

Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarlama Örneği: *Hıçkırık*

Süreyya Çakır*

Özet

Kültür ve zihniyet kalıpları hem dinamik hem statik özellikler taşır; bu nedenle tarih içinde hem değişimin hem de sürekliliğin konusudurlar. Kültürün tüm ilerleme ve değişim söylemine rağmen melodramlar, kültürel sürekliliğin, dolayısıyla belli ölçüde muhafazakârlığın da taşıyıcısıdırlar. Her ne kadar farklı türlerde film yapılsa da Yeşilçam Sineması büyük ölçüde melodram özellikleri taşımaktadır. Biçim olarak Batı melodramları ile benzerlikler taşısa da, Yeşilçam Melodramlarında alttan alta geleneksel etki varlığını sürdürmüştür. Filmler, değişmiş biçimiyle de olsa, eski kültür ve zihniyet özelliklerine göre üretilmiş, alımlanmış ve pazarlanmıştır. Bu çalışmada, Türkiye'deki melodram anlatıları geleneksel zihniyet kalıplarının, değerlerin sürekliliği açısından irdelenecektir. Bu amaçla metinlerarası ilişkinin konusu olan Hıçkırık romanı ve filmi özelinde geleneksel zihniyet kalıplarının ve geleneksel anlatı yapılarına dair özelliklerin izi sürülecektir. Türk popüler romanlarında ve bunlar kanalıyla Yeşilçam melodramlarına aktarılan bize özgü kültür ve zihniyet yapıları; üretim ve alımlama özellikleri, anlatı yapıları, duygu dünyası ve ideolojik önermeleri gibi farklı perspektiflerden ele alınacak; bu açıardan Hıçkırık romanı (Kerime Nadir, 1938) ve filmi (Atıf Yılmaz, 1953) özelindeki metinlerarası geçişlilik irdelenecektir. Bu anlatılarda izini sürdürdüğümüz estetik ve zihniyet süreklilikleri üzerinde dururken amaç; nedenselliklerin kurulmasından ziyade, gelenekle ilişkilene biçimleri üzerinde durmaktır.

Anahtar Sözcükler: Roman, film, edebiyat uyarlamaları, geleneksel zihniyet yapıları, Hıçkırık romanı ve filmi

* Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
İletişim: cakirsureyya@yahoo.com

An Example of Adaptation from Popular Novels to Yeşilçam Melodramas: *Hıçkırık*

Süreyya Çakır*

Abstract

Culture and mental patterns carry both dynamic and static properties. For this, these structures are carriers of change and continuity together. Although the progress and change discourse of culture, melodramas are carriers of cultural continuities and thus in a certain degree conservatism. Yeşilçam Cinema on a large scale carry melodrama properties. Although it has similarities with Western melodrama in terms of form features, traditional properties also maintain their effect. If it is in an altered form, Yeşilçam films were produced, received and marketed in accordance with traditional culture and mental properties. In this work, melodrama narratives in Turkey will be analyzed in terms of the continuity of the traditional structures and values. Apart from the West, traditional properties unique to us in these popular narratives, which was transmitted from Turkish popular novels to Turkish films, will be discussed in terms of production and reception properties, narrative structures, emotional discourse and ideological proposition. From these perspectives, the transmission from Hıçkırık novel to Hıçkırık film will be analysed; as a subject of intertextuality, the relation between them will be examined according to the traditional structures and the characteristics of traditional narratives. While following the traces of aesthetic and mental continuities in these narratives, the main aim is to emphasize the ways in which they relate to the tradition.

Keywords: *Novel, film, literature adaptations, traditional mental patterns, Hıçkırık novel and film*

*Sakarya University, Faculty of Art Design and Architecture, Visual Communication Design
Department

Contact: cakirsureyya@yahoo.com

Received – *Geliş Tarihi:* 07.04.2017

Accepted – *Kabul Tarihi:* 24.05.2017

Giriş

Hem dinamik hem de statik özellikler taşıyan kültür ve zihniyet yapıları, tarih içinde hem sürekliliklerin hem de değişimin taşıyıcısı olmuşlardır. Hareket halinde olan yapılar devingenliğin kanalı olurken, statik yan geleneklerden aldıklarını koruma ve sürdürme amacı taşır. Belli direnç noktaları oluşsa da, kuşaktan kuşağa aktarılan gelenekler, alışkanlıklar ve ritüeller, süreç içinde muhafazakâr bir aktarımın vesilesi olur. Bu süreklilikleri farklı kültürel yapılara ait anlatı biçimlerinde de gözlemlemek mümkündür. Kültürün tüm ilerleme ve değişim söylemine karşın değişime direnç gösteren, az çok statik bir yan taşıyan melodramlar, kültürel sürekliliklerin, kültürel aktarımların konusu haline gelir; dolayısıyla belli ölçüde muhafazakârlığın da taşıyıcısı olurlar. Bu nedenle melodramatik anlatılar aynı zamanda bir kültür ve zihniyet meselesidir de. “Melodramların yaygınlığı ve statikliği, her türlü durumun, olayın, olgunun dokularına işleyebilme özelliği ile karşımızda, insanın bir kültür ve zihniyet problemi gibi durmaktadır.” (Tunalı, 2006: 17)

Pek çok türle etkileşim halinde olan, farklı türler arasında geçişkenliğe açık türlerarası bir doğası bulunan melodramın bir dizi Hollywood türünü kucaklayan bir tarz olması onun metinlerarası niteliğini açıklar (Akbulut, 2008: 30). Belli bir tür ile sınırlı olmayan melodram, sinemada yalnızca aile seyircisi ya da kadınlara özel bir tür değil; Arslan’ın deyişiyle, türlerin dışında ya da üstünde varoluşa sahip olan anlatsal bir biçimdir (Arslan, 2005: 101-102). 18. Yüzyılda başlayan, 19. Yüzyılda ‘santimantal’ edebiyat ve tiyatro oyunları ile yükselişe geçen, tragedyadan indirgenmiş bir tarz olan melodram, hem Doğu’da hem de Batı’da, zamanla, kimi etkileşimler ve aktarımlar kanalıyla, edebiyat ve sinema alanında yaygın ve etkin bir biçim haline almıştır (Tunalı, 2006: 16; 19). “Süreç içinde hem edebi hem de sinemasal formlarda Batı’nın sınırlarından taşarak, farklı kültürlerin görsel ve edebi anlayışlarında, o kültürün özelliklerine göre melodram ya da melodramatik olarak belirginleşmiştir.”¹ (Tunalı, 2006: 29). Dolayısıyla melodramlar yalnızca dış etkilenmelerden değil, yerel özelliklerden kaynaklanan kültür/zihniyet aktarımları ile de bağlantılı hale gelir. Bu nedenle, bu çalışmada, ilk olarak, Türkiye’nin modernleşme sürecine özgü gelenek-modern veya Doğu-Batı gibi kültürel ikiliklerin izi sürülecek; ardından bu kültürel açmazların sinema ve roman anlatılarımızdaki izdüşümleri tartışılacak ve Türkiye’deki melodram anlatıları ile geleneksel kültür, zihniyet kalıpları ve anlatı biçimleri arasındaki bağ ele alınacak ve en nihayetinde bu bağ *Hıçkırık* romanı/filmi örneği üzerinden irdelenecektir.

¹ Arslan, bir anlatıyı melodramatik kılan özelliklere dair şunları söyler: “... ‘melodramatik’ sıfatını kullandığımız anlarda, söz konusu eserin melodramdan gayri özelliklerinin daha baskın olduğu söylenebilir. Sözgelimi, bir trajedinin ya da bir gerçekçi romanın kendi biçimsel sınırlarını zorlayıp aşırıya kaçtığı anlarda melodramlaştığını ve o yüzden melodramatikleşme yönünde aşama kaydettiğini söyleyebiliriz.” (Arslan, 2005: 13).

Kültürel Uyarlama/Uyarlanma Meselesi: Gelenek/Modern ve/veya Doğu/ Batı İkilemleri

13. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş gelişen, bir akıl ve Aydınlanma çağı olan 18.yüzyılla büyük bir dönüşüm geçiren, toplumsal yapıda büyük çaplı değişimlere zemin hazırlayan 19.yüzyıldaki Sanayi Devrimi ile ivme kazanan Batı Modernleşme süreci kendi toplumsal dinamiklerine göre şekillenir. Sinema ve roman anlatı biçimleri de bu sürecin bir parçası olarak hayat bulur. Bizde ise 17.yüzyılda değişimin bir zorunluluk haline geldiğinin bilincine varılmasından sonra 18.yüzyılda başlayan ve 19.yüzyılda hız kazanan, ancak kendi toprağından beslenmeyen ve Batıyı model alarak girişilen modernleşme süreci, Batıdakinden çok farklı dinamikliklerle gelişmiştir. Üretim biçimini dönüştürememiş, sanayisini kuramamış, burjuvasını oluşturamamış, birey özellikleri geliştirememiş, yüzünü Batıya dönen bir toplumun yaşamak zorunda kaldığı kendine özgü bir deneyime dönüşmüştür modernleşme sürecimiz. Bu süreci yüzünü Batıya dönük olarak yaşayan toplumun öbür yüzü de geleneksel değerlerde ve kültürdedir. Batılılaşma adı verilen, ancak gecikmişliğin kabullenilmesi anlamına gelen ilgili süreci büyük bir “model kayması” olarak nitelendirir Koçak: “Her türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başında bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştüren bir kaymadır bu.” (Koçak, 1996: 99)

Osmanlı modernleşmesi statükoyu korumaya çalışan, yapısal olmayan ve öykünmeci nitelikteki değişimlerle sınırlı kalırken, 1920’lerde Cumhuriyet ile girilen yeni evre, bir bütün olarak Osmanlı’dan kopuşu ve bir uygarlık biçiminden başka bir uygarlık biçimine geçişi simgeleyişiyle Batı’ya kesin bir yönelişi ifade eder. Böylece tek parti iktidarı boyunca gelişen Cumhuriyet modernleşmesi ödünsüz bir Batı yönelimli tercihin uzantısı olarak şekillenir. Bu durumda 1950’lere kadar, Batılılaşma hedeflerine ulaşma, kökenlendiği kültürden uzaklaşma şekline bürünür gecikmiş modernleşme projesi; gelenek-modern çatışmasının izlerini taşır ve sosyo-kültürel dokudaki her oluşum bu bölünmenin yarattığı yarılmanın izlerini taşır. Modernleşmenin dinamiklerinin hızlandığı, siyasal yaşamda çok partili sürece girildiği, sanayileşme ve kentleşme gibi kapitalistleşme süreçlerinin ve toplumsal hareketliliğin ivme kazandığı Türkiye toplumsal yaşamında önemli bir dönemece tekabül eden 1950’lerle başlayan süreçte ise, bu “model kayması”nın yol açtığı sorunlar da varlığını sürdürür.

