bu eksikliğini fark eden bir metafizikçiler ordusunun: *Kavramı ideal bir nesneye dönüştürme ve onun duyarlı niteliklerinin gerisinde onu kapsayan bir bütün, her nesnenin onun görünümünü aldığı bir "kendiliğindenlik", bir "töz" görme arzusunu gerçekleştirmek* (agy. s.39) istediklerini ancak bunun algılanan gerçek konusunda bir sonuca götüremeyeceğini, örneğin kendiliğinden herhangi bir renk olamayacağını söylemektedir.

Daha sonra yazınsal imgeyle, filmsel imgeyi karşılaştıran Mitry, okuyucunun yazınsal imge yani okumak-

ta olduğu öyküde kullanılan sözcük ve soyutlamaları zihninde kendi kişisel birikimiyle canlandırabilmesine karşın, sinemanın buna olanak tanımadığını ve seyircinin yönetmenin kafasındaki imge ya da soyutlamaları izlemek durumunda kalmasından söz etmektedir.

Düşünmek büyük ölçüde (yazılı) sözcüklerin tekeli altında olsa bile sağır-dilsiz insanlar, cahiller ve çocuklar bunlar olmadan düşünebildiklerine göre yazarımız konuya başka bir açıdan bakmayı önermektedir. Örneğin, sesleri ve sözcükleri tanıyan çocuğun (az önce ilkel toplumlarda sözü edilene neredeyse birebir benzeyen bir yöntemle) onları nesnelerle özdeşleştirdiğini ve imgeler, imge çağrışımları ya da imge yansımalarıyla düşündüğünü ileri sürer.

Bunun yanı sıra sözcükle imge çağrışımının eğitilmiş bir beyinde otomatik bir şekilde gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Her sözcük bir imgeyi canlandırmakta, her imge de bir sözcüğü bir tür koşullandırılmış refleks aracılığıyla çağrıştırmaktadır...Herkesi bir noktada buluşturabilmek için eğer istenirse düşüncenin sözcükler aracılığıyla örgütlendiği ancak imgeler aracılığıyla tasarlanabildiğini söylemek mümkündür (agy.s.52-53).

Bu sonuncu cümleye bakılarak modern insanda algılama açısından kesinlikle ilkel insana ait bir takım özellikler bulunduğu söylenebilir. İlkel insan soyutlama konusunda zayıftır ve sanki daha çok imgelerle düşünmektedir. Örneğin, bir parçaya (imgenin bir parçasına) bakarak bütünü görebilmekte ya da bir simgeye baktığında gerçek bir varlığı görebilmektedir. İnsanlık zaman

içinde bu imgeleri giderek soyutlamış ve dilin gelişmesini sağlamış gibidir.

Ribot'nun söylediği gibi fikirler dönüşmüş duygularsa, imgeler de fikirlerden önce duyguları belirliyorlarsa sonuç olarak imgeler aracılığıyla duygudan fikre sürekli geçiş sağlanıp sürdürülebilir” (agy. s.73)

Hint sineması konusunda söylediklerimizle Eisenstein'ın düşünceleri arasında bir bağlantı kurabilmek de mümkündür. Eisenstein, entelektüel unsurun zaman içinde duygusal boyutunu yitirerek akılcı bir görünüm kazandığını ve sinema aracılığıyla yeniden bu duygusallığa kavuşulabileceğini iddia etmektedir ki, hemen bütün filmlerinde bu düşüncüyü gerçekleştirmeye çalışmış olduğu söylenebilir. Bu filmlerde ideolojik (entelektüel) unsur seyirciye imgeler arasında kurulan (öncelikle) duygusal ilişkiler aracılığıyla aktarılmaktadır. Zenginlerin şımarıklığı, kötülüğü, isyan düşüncesi-nin oluşturulması vs. Süreç (önceden akılcı bir düşünce tarafından planlanmış, programlanmış) imgeler-duygular-fikirler şeklinde olunca bu sinemada soyutlama en alt düzeye inmekte yani ideolojik söylev olabilecek en basit formül ya da kalıba indirgenmektedir ki, böyle bir söylevin son derece karmaşık ve üst düzey bir bilgi birikimi ve soyutlama kapasitesini zorunlu kılan gerçek ideolojik söylevi indirgemek, çarpıtmak, belki de anlaşılmasız hale getirmekle eş anlamlı olduğu söylenebilir.

Eğitimsiz yani ilkel insana daha yakın görünen Sovyet köylüsünü imgeler aracılığıyla bilinçlendirme çalışması belki anlık, geçici başarılar elde edilmesini sağla-

miş olabilir, ancak uzun vadedeki sonuca bakıldığında bu sinemanın gerçekten ne kadar işe yaradığı sorgulanabilir. Çünkü yetişkin yani zihinsel olarak gelişkin bir insan ancak entelektüel açıdan geliştiğinde akılcı ve sistemli bir söylev üretebilir. Bu insanın öncelikle duygularına seslenen bir sinemanın onun entelektüel açıdan gelişmesine hizmet etmekten çok mevcut rejime hizmet ettiği söylenebilir. Sovyet sineması bu açıdan Hint sinemasından çok önce insanın ilkel toplumdan miras kalmış bu duygusal yönünü sömürmüştür. Ancak zaman içinde eğitim aracılığıyla gerçek anlamda bilinçlenen Sovyet toplumunun sinemayı bir eğlence aracı olarak görmeye başladığı söylenebilir. Bu bağlamda Eisenstein'm sözlerinin cahil, eğitimsiz insanlardan çok entelektüelleri etkilemiş olması anlaşılır bir şeydir. Çünkü henüz sırrını çözmedikleri bir teknolojinin mucizevi sonuçlar üretebileceği gibi naif düşüncelere doğru sürüklenmişlerdir (o dönemde hatta çok sonraları bile pek az entelektüel bu düşüncenin çekiciliğinden kaçabilmiştir).

Dramı somut bir gerçeğin içine yerleştirdiklerinden, imgeler bu drama belli bir gerçeklik özelliği, a priori bir doğruluk vermektedirler. Ancak bu işi imgelerin gerçekliği kanıtlayabildikleri ya da olası kıldıkları ölçüde başardıkları görülmektedir (agy. s.74)

Mitry'nin bu iddiasının daha çok akılcı düşünme, disiplin, yöntem ve sistemine sahip seyirciler için geçerli olduğu söylenebilir. Bu seyirci büyük bir olasılıkla zaman içinde sinemanın da kendisini bu yönde koşullandırma-

sı nedeniyle imgelerde dramın somut bir gerçeklik içine yerleştirilmesini beklemektedir. Oysa modern toplumların dışında kalan seyircilerin böyle bir beklenti içinde oldukları söylenemez. Onlar için olayın dünyayı andıran bir yerde geçmesi yeterlidir. Bu seyircilerin filmin bu boyutuyla pek de ilgilenmedikleri söylenebilir. Bunun nedenlerini ileriki sayfalarda göreceğiz.

Mitry, görmek tanımadır, gerçeğin imgesi filmsel imgeye benzemekle birlikte bir izlenim olmanın ötesine geçememektedir, bakıldığı sürece filmdeki şeyin imgesi o şeyin kendisinin yerine geçer ve bir film yalnızca görülmek amacıyla üretilir, demektedir. Yazarın burada sözünü ettiği imgelerin bir bakıma Lévy-Bruhl'un sözünü ettiği ilkel toplumlarca üretilen simgelerin dilsel karşılığına benzediği söylenebilir. Bu toplumlarda simgenin dilsel karşılığı soyutlanmış bir sözcük ya da 'kavram' değil bizzat nesnenin imgesel biçimidir. Daha önce aktarıldığı gibi burada sözcük somut denilebilecek bir karşılığa sahiptir.

Öte yandan Mitry, filmsel imgeleri gösterdikleri şeylerin simgeleri (sinemada gösterge yoktur simge vardır ve kimi zaman simgeler gösterge yerine geçebilir, demektedir) olarak yorumlamakta ve ilkel toplumlardaki simge açıklamasına benzeyen şu türden açıklamalar yapmaktadır:

...her filmde, her imge -en sıradan olanı bile- en ilkel kombinezonun muhtemel bir anlam yükleme işleminden önce zaten bir anlamla yüklüdür...Sinemada...anlam ve anlatılmak istenen şey aynı görüntüye sahiptir; ikisi aynı şey olduğundan bu şey kendiliğinden ya da anında bir anlama sahip olmaktadır (agy. s.103).

İlkel toplumlarda yaşama ait hemen her konuyla ilgili kurucu atalar, mitler, masallar vs. tarafından oluşturulmuş hazır bir anlam deposu vardır. İlkel insan sinemada olduğu gibi tanıdığı nesne, varlık, şey konusunda kafasında derhal o bilgileri canlandırmaktadır. Bir bakıma ilkel insan için yaşamın kendisi bir tür beyaz perdeye benzemektedir. Orada gördüğü her şeyi kendisine verilmiş kodlara uygun bir şekilde çözümlemektedir. Modern bireyse ilkel insana özgü bu alışkanlığı sinema aracılığıyla yinelemekten başka bir şey yapmıyor gibidir.

Sinemada imge gösterir ancak bir şey anlatmaz, bir anlama ya da anlatma gücüne sahip olabilmesi için içine karıştığı olgular bütünüyle onun arasında ilişkiler kurulması gerekir, diyen Mitry, bu konuda *Potemkin Zırhlısı*'nda ayaklanma sonrasında güverteden atılan doktorun bir ipe takılı kalıp sallanan gözlüklerini örnek olarak vermekte ve burada parçanın bütünün yerine geçtiğinden söz ederek şunları söylemektedir:

(burada)...bilinç işlemlerinin temelinde bulunan ilkel sembolik düşüncenin bir yansıması görülmektedir, bu sezgisel mantığı sorgulayan ve "transfert" işlemleriyle özdeşleşen bir tür mantık öncesi (akıl yürütme mantığı öncesi demek istiyorum) zihinsel örgütlenmenin yansımasıdır.

Eisenstein: "Bu şekilde düşünceye ait duygusal bir yapılandırmaya başvurmaktayız" demektedir. "Mantıksal-bilgilendirici" bir etki yerine duygusal bir etki, entelektüel akıl yürütme üstüne değil bir duygu üstüne kurulmuş bir düşünceyi kullanıyoruz (agy. s.107).

İlkel toplumlarda da bizzat Mitry ve Eisenstein'in dile getirdikleri zihinsel işlemle karşılaşmaktadır, ancak burada ilişkilerin aynı şekilde kurulmadığı görülmektedir. Örneğin, Avustralya yerlileri yerde gördükleri kanguru izlerine bakarak büyük ve küçük kangurulardan söz etmektedirler. Bir başka deyişle burada doktorun gözlükle-rinin yerini soyut figürler (hayvanların yerde bıraktıkları çizgi vb. izler) almakta ancak yerli bu izlere bakarak san-ki karşısında hayvanları gerçekten görüyormuşçasına söz etmektedir. Yerli, bir bakıma soyut figürü somut ve büt-tün bir varlık gibi algılamaktadır. Parça doğrudan bütüne göndermektedir, ancak kurulan zihinsel işlem modern bireyin kurduğundan değişik olmaktadır.

İlkel toplumla modern toplum sinemada algılama ve bilinç arasındaki ilişkiler düzeyinde kısmen buluşuyor gibidir.

...bilinçte "maksatlılık vardır" ancak bilincin amacı "maksatlı olmak" değildir... Maksatlılık, bilinçle bilincin-de olunan şey arasındaki açık ilişkiyi belirleyen bir söz-cükten başka bir şey değildir...

Öte yandan algılama bilinçli bir eylem, bilinçli bir seçim değil bilincin tanıklık ettiği duygulara ait bir veridir... Bilincim bana ancak "algıladıklarım" ya da duyular yo-luyla ulaşabileni verir. Öyleyse algılamanın bir seçim, bir yargılama olduğunu söylemek, bu seçim ve yargılamanın düşünmeden, öyleyse bilinçten önce geldiğini söylemek an-lamına gelecektir. Biz onları ancak bize ulaştıkları ya da bilincine vardığımız ölçüde tanırız... bilincinde olunacak bir şey yoksa bilinç de yok (demektir) ...Bilinç yansıtıl-mış bir şekilde var olabilir, bu yansıtma bizzat bilincin kendisidir" (agy. s.98-99).