Cumhuriyet yönetiminin Batı değer ve kurumlarının yanında olan, İslam’ı da içerecek şekilde Doğu ile özdeşleştirdiği geleneksel değer ve yapıların karşısında olan tutumu nedeniyle sorunlu hale gelen ve tüm Cumhuriyet tarihi boyunca gündemde kalan “medeniyet değiştirme” meselesi, ‘Batılılaşma’, ‘Doğu-Batı’, ‘kültür ikiliği’, ‘eski-yeni’, ‘ileri-geri’, ‘modern-gelenek’ gibi farklı terimlerle telaffuz edilmiş, bu farklı analiz çerçevelerinin sunduğu kavramsallaştırmalara göre de sanat ve edebiyat alanlarında çözümlenmelere gidilmiştir. Ancak hangi kavramsal setlerle düşündüğümüz sorunu anlamlandırmak açısından önem taşısa da, böyle bir varoluşun, yönelişin yol açtığı değişmeyen bir boyut

vardır. Osmanlı-Türk modernleşmesinin, bir yandan tarihi zorunluluklar sonucu Batıya açılma, öbür yanda yadsınamayacak bir Doğulu geçmişe sahip olmak şeklinde onu özel kılan ve Tanpınar'ın deyişiyle "iki büyük âlemin içimizde yaptığı mücadeleye" şeklinde tezahür eden özgül bir boyutu vardır (Tanpınar,1996:40). Bu sorunun uzantılarını şöyle kavramsallaştırır Tanpınar: "Bu ikilik, evvela umumî hayatla başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet olarak ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek fert olarak içimize işlemiştir." (Tanpınar, 1996: 34) Orhan Koçak da, bu iki ayrı dünya olarak varoluşun yarattığı sorunu şöyle dillendirir: "Birbirinin eksikliğini gideremeyen, diyalektik bir çatışma içinde ilerleyemeyen iki yarım dünya, iki dünya müsveddesi: Bir yanda öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan bir yabancı ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen yerli gerçek."(Koçak, 1996:147)

Bir yenilginin, "maddi ve kültürel iflasın sonucunda bir savunma tepkisi" olarak başlayan uluslaşma ve modernleşme süreci, savaştığı dünyayı model almak zorunda kalmış olmanın (Koçak, 2001: 402) açmazlarını yaşamış; bu kültürel ve sanatsal formlara da yansımıştır. Avrupa karşısında yenik düşenin konumundan yapılan bir kültürel karşılaştırma süreci sonucunda, yenen tarafın *model*, yenilen tarafın ise *kopya* konumuna yerleştiğini ve her kıyaslamaların model karşısında yetersizlikle sonuçlandığı belirten Koçak, çatışmanın içsel bir boyutu olduğunu öne sürer. Şüphesiz ki bir mutsuzluk kaynağı olan, Ego ile bir ego ideali olarak Batı -ki bu aynı zamanda hem dış düşman, hem de ulaşılmaz gereken ideal olarak içselleştirilmiştir- arasındaki içsel bölünmenin yol açtığı bir çatışmadır bu (Koçak, 2001: 37) Batılı modeller karşısında çaresizliğin eşlik ettiği endişenin ve huzursuzluğun da kaynağı olan bu çatışma, "Kendimiz olmak ile "Batı gibi olmak" arasındaki açmazın ifadesidir. Bu durumda Batılılaşma hareketi ile geleneksel kültür arasındaki ilişki uyumlu, dengeli bir şekilde yönetilememiş, kopya ile model arasında diyalojik bir iletişim kurulamamış; sorunlu bir kültürel uyarılma/uyarlanma süreci yaşanmıştır. Tercihlerini Batılılaşma yönünde yapan siyasi iktidar yapılanması geleneksel değer ve sanatsal biçimlerin karşısında olmuş ancak bastırılan ve yok sayılan, yeni'nin formülasyonu içine sızmıştır bir şekilde. Bir yandan hedeflenen amaçlar doğrultusunda 'Batılılaşma' temel bir yönelim çizgisi oluşturmuş ve roman ile sinemanın genel bağlamını belirlemiş, öbür yandan alttan alta geleneksel yapının izleri sürgün vermiştir bu anlatı formlarında. Bir yandan arzulanan, özlenen Batılı kültür ve değerleri kendilerini evrensel olarak ortaya koymuş ve dayatmış ve sinema ve edebiyat öykünme yoluyla batılı tarz ve formları uyarlamaya, taklide yönelmiş, öte yandan kendi köklerinden kopuk bir temel üzerinde yükselen bu yönelişin sonuçları pek içi açıcı olmamış, oturmamış, iğreti durmuş, geleneksel kültürün deyiş ve özellikleri alttan alta kendini hissettirmiştir. Bu durumda kötü bir uyarılma örneği olarak takliden Türk kültürünün yazgısına dönüştüğünü belirten Koçak, Türk yazarının çifte açmazına değinir: "Türk yazarı takliden büsbütün ötesinde bir mutlak özgünlük peşine düşüyor ama ona özgünlüğün çerçevesini veren de yine bir dış model oluyordu. Taklit, kendi olumsuzlanışının içinde bile, Türk kültürünün kaderi olmuş gibiydi." (Koçak, 2001: 374) Türk sineması söz konusu olduğunda da bir yanda hedeflenen Batı modeline göre yapılanmaya gitme tutumu yüzeydeki ana eğilim olarak kendini ortaya koyarken, öte yanda bastırılan/reddedilen geleneksel etki alttan alta varlığını sürdürmüştür. Öykünülen Batı sineması ve sanatı, fotoğraf, resim, tiyatro,

müzik, edebiyat vb. farklı sanat dallarından ve sanat kuramlarından, oturmuş ve kurumsallaşmış bir yazılı kültürel ortamdan, felsefi ve eleştirel bir düşünce geleneğinden beslenirken kendi yerel kültürel özellikleriyle de uyum içindedir. Bizde ise yerleşik bir dram geleneği, kurumsallaşmış bir kültürel ortam, yazılı edebi gelenek yoktur. Bunlara ek olarak oturmuş felsefi, eleştirel ve kuramsal bir düşünce ortamı da bulunmadığından, “batıdan aktarma bilgi ve kültür ortamı”na eklenecek geleneksel sözlü kültür dışında tutunacağı bir dalı yoktur sinemanın (Ayça, 1985: 83; ... 81). Bu durumda her alanda olduğu gibi, yerel ve geleneksel öğeler ile modern ve dışsal olan öğeler arasındaki çatışma ve gerilimler, ilgili dönemin ana eğilimleriyle birleşerek sinemanın kendine özgü koşullarının da etkisiyle belirleyecektir bir bütün olarak Türk sinemasının somutluğunu. Ayşe Saşa, ortalama bir Türk filmini şekillendiren iki özellik bulunduğunu söyler: “Bir tarafta hep gizil, örtük bir yerellik, bir tarafta hep çığ ve sözde bir modernlik. Bu iki karşıt eğilimin zıt kutuplardan oluşan baskısı Türk sinemasının evriminde karmaşık bir rol oynar.” (Şasa, 2010: 66)

Türkiye Edebiyat ve Sinemasında Melodramatik İmgelem

Modern dönemin dünyevi ve bireylere dayanan toplumsal yapısı içinde ortaya çıkan roman formunun ve sinemadaki melodram biçiminin, modern öncesi döneme özgü sözlü anlatıya ait halk hikâyeleri ile bağı vardır. Hem roman, hem melodram, geleneksele ait olan romansın özelliklerini almış; “fakat ikisi de bu özellikleri, modern dönemin yeni toplumsallığına taşıyarak bir ahlak ve erdem anlayışına monte etmişlerdir.” (Arslan, 2005: 51-52). Batı’da romana temel oluşturan anlatı türleri arasında romans yer almış; güncel yaşamın anlatılmasında romans kalıplarından yararlanılmıştır (Moran, 1990: 23). Geleneksel bir anlatı formu olan ve varlığını modern roman ve sinemada sürdüren romans türü, melodramatik özellikler taşır. Romansı geniş anlamıyla şöyle bir anlatı türü olarak tanımlamaktadır Moran:

Yani idealize edilmiş kahramanlarıyla, bildik dünyadan biraz uzak bir dünyada geçen ve bir aşk ilişkisinin ağır bastığı bir öyküyü anlatan ve dolayısıyla gerçekçi olmayan bir anlatı türünü. Romans gerçek hayatın sorunlarına değinmeyen iyi vakit geçirecek, eğlendirecek masalımsı bir anlatıdır diyebiliriz. Genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getiren romansın olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah-beyazdır, ya iyi ya kötü (Moran, 1990: 23).