Lévy-Bruhl'ün sözünü ettiği “mistik deneyim” Jean Mitry'nin bu açıklamalarına neredeyse birebir uymaktadır. İlkel insan yaşama dair bütün bilgileri bir kereliğine edindikten sonra bir daha yaşam boyu bunlarda pek bir değişiklik olmuyor gibidir. Dolayısıyla, bilinç, sahip olunan bu bilgilerle sınırlıdır. Bu insan da yukarıda söylendiği gibi algılarken bir yandan seçim yapmakta bir yandan da yargıda bulunmaktadır. Ancak mistik deneyim için gerekli ön şart (önceden az çok öğrenilen) duygulanma/bütünleşmedir. Bu duygulanma hissedildiği anda önce yargılama oradan da düşünceye geçilir gibidir. Örneğin, “vahşi hayvan kılığına girmiş bir büyücüyle” karşılaştığını düşünen ilkel insan öncelikle bu hayvanın normal bir hayvan değil bir büyücü olduğunu bir şekilde hissetmektedir. Daha sonra durumun tehlikeli olduğuna karar vermekte ve derhal oradan kaçıp uzaklaşmaktadır.

İlkel toplumlarla modern toplumlar arasında sinema üzerinden bu tür karşılaştırmalar yapabilmek bile ortada sorulabilecek pek çok soru olduğunu ve aklı az çok denetim altına alınarak (zaman içinde hedefleri ve amaçlarından büyük ölçüde sapan bir) akılcı düşünce sistemine boyun eğen modern toplumun düşgücünün, bu akılcı düşünce sisteminin elinden kurtulabilmek amacıyla özellikle son otuz, kırk yıldan bu yana muazzam bir mücadele verdiğini göstermektedir. Bir bakıma gündelik yaşamı neredeyse tamamıyla programlanmış ve kendisine buna uymaktan başka bir seçenek bırakılmayan modern bireyin yaklaşık kırk yıldan bu yana gündelik yaşamında sinema ve televizyona giderek daha çok sığınmaya çalıştığı söylenebilir.

Aşırı akılcı bir düzen sanki kendiliğinden aklı zorlayan bir düşsel üretim biçimine yol açmış ve bu üretim

biçimi de modern toplumlar öncesi toplumların zihinsel yapılarına daha yakın bir görünüm sergilemeye başlamıştır. Başka bir deyişle son dönemlerde muazzam boyutlara varan bir işit-görsel üretim çılgınlığı bir anlamda sapkın akılcılığa karşı çıkan düşgücünü yozlaştırarak onun yok olmasına hizmet eder hale gelmiştir. Akılcı ve düşsel karşıtlığının sona ermesinin hem (sağlıklı olarak nitelendirilebilecek bir) akılcı düşünce hem de düşgücünde çok büyük hasarlara yol açtığı söylenebilir. Bunun nasıl düzeltilebileceğini söyleyebilmek şimdilik kolay bir iş değildir.

İlkel toplumlarla sinema arasında herhalde daha pek çok ilginç ilişki ya da bağlantı kurulabilir, ancak bizim burada belirlediğimiz amaç ve yönden şaşmadan ilerlemek daha doğru olacaktır. Son olarak ilkel insanlar ve sinema arasında çok önemli bir başka özellikten söz etmek istiyoruz. İlkel insanlar için zaman kavramı geçmiş ve geleceği de kapsayan çok geniş bir zaman dilimine benzer. Sinema için de aynı şey söylenebilir. Öykülü filmdeki tek olası zaman: şimdiki zamandır. Modern toplumun bireyleri için de gündelik yaşamda yalnızca şimdiki zaman vardır, ancak söylev düzeyinde kalan bir geçmiş ve gelecek zamandan söz edilebilir. Bu olgu hiç kuşkusuz evrensel düzeyde seyircinin sinemanın büyü-süne kapılmasına önemli hizmetlerde bulunmuş/bulunmaktadır.

İLKEL TOPLUMLARDA TALİH/TALİHSİZLİK VE BÜYÜ İLİŞKİLERİ ÜZERİNE

Melodramların vazgeçilmez özellikleri arasında alın yazısı daha doğrusu “kötü kaderin” olduğu iddia edilmiş ve melodram öykülerinin özünde bu dramatik unsurun bulunduğu söylenmiştir. Talihsizlik de bu dramatik yapıda en çok karşılaşılan unsurlar arasındadır. Bu konuyu melodram sineması bağlamında ele almaya başlamadan önce ilkel toplumlarda bu sözcük ya da kavramların ne anlama geldiklerine bakalım.

İlkel insanın ölümlerinde içinde yaşadığı koşullarla ilgilenmediği söylenemez. Gündelik yaşamında ölümlerle o kadar haşır neşir olmasına karşın kimi zaman kendi kendine, öteki dünyada başına neler geleceğini, orada kimlerle birlikte olacağını, neler yapacağını, bir büyücünün kendisini her an gönderebileceği o yerde nelerden korkabileceği ve ne türden beklentileri olabileceğini hiç düşünmediği söylenebilir mi? –Hiç kuşkusuz ilkel insan bu konuda kendi kendine sorular sormaktadır. Ancak bizim açımızdan hayati görünen soruları sormadığı söylenebilir. Bize göre bireysel alın yazısı her şeyden önce gelmektedir. “Başıma neler gelecek? Cennete mi gideceğim yoksa sonsuza dek cehennem

azabı mı çekeceğim?” gibi sorular sorarız. Oysa ilkel insanın bu türden sıkıntıları yoktur. **Zira onun için ne bireysel bir alın yazısı ne de sonsuzluk diye bir şey vardır.** Ölüler dünyasında da, yaşayanlar dünyasında olduğu gibi gerçek varlık grup, kabile ya da Sippedir. Bizim birey dediklerimiz aslında bunların “üyeleridir”. Ölüm, organik bir özelliğe benzeyen toplumsal dayanışmada herhangi bir değişikliğe neden olamamaktadır (İ.İ.R.A. s.312).

İlkel toplumlarda alın yazısı diye bir şey yoksa onun yerine ne vardır sorusunu sorabiliriz. Başlarına kötü bir şey geldiğinde ilkel insanlar bunu nasıl karşılamakta, nasıl yorumlamakta ve neler yapmaktadırlar?

Örneğin bir düş kırıklığı yaşamak, bir şeyden mahrum kalmak, bir başarısızlık ya da başlarına kötü bir şey gelmesi gibi durumlarda. Örneğin, hasat ya da ürün miktarı olarak her zamanki düzeyine ulaşmadığında. Yeterince yağmur yağmadığı mevsimlerde. Av hayvanları avcılarının, balıklar balıkçıların elinden kaçtığında. Grubun kadınları kısırlaştıklarında, çocuklar çok küçük yaşlarda öldüklerinde vs. Bütün bu durumlarda ilkel insanlar derhal talihsizliğin kurbanı olduklarını düşünmektedirler. Şans onlardan yana olduğundaysa bir şey düşünmemektedirler. Üzerine fazla düşmeden bu şanstı yararlanmaya çalışmaktadırlar. Onların üzerinde yalnızca talihsizlik az ya da çok kalıcı bir izlenim bırakmaktadır (İ.T.M.D. ve Simg. s.41)

İlkel insanlar böyle bir zihinsel tutuma sahip olduklarından, bir kaza ya da beklenmedik bir kötü olayla karşı karşıya kaldıklarında, hemen o anda başvurdukları kötü talih yorumunu anlayabilmek kolaylaşmaktadır. Güçlü

bir doğal düzen duygusuna sahip olmadıklarından, yaşadıkları böyle bir şok karşısında görünmez bir gücün doğal düzeni yok edebileceğine inanmaktadırlar. Gizli güç, bir anlamda, olayların onların lehine olacak şekilde gelişmesini engellemiştir. Sahip oldukları şans “özellikle de talihsizlik zira sadece bu sonuncuyla ilgilenmektedirler” düşüncesi mistik deneyimden bağımsız bir şey değildir. Mistik deneyim denilen şey, özünde, doğaüstü bir güçle bağlantı kurmaksa ben de, şansın bunun başka bir görünümü olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim (agy. s.42-43).

İlkel insanlar ciddi bir kazanın kurbanı olduklarında, olayı bizim gibi bir kaza olarak değil, mistik bir deneyim olarak yorumlamaktadırlar. Onlar için bizim kaza dediğimiz şeyin bir anlamı yoktur. Adamın biri yüksek bir ağaçtan düşüp öldüğünde; bir başkası zehirli bir yılan tarafından ısırıldığında ya da vahşi bir hayvan tarafından sakatlanıp, bir timsah tarafından bir organı kopartıldığında vs. olaylar şu şekilde yorumlanmaktadır. Eğer bu insanlar böyle olaylar yaşamaya (doomed) mahkum edilmemiş olsalardı, başlarına bu türden felâketler gelmezdi. Bu gibi durumlarda ilkel insanın aklına gelen tek soru: “Kişiyi bu olayı yaşamaya kimin, neden mahkum etmiş olduğudur. Ne yapmış da böyle kötü bir ölümü hak etmiştir?” Genelde insanlar olaya bu şekilde yaklaşmaktadırlar. Aksi takdirde adamın ağırlığıyla dalın tam o anda nasıl olup da kırıldığını, yılanın nasıl olup da tam adam oradan geçerken ortaya çıkmış olduğunu, timsahın neden başkasına değil de o kişiye saldırmış olduğunu (belki de gerçek bir timsah değil, timsah görünümüne bürünmüş bir erkek büyücüydü) anlayabilmek mümkün değildir (agy. s.43)

Bizim şans/talih dediğimiz şeyi onlar doğaüstü bir müdahalenin sonucu gibi görmektedirler. Sorgu sual etme-

den bunun mistik bir deneyim olduğunu anında kabul etmektedirler (A.g.y. s.54).

İlkel insanlar giriştikleri işlerde kesinlikle başarılı olmak ya da talih oyunlarında, spor müsabakalarında kazanmayı garantilemek amacıyla pozitif tekniklere büyü karıştırmaktadırlar. Rastlantı/şans oyununda pozitif tekniğin payı sifıra yakındır. Bu yüzden ağırlıkta olan büyülü işlemlerdir. Oyuna başlamadan önce oyuncu mümkün olduğunca çok mistik koza sahip olmaya çalışmaktadır (agy. s.57-58)

İlkel insanlar açısından oyunların, özellikle de rastlantı/talih oyunlarının anlamı, kehanetle bağlantılandırıldıklarında daha iyi anlaşılmaktadır. Pek çok kehanet yönteminin tuhaf bir şekilde tek mi çift mi oyununa benzediği görülmektedir. İstedikleri şey evet, hayır cinsinden bir yanıtıdır (agy. s.60).

Oynamak, heyecanlanmak ve kazanma sevinci gibi duygulardan başka bir amaca hizmet etmiyor gibi görünen rastlantı/talih oyunları bile bu büyüsel-simgesel özelliğe sahiptirler. İçli dışlı oldukları kehanet uygulamaları gibi bunlar da bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmeye çalışılmış mistik deneyimlerdir. Bunlar aracılığıyla görünmez güçlerin kendilerinden yana olup olmadıklarını anlamaya çalışmaktadırlar. Kararsızlık içinde gizli güçlerin kendi arzuladıkları yönde yanıt vermelerini beklemektedirler.

Rastlantı/talih oyunlarının mistik anlamları bu kadarla sınırlı değildir. Oyunun sonucu oyuncunun geleceği üzerine bir tür kehanet gibidir. Bu öngörünün gerçekleşmekten başka seçeneği yok gibidir. Kaybedilen oyun, birilerinin desteğinin yitirilmesi, ileride başa gelebilecek başka talihsizliklerin simgesi, göstergesi gibi algılanmaktadır.

Kazanılan oyunşa geleceğe yönelik girişimlerin başarısının garantisi gibi görölmektedir. Oyunun sonucu yalnızca gizli güçlerin mevcut durumda ondan yana mı yoksa ona karşı mı olduklarını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda gelecekte onun için neler yapacaklarını ya da onu neyle tehdit ettiklerini göstermeye yaramaktadır.