Moran, romana temel oluşturan bizim âşık hikâyelerimizin de romans grubuna giren bir anlatı türü olduğunu belirtir.² (1990: 24). Yapıları bakımından birer romans olan geleneksel aşk hikâyeleri ile ilk romancılarımız arasında bir bağ olduğunu, ilk roman örneklerinde romans türüne özgü geleneksel hikâyenin belli ölçülerde sürdürüldüğünü öne

² Hikâyenin merkezini oluşturan aşk hikâyesine ait evrensel kalıbın, başka bir bağlama taşınırken dönüşüm geçirdiğini söyler Moran: “Batı’da romans gibi kalıp (formül) edebiyatını inceleyenler göstermişlerdir ki evrensel diyebileceğimiz bir takım kalıplar çeşitli ülkelerde ve başka başka çağlarda karşımıza çıkıyor. Ancak kalıplar, yapıtların yazıldığı ülke ve çağın kendi kültür çevresinin oluşturduğu bir bağlam içine oturtuluyor. Başka bir deyişle kalıp pek değişmez ama içini dolduran malzeme ülke ve çağa uygun olarak kişilerden, örflerden, günahlardan vb. oluşur.” (Berna Moran, 1990: 26).

süren Moran (1990: 22), Batı'dan aldıkları roman türüne örnekler vermeye çalışan ilk yazarlarımızın, geleneksel Türk hikâyelerinin yapısını, kişilerini, kendi çağlarının kabul edeceği bir çerçeveye taşımakla işe başladıklarını ifade eder (1990: 36). Erken dönem romancılarımızın gerçekçi bulmayarak küçümsedikleri, uzaklaşmaya çalıştıkları ancak olay örgüsü, üslup, konu açısından yararlandıkları âşık hikâyeleri ya da sözlü edebiyat da melodramatik özellikler taşır. İlk romanlarımız, âşık hikâyelerinde kullanılan dörtlü olay örgüsü kalıbı Batı roman anlayışına uydurularak yazılır. Moran'ın, modernleşmenin başlangıcındaki Türk romanına has özellikler olarak koyduğu yapı ise, melodramın alanına girer: "Tanzimat romanı, olasılığı çok kuşkulu tesadüfler, idealize edilmiş aşklar ve yüceltilmiş kahramanlarla doludur. Bunlara ek olarak aşırı duygusallık, yazarın kişiler karşısında aldığı tavır, onlara sevgi ya da nefretle bakması, onları yargılaması, bu yapıtların romantik özelliklerini çarpıcı kılar." (Moran, 1985: 410)

Türkiye'nin geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi romanlarında bir yandan modernleşme ve Batılılaşmaya dair problematikler ortaya konulurken, bir yandan bunlar melodrama has çeşitli özelliklere yaslanır. "Birçok romanda modernist projelerle yan yana giden romantik ilişkiler, iyi-kötü karşıtlıkları ya da bir ahlaki doğruluk ve temizlik anlayışına bağlılık bulunabilir." (Arslan, 2005: 45). Moran'ın sözünü ettiği 50'lere kadar romanın sorunsalını oluşturan Batılılaşma meselesi etrafında dönen tezli romanların ortak noktası, bu teze hizmet etmek üzere aşırı Batılı ya da aşırı Doğulu kalmış tipler karşısına yazarın tezine uygun düşen "doğru" karakterin yerleştirilmesi ve bu karakterin yazarın tezine uygun doğru sonuçlara varmasıdır. Bu tezli romanlar da bir "aşırılık" içermesi ve belli bir teze hizmet etmesi açısından melodramatik biçimle ilişkilendirilebilecek özellikler taşır (Arslan, 2005: 54). Bu romanların, tezlerini, Batılı ya da Doğulu özelliklerini abartılı bir biçimde sunarken melodramatikleştiğini söyler Arslan:

Yani bir tezi satmak için kurulan yapı, kurgusunu okurunu daha fazla etkileyebilmek adına drammatizasyonun sınırlarına dayayıp abartılı ifade, hareket ve mimiklere, Batıcı ya da Doğucu özelliklerini haddinden fazla bir şekilde yaşayan karakterlere (...) ve aşırı heyecan ve duygulara dayıyor. İşte bu noktadaysa bu tezli romanların melodramatik tarafları su yüzüne çıkarak, romanları savladıkları tezlerden ya da gerçekçi olma iddialarından uzaklaştırıyor (Arslan, 2005: 56).

Bu romanların dışında, 1930-1950 arasındaki Türk romanının bir ayağını popüler yazın oluşturur. Daha ilk örnekleri İkinci Meşrutiyet ve işgal yıllarında görülen, özellikle Harf Devrimi'nden sonra okuma-yazma isteği uyandırmak ve halka yeni rejimin ilkelerini benimsetmekte önemli bir role sahip olan, gazete tefrikacılığı tarafından beslenen, ancak toplumsal değişim süreçlerine koşut olarak zamanla "öldürücü, eğlendirici bir içerik" kazanan, ağırlıklı olarak 'santimental aşk' kavramı çevresinde gelişen popüler yazın (Oktay, 1993: 125-126) türünde verilmiş ürünler iki başlık altında toplanabilir: "Konularını günlük hayattan alan, kimi zaman toplum sorunlarının yüzeysel biçimde konu edinildiği gözlemci gerçekçi eserler; duygusal ve acıklı olaylar üzerine kurulmuş, rastlantılarla gelişen, zengin-yoksul, iyi-kötü gibi kalıplaşmış tiplerin işlendiği romanlar." (Özkırımlı, 1983: 587-588). Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Osman Cemal Kaygılı ilk türe örnek olarak verilebilecekken,

popüler aşk romanlarının en büyük üç adı olan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant'a Güzide Sabri'de eklenebilir. Tarihsel olaylar ve kişilerin kahramanlık teması çevresinde işlendiği eserler de bu türün kapsamına girerken, "İrkçı-Turancı Milliyetçilik ideolojisini yansıtan" Abdullah Ziya Kozanoğlu, bu tarzın ustası olarak gösterilebilir (Oktay, 1993: 127; Özkırımlı, 1983: 588). Popüler romanlar, melodramatik biçimin özelliklerini taşır. "Sözgelimi iyisi ve kötüsü apaçık olan tarihi romanlarda, heyecan ve sürükleyicilik, karakterlerin hiç de derinleşmeden, ait olduğu topluluğun iyiliği ya da kötülüğüne bolca hizmet etmeleri, vb. özellikler olarak karşımıza çıkabilir. Diğer yandan da ağdalı, acısı bol aşk romanlarında ise kötülerin zulmü, işkenceleri altında ezilen iyilerin bu ya da öbür dünyada bir şekilde mutluluğu yakalamalarından bahsedilebilir." (Arslan, 2005: 56-57).

Popüler roman uyarlamaları ile Hollywood sineması, Yeşilçam melodramlarının iki önemli ayağını oluşturur. Hollywood, 2. Dünya Savaşı öncesinden başlayarak Avrupa ve 3. Dünya ülkeleri üzerinde etkide bulunur. Muhsin Ertuğrul döneminde yabancı kaynakları kullanma çabaları önem kazanır; Hollywood melodramlarını yerlileştirme çabalarına girilir. Ertuğrul döneminde "vodvil, operet, roman uyarlamaları, ikinci çevrimler, köy ve kent melodramları" çekilir (Tunalı, 2006: 187-188). İkinci Dünya Savaşı sırasında ise Mısır melodramları kaplar ortalığı. Hem sistemli bir yapı arz eden Hollywood, hem de Mısır ve Hint filmlerinin etkisiyle, 50'li yıllardan itibaren kendine özgü yerli, cemaat ruhuyla ve el yordamıyla işleyen Yeşilçam tarzı bir sinema kurulur (Tunalı, 2006: 206).

Yeşilçam sineması uzunca bir süre dönemin hâkim ekonomik ve kültürel formu olmuştur. Yabancı sinemalardan ve popüler edebiyattan yararlanan sinema sektörü 70'lerin ortalarında dek, yıllık film üretimi, seyirci sayısı, artan salon sayısı açısından özel girişim alanında iyi bir yere sahip olmuş, iyi kâr getiren bir alan olmuştur. Yerli filmler bu dönemde rakipsiz, kolay ulaşılan ve ucuz popüler kültür ürünleri olmuş, toplumun farklı kesimlerine ve farklı yaş gruplarına hitap etmiştir (Abisel, 1994: 127-128). Başlangıcından 1970'lere kadar Türkiye sinemasında, farklı türlerde filmler yapılmış, zaman zaman klasik aşk filmlerinin dışında hareket edilmiş ancak karakterleri, tiplerleri, öykü yapısı ve önermeleri açısından bakıldığında dramatik yapı büyük ölçüde melodram özelliklerine göre yapılandırılmıştır (Tunalı, 180-181)

Tunalı'nın deyişiyle, Hollywood ya da Avrupa sinemasından farklı olarak Yeşilçam Sinemasında bir kazanç elde etme yöntemi amacıyla gündeme gelen melodram tarzı, uzun ömürlü olmuştur. Türk sinemasının başlangıcından itibaren var olan melodram tarzı, 50'lerde tırmanışa geçmiş, 60'larda patlama noktasına gelerek Yeşilçam'a damgasını vurmuştur. 70'li yılların hâkim unsuru olan seks ve arabesk filmlerinde de melodram öğeleri hâkim unsur olarak öne çıkmıştır. "1980'lerde üretim konusunda bir durgunluk ve farklı konulara yönelim olmuş, ancak 1990'ların sonlarına doğru bu kez (günümüze kadar) zihniyet 'kanal' değiştirerek sürekliliğini korumaya devam etmiştir." (Tunalı, 2006: 239). Dolayısıyla Türk sinemasının en popüler tarzı olarak melodram, hemen her dönemde egemen eğilim olarak varlığını sürdürmüştür. Popüler filmler, sürekli olarak melodram tarzını yeniden üretmiş ya

da melodramatik özellikler taşıyan yapı kendini egemen kılmıştır sinemada ve ardından dizilerde. Maktav da, destekleyici olarak bu tespiti şöyle bir katkıda bulunur:

Türkiye'nin kolektif belleğine Yeşilçam filmleri olarak yerleşen melodramlar, 1950'lerden günümüze dek, sinemadaki inişli çıkışlı seyrine rağmen popüler kültür içindeki önemini korumuştur. Özellikle 60'lardan 70'lerin ikinci yarısına uzanan süreçte Türk sinemasının dinamosunu oluşturarak bir 'altın çağ' yaratmış olan melodramların sinemasal formatı hemen her dönemde, yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu tarafından kullanılmış, ideolojik ve estetik kaygılarla, bu 'tarz'ı reddeden sinemacılar dahi filmlerinde zaman zaman 'melodramatik unsurlar'a başvurmuşlardır (Maktav, 2013: 113).