Dolayısıyla oyunda kaybetmeye başlayan ilkel insanın, neden elinde bahse tutuşacak hiçbir şey kalmayınca kadar bunu sürdürdüğünü anlamak kolaylaşmaktadır. Bununla söylemeye çalıştığımız “parasım geri almaya çalışan” insan değil, bambaşka bir şeydir. Oynama saplantısı tutkulu yakarıslara karışan büyüsel bir zorlama gibidir. Ne pahasına olursa olsun gizli güçlerin o sırada desteklerini çekerek haber verdikleri, yol açtıkları geleceğe yönelik talihsizliklerden kurtulmak gerekmektedir. Onlar için bu şekilde denenilen talih tersine döndüğü takdirde, bu olumsuz durumdan kurtulmak amacıyla oyunun sonuna kadar direnmek sözcüğün gerçek anlamında oyun oynamak demek değildir. Bu kimi zaman trajik sonuçlara yol açan, neredeyse dini özellikler taşıdığı söylenebilecek kadar ciddi bir eylemdir. Oyun, en yoğun şekilde yaşadıkları mistik deneyimlerden biridir. Kaderlerini ellerinde tutan görünmez güçlerle anında bağlantı kurdukları, kendilerini çok heyecanlandıran bir deneyim (agy. s.62-63).

Bütün bu söylenenler ilkel insanın neden deneyimden ders almadığını çok güzel bir şekilde ortaya koymaktadır. İlkel insan talih, uğur, kısmet, baht gibi duygulardan vazgeçememekte, gizemli güçleri kendinden yana çekmek için elinden geleni yapmaktadır. Bu onun yaşam

biçimidir, er ya da geç gizemli güçleri yanına çekmeyi başaracağına inanmaktadır. Kendisi başaramazsa en yakınmdakilerin talihini paylaşacaktır. Çünkü bundan vazgeçmesi için ya ölmesi ya da düşünce yapısını değiştirmesi gerekmektedir. Talihsizliğini yenmek için her şeyi ama her şeyi deneyeceğine şüphe yoktur, aksi takdirde yukarıda söylendiği gibi kaderini elinde tutan gizli güçlerle bağlantısının koptuğu düşüncesi onu hemen o anda öldürebilecek kadar güçlü bir şok yaşamasına neden olabilmektedir.

Talihsizliğini görünmez güçlere atfeden ilkel insan, başına böyle bir şey geldiğinde ne yapmaktadır?

İlkel insanlar için kötü talih görünmez güçlerin müdahalesinin bir sonucuysa, ondan kurtulmanın yolu da, onu hissetme ve kafada canlandırma biçimine uygun bir şekilde olmalıdır. Tepkilerinin hızlı bir şekilde gözden geçirilmesi bunun tersini söylememizi sağlayacaktır. Başlarına beklenmedik bir kaza geldiğinde yapabilecekleri bir şey yoktur. Yapabilecekleri tek şey, bu olaydan sonra başlarına gelebilecek kötü sonuçlardan, ellerinden geldiğince korunmak olacaktır. Giriştikleri işlerde çeşitli engellerle karşılaşp, başarısız olduklarında geçmişte yaşadıkları benzer olaylara bakıp, geleneklere uyararak bu olumsuzluklardan kaçmanın yolunu arayacaklardır. Doğal olarak yapılması gereken ilk iş, elden geldiğince bunları öngörmek ve önlemler almaktır. Bu yüzden geleceğin okunması çok önemli bir şey olup, bunlar görünmez dünyadan gelen değerli bilgiler gibi görülmektedir. Bu yüzden bu bilgiler büyük bir titizlikle gözlemlenmekte, derlenmekte ve kehanette bulunmaya yarayacak göster-

geler kendilerine gerek duyulduğu zaman doğal bir şekilde ortaya çıkmadıklarında, onları ortaya çıkartabilmek amacıyla aynı anda pek çok araçtan yararlanıp kehanet yöntemine başvurulabilmektedir (agy. s.48).

Kehanet, geleceği önceden görüp tüm olumsuzlukları ortadan kaldırmaya yardımcı olması açısından çok önemlidir, zira talihsizliği büyülenmek olarak yorumlayan ilkel insan ancak bu büyüden kurtulduğunda talihi- nin açılacağına inanmaktadır:

“Bir Zande yerlisi için mutsuzluk ve büyülenme neredeyse aynı şeydir. Zira yalnızca başına kötü bir olay geldiğinde ya da başına bir şeyler gelebileceğini düşündüğünde büyülenme düşüncesinden söz etmektedir³...”

“Bir Zande’ye göre başına gelen bütün kötü şeylerin nedeni birinin ona kötülük yapmak istemesinden kaynaklanmaktadır...Zande ülkesinde bütün kötülüklerin nedeni yapılan büyülerdir.”

Burada söz konusu olan kötülüklerin, insanın başına, öngörmek ya da kendisinden kaçabilmenin mümkün olmadığı “kötü talih/talihsizlik” yüzünden geldiğini söylemeye bile gerek yoktur. “İsteddiği kadar bilgin, dikkatli ve teknik bilgiye sahip olsun, bir insanın başına bir şey geldiğinde biz o kişinin şanssız olduğunu söyleriz. Oysa Azandeler o kişiye büyü yapılmış derler.” Başına gelenlerden yalnızca kendisi sorumlu olduğu zaman bile, doğal olarak kendisine büyü yapılmış olduğunu söyleme eğilimindedir. Ancak çevresindekiler aptal değildir. Bu kişinin başına gelenin kendi yetersizliği, tembelliği, cahilliği yüzünden olduğunun farkındadırlar. Bir genç kız testisini kırdığında, bir erkek çocuk akşam kümesin

kapısını kapamayı unuttuğunda yakınları onları, yapmış oldukları bu aptallıklar nedeniyle kötü bir şekilde azarlamaktadırlar (agy. s.46).

...burada talihsizlik ve büyülenme tek bir mistik deneyime bağlanmaktadır. Bununla birlikte Azandelerin düşünce yapıları içine, yalnızca bizim kavramlarımıza uyan, kesin ayrımlar sokmaya çalışmaktan kaçınmalıyız. Yine Evans-Pritchard: "Bizim anladığımız anlamda bir "doğal" kavramına sahip olmadıkları için, bizim anladığımız anlamda bir "doğaüstü" kavramına sahip olmalarını da bekleyemeyiz" demektedir (agy. s.47).

Burada sunmuş olduğumuz talih-talihsizlik açıklamasının baht-bahtsızlık, uğur-uğursuzluk, kısmet-kısmetsizlik vs. için de geçerli olduğu, daha doğrusu hemen hepsinin sonuç itibarıyla aynı anlama geldikleri söylenebilir.

Bütün bu söylenenlerden yola çıkarak Modern toplumlarla az gelişmiş toplumlarda alın yazısı ya da kader olarak adlandırılan şeyin ne anlama gelebileceğinden söz edelim. Yukarıda da söylendiği gibi modern toplumlar ya da tek tanrılı dinlere mensup kişiler alın yazısını genellikle kişisel bir şey olarak düşünürler. Ancak bilebildiğimiz kadarıyla gündelik yaşamda kimse kendi alın yazısından söz etmez. Bu iş genellikle başkaları tarafından yapılır bunun nedeni belki de insanın yaşamının kendi iradesi dışındaki bir güç tarafından belirlenmesine bağlamasıdır. Sanki insanlar kendi dışlarındaki bir gücün kendi üstlerindeki etkisini doğrudan kabul etmek yerine.

başkalarının ağzından duymayı yeğler gibidirler. Alın yazısından çoğunlukla insanın başına çok kötü ya da çok güzel bir şeyler geldikten sonra söz edilir. Oysa gündelik yaşamda olaylar normal bir şekilde olup biterken kimse alın yazısından söz etme gereksinimi duymamaktadır. Alın yazısı çok sıra dışı olayların (ölüm, kaza, felaket, büyük bir ikramiye, servet vs.) gündelik yaşama müdahale etmesi durumunda ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla varlığı iş iştenden geçtikten sonra ve özellikle kendisine karşı koymanın, öngörmenin mümkün olmadığı olaylar/süreçler sonunda onanır gibidir. Kişi sanki yalnızca olağanüstü kötü ya da iyi olaylar yaşadığı takdirde alın yazısı vardır aksi takdirde yoktur. Burada insanlarda alın yazısı düşüncesi konusunda bir belirsizlik olduğu açıktır. Alın yazısına yüzde yüz inanan bir toplum olduğunu söylemek güçtür, ancak kimi insanların (bize göre bu sayı çok azdır) alın yazısına yani tüm yaşamlarının önceden kendi dışlarındaki bir güç tarafından planlandığına inandıkları söylenebilir.

Asıl üzerinde durulması gereken sözcükler talih, baht, kısmet, uğur ve sairedir. Talih günümüzde de çok önemli bir sözcüktür. İnsanlar piyango, loto vb. oyunlar oynarken talihlerine güvenmekte ancak olumsuz sonuç aldıklarında kimileri alın yazılarını/kaderlerini, kimileri talihlerini/talihsizliklerini kimileriye hepsini suçlamaktadır. Bir bakıma onların alın yazısında büyük ikramiyenin yer almaması kabul edilebilir bir durum değildir, zaten talihleri yaver gitmediği sürece oynamaya devam ettikleri yani (varsayımsal bir) alın yazısına itibar etmedikleri görülmektedir. Günün birinde büyük ikramiye çıktığı takdirde alın yazılarında yazılmış olmasını memnunlukla karşılayabilmektedirler.

Aslında bu gibi durumlarda sanki alinyazısıyla talih birbirine karışır gibidir. Alın yazısı konusunda bir kararsızlık olduğunu yadsıyabilmek kolay değildir.

Sonuç olarak yukarıda sözü edilen insanlar için de gündelik yaşamın sıradan akışı içinde yalnızca sıra dışı olayların insanın ilgisini çekebilmeyi başardığıdır. Bunun melodramlarla ilişkisini bir sonraki bölümde ele alacağız.

MELODRAMLARIN KİMİ ÖZELLİKLERİ VE SEYİRCİYLE OLAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE

Sinemanın melodramlarla nasıl karşılaştığı; tarihinin belli bir bölümünde neden büyük ölçüde melodram sineması olduğu ve günümüzde de bu türün nasıl olup da devam ettiğiyle ilgili açıklamalara geçmeden önce modern toplumlarla Anadolu toplumu bünyesinde bu türün tarihsel gelişimine kısaca bir göz atmakta yarar var.

... 'ezgili drama' anlamına gelen melodram, daha sonraki aşamalarda... müzikle olduğu kadar; dans, aksiyon, pandomim kısacası 'eylem'e dair bir dramatik biçimle desteklenmiştir.

Ortaçağ Avrupa'sına ilişkin... anlatıların 'acı'ya ilişkin yönünü destekleyen ölümler ve salgın hastalıklar, bir yandan korku, endişe ve üzüntü kaynağını diğer yandan normal ölümlere karşı kaygısızlığı beraberinde getirir. 'Hayatta her şeyin geçici olduğu' duygusu, Hristiyanlığın (ya da Pagan Hristiyanlık) kutsal vaatleri ile birleşince; hem genel bir anksiyeteye neden olmakta hem de bilgisizlikten doğan boş inanlara karşı ilgiyi artırmakta; yokluk, yoksulluk, 'çile çekme ve kendini dünya nimetlerinden yoksun bırakma' edimini kolaylaştırmaktadır.

Ortaçağ'ın bitimine doğru ...özellikle üzerinde durulan konu mutlaka kutsal mekan ve kutsal kahramanlar çerçevesinde ele alınan anlatılardır...Sonuçta 18. ve 19. yy'da melodramın ana hatlarını belirleyen 'acıdan haz alma' ve 'çile çekme' motifleri 12. yy'da bir sınama ve öfkelenen Tanrının verdiği bir ceza olarak gösterilmiştir... Acının yüceltilmesi ya da acıdan haz alınması melodramın içeriğini belirler...melodramların başat konusu olan 'aşk'ın da batılı değerlere göre evrenselleşmesini öngörür. Sonuç olarak 'mutlu aşk yoktur' dizesinin altından Batı zihniyetini belirleyen ve mutsuzluğu öngören/dayatan eski bir anlayış çıkar...Ağırlıklı olarak özellikle Hollywood Sineması'nda tragedyadan ve realizmden devraldığı özellikler içinde kurgulanan 'melodram filmleri' bu ciddi, ağırbaşlı ve duygusal dünyayı konu ve karakterler bazında yoğunlaştırırken diğer yanda salon filmleri, müzikaller, aksiyon ve şiddete dayalı türlerde (western, gangster, korku), son olarak da 'romantik güldürü' başlığını taşıyan filmlerde melodramın 'mimus' özelliklerinden taşıdığı yapının izlerini görebilmek mümkün hale gelir (Batıdan Doğuya...s. 30-34).