En yoğun olarak Yeşilçam Sineması denen olguda kendini gösteren melodramların bir ayağı Hollywood melodramlarına yaslanırken, bir ayağı da popüler romanlardadır. Popüler edebiyatımız sinemadaki melodram tarzını beslemiştir. Sadece Hollywood melodramlarıyla değil, kendini aynı zamanda uyarlamalarla da var eder Yeşilçam sineması. 1970'lerin ortalarına dek süren Yeşilçam melodramlarının önemli bir ayağı, yerli popüler roman uyarlamalarına dayanır. Başlangıcından itibaren oyun, roman, operet uyarlamalarına ve yabancı filmlerin yerleştirilmesine dayalı olan ve İkinci Dünya Savaşında Mısır melodramlarına kapı aralayan sinemamız; hem devlet eliyle hem de yönetmenlerin kendi aralarında aldıkları kararlar Arap filmlerine getirilen yasaklara dayanarak alternatif arayışlara yönelmiş, aynı zamanda ticari başarıyı garantileyecek çözüm olarak piyasa roman uyarlamalarına girişmiş ve popüler yazının önemli isimlerinden Kerime Nadir ise can simidi olan isimlerden biri haline gelmiştir (Tunalı, 2006: 195-196). Yani radikal bir çözümden ziyade, eldeki sınırları dayanmanın getirdiği güvene yaslanılmış -Ertuğrul zamanından da devralınan-, bu uzun yıllar sürececek bir uyarlama salgınına yol açmıştır.

Türkiye'de modernleşme sürecinin başlangıcından beri çok önemli değişimler yaşanmışsa da, biçim ve içeriğe ait değişikliklerin aynı hızda gerçekleşmediğini göz önüne almak gerekir (Tunalı, 2006: 159). 'Batı Dışı Modernleşme', 'Gecikmiş Modernlik' gibi kavramlarla açıklanan, hem Doğu hem Batı ama aynı zamanda ne Doğu ne de Batı olan bir toplumun yaşadığı kültürel şizofreninin yükünü taşıyan bir kültürün anlatısı olan melodramlar, Batı ile biçim benzerliği taşır ancak alttan alta yerel geleneksel etki varlığını sürdürür; bunlar değişmiş biçimiyle de olsa eski kültür ve zihniyet özelliklerine göre üretilir, alımlanır ve pazarlanır (Tunalı, 2006: 23-24).

Melodram Batıya ait bir kavram olmasına karşın, Türkiye, Hindistan ve Mısır gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme ve seyredilme kapasitesini elinde bulunduran ve bu anlamda yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkileyen, son derece geçerli bir biçimdir denebilir. Türkiye örneğinde olduğu gibi, birbirinden üretilen versiyonların tekrarına dayalı sinema anlayışını yine bu ülkelerin asgari müştereklerinde birleşen kültür ve zihniyet özelliklerinde aramak gerekir (Tunalı, 2006: 24).

İzleyen bölümde, Türk popüler romanlarındaki ve onlar kanalıyla aktarılan Yeşilçam melodramlarındaki üretim ve alımlama özellikleri, anlatı yapıları, duygu dünyası ve

içerdikleri ideolojik önerme açısından geleneksel kültür ve zihniyet yapılarının izi sürülecektir. Tüm bu açılardan *Hıçkırık* romanı (Kerime Nadir, 1938) ve filmi (Atıf Yılmaz, 1953) özelindeki metinlerarası geçişlilik irdelenecektir. Türkiye’de anlatılarda izini sürdüğümüz estetik ve zihniyet süreklilikleri üzerinde dururken amaç; nedenselliklerin kurulmasından ziyade, gelenekle ilişkilene biçimleri üzerinde durmaktır.

Yerli Melodramların Üretim ve Alımlama Özellikleri

Her kültürün seçtiği ögeyi kendi kültürel özellikleriyle bezeyerek kullanmasının söz konusu olduğunu belirten Tunalı, “Kültürlerarası etkileşimlerde seçilen bir kültürel özellik hiçbir zaman seçen kültür tarafından tam olarak benimsenmemiş, biçimsel özellikler genelde aynı kalmakla birlikte, içerikteki malzeme seçilen içeriğe uyarlanmıştır” demektedir (Tunalı, 2006: 236). Bu durum Türkiye’deki melodram anlatıları için de geçerlidir. Türk melodramları Hollywood sinemasından çok etkilenmiş olsa da, yerli kültürel değerlerle harmanlanmıştır. Yeşilçam melodramlarında toplumsal değişimin yol açtığı modernist bir zeminde yer alan dışsal hareketin alt katmanlarında bu hareketi yönlendiren kültürel/zihinsel alışkanlıklar hüküm sürmüştür (Tunalı, 2006: 258); geleneksel anlatıdan devralınan özellikler ile yerel kültür anlayışı alttan alta varlığını sürdürmüştür. Hollywood’dan taklit edilerek yapılan filmlerde, hem üretim ve pazarlama koşullarının farklılığı, hem zihniyetin filme yansması ve öykü oluşturmada etkili olması, hem de farklı kültürel kodlara ve geleneklere sahip olunması, yaratma ve seyretme eylemini Batı’dan farklılaştırmıştır. Geleneksel kültürün yaratıcılığı teşvik etmeyen zihniyet özelliklerine ve kalıpların tekrarına dayalı yaratma biçimi, yazarın ve yönetmenin dünya algısını ve üretim biçimini etkilemiş, ayrıca metinlerin alımlama biçimleri üzerinde etkide bulunmuştur.

Türkiye edebiyatı ve sineması, özelinde melodram anlatısı, Doğu ile Batı etkileşimlerinin merkezinde yer alan Türkiye’nin kendine özgü tarihsel ve kültürel yapılanmasından bağımsız değildir. Geleneksel toplumlara özgü davranış, zihniyet ve yaratıcılık alışkanlıklarının Osmanlı ve öncesindeki Şamanist unsurlarla harmanlandığı iç malzeme, Batılı dış bir kabukla sarmalanmaya çalışılmıştır (Tunalı, 2006: 226-227). Hem roman hem sinema söz konusu olduğunda yaratıcılık problemi varlığını hissettirmiş; bu anlatı formları gelişkin bir özellik sergileyememiştir. Bunun da tarihsel, kökensel bir zemini vardır.

Roman, Batı’da toplumun burjuvalaşmasına paralel olarak oluşan birey’in ortaya çıkışıyla, Aydınlanmanın devrim ve eleştiri fikrini taşıdığı yeni toplumun bağrında içsel bir evrim sonucu gelişen bir anlatı formu’dur. 15-16. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş oluşan burjuva kültürünün temel ayağı olan birey’in ve o kültürün kendine özgü dinamiklerinin sonucu olarak yeni bir epistemoloji (ampirik pozitivizm) ve yeni bir ideoloji (liberalizm) çerçevesinde şekillenir Batı romanı (Parla, 1993: 9). Bizde ise tüm reform çabalarına karşın hâlâ gelenekselliğini sürdüren camiacı kültür içinde şekillenen Osmanlı iktidar yapılanması ve buna bağlı olarak 1870’lerden itibaren gelişen roman formu, Jale Parla’nın belirttiği üzere idealist, mutlakçı bir epistemolojik kuram çerçevesinde var olur: “Ana hatlarıyla, Kuran’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyiyle kötünün kesin

çizgilerle ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut bir idealizm ile şeriat ve fıkhaya dayalı hukuk ve kelâma dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu." (Parla, 1993: 15). 19. yüzyılın sonuna kadar cemaat kültürüne dayalı olan toplumda, özne'ye yabancı, dışa kapalı, kendini tekrarlayan bir sosyal yapılanma söz konusudur; roman da, burjuva bireyi temelinde, dinamiğini kendi toplumundan alan yeni, gelişkin, bağımsız bir anlatı türü olarak var olmamıştır. Kendi gerçekliğinden doğmayan, Batı'dan ithal edilen bir türdür roman formu. Böyle bir mantık örgüsü, dünya görüşü ve realite içinde ortaya çıkan roman formunun gelişkin bir özellik taşımasını, entelektüel hayatın gelişmemiş olmasına, sanat hayatımızın fakir ve dağınık oluşuna, toplumsal sınıfların oluşmamasına, birey kültürünün yokluğuna ve eleştiri fikrinin olmayışına bağlar Tanpınar (1995: 50-51; 57). Özellikle birey kültürünün yokluğu ve eleştirel yoksunluk; gelişmenin, yaratıcılığın önündeki en büyük engeldir. Tanpınar, birey sorununun altını çizer: "Ferdi inkâr eden ve hayata gözlerini yuman bir telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski hayat ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez." (Tanpınar, 1995: 59-60).

Yine sinemamız da Batı'dan aktarılan bir form olarak hayata başlar. Büyük çoğunluğunu melodramların oluşturduğu Yeşilçam sinemasının yaratıcılık probleminin zihniyet aktarımları ile bağlantıları vardır. Yeşilçam sinemasında zihinsel ve kültürel olarak aktarılan 'irreel olana' bilinçli olarak yönelme arzusunun tasavvuf anlayışından devralınan bir özellik olarak durduğunu ve bu özelliğin ticari kaygı yararına gündeme geldiğini belirtir Tunalı. Dolayısıyla yaratıcılık, dil ve üslup sorunları ötelenmiştir (Tunalı, 2006: 25). Ayvazoğlu, Gombrich'e referansla, Rönesans öncesi Doğu sanatı ile Batı sanatı arasında derin bir fark olduğunu söyler (Ayvazoğlu, 1989: 59). Her zaman tedirgin olan ve yeni çözümler peşinde koşan Batılı sanatçıya karşılık, "Doğulu sanatçı, yeni yollar aramaktan çok, bulduğu ile yetinmiş, fakat derinleşmeye ve çeşitlemeye (tenevvü) yönelmiştir." Bunun ardında yatan neden de, kiliseyle çatışmaya giren aydında bireysel bilincin erken bir gelişme göstermesine karşılık, İslam dünyasında dinin, tüm çatışma ihtimallerini ortadan kaldırmasıdır (Ayvazoğlu, 1989: 59). Sanatçı geleneğin sınırlarını aşamadığı için tenevvüye yönelmiş; hem söylenmiş, hem söylenmemişi söylemeye uğraşırken ortada bir yere varmıştır. Ayvazoğlu, bu şekilde çalışan bir eleştiri mekanizmasının, tahayyülü sınırladığını söyler (1989: 79). Ayvazoğlu'nun altını çizdiği bu özellik, bizdeki zihniyet durgunluğunun ve popüler romanlar ile Yeşilçam sinemasının tekrara dayalı yapısını açıklar.

Türkiye sinema sanatçısının bugüne dek süren üretim biçimlerinde, "çeşitleme" anlayışının farklı biçimler altında, ancak benzer bir içerikle sürdürüldüğünü söyler Tunalı (2006: 128). Yeşilçam sinemasında filmlerin birbirini tekrar eden yapısı ile yaratıcılık olgusunu 'tekrar' yeteneğine bağlayan durum -ve devamında bugün dizilerde süregelen- ekonomik çarkın dönmesi ile açıklanabileceği gibi, gelenekten devralınan "zihniyet durgunluğu" ile bağlantılı bir boyuta da sahiptir (Tunalı, 2006: 309). Gerek İslamiyet öncesi Anadolu'da gerekse sonrasında Osmanlı ve tasavvuf etkisiyle birlikte geleneksel kolektivite duygusu korunmuş, hem geleneksel seyirlik anlatılarda, hem modernleşme süreçleriyle birlikte roman ve tiyatrodaki yazar, tekrara dayalı ve birbirinin benzeri olan yapıyı korumuştur; bu etki sinema

filmlerinin üretim biçimlerinde de etkili olmuştur. Birbirini tekrar eden sayısız melodram filmindeki yaratma biçimi, geçmişle de bağlantısının kurulabileceği belli bir zihniyet durgunluğuna işaret eder. “Türkiye sinemasına geçen/ aktarılan bir takım zihniyet ve kültür unsurları, neredeyse aynı filmi izliyormuşçasına bir duygunun uyandırıldığı melodramların oluşturulmasında, temeli potlaç yaşama ve düşünme biçimine dayanan ve tarihsel süreç içinde bir takım değişikliklerle günümüze dek ulaşan bir takım kalıpsal ve tekrara yönelik ‘oyun’ mantığının hala sürdüğüne ilişkin önemli göstergelerden birini oluşturur.”³ (Tunalı, 2006: 305). Yeşilçam’ın üretim süreci, sorgulamaksızın, eleştirmeksizin, çelişkileri yoksayan, ‘mutlak hakikat’ duygusunun yaşama, üretme ve düşünme biçimlerindeki etkisini içeren, cemaat ruhuna dayalı, küçük ortaklıklara ve işbirliklerine dayanır (Tunalı, 2006: 206). Yeşilçam filmlerinin aynı konuları ele alan ortak repertuarının; filmlerdeki anlatı yapısının, karakterlerin, mizansenin aynı olması durumunun geleneksel kültürle ilişkisini şöyle açıklar Akbal Süalp: Bir öykünme biçimi olarak filmlerdeki mizansen tekrarları, “‘bizim ve bize yakın coğrafyalardaki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği’” bir anlatı biçimindedir (Akbal Süalp’den Aktaran Akbulut, 2008: 108).

Bu tekrarlara dayalı çeşitleme anlayışının izleri popüler roman uyarlamalarında da sürülebilir. Kerime Nadir başta olmak üzere bu dönemde birkaç popüler yazardan yapılan film uyarlamaları yukarıda ele alınan çeşitleme özelliğini taşımış, ufak tefek farklarla birbirine çok yakın anlatılar üzerine kurulan filmler benzer özellikler taşımıştır. “Sinemacıların vazgeçemediği isimler olan; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant, Esat Mahmut Karakurt, Oğuz Özdeş gibi piyasa romancılarının eserleri, 50’li yıllardan başlanarak 60’lı yıllarda doruk noktaya ulaşan uyarlama çalışmalarıyla sinemaya aktarılmış, 70’lerde ise bazen aynı eserlerin ikinci veya üçüncü çevrimleri yapılarak bu alışkanlık sürdürülmüştür.” (Tunalı, 2006: 221). Nijat Özön’ün belirttiğine göre, Türk sinemasında ilk konulu film olan *Pençe*’nin çekildiği 1917’den 1975’e dek çekilen 133 roman uyarlamasının 101’ini, yani %75,9’unu popüler romanlar oluşturur. Üstelik yeniden çevrimleri yapılan filmlerin büyük çoğunluğu da bu tür romanlardır. Bunun nedeni de yapımcının yeni bir yatırıma yönelirken işi garanti altına almanın “piyasa romanları”ndan geçtiği düşüncesinin hâkim olmasıdır. Aynı gerçek, yapıtları en çok aktarılan yazarlar açısından da geçerlidir: “Kerime Nadir [Azrak]’ın 17, Esat Mahmut Karakurt’un 15, Muazzez Tahsin Berkant’ın 14 romanı beyazperdeye aktarılmıştır. Dahası var: Karakurt’un romanlarından 8’i, Azrak’ın romanlarından 6’si, Berkant’ın romanlarından ise 5’i ikişer kez çevrilmiştir. Böylelikle yalnız bu üç romancı, sinema seyircisinin karşısına 65 kez çıkmış oluyorlar.” (Özön, 1995: 104).

Popüler anlatıya dair kodlar, söylem ve ideoloji; uyarlamalar kanalıyla edebiyattan sinemaya taşınmıştır. “Doğrudan sinema için yazılan senaryoların da çok önemli bir bölümü bu tür romanlardan esinlenerek yazılmış ve Türk sinemasının en popüler dönemi, erkek egemen bir hayat içinde ‘milliyetçi ideoloji’ ile ‘romantik aşk’ın harmanlanmasından doğan, nihai olarak Cumhuriyet ideolojisiyle de örtüşen bu romanların ya da taklidi/benzeri senaryoların üzerine kurulmuştur.” (Maktav, 2013: 123). Yerli aşk romanı geleneği, hem söylem hem biçim özellikleri açısından Yeşilçam’ın beslendiği kaynak olmuştur. “Genel

³ Potlaç ve oyuna dair bakınız Tunalı, 2006: 21-22 ve 304-305.

görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır” diyen Selim İleri, onun nostaljisini bu yapıdan aldığını belirtir (İleri, 1983: 5).

Türk sinemasına damgasını vuran bu üç yazarın eserlerinin (Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant) sinema üzerindeki etkisi sadece çekilen filmlerle sınırlı değildir, oluşturulan şablonlar açısından da bu etki önem taşır.

Büyük ölçüde popüler aşk romanlarından beslenen ve esinlenen Yeşilçam sineması doğal olarak bu türün ‘edebi dil’ini referans almış, bu dilin dramatisasyonundaya zamanla kendi klişelerini oluşturmuştur. Öyle ki bugün bir Kerime Nadir’den, bir Muazzez Tahsin Berkant’dan söz edildiğinde bu yazarlar eserlerinde kullandıkları dilden ziyade bu klişelerle ve eserlerinin beyazperdedeki suretleriyle anılırlar. Tutmuş olanın tekrarıyla iyice yerleşen Yeşilçam klişeleri zaten birbirine benzeyen bu tarz romanlar arasındaki kimi üslup/içerik farklılıklarını da ortadan kaldırmış ve aşk romanlarının benzeşimini de aşan bir aynılık ortaya çıkmıştır. Bu aynılık ideolojik zemin bir yana, mekân, müzik, diyaloglar ve seslendirmenin yanı sıra özellikle oyunculukta kendisini gösterir (Maktav, 2013: 126).