Melodramın XVIII. yüzyılda bir kavram olarak yerleşip, popüler hale geldiği söylenmektedir. Aydınlanma dönemine ait bir sözcüktür. Orta sınıfın bu türe kolaylıkla uyum sağladığı görülür ve akılcılığa oranla:

...romantizmin akıl dışılığı daha fazla kabul görür, yaygınlaşır...Seyirciyi eğlendirirken eğitmeyi hedefleyen bu yaklaşımda asıl mesele; insanların tutkularını ve duygularını ele geçirmektir (agy. s.35-36).

Anadolu'ya gelince Orta Asya'dan Tasavvuf düşünce-sine, Tanzimat'tan günümüze gelen süreç içinde melodramın izlerini sürebilmek pek kolay değildir. Örneğin, özellikle XVII. ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul kahvele-rinde anlatılan acıklı hikayelerde dramatik yapıdan söz edebilmek oldukça güçtür. Bunlarda dramatik yapı sıfır derecesine en yakın konumda görünmektedir. Anlatıla-rın akılcı bir yapısı yoktur. Öyküler büyük ölçüde dinle-yenleri heyecanlandırmayı ve duygulandırmayı amaçla-maktadır yoksa düşündürmeyi değil. Çünkü sağlam bir dramatik yapı soyutlama yeteneği yüksek bir düşünce ya-pısını zorunlu kılarken (olaylar, kişiler, zaman ve mekan arasında dramatik boşluklara, eksiklere elden geldiğince dikkat ederek bunlara izin vermeyen karmaşık mantık-sal ilişkiler kurma becerisini) masalsı anlatılarda bütün bunlara çok az dikkat edilmekte ve bu türden öykülerde kişilikler ve başlarına gelen olaylar ön plana çıkartılarak diğer unsurlar ihmal edilebilmektedir.

Tanzimat sonrasında yazılmaya başlanan Avrupai ro-man ve öykülerde mantıksal örgütlenme en basit düzey-den başlayarak yavaş yavaş belli bir düzeye gelmiş, ancak bu öyküleri yalnızca o mantıksal donanımına sahip yani belli bir eğitim ve öğretim sürecinden geçmiş insanlar okuyup anlayabilmişlerdir. Hacivat-Karagöz, Orta Oyu-nu, Meddah öyküleri dramatik unsurlara sahip olmakla birlikte doğru dürüst bir dramatik yapıya hemen hiç sa-hip olmamışlardır. Belki XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl içinde üretilmiş ve sunulmuş olanlarda dramatik yapıda kimi gelişmeler olduğu söylenebilir.

Türkiye’de üretilen melodramların konu, öykü ve kişiliklerinden çok dramatik yapılarının özgünlüğünden söz edebilmek mümkündür.

Türkiye’de çekilen melodramların (1960’lar, 1970’lere kadar) sırasıyla Avrupa, A.B.D., Mısır gibi ülkelerden etkilenmiş olduğu görülmektedir. 1950’li yılların ortalarından başlayarak ağıdalı yerli melodramlar üreten Yeşilçam’ın (1970’lerdeki) “Arabesk” furyasından sonra havlu attığı ancak 1990’lı yıllarda ticari televizyon kanallarının bu türün üretimini üstlenerek bu işi günümüze kadar getirdiklerine tanık olunmaktadır.

Melodram adlı dramatik öykülerin genelde hangi tema, konu ve olayları işledikleriyle ilgili şu türden bilgiler sunabiliriz:

“Melankoli, özellikle yukarı sınıflar ve aristokrasi arasında modaydı ve dinsel duyarlık ile soyluluğun belirtisi olarak görülüyordu(...) Tek başına ağlamak aynı zamanda ‘kendi kendine zevk almayı bilmek’ anlamına da geliyordu”...

Melodramın yükselişi ‘acıdan zevk alma’ öğretisinin, toplumsal ve ahlaki olanla bütünleştiği zeminde gerçekleşmiştir. Korku, endişe, kayıp, aşk ve hüznün farklı kültürlerde bir takım nedensel ayrımlarla ortaya çıksa da insanlığın evrensel/içgüdüsel, dolayısıyla zihinsel aktarımları olarak her dönemde geçerliliğini korumuştur (agy. s.65).

Kolker’a göre bu dört Douglas Sirk filmi Amerikan Melodram sinemasının zirvesidir. Yalnızca “aile entrikala-

rını, ümitsiz kadınlar ve cinsel açıdan hiperaktif ve edilgen biçimde rahat ideal erkekleri gösterdiği için değil; bize beklediğimiz durumları, engellenen aşkları, çöken imparatorluklarını, suç ortaklıklarını ve inkar etmeleri, durmadan basit bir hayat yaşamaya yönelik fazlasıyla büyük, fazlasıyla talepkar duyguları verdiği için değil; ama müdahale edilemeyen düzeyde ve yaptıklarının farkında olmaları nedeniyle zirve filmlerdir (agy. s.76)

Kolker, Sirk filmleri konusunda: "Sirk, melodramların iniltili saçmalığını besler, onun saçmalıklarını bilir ama bu saçmalığı göstermeyi hemen keser" yorumunu getirir. Bu saçmalığı abartılı bir şekilde dekore ederek renk, hareket ve aynalardaki aşırı biçimlerle süsleyerek bir biçimden kurtulmaya çalıştığını ama kurtulmadığını öne sürer. Çünkü "melodram öncelikle çok emici olduğu için içeriden çökertilemez. Her konuyu, nerdeyse her tutumu kendi merkezine emebilir, kendine uyarlayabilir. Bu, yalnızca birkaç istisna olmak üzere Amerikan Sineması'nın komedi hariç tüm ifade biçimlerini kucaklaması için neden melodramı kullandığını açıklar" (agy. s.78).

Alın yazısı, günahkarlık, mutsuz sonlar bu filmlerin başlıca özellikleri arasında yer almaktadır.

Yeşilçam Melodramlarının özellikleri arasında kadının ya da sevilen varlığın aşırı yüceltilmesi nedeniyle ulaşılamaz hale getirilmesi ve dolayısıyla sevgililer örneğinde olduğu gibi birleşme olasılığının ortadan kalkması vardır.

Nijat Özön'ün 'Türk Sineması'nın Kanseri' olarak ifade ettiği melodramlar, aynı kalıplar içinde yinelenir, kulla-

nılan başlıca unsurlar ise: “(...) evlilik dışı çocuk, ırza geçme, yanlış yola sapan kadın, arada kalan çocuk, çocuğu uğrunda her türlü özveriye katlanan ana, kıskanç kadın/erkek, iki sevgili arasına giren kötü kadın/adam” gibi unsurlardır.

...hem 50’li hem 60’lı yıllardaki melodram örneklerine baktığımızda; ‘kader’ olgusu ön plandadır... ‘Duygusal, rastlantısal, önermesiz (tek öneri yokluğa, kadere ya da acıya övgüdür) bir biçimin ortaya çıkmasını sağlamıştır...Kadere olan inanç ve hayatın tesadüflere bırakılması, ana izlektir... (agy. s.200-206)

Sevenlerin ölüm sonrasında buluşması yani ilk görüşte mutsuz son ve günahkarlık bu filmlere ait kimi evrensel özellikler arasında yer almaktadır.

Amerikan filmleriyle Yeşilçam filmleri hatta melodram üreten bütün ülkelerde bu türe özgü film öyküleri, konuları, temaları arasında bariz benzerlikler olduğu kesindir ancak senaryo, oyunculuk, yönetim, kurgu arasında kültürden kültüre değişiklikler olduğu da bir o kadar doğrudur.

Bir fikir vermiş olmak amacıyla Hollywood ve Yeşilçam’ın (1950- 1960’lı yıllardan) en başarılı melodramları arasında yer alan birkaç film öyküsü örneği sunalım. Avrupa kökenli bir yönetmen olmasına karşın Hollywood sinemasının belki de en önemli melodramlarını yöneten Douglas Sirk’in üç filminin öyküsünü özetle aktaralım.

Imitation of Life (1959). Biri (Laura) film yıldızı (beyaz) diğeryise onun hizmetçisi Annie (zenci) olan iki ka-



Imitation of Life, 1959



Imitation of Life, 1959

dının koşut hikayeleri üzerine kurulmuştur. Film yıldızı gençliğinde aşk yerine şöhreti yeğler, ancak yıllar sonra yeniden karşılaştığı eski aşkına geri dönmek istediği sırada büyümüş olan kızının da aynı adama aşık olduğunu fark eder. Genç kız tıpkı annesi gibi aşık olduğu adamı terk edip gitmek zorunda kalır. Zenci hizmetçi beyaz bir adamdan kız çocuk sahibi olmuş ve onu tek başına yetiştirmek zorunda kalmıştır. Genç kız beyaz tenli olmasına karşın zenci kökenleri nedeniyle her seferinde hayal kırıklığına uğradığı aşklar yaşar, gece klüplerinde dansöz olarak çalışır ve sonunda ölüp gider.

Magnificent Obsession (1954). Çılgın milyoner Bob Merrick farkında olmadan ölümüne neden olduğu Dr. Phillips'in eski eşi Helen'e aşık olur, ancak bu kez de sevdiği kadının kör olmasına yol açan bir kazaya neden olur. Genç kadını ona fark ettirmeden koruması altına alır ve sonunda evlenme teklif eder. Düğün gecesi genç kadın kaçar. Merrick tıp fakültesine giderek yarım bıraktığı tahsilini tamamlar ve yıllar sonra ölümcül bir halde bulduğu Helen'in tümörünü ameliyat ederek kurtarır ve bu arada gözlerinin yeniden görmesini sağlar. Artık mutlu olmamaları için hiçbir neden kalmamıştır.



Magnificent Obsession, 1954



Magnificent Obsession, 1954



Magnificent Obsession, 1954



Magnificent Obsession, 1954

Written on the Wind (1957). Bir petrol kralının oğlu olan Kyle Hadley, New York'ta tanıştığı reklamcılık yapan Lucy'yi özel uçağıyla Miami'ye götürür ve kendisiyle o akşam evlenir. Lucy içinde bulunduğu ve her an tersine dönebilecek durumun farkındadır. Kocasının Texas'taki evine gittiklerinde bir cehennem hayatı yaşamaya başlar. Kocasını Kyle iktidarsız olduğuna emin olduğundan (o güne kadar Lucy ile birlikte olmamıştır) yeniden içmeye başlar.

Hiç kuşkusuz daha önce söylediğimiz gibi Hollywood dünyada en çok melodram üretmiş merkezlerden biridir. Sayıları binlerle ifade edilebilecek bu filmler arasından en çok seyirci çekmiş olan birkaçından söz ettik.



Written on the Wind, 1957

UNIVERSAL INTERNATIONAL presents

Written on the Wind

—Escrito sobre el viento—

ROCK HUDSON · LAUREN BACALL
ROBERT STACK · DOROTHY MALONE

PRODUCED BY ALBERT ZUGSMITH

DIRECTED BY DOUGLAS SIRK

TECHNICOLOR



Written on the Wind, 1957

Yeşilçam sinemasına gelince 1960'lı yıllardan birkaç önemli örneğin özetini sunmakla yetinelim.

Küçük Hanımefendi (Nejat Saydam, 1961). İntihar ederek ailesini servetinden eden abisi yüzünden Ömer, çirkin ancak zengin (ve üvey annesi tarafından delirtilmeye çalışılan) Neriman'la zorla evlendirilmek istenmektedir. Sonunda razı olur, ancak nikahtan sonra çekip gider. Neriman kendisine kalan parayla İstanbul'a gider, yepyeni ve çok güzel bir kadın olarak geri döner. Annesinin vefatı nedeniyle eve gelen Ömer kendi eşini tanıyamaz ve ona aşık olur. Neriman kimliğini gizler. Ömer karısından boşanıp bu yeni kadınla evlenmek ister. Neriman ise İstanbul'da Bülent'le arkadaş olmuştur. Sonunda gerçek meydana çıkar ve çift mutlu bir yaşam sürmek üzere bir araya gelir.



Küçük Hanımefendi, 1961



Küçük Hanımefendi, 1961

Asiye Film

**AYHAN
I Ş I K**

SADRI ALIŞIK
AVNİ DİLLİGİL
ALİYE RONA

**BELGİN
DORUK**

A. TARIK TEKÇE
ŞAZİYE MORAL
NUBAR TERZİYAN

Rejisör: NEJAT SAYDAM

6567
MUAZZEZ
TAHSİN
BERKAND

küçük hanımefendi

Küçük Hanımefendi, 1961

Kezban (Arşavir Alyanak, 1963). Anadolu'da görevli bulunduğu yıllarda birlikte olduğu bir kadından kız çocuğu (*Kezban*) olduğunu bilmeyen mühendis Ali Bey günün birinde kadının ölmesinden sonra bu olayı öğrenir ve kızına sahip çıkmaya çalışır. Eve gelen *Kezban*'a Ali Beyin eşi olumlu, kızı ve ablası ise kötü yaklaşır. Yatılı okula giden *Kezban* lise ve daha sonra da üniversitede çok başarılı bir öğrenci olur ve hekim çıkar. Komşunun oğlu Ferit, *Vivett* (*Kezban*'ın üvey kardeşi) ve *Kezban* arasındaki ilişkiler karmaşık bir görünüme büründüğü sırada Ali Bey vefat eder ancak ölmeden önce gerçeği Ferit'e de açıklar. Önce evden kovulan *Kezban* gerçeğin ortaya çıkmasıyla birlikte geri döner ve Ferit'e kavuşur.



MUHTEREM NUR · GÖKSEL ARSOY

LEYLA SAYAR

ORHAN ELMAS

**MUAZZEZ TAHSİN
BERKAND**

KEZBAN

10. BASKI

YAYINCI: D. ALYANAK GÖRÜŞ: M. PSARAS İÇİTİM: ERMAN KARDEŞLER

Samanyolu (Nejat Saydam, 1967). Annesini yitirdikten sonra çocukluktan beri ziyaret ettikleri teyzesinin yalısına yerleşen yoksul, alıngan, yazar olmak isteyen, beste yapan işsiz Nejat, teyze kızı Zülal'e gizliden gizliye aşiktir. Çocukluk arkadaşı Namık ona eniştesinin fabrikasında bir iş bulur. Bu arada Namık'a Zülal'i tanıştırmak durumunda kalır. Ancak olaylar yollarını ayırır ve Zülal, Namık'la evlenir. Bir çocukları olduktan sonra Namık gece hayatına dalar. Yeni olayların ardından Namık, Nejat'ı vurur. Nejat ameliyat olduktan sonra Zülal'in öldüğünü öğrenir. İyileşip hastaneden çıkar çıkmaz Zülal'in yanına koşar aslında ölen intihar etmiş olan Namık'tır ve Zülal yalıda sevgilisini beklemektedir.

Yeşilçam sineması olarak adlandırılan sinema en az beş bin dolayında melodram üretmiştir. Gerek Hollywood, gerek Yeşilçam gerekse diğer ülke sinemalarında melodramların ağırlıklı bir yere sahip olmalarının gerçek nedenleri nedir? Bugüne kadar yapılmış olan açıklama ve çözümlemeler, sunulan bu filmleri genellikle ya akılcı bir mantık doğrultusunda ya da modern ideolojilere (burjuva, sosyalist vs.) uygun bir şekilde yorumlamıştır. Bu öykülere genellikle toplumsal, politik ve kültürel açıdan akılcı yorumlar getirilmekte, dolayısıyla indirgeyici bir yaklaşım sergilenmektedir. Örneğin seyircinin melodramlarda tanık olduğu olayların hem zengin hem de yoksulların başına gelmesinin toplumsal, politik ve kültürel açıklamalarında boşluklarla karşılaşmaktadır. Çünkü bu olaylar yalnızca yoksulların başına gelmemektedir. Toplumun her kesiminin başına benzer olaylar gelmektedir. Bu durumda ideolojik çözümleme gücünü yitirmekte ya da bu türden çözümlemeler yalnızca "uygun" filmler seçi-

lerek yapılmaktadır. Feminist eğilimli yaklaşımlar da aynı hatayı yapmaktadırlar, zira bu çözümlemelerde kadınlar ne kadar ön plana çıkartılsa da melodramların önemli bir bölümünün erkeklerin başına gelen olaylarla dolu olduğu bilinmektedir. Bu tür çözümlemelere uygun olan melodramların üretilmesini bu türden ideolojilere sahip yazar ve yönetmenlerin varlığına bağlayabilmek mümkün. Oysa derinlemesine bir yaklaşım bu türden çözümlemelerin ötesine geçilmesi gerektiğini göstermektedir. Bu noktada seyircinin ön plana geçmesi kaçınılmaz hale gelmektedir. Zira bize göre sorunun temel taşı seyircidir. Yaklaşık yüz yıldan bu yana farklı düşünce yapılarına, zaman içinde belli değişimlere uğrayan kültürlerle karşın melodram varlığını sürdürmenin bir yolunu bulabilmiştir.

Bunu melodramın her şeyi emebilme yeteneğine bağlamak kanımızca son derece yanlıştır. Melodram son derece basit bir dramatik yapıya sahiptir. On binlerce melodram belli kalıplara uygun bir şekilde üretilmiştir. Teknoloji gelişmiş, yaşam hızlanmış, insani duygular yıpranmış ancak melodramlar ortadan kaybolmamıştır. Neden?

Bu türden soruların yanıtlarına geçmeden önce modern toplumlarla modern olmayan toplumlara ait melodramlar arasında yapılacak bir karşılaştırma aslında bu melodramların seyirci düzeyinde ayrı toplumsal, zihinsel, kültürel oluşumlara seslendiğini gösterecektir. Örneğin Amerikan ve Avrupa melodramlarında sunulan öykülerde yer alan olaylar en az modern olmayan toplumlarda karşılaşılanlar kadar akıl dışı görünmelerine karşın sinematografik gerçeklik bu olayları yaşanmış oldukları gibi değil, seyirciye mantıklı görünecek şekilde

aktarmaktadır. Çünkü beyaz perdede sunulan sinematografik gerçekliğin (Metz'in deyimiyle gerçeğe benzerlik ya da gerçeklik izleniminin) kendine özgü dramatik bir mantığı olmak durumundadır. Anlatılan olaylar bu mantığın dışına çıktığında öykü inandırıcılığını yitirebilmektedir. İnandırıcılığım yitiren bir filmse seyirci için seyirlik olma özelliğini kaybetmektedir. Öyleyse bu ülke sinemalarında melodramlar öykü formatına indirildiğinde, seyirci soyut mantıksal ilişkiler kurmak zorunda kalmaktadır. Bütünsel bir yaklaşım sergilemek ve öykünün toplumsal, kültürel, ahlaki, politik, ekonomik boyutlarını göz önünde bulundurarak film süresince çoğul ilişkiler kurmak durumunda kalmaktadır. Öyküler basit görünse bile gerçek toplumsal evrendeki ilişkilerin karmaşıklığı seyirciyi beyaz perdedeki soyutlanmış ilişkileri de muhtemelen aynı şekilde kurmaya itmektedir. Sonuç olarak bu seyirci belli bir entelektüel düzeye sahip abartılı olmayan bir oyunculuk isteyen, dramatik yapıdaki boşluklara pek tahammül etmeyen, oyuncu yönetiminde ihmalden hoşlanmayan, kamera, kurgu, seslendirmede olabildiğince gerçekçilikten yana olan bir seyircidir. Bu öykülerde duygular mantıksal şemaya uygun bir şekilde üretilmektedir, yani kahramanlar ne aşırı duygusal ne de aşırı mantıklı davranmaktadır. Öykünün zorunlu kıldığı duygusallığın altına inilmesi ya da üstüne çıkılması söz konusu değildir. Abartmanın bile mantıklı sayılabilecek bir ölçüsü vardır. Gerçek yaşamda karşılaşılan olayların dozu kaçırılmadan yeniden üretilmiş imgelerini izlemeyi arzu etmektedir. Eğitim düzeyi çok yüksek olmasa bile içinde yaşamakta olduğu sistemin buyruklarına, dayatmalarına, talepleri-

ne, beklentilerine boyun eğmek durumunda olan bireyin soyutlama kapasitesi bir anlamda kendine rağmen gelişmek durumunda kalmaktadır. Bu seyircinin kendi sineması dışında kalan daha doğrusu modern olmayan toplumlara özgü melodramlarla nedense hemen hiç ilgilenmediği söylenebilir.

Modern olmayan toplumlara özgü melodram sineması örneği olarak özellikle 1960'lı yılların Yeşilçam sinemasını gösterebiliriz. Bu sinemaya özgü melodramların sunduğu öykülerde yer alan olaylar büyük ölçüde akıl dışı özelliklere sahip görünmektedir. Bu olaylar gerçekten yaşansalar bile Yeşilçam bu olayları bir anlamda çok abartılı boyutlara taşıyıp nerdeyse inanılması olanaksız olaylara dönüştürmektedir. Buradaki drama çalışması Hollywood ya da Avrupa drama anlayışının ters yönünde ilerler gibidir. Senaryo yazarları sanki öyküye ait mantıklı, inandırıcı bütün özellikleri budayarak gerçeğe benzerlikle bütün ilişkilerini kesmeye çalışır gibidirler. Bir anlamda öykü mantıksal yapıdan yoksun bırakılmaktadır. Burada Eisenstein'ın sözünü ettiği duyguların önceden mantıksal kurgulanmasına, yani seyirciyi duygulandırırken düşündürmeye çalışan süreçle karşılaşmak söz konusu değildir. R. Barthes'm deyimiyle dramatik yapının sıfır derecesi ya da mantıksal açıdan her an için çökmeye, yıkılmaya hazır bir senaryodan söz edebilmek mümkündür. Çünkü neredeyse akıl dışı hale getirilen öyküde mantıksal açıdan bol miktarda boşlukla karşılaşırken abartılı bir oyunculuk ve seslendirme, kamera ve kurgu düzeyinde gerçekçilikten uzaklaşmakta, öykünün duygusal boyutları olabildiğince ön plana çıkartılmaktadır. Bir anlamda

öykünün gerçek dünyayla olan zihinsel/düşünsel/man-tıksal bağlantısı kopartılmakta ve salt kahramanların yaşadıkları duygusal anlar yakın çekim planlarla filmin başından sonuna belirleyici bir role sahip olmaktadır. Burada mantık geri plana itilmekte ve irrasyonel özellikleri ağır basan duygular baskın hale gelmektedir. Dolayısıyla yazar ve yönetmen için öykünün inandırıcılığının fazla bir önemi yoktur. Bunlar seyirciyi ne kadar çok duygulandırabilirlerse o kadar başarılı bir film üreteceklerini düşünmektedirler. Bu iş genellikle kadın ve erkek başkahramanların yakın yüz çekimleri ve buna uygun ses tonlamalarıyla başarılmaya çalışılmaktadır. Bu sinema bir bakıma ilkel toplumlara özgü o olağan gerçeklikle iç içe geçen ve kendisine daha büyük bir önem atfedilen hissedilen gerçekliğe benzer bir duygusal gerçeklik oluşturur gibidir.

Görüldüğü gibi değişik toplumsal oluşumlarda değişik melodramatik anlatım biçimleriyle karşılaşabilmektedir. Hepsi aynı şekilde adlandırılabilir aynı şekilde üretilip sunulmadıkları ortadadır. Modern bir toplumsal oluşumda bireyin içinde yaşadığı sistem genel anlamda akılcı düşüncenin egemenliği altında bulunduğundan sinemanın da bu süreçten kaçamadığı görülmektedir. İzleyici, filmlerde, her ne kadar irrasyonel düşünce ürünü unsurlarla ilgileniyor görünse de yaşamının neredeyse tüm alanlarında etkisi altında kaldığı ya da çocukluktan başlayarak bilincine işlenen akılcı düşünceye uygun olmayan öykü ve anlatılardan çok fazla zevk almıyor, hoşlanmıyor gibidir. Oysa akıl-

cı düşüncenin toplumu gerek eğitim ve öğretim, gerek çalışma düzeni, gerekse yaşamın diğer alanlarında sözcüğün gerçek anlamında etkisi altına alamadığı ülkelerde seyirci kolaylıkla bu düşünce kalıplarının dışına çıkarak duygularına teslim olabilmektedir. Başka bir deyişle Yeşilçam filmlerinde sıra dışı gerçek bir öykünün neredeyse tamamıyla akıl dışı hale getirilmesi seyirciyi rahatsız etmemekte tam tersine sanki bundan zevk almaktadır. Gerçek anlamda modernleşemeyen bir toplumda güçlü bir akılcı sistemin yaşamın tüm alanlarını belirleyememesi seyircinin soyutlama kapasitesini de etkilemektedir. Günlük yaşantısında akılcı düşünce üstüne oturan bir sistemin varlığını algılayamayan, hissedemeyen bir bireyin melodramlardan bunun tersini talep etmesi beklenemez. Soyutlama kapasitesi yani öyküyle yaşamın tüm alanları arasında mantıksal ilişkiler kurabilme yeteneği gelişmemiş bir seyirci sağlam bir dramatik yapıya sahip yani kendisinden mantıksal çözümler bekleyen bir öyküyü anlasa bile olan biteni ayrıntılı bir şekilde kavramakta zorlanabilmektedir. Bu durumda modern toplum seyircisi modern olmayan toplumlara özgü melodramlara ilgi duymazken modern olmayan toplumların bu birincilerin melodramlarına ilgi duyması nasıl açıklanabilir? Öncelikle modern olmayan toplumlarda da her yerde olduğu gibi tek tip bir seyirciden söz edebilmek mümkün değildir. Modern olmayan toplumsal oluşumlarda da bireylerin belli bir kesimi modern toplumlara özgü akılcı düşünce anlayışına sahiptirler. Öyleyse bu seyircinin modern toplumlara özgü melodramları anlama ya da kavrama konusunda büyük bir sıkıntısı olamaz. Peki, bu donanı-

ma sahip olmayan seyircilerin modern toplumlara özgü melodramları izlemeleri ve sevmeleri nasıl açıklanabilir? Bu insanların modern topluma özgü melodramların dramatik yapılarına özgü mantıksal ilişki ve bağlantıları ihmal ederek yalnızca kahramanların başına gelen olayları izleyip duygulanmakla yetinebileceği söylenebilir.