Hatta doğrudan yazınsal yapıttan yararlanılmadığı durumlarda bile deyiş özellikleri, konu benzerlikleri, diyaloglar ve tipolojiler açısından süreklilikler mevcuttur; filmlerdeki gerçek-dışı, basmakalıp ve düzmece diyaloglar, yazınsal yapıtların özelliklerini taşır. Bu olguyu şöyle ifade eder Nijat Özön: “Türk sinemasında insanlar -yaşadıkları yer, zaman ve çevre ne olursa olsun- Mükerrerrem Kamil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar, ‘Avare’ filmine göre ızdırap çeker, Kerime Nadir romanına göre verem olup giderler.” (Özön’den akt. Şener, 1970: 79-80). Bu yazarların eserlerindeki diyaloglar, karakter özellikleri, Yeşilçam filmlerinde yer alan kadın ve erkek karakterlerin pek çok özelliğine, davranış ve konuşma şekillerine yansır. Malzemenin, sinema yapıtında nasıl yer aldığını şöyle anlatır dönemin en önemli senaryo yazarı Bülent Oran: “Bir hizmetçi kız evin oğluna Victor Hugo’yu bile hortlatacak cafcıflı laflar eder. Bir işçi patronuyla kavgasında en yaldızlı kelimeleri kullanır. Erkek, E. Mahmut, kız K. Nadir ağzıyla konuşur. Normal konuşmalarımıza benzemez. Koca koca laflar, yüksekte atmalar falan derken az sonra hiç yoktan bir çekişme başlar aralarında; sonra da savaş.” (Oran, 1973: 20). Sinemaya aktarılırken eserlerinin “feci kıyım” a uğradığını söyleyen Kerime Nadir (1981: 136), bu uyarılma furyası esnasında ticari çarkın işleyişi ile bağlantılı olarak ne tür hileli yollara başvurulduğundan, yağma zihniyetinden söz eder:

Sanırım Türk filmciliğini uzun bir dönemde, kendi ölçüleri içinde hareketlendiren de benim eserlerim olmuştur. Ama Nasrettin Hoca’nın dediği gibi, ay doğranıp doğranıp yıldızlar yapıldı. Bu eserler kesilip biçildi; yer yer uydurma motiflerle yamandı; gerçekçilikten uzak, ticari bir zihniyetle hazırlanıp piyasaya sürüldü. Bunlar işin üzücü yanı... Bir üzücü yanı daha var bu işin... Benim eserlerimden birçok pasajlar, hatta sahneler çalındı. Bu çalınan parçalar bir takım kişilerin imzasını attığı senaryo müsoveddelerine eklendi. Zaman zaman sinemalarda, hatta televizyonda yabancı adlar altında izlediğim eski filmlerde kendi diyaloglarımı, eserlerimin çeşitli motiflerinin kopyalarını gördüm. Hatta hatta konularda bile benim romanlarımın ana fikirlerinden çalınmış modellere rastladım (Nadir, 1981: 289)

Yazar ve yönetmenin bireysel üretimleri açısından da şöyle saptamalar yapmak mümkündür. Kültürün her alanında, romanda, sinemada tahayyül gücünün sınırlı oluşuna bağlı olarak yaratma sorunsalı varlığını sürdürmüştür. İnsanın ve dış dünyanın inkârına yönelen İslam sanatçısının insan hayatının trajik duygusuna sahip olmadığını söyler Tanpınar (Tanpınar, 1995: 59-60). İnsana ve hayata teğet geçen böyle bir muhayyilenin sınırı da dardır, yaratıcı özellikler taşımaz. Oysa Tanpınar'ın deyişiyle, "Muhayyile, herhangi bir şeyi uydurmak değil, belli herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşar hale sokmaktır." (Tanpınar, 1995: 56). Tasvir yasağının Müslüman sanatçıları irrel'e, soyut formlara zorladığını (Ayvazoğlu, 1989: 39), sanatçının Allah'ın yarattıklarına benzer şeyler ortaya koyduğu kuruntusuna kapılıp yaratma heyecanı duymasının İslam'da tehlikeli bulunduğunu söyler Ayvazoğlu: "Esasen İslam sanatçıların estetiğinde başından beri 'yaratma' diye bir problem yoktur; çünkü yaratmak ancak Allah'a mahsustur." (Ayvazoğlu, 1989: 42). Kerime Nadir'in yazın anlayışı da yaratıcılıkla değil, esinle bağlantılıdır.

1930-1950 arasındaki popüler edebiyatın en önemli kalemlerinden olan Kerime Nadir yazmayı bilinçli bir etkinlik olarak görmez, onu Tanrısal esin ile ilişkilendirir: " Her doğan insanın bu dünyada nasıl bir kader yolu varsa, tanrısal bir bağış olan esin'den (ilhamdan) doğan eserlerin de kader yolları vardır." (Nadir, 1981: 23) Yazara göre edebiyatçı duygularının, ruhunun eğilimleriyle başka ruhlar arasında bağlantı kuran insandır. Nadir'in uhrevi bir temel üzerine yapılandığı edebiyatçı kimliği vardır. Roman yazma etkinliği, onun için kendiliğinden gerçekleşen bir tür "transa geçme" halidir (Nadir, 1981: 104). Romancının doğuştan gelen, Tanrı vergisi ilham yoluyla hareket ettiğini söyleyen Nadir (1981: 235), *Hıçkırık* romanından on sekiz yıl sonra yazdığı *Son Hıçkırık* romanını nasıl bir ilham içinde yazdığını şöyle anlatır: "İşte ilham... On sekiz yıldan beri beklediğim ilham geliyordu. O ilham ki, sözlüklerde manası, Tanrı tarafından insan kalbine bahşedilen ilahi nurdur. Evet, o ilahi nur iniyor, muhayyilemin sönükleşen avizesindeki ışıkları yeniden birer birer yakıyor, gözlerimin önüne esrar dolu bir ufuk seriyordu... Sonra o ufuk daraldı; her şey sessizce ayaklarımın altına geldi; etrafımı bütün o sevdiğim insanlar, o sevdiğim hayat kuşattı..." (Nadir, 1981: 167).

Kerime Nadir'in yaratıcılıktan ziyade çeşitlemeye dayanan bir edebiyat pratiği vardır. Nadir'in *Hıçkırık* romanı ilk kez 1937'de Tan gazetesinde tefrika edilmiş; gazetenin tirajı yükselmiştir. Kitabın roman olarak basılmasından sonra gördüğü ilgi daha da artmış, çok sayıda yeni baskısı yapılmıştır. Bundan sonra Kerime Nadir adı popüler olmuş, romanları gazete ve dergiler tarafından çok talep gören bir isim haline gelmiştir. Nadir'in *Son Hıçkırık* romanına o zamana dek hiçbir romancıya ödenmeyen para ödenmiştir (Alpay Doğan Yıldız, 2009: 116-119).

1950'lerin uyarlamalar açısından en gözde yönetmeni olan Atif Yılmaz ise, iş yapan konulara yönelmiş; çok satan popüler romanları uyarlamıştır. Kerime Nadir'in *Hıçkırık* adlı yapıtının uyarlamasının ardından Esat Mahmut'dan uyarladığı *Kadın Severse* (1955) ve *Dağları Bekleyen Kız* (1955) gibi popüler filmlere imzasını atan Yılmaz, Scognamillo'nun deyişiyle "piyasa romanları sinemasının en güvenilir temsilcisi olur." (Scognamillo, 1998: 169). Melodram özellikleri taşıyan, piyasada iş yapan bu filmler dolayısıyla Atif Yılmaz'ın Türk

Sinemasının piyasa romanı salgınına uğramasındaki payının büyük olduğunu söyleyen N. Özön (1962: 183), yine de, uyarlamalarda o zamana dek en iyi sonucun onun filmlerinde alındığını belirtir (Özön, 1995: 136). Ekmeğini kazanmak zorunda olan profesyonel bir sinemacı olarak Yılmaz, seçme hakkı olmadığını, talebe yönelik olarak film yaptığını, Kerime Nadir romanları ve benzerlerinin severek yaptığı işler olmadığını söyler (Özguven, 2007: 184-185): “Yani, o melodramları niye yaptık? *Hıçkırık*’ları filan. O romanları ben okumaya tahammül edemezdim, filmi yaptım” diyerek serzenişte bulunur (Özguven, 2007: 188).

Kerime Nadir’in *Hıçkırık* romanını temel alarak 1953’de yapılan *Hıçkırık* filmi, 50 ve özellikle 1960’larda bir salgın haline gelecek olan uyarlama filmlerin prototipini oluşturur. Romandan eksiltilere giderek çok az değişikliklerle bir tür görüntülü hikâye olarak roman dilinin sinemaya taşındığı *Hıçkırık* filmi, “klişe haline gelen birçok melodramın öncüsü” olur (Tunalı, 2006: 199). Maktav’ın deyişiyle *Hıçkırık*, çok ağlatan, çok kazandıran ve Türk sinemasının mutlu günlerini muştulayan bir filmidir: “O mutlu günlerde *Hıçkırık*’ı aratmayan yüzlerce film yapılacak, tutan bir melodramın mutlaka bir devamı, bir benzeri veya tekrarı gelecektir.” (Maktav, 2013: 120). *Hıçkırık*’ın tutması üzerine, Orhan Aksoy’un yönettiği ikinci *Hıçkırık* (1965) yapılmıştır. Bununla da kalınmaz; 1971’de yine bir Kerime Nadir uyarlaması olan Ertem Eğilmez’in *Son Hıçkırık*’ı yapılır. Her ne kadar hikâye değişse de ilk *Hıçkırık*’ın büyüğü devam etmekte, yine mendil dağıtmak amaçlanmaktadır. Ne yazık ki bundan sonra *Hıçkırık* son bulmamış, televizyon dizilerinde varlığını sürdürmüştür (Maktav, 2013: 121-22).

Hıçkırık (1953) gibi filmler, hem melodramların tavan yaptığı 60’lı yıllara ait bir furya oluşturmuş; hem de fazla tutan kalıpların tekrarlanmasına neden oluşturmuştur (Tunalı, 2006: 227). Bu filmler, yerli film üretiminin tavan yaptığı 60’lardaki (büyük kısmı melodram yâda melodramatik özellikler taşır) bazı klişelerin yerleşmesinde etkili olmuş; bu etki, hem piyasa romanlarına yönelmeyi, hem de melodramların vazgeçilmez özelliklerinden olan hastalık (verem, körlük) gibi motiflerin yerleşmesini ve tekrarlanmasını sağlamıştır (Tunalı, 2006: 24; 304).