Sistemin zorunlu kıldığı sistematik bir düşünceden yoksun toplumda melodramların görsel-işitsel düzenlemesi yani kurgusu konusunda ne söylenebilir? Bu filmlerde kahramanlar neredeyse zaman ve mekandan soyutlanmış gibidirler. Daha doğrusu bu filmlerde mekan kahramanlardan bağımsız bir dekoru andırmaktadır. Başka bir deyişle yönetmen kahramanları boşlukta gösteremeyeceği için arka planda bir mekanın varlığına boyun eğer gibidir, ancak bu mekanın dramatik yapının asal bir unsuru olması konusunda genellikle herhangi bir çaba harcamamaktadır. Kahramanlar üç boyutlu gerçeğe benzer bir evrene değil, iki boyutlu masalsı bir evrene ait gibidirler. Zaman konusunda örneğin en basitinden gece-gündüz çekimlerinin bile oldukça özensiz bir şekilde gerçekleştirilebildikleri görülmektedir. Kahramanlar bir tür son dönem Osmanlı kahvelerinde karşılaşılan meddahlar gibi kişisel öykülerini birinci tekil şahıs olarak ('yaşar' ve) anlatır gibidirler. Seyirci özellikle bu duygusal anlarla özdeşleşmekte, diğerlerini ihmal edebilmektedir. Görüntülerdeki kişiler, mekan ve zaman arasında mantıksal, estetik, dramatik ilişkiler kurmaktan hoşlanmadığı, üşendiği vs. için de görüntüleri bir filmde çok bir diyapozitif gösterisi izler gibi izlemektedir. Diyapozitif gösterisiyle film arasındaki tek fark filmsel imgelerin hareketli olması nedeniyle inan-

dırıcılık kat sayılarının daha yüksek olmasıdır. Ancak yakın çekim oyuncu yüzleri, dudaklar ve akan yaşlar dışında neredeyse hareketsizdirler. Çekilen acı hem yüz ifadesi hem de seslendirmeye (burada seslendirmeye müziği de eklemek gerekmektedir) katmerli bir şekilde verilmektedir ki, seyircinin en çok etkilendiği anların bunlar olduğu söylenebilir. Oyuncu olarak seçilen kişilerin yüz güzelliği ve masum görüntüsü (fotojeni) seyirciyi etkilemenin en önemli aracıdır. Belki de bu nedenle görsel sunumun dramatik bir yapıdan çok bir sıralama mantığına uygun bir şekilde yapıldığı söylenebilir. Bu sahnelerde dramatik olan insan yüzleri ve sesleridir yoksa bu görüntüleri dramatik bir mantıksal sürecin zorunlu kıldığı söylenemez. Yazar ve yönetmen, daha önce de söylendiği gibi, film olarak adlandırdıkları işit-görsel şerit boyunca sürekli olarak seyircinin duygularını nasıl harekete geçirecekleri üzerinde yoğunlaştıklarından öykü mantığıyla olan ilişkiler olabilecek en alt düzeye inebilmektedir.

İster modern ister modern olmayan toplumsal oluşumlarda seyirciyi çeken irrasyonel dramatik temalar ya da motifler var mıdır? Bu motifler arasında başlangıçtan günümüze süre gelenler hangileridir? Bu sorulara evet vardır ve melodramların en önemli teması aşk olup, sinemanın neredeyse başlangıcından bu yana süregelenmiştir yanıtını verebiliriz. Aşk, tanımı en güç ve belirsiz sözcüklerden biridir: *Belli bir yakınlaşma nedeniyle bir insanın bir başka insanı fiziksel ya da duygusal açıdan kendisine çekmesi, ona yakınlaşması yada yakından bağlanmaya çalışması* gibi bir açıklama insanın kafasında herhangi bir somut çağrışıma yol açamamakta ya da bunun

için kendisini zorlaması gerekmektedir. Sinemanın aşk gibi belirsiz temaları çok sevdiği söylenebilir. Dünyada en çok aşk filminin çekilmiş olmasının önemli nedenlerinden biri de herhalde budur. Çünkü bu belirsizlik kuşaktan kuşağa sürmeseydi aşk konusunda yapılacak filmler (A.B.D bağlamında örneğin westernler ya da müzikaller gibi) çoktan tükenir ve toplumların aşk konusundaki eksiklik ya da özlemleri çoktan giderilmiş olurdu.

Gündelik yaşamdaki aşkların birçoğunda olduğu gibi melodramlarda da iki sevgiliden biri diğerini daha çok seviyor ve ona daha bir bağlanıyor gibidir. Yukarıda verilen bütün melodram örneklerinde bu durum açık bir şekilde görülmektedir: *Imitation of life*'da gençlik aşkını (Laura'yı) bir ömür boyu bekleyen erkek; *Magnificent Obsession*'da yıllar boyunca sevdiği kadına kavuşmak için beklemek durumunda kalan Bob Merrick; *Written on the Wind*'de çok kısa bir süre içinde tanışıp, evlendiği erkekle birlikte olabilmek için ne kadar süreyle, nelere katlanacağı belli olmayan Lucy ya da *Küçük Hanımefendi*'de yasal eşi olan kocasıyla birlikte olabilmek için uzun bir mücadele süreci yaşamak zorunda kalan Neriman; *Kezban*'da kendisini terk edip gitmiş kızının (Kezban'ın) babasını, onu rahatsız etmeyecek derecede seven Anadolu kadını; *Samanyolu*'nda sevgilisine (Zülal) çocukluk arkadaşıyla evlenmesine göz yumacak kadar derin bir aşkla bağlı olan (Nejat) vs. Aşk akılcı bir mantıkla açıklanamayan bir duygudur, çünkü belirli bir nedeni yoktur. Burada belirleyici olan duygular olup duyguların akılcı bir açıklamasını yapabilmek son derece zordur. Bununla birlikte Hollywood sinemasının dramatik düzeyde bu duygula-

nı zorlayarak onların üstlerini akılcı nedenlerle örtmeye çalıştığını gördük. Buna karşın Yeşilçam sinemasının bu konuda duyguları daha da katmerli bir hale getirerek aşka daha da irrasyonel bir görünüm kazandırdığını görebiliyoruz.

Günümüze doğru geldikçe Hollywood sinemasında iyice yıpranmış görünen aşk, yerini (aşırı uçlarda dolaşan istisnalar ve zaman zaman görülen nafile küllerinden yeniden doğma girişimleri hariç) giderek daha akılcı duygulara bırakırken; 1960'lı yıllarda Yeşilçam sinemasında üretilen melodramların yerlerini 1990'lardan bu yana⁴ ticari televizyonlar tarafından üretilen melodram ağırlıklı dizilere bıraktıkları görülmektedir. Bu dizilerde işlenen öyküler artık Yeşilçam melodramları kadar ağdalı değildir. Oyunculuk aşırı abartılı değildir, senaryolar, yönetim, kurgu, seslendirme ve müzik eskisi kadar abartılı ve ağdalı değildir. Küçük de olsa akılcılık yönünde bir gelişme vardır, ancak bunun çok abartılmaması gerekmektedir, çünkü sistematik bir düşüncenin halen toplumu bütünüyle egemenliği altına aldığını söyleyebilmek kolay değildir. Bunun nedenini melodramatik unsurlara sahip dizilerin görece ev kadınlarından oluşan bir kitleye seslenmeye çalışmalarına bağlayabiliriz. A.B.D ve Avrupa'da da melodram sineması ve dizilerinin benzer bir yol izledikleri söylenebilir. Özellik-

4 1980'lerden günümüze Yeşilçam sineması film yapamaz hale gelmiş, melodram sineması da "Arabesk filmler" dönemiyle birlikte sona ermiştir. Daha sonraları üretilen sınırlı sayıdaki filmlerin büyük çoğunluğunun melodram olarak nitelendirilemeyeceği söylenebilir. Özellikle son birkaç yıldan bu yana üretilen filmler arasında da melodramların büyük yer tutmadıkları görülmektedir. Ancak kitlesel düzeyde seyircinin dizilere kayması nedeniyle melodramların varlıklarını şöyle ya da böyle televizyonda sürdürmekte oldukları ileri sürülebilir.

le dizilerin uzun sürmesi zaman içinde önemli ölçüde mantıksal kaymalara yol açabilmektedir. Öte yandan Brezilya, Meksika gibi ülkelere ait melodram ağırlıklı dizilerin (dramatik yapıda kimi zaman saçmalık boyutuna ulaşan abartılı entrikalar, oyunculuk, yönetim, seslendirme vs.de görülen abartı) tüm sorunlarına karşın pek çok dünya ülkesinde gösterime girmelerinin nedeninin de burada yaptığımız açıklamalarla örtüştüğünü düşünüyorum.

Aşk filmlerinin ister Hollywood, ister Yeşilçam, ister Brezilya, isterse Hindistan olsun hemen her yerde ilgi görmesinin hiç kuşkusuz toplumbilimsel nedenlerinden de söz edebilmek mümkün. Örneğin seyircinin, toplumlardaki sevgisizlik ya da sevgiye açlığı filmlerdeki sevgililer aracılığıyla gidermeye çalışmasından söz edilebilir. Aşkın iki kişiyle oynanan, yaşanan bir 'oyun' olması ve bu 'oyunda' nadiren iki tarafın birden kazanması bizi yine ister istemez ilkel toplumdaki kimi inanç ve alışkanlıklara doğru itmektedir. Çünkü bu öykülerde karşılaşılan talih ve talihsizlik temalarını da yine ilkel toplumlardan yola çıkarak açıklamaya çalışacağız. Burada okuyucunun dikkatini çekmek istediğimiz bir başka nokta da aşkın toplumsal bir içeriğe/öze sahip olmamasıdır. Aşk toplumsal yaşam tarafından etkilenebilir ancak kendisi toplumsal bir olgu değildir. Bu genelde iki kişiyle oynanan bir oyun gibi görünmekle birlikte bir tarafın sevgisi öteki taraftan daha ağır basar gibidir. Bu bir kazananı ve bir de kaybedeni olan bir oyun değildir. Bir kaybeden ve bir kazanan var gibi görüldüğü zaman bile çoğunlukla kazanan mutlu, kaybeden de otomatik bir şekilde mutsuz taraf olmayabilmektedir. Bu özel-

likler aşkın toplumsallaştırılmasının çok zor belki de olanaksız olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir. Belki de bu toplumsallaştırılamama özelliği onun bu kadar uzun bir süre varlığını sürdürmesine katkıda bulunmuş olabilir. Toplumsal uzantılara sahip olmadıkları sürece aşk ve cinselliğin bireysel olgular oldukları söylenebilir. Bir olgunun toplumsallaştırılabilmesi için belli ölçütler, normlar ve kurallara gerek vardır oysa aşk her türlü ölçüt, norm ve kuralın ötesine geçebilen ya da berisinde kalabilen bir duygudur. Ne kadar aşık çift varsa bir bakıma o kadar değişik aşk olayı ve duygusu yaşandığı söylenebilir. Aşka akılcı bir görünüm kazandırılmamasının nedeni belki de insanın ilkel toplumdan günümüze koruduğu irrasyonel özelliklerden biri olmasıdır. Seyircinin de bu özelliği korumaya çalıştığını melodramlardaki aşkların ideal denilebilecek aşklara benzetilmesine bakarak anlayabiliyoruz. Gerçek yaşamda ideal aşk mucizevi, büyük ikramiye türünden bir şeye benzetildiğinden, insanların büyük bir çoğunluğu bunun ancak düşsel bir şey olabileceğine inanır gibidir. Belki de seyirciyi en çok ağlatan şey gerçek aşkın düşsel bir olgu olarak kalmayı sürdürmesi ve bir türlü gündelik yaşamın bir parçası haline gelememesidir. Her şeyi gerçekleştiren, somutlaştıran modern toplumlar belki de ideal aşkı bir türlü yaşama geçiremedikleri için bu başarısızlıklarını ona akılcı bir görünüm verip ortadan kaldırmaya çalışarak gizlemektedirler. Modern olmayan toplumların da aşk konusunda en az birinciler kadar mutsuz oldukları söylenebilir, zira birinciler en azından cinsel özgürlüğe sahipken ikinciler bu konuda hala belli bir baskı altında yaşamaktadırlar. Dolayısıyla onlar için

ideal aşk, ulaşılması ve yaşanması çok daha güç bir duygu gibidir. Genellikle filmlerde aşk bu dünyada değil, ancak öteki dünyada yaşanabilecek türden yoğun bir duygusal ilişki olarak sunulmaktadır.