Yalnızca üretim özelliklerinde değil, Yeşilçam filmlerinin alımlanmasına dair özelliklerde de, değişmiş biçimiyle de olsa gelenekselden devralınan davranış özelliklerinin izleri sürülebilir. Yaşantının her alanında kendini hissettiren ‘topluluk bilinci’ nin hala hüküm sürmesi, dolayısıyla “toplum içinde birey’ olarak algılama ve düşünme yerine ‘topluluk içinde belirsiz, isimsiz ve üslupsuz’ kalma alışkanlığı”, yaşantının tüm alanlarında kendini hissettirmiştir (Tunalı, 2006: 282). Yeşilçam filmlerini seyretme etkinliği kolektif bir eylem niteliği taşımıştır. Mantıksal ilişki ve bağlantıların ihmal edildiği Yeşilçam filmlerindeki akıldışı unsurlar, izleyiciyi rahatsız etmemiş, tersine halk bu melodramları sahiplenmiş, topluluk deneyimi içinde birlikte seyretmiş, birlikte ağlamış ve gülmüştür. Kerime Nadirler, Muazzez Tahsin’ler, Esat Mahmut’lar her toplumsal katmandan okura yönelmiş; hızlı, soluk soluğa okunan romanlar olarak hemen her kesim arasında yaygınlık kazanmıştır. Keza film de çok tutulmuş, çok ağlatmıştır. Bu bakımdan *Hıçkırık*, hem gündelik hayat, hem sinema hem de edebiyat tarihi içindeki kendi hikâyesiyle de sembol olma özelliğine sahiptir.

Hıçkırık'ın okur üzerindeki etkisi uzunca bir süre devam etmiştir. *Hıçkırık*'ın tefrikasını okuyanlar bir sonraki sayıyı iple çeker, gazete satışlarında patlama olur; kitap olarak yayımlanmasından sonra ise defalarca yeniden basımı yapılır ve satışı yüz binleri aşar. Yüzlerce okur mektubu alan Nadir'e Yozgat'tan yazan bir okuyucu şunları söylemektedir: "HIÇKIRIK, hepimizin hıçkırığıdır. Anadolu'nun kara renkli köşelerinde vatan için kendini veren askerlerin heyecandan titreyen yüreklerine bir su gibi akan bu Hıçkırık'ınızdır. Hıçkırık'ı okuyan her genç subay emin olun ki, gece yatağında bir Nalan içliliği, bir Kenan temizliği ve hassasiyeti düşleyerek uyur." (Nadir, 1981: 33). Özellikle o yıllarda doğan kız çocuklarına Nalan, erkek çocuklarına ise Kenan adı verilir (İleri, 2001: 10). İbrahim Türk de bu olağanüstü ilgiyi şöyle anlatmaktadır: "O zamanlar pek çok insan bu romanları okumakta ve Kerime Nadir'in hassas, kırılğan karakterleri için gözyaşı dökmektedir. Özellikle genç kızlar ve kadınlar... Erkekler ise Esat Mahmut kahramanlarının kadınlara karşı davrandığı gibi davranan, oturaklı laflar eden, tok sözlü, erkeksiliği çok önde tiplerine benzemeye çalışmaktadırlar." (Türk, 2004: 38). Çocukluğunda Esat Mahmut, Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin okuyup etkilenen, *Hıçkırık*'ı okuduğunda odasında ağlayan Bülent Oran, Kerime Nadir'in cenazesindeki duygularını *Hıçkırık* ile ilişkilendirir: "'Cenazesini hatırlıyorum. En bir acıklı romana yakışacak kapalı-gri bir gündü. Yağmur çiseliyordu. Hayır, hayır. Yağmur değildi bu. Nalan'ın gözyaşlarıydı gökten düşen. Rahmet yağıyordu Kerime Nadir'e, halkın sevgisiydi tabutunu okşayan damlacıklar. Gözlerimdekiler de öyle.'" (Oran'dan Aktaran Türk, 2004: 192).

Yapımcı Şeref Gür, *Hıçkırık* romanını seçme nedenini, romanın çok okunması ve duygusal olarak kadınlara hitap etmesine ve onlar tarafından beğenilmesinin sağlayacağı gişe garantisine bağlar (Kale, 2010: 91). Yönetmen Yılmaz ise romanın seçilme nedenini şöyle açıklar: "Kerime Nadir'in, sayfaları okuyanın gözyaşlarıyla kısa zamanda okunmaz hale gelen melodramatik romanları dönemin best-sellerler'leriydi. Hürrem Erman, film istediği gibi olursa, sinema kapılarında seyirciye mendil dağıtmayı tasarlıyordu." (Yılmaz, 1991: 83). Nitekim beklenen sonuca ulaşılmıştır. Yılmaz anılarında şöyle aktarır bu mutlu finali: "'Seyircinin çoğu kadındı. Kadınlar sinema salonunu terk ederken hala hıçkırmaya devam ediyor, gözyaşlarından sıırsıklam olmuş mendillerini sıkıyorlardı. Oluk oluk para giriyordu Erman Film'in kasasına. (Yönetmenlik ücretim sanırım o sırada dört bin liraya çıkmıştı.)" (Yılmaz, 1991: 86). Hatta ağlayanlar kervanına dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar da katılmış, köşkte filmi seyreden Cumhurbaşkanı, film ekibiyle tanışmak istemiş; bu amaçla, köşkte içinde ünlülerin de olduğu bir davet vermiştir (Yılmaz, 1991: 86). Kerime Nadir ise her ne kadar kendi metniyle bağlantısı açısından serzenişte bulunsa da filme dair şunları söyler: "Hıçkırık filmi, gerçekten özenle çevrilen ve Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan başarılı bir kordele olmuştu. Her sınıf halk arasında beğeni kazanarak gişelerde hasılat rekorları kıran; böylece ülkede yerli sinema sanayiinin ilk büyük ürününü sağlayan bir süper film..." (Nadir, 1981: 135).

Bu şekilde popüler formların üretimi ve tüketilmesinde ifadesini bulan zihniyetin yaratıcılığa, alımlamaya ve kalıpların tekrarına ilişkin yapısı, estetik biçimlere yansımıştır. Batılı anlamda karakter ve olay örgüsü yaratma durumu modernleşme süreciyle birlikte başlasa da, geleneksel etki bize özgü modellerle edebiyat, tiyatrodan ve oradan da sinemada

varlığını sürdürmüştür; “zihniyetin yaratıcılığa, seyretmeye ve kalıpların tekrarına ilişkin durağan yaygınlığı; teknoloji eliyle dönüşmüş olan filmlerin öykü, karakter ve biçimlerine aktarılmıştır.” (Tunalı, 2006: 126). İzleyen bölümde alttan alta varlığını sürdüren, estetik biçimlere de yansıyan geleneksel etkinin izleri, popüler anlatı yapısı, olay örgüsü kalıpları ve karakterler bağlamında ele alınacak; popüler olay örgüsü kalıplarının geleneksel aşk hikâyeleri ile olan yapısal bağı saptanmaya çalışılacaktır.

Yerli Melodramların Anlatı Yapısı

Türkiye’deki melodram filmlerine zihniyet yapıları açısından bakıldığında, gerek öykü oluşturma, gerek kişileştirme, gerekse filmin önermesiyle din dışı (potlaç, Şamanist öğeler) ve dini (tasavvuf) unsurların varlığını modernist biçimler altında sürdürdüğünü belirtir Tunalı (2006: 227). Biçimsel benzerliklere karşın yerli melodramların anlatı yapısı Batı melodram sinemasından geleneksel anlatı biçimlerinden izler taşımasıyla farklılaşmıştır. “Türk melodram sineması, her ne kadar biçimsel özellikleri dolayısıyla başka sinemalara benzetilse de, yerli anlatsal geleneklerden (karagöz, meddah, aşk anlatıları gibi sözlü anlatı geleneği) beslenerek, kendisini Batı sinemasından farklı biçimde kodlamıştır; Batılı sinemasal anlatım biçimlerinden yararlı olsa da, bunları yerli anlatsal geleneklerle harmanlamıştır.” (Akbulut, 2008: 107) Geleneksel âşık hikâyelerinin kalıpları uyarlamalar yoluyla edebiyattan sinemaya taşınarak yerli melodramların geleneksel estetik ile bağını kurmuştur.

Geleneksel âşık hikâyeleri kalıpları (romans) ile popüler romanlar benzer özellikler taşır. Ele alınan konular, karakterlerin işlenişi gibi anlatı özellikleri açısından melodram kategorisi içinde değerlendirilebilecek bu popüler anlatılarda da benzer nitelikler saptanabilir. Moran’ın sözünü ettiği romans grubuna giren geleneksel âşık hikâyeleri melodramatik özellikler taşır. Olağanüstü olaylara, doğaüstü varlıklara yer verilen bu sözlü kültür ürünü hikâyeler, gerçekçiliğe özenen bir anlatı türü değildir; masala yakın, hayal ürünü olan bu âşık hikâyeleri, ideale yönelik bir nitelik taşır. “*Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi, Tahir ile Zühre, Âşık Garip* gibi hikâyelerden oluşan bu hikâye kolu sevgiyi idealize ederek gerçeklikten uzak bir romans dünyası sergiler. Gerçek hayattaki gibi iyi ve kötü yanları olan karakterler yerine tümüyle iyi ya da tümüyle kötü kahramanları vardır hikâyelerin. Kahramanlar bir bakıma bize benzemeyen yüceltilmiş âşıklardır ve hikâye gerçeğin değil güzelin peşinde olduğundan dil bakımından da şiirlerle süslüdür.” (Moran, 1990: 22). Aşkın en büyük değer olduğu bu anlatılarda sevgiliye bağlılık ve sadakat en önemli değerdir. “Sevgililer sonunda birleşip mutluluğa ermekle sadakatlerinin ve bağlılıklarının ödülünü almış olurlar. Buna karşılık ölümle biten acılı hikâyelerde de aşk uğruna canlarını vermiş olanlar sadakatlerini sonuna dek sürdürmekle sevginin yüceliğini kanıtlamış olurlar. Onun içindir ki, ‘hak aşığı’ denilen bu tür sevgililerin aşkı bir bakıma kutsal sayılır ve bir çeşit dokunulmazlığı vardır.” (Moran, 1990: 24-25). Popüler romanlar da idealize edilmiş iyi-kötü karşıtlığına dayanan iki boyutlu kahramanlarıyla, şematize edilmiş, kalıplaşmış yapıların tekrarına dayalı olay örgüsüyle, gerçek-dışı serüvenleriyle, psikolojik derinlikten yoksunluğuyla ve olağanüstü rastlantıların ve tesadüflerin olay akışında belirleyici oluşuyla kendini ortaya koyarken bu romans

geleneğinin sürdürücüsü olurlar. Hulki Aktunç, “Kerime Nadir de halk aşk hikâyelerinin bir tür çağdaştırıcısı, bu hikâyelerin İlk - Cumhuriyet - Yarı - Aydın - Kültürüne uyarlayıcısıdır” demektedir (1984). Romans geleneğinin izlerinin sürülebileği Hıçkırık romanı, yine bu özelliklerin filme aktararak yeniden üretildiği, metinlerarası dolaşıma sokulduğu bir filmsel metin olur.