SONUÇ

Buraya kadar yapılan açıklamalar bizi melodramların bu kadar uzun süreyle neredeyse evrensel denilebilecek boyutlarda seyirci çekebilmesinin sırrının ilkel toplumlara ait özelliklerle çok yakından bağlantılı olabileceği sonucuna götürmektedir. Bu çekicilik öykü, oyuncu, diyalog, yönetimle, vs kısmen ilişkilidir. Asıl yanıt bekleyen soru şudur: Hangi güç (bir zamanlar ya da Hindistan gibi ülkelerde halen) seyirciyi bulunduğu yerden kaldırıp beyaz perde (günümüzde televizyon ekranları) karşısına sürüklemektedir. Hiç kuşkusuz bu şekilde düşünmemizin bazı nedenleri var.

Bu nedenleri ilkel toplumdaki melodramlara giden bir çizgiyi izleyerek yanıtlayabileceğimizi sanıyorum.

Bu nedenlerin kökeninde ilkel topluma özgü yaşam biçiminin bulunduğu görülmektedir. Geleneksel toplumlar olarak nitelendirilebilecek ilkel toplumların gündelik yaşantılarının son derece tek düze oldukları söylenebilir. Günlük işler yolunda gittiği, hiçbir aksaklıkla karşılaşmadığı sürece ilkel insan neden böyle olduğu konusunda kendi kendine sorular sormamaktadır. Örneğin her gün eviyle tarlası arasında gidip gelirken geçtiği yolda, tarlasında ya da avlanmaya gittiği orman yolu üzerinde hatta ormanda her şey her zamanki gibi yerli yerindeyse

ilkel insan normal, dengeli bir insan görünümünü sergiler gibidir. Ancak bu yolların üzerinde, tarlasında, ormanda ya da köyün içi veya dışında ona anormal görünen bir durum derhal farklı bir davranış biçimi sergilemesine yol açmaktadır. Örneğin her gün yanından geçtiği kütükleri o gün yolun ortasında görürse, orman girişinde her zaman gördüğü ağacın dalları o gün kırılmışsa ya da kargalar o gün tarlasının çevresinden gitmek bilmiyorsa ilkel insan bunu derhal kendisine karşı yapılmış bir büyü, görünmeyen kötü ya da gizemli güçlerin kendisine karşı nedenini bilmediği olumsuz bir tavır sergilemelerine bağlamakta hatta kimi durumlarda bunu kendisine karşı yapılmış bir saldırı olarak değerlendirebilmektedir. Başka bir deyişle ilkel insanın dikkatini kendisi açısından yalnızca olumsuz, kötü, uğursuz vb. olarak nitelendirebileceği olaylar çekmektedir. Bu durumda ilkel insan derhal çare, çözüm aramaya başlamakta bunun için gerekiyor sa büyücülere gitmektedir. Eğer bu olayların kökeninde kötü bir büyü yoksa o zaman ölmüş atalarıyla bağlantı kurup, bu olayların onlarla bir bağlantısı olup olmadığını ve eğer varsa neler yapabileceğini sorup öğrenmeye ve bir an önce içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya çalışmaktadır. Başına art arda kötü, uğursuz denilebilecek türden olaylar geldiği takdirde o zaman talih/talihsizlikle bir bağlantı kurmaktadır. Özellikle de oyun ve eğlence sırasında sürekli kaybediyorsa yukarıdaki alıntılarda aktarıldığı gibi bunu kötüye yormakta; bunun nedenini kısa sürede keşfederek, örneğin atalar olması durumunda kurbanlar, armağanlar ve sunularla gönüllerini almaya ve talihin yeniden kendisinden yana dönmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Özetlemek gerekirse tek düze bir yaşantı sürdüren ilkel insanların dikkatini yalnızca kötü, olumsuz, uğursuz vb. olarak nitelendirilebilecek olayların çektiği ve olumlu olaylarla ilgilenmedikleri söylenebilir. Yüzyıllar belki de bin yıllar boyunca da bu durumun böyle sürüp gittiği söylenebilir. Ortaçağ Avrupa'sında yavaş yavaş sorgulanmaya başlanan akılcı düşüncenin uzun süren bir mücadele sonucunda gündelik yaşamı yavaş yavaş egemenliği altına başlamasıyla ilkel insana özgü bu davranış biçimi, olaylara neden-sonuç yöntemiyle akılcı bir açıklama getirilmesiyle giderek gerilemiş, ancak bütünüyle ortadan kalkmamış gibidir. Belki de insanların yaşamın kimi alanlarında bu neden-sonuç yöntemiyle gerçekleştirilen açıklama ya da çözümlere itibar ettiklerini ancak bu türden açıklamaların hepsine itibar etmedikleri söylenebilir. Başka bir deyişle modern toplumlara ait bireylerden, ilkel topluma ait bütün özelliklerin tümüyle silinip gitmemiş oldukları söylenebilir ki, bu çalışmanın başında Lévy-Bruhl'un bu konudaki aydınlatıcı düşüncelerini okuyucuya aktarmıştık.

Öyleyse sanayileşmiş kapitalizmin modern dünya ve toplumlara ait insanlara sundukları yaşam biçimine bakılacak olursa bu yaşam biçiminin (günümüzde belki stili- nin demek daha doğru olacak) de en az ilkel toplumların yaşam biçimi kadar tek düze olduğu söylenebilir. Ancak modern birey genel anlamda hurafeler ya da batıl inançlardan arındırılmış bir beyne sahiptir. Dolayısıyla gizemli bir düşünce sisteminden yoksun gibidir. Modern birey de işleri yolunda gittiği sürece dünyayı, yaşamı genelde sorgulamamakta ancak işler yolunda gitmediği zaman bunun nedenlerini araştırmaya başlamakta ve ilkel insa-

nın tersine o durumunu akılcı düşünceye uygun bir şekilde neden-sonuç ilişkileriyle açıklamaktadır.

Melodramlar sanki tam da bu noktada devreye girmektedirler. Özellikle sanayileşmiş kapitalizmin yerli yerine oturduğu XX. yüzyıl başında Charlie Chaplin, Buster Keaton gibi insanlardan yola çıkarak melodramların modern bireyi kendilerine nasıl çekebilmiş olduklarına bakalım. Güldürü ustaları olarak bilinen Chaplin ve Keaton'un en başarılı çalışmaları arasında melodram unsurları taşıyan filmleri vardır. Traji-komik bir yaşamın traji-komik öykülerini sunarak kendi dönemleri için daha çok gerçekçi olarak nitelendirilebilecek melodramlar ürettikleri söylenebilir. Oysa 1950'li, 1960'lı yılların melodramlarında trajik unsurlar daha yoğundur. Ancak ister başlangıç dönemi, ister daha sonraki, isterse günümüze ait melodramlar olsun; ister Hollywood, ister Bollywood, ister eski Yeşilçam veya yeni televizyon dizileri olsun hepsinde evrensel olarak bulunan ortak paydalar vardır. Melodramlarda şaşmayan olgu normal bir birey ya da insanın gündelik yaşamda başına gelmeyecek sıra dışı olayların anlatılmasıdır. Verdiğimiz çok ünlü yani en çok seyirci çekmiş melodram filmleri örneklerinin yanı sıra melodramların tamamı üzerine yapılacak araştırmanın bu gözlemi doğruladığı görülecektir. Bir bakıma tıpkı ilkel insanın dikkatini gündelik yaşamda yalnızca sıra dışı olanın çekmesi gibi, modern toplumların bireyleriyle modern olmayan toplumların seyircilerini de aynı özelliğin çektiğini söyleyebiliriz. Ancak bu dikkat çekme işi gerçek yaşamda değil sinemada olmaktadır. Bu seyirci gündelik yaşamda kendi başına gelmesinin bir anlamda olanaksız olduğunu düşündüğü öyküleri izlemekte ve bu

olaylar tıpkı kendi başına gelmiş gibi üzülop ağlamaktadır. Kabile yaşantısından kentsel yaşama geçiş insanların bu türden olaylara doğrudan tanık olabilme şansını asgariye indirdiğinden bir tür ihtiyaca benzeyen bu kötü olaylara ya da felaketlere tanık olma arzusu sanki sanal bir düzeyde gerçekleşmektedir. Ancak ilkel insandan kalan kimi özellikler seyircinin sanal ötesi duygusal anlar yaşamasına yol açar gibidir.

Tam da bu noktada melodramlardaki alm yazısı temasının da tartışılması gerektiği kanısındayız. Çünkü seyirci alın yazısından çok kahramanın başına gelen kötülükler, talihsizliklerle ilgilenir gibidir. Bize göre alın yazısıyla ilgilenseydi sinemaya gitmezdi, çünkü sonunun ölümle (bu tür filmlerde alın yazısıyla/kaderle ölüm sanki eş anlamlıdır) biteceğini baştan bildiği bir öyküyü neden seyretmek istesin ki? Gündelik yaşamda ölümün kaçınılması olanaksız son olduğunu herkes bilmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi dinin etkisinin yalnızca ölümle biten sonlarla daha doğrusu bu türden filmlerin yalnızca son bölümleriyle sınırlı olduğu görüşündeyiz. Bu filmlerde zaman zaman dini motiflerin hatta belli bir ahlak anlayışının yer almasının seyirci açısından çok büyük bir önemi yoktur. Asıl önemli olan talihsiz, bahtsız, kısmetsiz kahramanların yaşadıkları talihsiz, uğursuz olaylar yani başlarına gelen kötülüklerdir. Bize göre seyircinin dikkatini genellikle bunlar çekmektedir, çünkü bir melodram filmini görmekle bin melodram filmini görmek arasındaki tek fark her bir melodram filminde başkahramanların ya da başkahramanlarla birlikte yan kahramanların başına gelen kötü, talihsiz olaylardır. Bunun dışında sinematografik,

dramatik, oyunculuk, seslendirme, müzik vs. açısından hemen hepsi birbirine benzemektedir. Her seferinde seyircinin bıkip usanmadan ekran başına gitmesinin en önemli nedeni budur. Kimi zaman seyirci yaşadığı ufak tefek olayları ekranda tanık olduğu büyük felaketlerle de özdeşleştirerek rahatlamaya çalışabilmektedir. Örneğin kendisinin izlediği kahramanlardan daha talihli olduğunu düşünmesi gibi. Başkalarının talihsizliklerine tanık olunan her filmde sonra hissedilen bu rahatlama duygusu seyirciyi ekran başına çeken önemli nedenlerden biri olabilir mi? Ancak burada talihsizliklerin yani sıra kötü olayların yaşanması şart gibidir.

Bu olguyu sürekli tekrarlanan ve maçlar sırasında değişik dramatik anlar yaşanan futbol ve benzeri takım oyunlarının yanı sıra televizyonda sunulan kimi dizi ve oyunlara da (örneğin Çarkı Felek, Var mısın Yok musun, Kim 500 Milyar ister vs.) yayabiliriz. Bunlarda da hemen her gün değişik insanların başına iyi ya da kötü, talihli ya da talihsiz değişik olaylar gelmekte dolayısıyla melodramlara özgü değişik unsurlarla karşılaşmaktadır.

Öte yandan, ilkel toplumlarda bu dünya ve öte dünya ayrımı yok gibidir. İnsanlar içinde yaşamakta oldukları 'gerçek dünyadan' öte dünyaya, köprüünün bir yanından öte yanına geçercesine geçebileceklerine inanmaktadırlar. Aradaki fark köprüünün öte yanına geçtiklerinde görünmez hale gelmeleridir. Ancak öte dünyada da insanların tıpkı bu dünyadaki gibi evlerde, yemek yaparak, tarlalarını sürüp, hayvanlarını otlatarak vs. yaşadıklarına

inanmaktadırlar. Kısaca ilkel insan için zihinsel açıdan öte dünya, bu dünya ayrımı yapabilmek oldukça zordur. Ayrıca ilkel toplumlarla yapılan pek çok deneyde bu insanların filmsel imgeleri gerçekmiş gibi algıladıkları saptanmıştır. Modern izleyicininse sinemada gerçeğe benzerlik, gerçeklik izlenimini şart koştuğu söylenebilir,⁵ zira sinema seyircileri ağırlıklı olarak bu türden filmlere gitmektedirler. Başka bir deyişle ister modern topluma ait olsun isterse olmasın seyircinin ekranda tanık olduğu olaylarda minimum bir gerçeklik⁶ payı aradığı ve bu izlenimi edindiği anda öykülerdeki olayların, söylenen sözlerin ya da dışa vurulan duyguların gerçekliğine kapılarak duygusal bir boşalma yaşadığı söylenebilir. Örneğin iki sevgilinin ölümle noktalanın ancak öteki dünyada buluştuklarını ima eden sonların genelde seyirci tarafından gerçek bir buluşma gibi kabul edildiği söylenemez mi? Burada sinema seyircisi düşsel, sanal, gerçekte var olmayan bir olay, duygu ve sözleri nasıl olup da gerçeğin hesabına aktarabilmektedir. İlkel insan gibi bir tür öte dünya konumunda bulunan beyaz perdeyi nasıl olup da gerçekliğin bir parçasıymış gibi algılayabilmektedir? Burada hiç kuşkusuz bir tür büyüden söz edilebilir! Bize göre bu büyü'nün adı illüzyondur. Bir illüzyon sanatı olan si-

5 Başta Hollywood olmak üzere bütün modern toplumlarda savaşlar öncesi ve sonrasında en çok seyirci çeken filmlerin melodramlar olup olmadıklarına bakmakta yarar var. Öte dünya bu dünya ayrımının melodram sinemasında düşsel bir şekilde ortadan kaldırılıp kaldırılmadığı da araştırılabilir.

6 Modern toplumlarla modern olmayan toplumlar ve ilkel toplumlara özgü ayrı gerçeklik anlayışları bulunduğu varsayımını göz ardı etmeme koşuluyla; örneğin Yeşilçam sinemasında seyircinin aradığı (seyircinin varlığına genellikle en alt düzeyde tanık olduğu sıra dışı olay/olaylardan çok) sözler ve duygulardaki gerçekliktir yoksa daha önce de söylediğimiz gibi mantıksal, mekansal, kurgusal, vs gerçeklik değil.

nema, tamamen akılcı düşüncenin egemenliği altına girmeyen seyircinin beynindeki bu alanları etkileyerek ilkel toplumlara özgü alışkanlıkların sürüp gitmesine hizmet etmiş/eder gibidir. Ancak melodramlardan hoşlanmayan seyircilerle sinemadan hoşlanmayan insanların bir yandan akılcı düşünce bir yandan da irrasyonel düşünceyle olan ilişkilerinin de sorgulanması bu açıdan yararlı olabilir. Çünkü biz burada yalnızca mevcut melodram sineması seyircisi üzerinden yola çıkarak bazı gözlem ve saptamalarımızı aktarmaya çalışıyoruz. Belki de bu yaklaşımın yalnızca melodram sineması için geçerli olabileceği iddia edilebilir. Yalnızca bu konularda yapılacak araştırmalar bile buradaki yaklaşımın doğruluğu ya da yanlışlığı konusunda bir sonuca ulaşılabilmesini sağlayabilecektir. Günümüzde sinemanın halen bir tür sihir, büyü gibi algılanan bir illüzyon aracı olmayı sürdürdüğü bir gerçektir. Ayrıca ilk bölümlerde söylendiği gibi ilkel insan bir anlamda somut görüntülerle düşünmektedir, yani birbirleriyle zihinsel düzeyde karşılıklı (soyutlanmamış) görüntüler üreterek anlaşılmaktadırlar. Bu düşünce biçiminden soyutlama aşamasına geçen modern insanlar birbirleriyle genellikle soyut ifadeler üzerine oturan sözlerle ve yazıyla iletişim kurabilmektedir. Oysa sinematografik imgeleri üreten yönetmen seyircisine bir bakıma ilkel insanın düşünce üretme biçimine özgü somut görüntülerle seslenmektedir, ancak bu görüntülerdeki sözler kadar jestler, davranışlar, ses tonlamaları, nesneler ve varlıklar da seyirciye birçok bilgi sunabilmektedir. Sinematografik imgeyle ilkel insanın iletişim kurma biçimi arasındaki benzerliğin burada sona erdiği, zira sinematografik imgenin çok daha karmaşık olduğu, çünkü zihinsel açıdan

soyuttan somuta, somuttan soyuta gidiş gelişleri zorunlu kıldığı söylenebilir. Ancak bir kez daha bu zorunluluğun bütün seyirciler için geçerli olmayabileceği, seyircinin filminden, filmin vermek istedikleri yerine yalnızca almak istediklerini alabileceği göz ardı edilmemelidir.

Yine ilkel toplumlarda en eski devirler yani kurucu atalar döneminden kalan mitsel öyküler ve mitsel dünya belli bir gerçekliğe sahiptir. İlkel toplumlar bu gerçekliği bir tür somut gerçeklik olarak kabul etmektedirler. Bu durumda biri içinde yaşadıkları, devindikleri; diğeryise mitsel olmak üzere iki ayrı ancak birbirine koşut ya da iç içe geçmiş gerçeklikten söz edilmektedir.

Modern toplumlarda da birisi mitsel=sinematografik=düşsel (günümüze doğru televizüel, sanal vs.) diğeri bireylerin kolektif bir şekilde içinde yaşadıkları görece nesnel toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel gerçeklik olmak üzere iki gerçekliğin varlığından söz edilemez mi? Modern bireylerin de düşsel gerçekliğe belli bir gerçeklik kat sayısı yükleyerek onu tıpkı ilkel insanların mitsel gerçekliği gerçekliğin kendisi ya da parçası olarak kabul etmeleri gibi gerçekliğin bir parçası olarak kabul ettikleri söylenemez mi?

Özetlemek gerekirse melodram sinemasının ilkel topluma ait kimi zihinsel ve duygusal süreçleri ister modern topluma, isterse modern olmayan topluma ait bireyler ya da seyircilere filmler aracılığıyla (kim zaman acı çekme yöntemiyle bile olsa) yeniden yaşattığı ve onların da bundan genellikle büyük bir zevk, keyif aldıkları görülmektedir. Bu bize ait bir çıkarsama, bir iddiadır. Akılcı düşünceye en yakın görünen toplumlarda melodramlar bir yandan duygusallıklarını zaman içinde yitirirlerken diğer

yandan içinde yaşadıkları hipergerçek evren onların akılcı düşünceyi zorlayarak modern olmayan toplumların ürettiklerine benzeyen filmler üretmelerine yol açmaktadır. Modern olmayan diğer toplumlarsa bu duygusallığı halen belli ölçülerde sürdürür gibidirler. Bu toplumlarda da ilkel toplumlarda olduğu gibi yaşamda sıra dışı olaylar, talih/talihsizlik türünden süreçler varlıklarını sürdürdükçe bu türden filmlerin her türlü ideolojinin ötesine geçerek varlıklarını sürdürebilecekleri söylenebilir.

KAYNAKÇA

ADANIR, Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, (3. Baskı)Alfa yayınları, 2003, İstanbul.

ADANIR, Oğuz, *Kültür, Politika ve Sinema*, P.M.P Yay (+1), 2006, İstanbul.

LEVY-BRUHL, Lucien, *Les Carnets* préface de M. Leenhardt, PUF, Paris,1949, Edit. Électronique Class. des Sc. Sociales.

LEVY-BRUHL, Lucien, *İlkel İnsanda Ruh Anlayışı*, Çeviren: Oğuz ADANIR, DoğuBatı Yay., 2006, Ankara.

LEVY-BRUHL, Lucien, *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, Çeviren: Oğuz ADANIR, DoğuBatı Yay., 2006, Ankara.

MİTRY Jean, *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*,(Derleme) Çeviren: Oğuz ADANIR, G.S.F. Yay. 1989, İzmir.

TUNALI, Dilek, *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*, Aşina Kitaplar, 2006, Ankara.



Sinema Televizyon Kùltür

Oğuz Adanur

YAKINDA



DİĞER YAYINLARIMIZ

SİNEMA

SENARYO YAZIMI SİNEMA VE TELEVİZYON İÇİN	WILLIAM MILLER
SİNEMADA KURGU VE EISENTEIN	BÜLENT KÜÇÜKERDOĞAN
KİTLE KÜLTÜRÜ SİNEMASI VE B FİLMİ	NUR ONUR
SİNEMA VE TELEVİZYONDA ANLATIM TEK. VE DRAMATURJİ	BOB FOSS
SİNEMADA ANLAM YARATMA	SEÇİL BÜKER
YEŞİLÇAMDAN YENİ TÜRK SİNEMASINA MELODRAMATİK İMGELEM	HASAN AKBULUT
İLKEL TOPLUMDAN MELODRAMLAR EVRENİNE	OĞUZ ADANIR
SİNEMA TELEVİZYON KÜLTÜR	OĞUZ ADANIR
KÜLTÜR POLİTİKA SİNEMA	OĞUZ ADANIR
İŞİTSEL VE GÖRSEL ANLAM ÜRETİMİ	OĞUZ ADANIR
SİNEMADA ANLAM ÜZERİNE DENEMELER	CHRISTIAN METZ

FOTOĞRAF

FOTOĞRAF VE GERÇEKLİK.....	İHSAN DERMAN
FOTOĞRAFI ELEŞTİRMEK İmgeleri Anlamaya Giriş (Genişletilmiş 2.Baskı).....	TERRY BARRETT
FOTOĞRAF NEYİ ANLATIR	CANER AYDEMİR
BİR FOTOĞRAF FELSEFESİNE DOĞRU	VILEM FLUSSER

SANAT KURAMLARI

SANATTA ZİHİNSELLİK ÜSTÜNE.....	VASSILY KANDINSKY
MODERN SANAT	MICHEL RAGON
ESTETİK Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi.....	AVNER ZISS
BAUHAUS DERS NOTLARI VE YAZILAR.....	PAUL KLEE
GÖRSEL SANATLARDA ALIMLAMA VE SANATLARARASI ETKİLEŞİM.....	NAZAN İPŞİROĞLU
SANATTA DEVRİM.....	NAZAN İPŞİROĞLU
PERSPEKTİF SANATI HERKES İÇİN TEMEL KILAVUZ.....	PHIL METZGER
SANATIN TARİHİ Oluşum Süreci İçinde	NAZAN İPŞİROĞLU
OLUŞUM SÜRECİ İÇİNDE OP ART	SİBEL AVCI TUĞAL
SANATI ELEŞTİRMEK	TERRY BARRETT
BÜYÜK RESSAMLAR HAYATI VE ESERLERİ.....	SADUN ALTUNA

TİYATRO

SHAKESPEARE'İ ANIMSAMAK VE UNUTMAK	PETER BROOK
BOŞ MEKAN	PETER BROOK



Yaklaşık yüzyıldan bu yana melodramların nasıl olup da tüm dünya seyircisini etkileyebildiği sorusunun açıklaması modern toplumlardan çok ilkelere özgü toplumsal, zihinsel, kültürel ve insani özelliklerde aranıp, bulunabilir. Bu etkileme gücü öykü, oyuncu, diyalog, müzik, yönetimle, vs kısmen ilişkili olsa da asıl yanıt bekleyen soru şudur: Hangi güç seyirciyi beyaz perde veya televizyon ekranları karşısına sürüklemektedir? Hiç kuşkusuz bunun bazı nedenleri vardır.

Bunun nedenlerini ilkel toplumdan melodramlara giden bir çizgiyi izleyerek bulabileceğimizi sanıyorum.



127

> Hayalperest Kitap 9

> Sinema 6

ISBN 978-



9 786056