Hıçkırık romanında/filminde de Kenan ile Handan arasındaki romantik aşk temel izlektir. Uğruna ölünecek en yüce, en “kutsal” değer olan bu aşk idealleştirilir; gerçek-dışı, olağanüstü boyutlar taşır. Sonsuza dek süreceğini söylediği derin bir aşk acısı içinde kıvranan Kenan, sürekli ağlayıp inler. Nalan ise kendisine sakladığı bu aşk uğruna ölüme sürüklenir. Kocasına sadakatini sonuna kadar sürdürmüş, ancak aşkı uğruna can vererek sevginin yüceliğini kanıtlamıştır. Bu soyut aşk da epik bir form içinde anlamını bulur. İslam sanatlarında işlenmeye değer tek bir konu olarak Aşk’ın bulunduğunu, kahramanın her zaman âşık ve onun hikâyesinin de epik olduğunu belirtir Ayvazoğlu (1989: 99-100).⁴ Bu ticari, melodram filmlerde de, tasavvufi boyutun sulandırılmış ve sekülerleşmiş epik bir form içinde yer aldığını belirtir Ayşe Şasa. Evreni insan doğasından kaynaklanan bir çatışmanın ürünü olarak gören trajedi, dram geleneği olmayan Türk sineması, hem melodrama hem de İslamdaki kader anlayışına göre gelişen, içsel çatışmadan ziyade dış olayların etkisiyle ilerleyen, epik nitelikli melodrama yakın hikâyeler yapar⁵ (Şasa’dan Aktaran Tunalı, 2006: 277). Yeşilçam sanatçılarının ne zaman dram yapmaya kalksa, sonuçta ortaya melodram çıkmasını Aristocu bir dram geleneğinin olmayışına ve çağdaş bir eleştirel söylem kültürünün

⁴ Ayvazoğlu bizde trajedinin doğmayışını şöyle açıklar: “Yukarda da belirttiğimiz gibi, hayata aynı anda hem evet, hem hayır diyen insan esasen trajik bir çıkmazdadır. Yani trajik, evrenin özünde var olan bir şeydir. Çünkü maddi tarafımızla bu dünyaya zorunlu olarak bağlıyız. Fakat trajik olanın sanat eserine aksedip etmemesi, sanatçının tabiat karşısında aldığı tavırla doğrudan doğruya ilgilidir. İslam sanatlarında gerçekliğin kavranışıyla ilgili olarak verdiğimiz bilgilere dayanarak, Müslüman sanatçının trajik olandan şuurlu olarak kaçtığını söyleyebiliriz; fakat tabiatı ve hayatı olduğu gibi aksettirmek gayesinde olsaydı, şüphesiz, o da trajik biçime ulaşacaktı. Fakat maddilikten, dolayısıyla çatışmadan arındırılan bir dünyada trajedi düşünülebilir mi? Öyle bir dünya ki, Müslüman sanatçıyı doğrudan epik’e götüren ‘harikulade’ artık orada tabii bir hadise haline gelmiştir. Tanpınar’ın ifadesiyle ‘harikulade’ insanın kaderiyle karşı karşıya gelmesini önlediği için trajik doğmaz.” (Ayvazoğlu, 1989: 93)

⁵ Ayşe Şasa geleneği belirleyen üç ölçütten söz eder: “Tasvirde çok temsile (yoruma) dayalı anlatım, tek sesliliğin deruni ahengi, trajik olmayan (epik) anlatım, ...” (Şasa, 2010: 108):

“Kabaca özetlemek gerekirse, Türk sinemasındaki mahalli gelenek, şöyle nitelenebilir: 1. Gerçekten çok, temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım. (Bir yanda gerçeğe, bir yanda temsile ve görüntüye dayalı ilkeler konusunda önemli bir kaynak, Andre Bazin’in *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Bazin, gerçeğe dayalı estetiğin Batı sinemasındaki evrimini irdeliyor ve bize bu konuda çok yararlı bir terminoloji kazandırıyor. Bizde ise bu evrimin karşıtı söz konusu.) 2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema-karşı tema çatışmasından, yani kökünü müzikteki kontrpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses-görüntü paralelliğine, görüntü-anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı (kontrpuan esasının Batı sinemasındaki temelleri için klasik bir kaynak: Siegfried Kracuer, *Teheory of Film: ...*) 3. Öyküleme tekniği itibarıyla, trajikten çok epiğe dayalı ilkeler. (Trajik ve trajik olmayan anlatım teknikleri ve epiğin İslam sanatındaki kökleri için değerli bir kaynak: Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği ve İnsan.*)” (Şasa, 2010: 21)

gelişmemiş olmasına bağlar Şasa. Hayatı çatışma değil, uyum olarak kavrayan İslami gelenek ve çelişkileri bilinçle anlamlandırmaktan uzak olan insan profili bizde dramı olanaksız kılmıştır. Yapının Batılı bir dramaturjiye oturtulamaması, Türk romanları kadar Türk filmlerini de sakatlamıştır (Şasa, 2010: 45-46).

Doğulu bir kültür geleneğine yaslanan “ Türk sinemasında, Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika, karakter geliştirmesi, kişiliklerin psikolojik derinlikleri yoktur.”⁶ (Ayça, 1985: 83). Erdoğan, teknik ve biçimsel gereçler açısından Batılı örneklerden farklılaşan Yeşilçamın, en sadık uyarlamalarda bile kendine özgü bir söylemi ürettiğini belirtir:

Yılda 200-300 filmin yapıldığı bu dönemde hızlı üretim zorunluluğu, perspektifin yer almadığı derinliksiz bir görseelliğin egemen olduğu geleneği ister istemez yeniden canlandırıyor. Bakış açısı çekimlerinden kaçınılması, düz ve kontrastlı aydınlatma, nüanssız, canlı renkler ve yapım sonrası seslendirme, hem masalsı bir melodramın gerektirdiği fantezi için uygun bir ‘gerçeklik’ izlenimi, hem de bu izlenimin bir parçası olarak, kaderin eline düşmüş, bireyselliğini ve başına gelen olaylara müdahale etme yeteneğini bir türlü kazanamadığı için melodramatik etkiyi iyice güçlendiren karakterler yarattı (Erdoğan, 1995: 188).

Batı’dan alınan biçimin tragedyaya olmasına karşın, bizde melodram biçimini almasına bağlı olarak kahraman da tragedyaya kahramanı değil, melodram kahramanı olarak karşımıza çıkar. Tıpkı romanslardaki gibi, *Hıçkırık*’ta -filmde/romanda- da, karakterler, gerçek hayattaki gibi hem iyi ve hem kötü yanları olan karakterler değil, iyi-kötü karşıtlığına dayanan, içsel çelişkileri ve çatışmalarına göre davranmayan, idealize edilen, yüceltmenin sonucu olağanüstü davranış özellikleri sergileyen karakterlerdir. Kenan ve Nalan, kimi zaman gidüş gelişleri olsa da psikolojik derinlikleri olmayan iki boyutlu karakterlerdir. Nalan tüm iyi özelliklerin kendisinde toplandığı yüceltilmiş, dolayısıyla insani özelliklerinden soyutlanmış bir varlıktır. Kenan ise, imkânsız aşk’ının öznesi Nalan’ı var etmek, Nalan kanalıyla soyut aşkı yüceltmek için bir vesile gibidir. Karakterler aşırı duygusal uçlarda hareket ederler. Başlangıçta iyi olarak çizilen Nalan’ın kocası İlhami, tesadüfler sonucu öğrendiği bu aşk karşısında birden mutlak kötü bir karaktere dönüşür. Bu şekilde psikolojik derinliği olmayan

⁶ Ayça, Türk sinemasının karakteristiklerini şöyle açıklar: “Türk sineması epik özellikler taşır, tiplere, hatta prototiplere dayanır. Anlatımcıdır. Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp kişilerdir. Film içinde gelişme ve değişme göstermezler, hatta filmlerden filmlere de pek değişmezler, değişmek istemezler. Öyküde tarihsel ve toplumsal işlevleri neyse onu yerine getirmek için vardır. Oyuncular kalıbına girdikleri ya da kalıp oluşturdukları kişilere göre davranırlar, onun genel özelliklerini, niteliklerini kendine göre tekrarlarlar. Oyuncu hangi öykü ve hangi film olursa olsun hep kendi tipini oynar. Öyküye göre o tipin eylemlerini canlandırır. O tipe göre güler, kavga eder, oturur, bakar vb... oyuncu surati ve gövdesiyle bir masktır ve film boyunca hep o değişmez mask olarak kalmak zorundadır, hatta bütün diğer filmlerde de benzer maskı oynayacaktır. Seyirci de belirli bir tipte benimsediği oyuncuların tiplerini değiştirmelerini pek onaylamaz. Oyuncu hem tipini değiştirmemeli hem de o tipe aykırı davranmamalıdır. Seyircilerin belirleyiciliği öyledir ki bu dublaja da yansımıştır. Tiplere göre kalıplaşmış biçimler ve seslendirme biçimi vardır. Örneğin jönlere göre benimsenmiş bir ses tonu vardır, bu bütün jönlere dublajında uygulanır ve hatta hep aynı dublaj sanatçısına yaptırılır. Seyirci böylece tipe uygun görüntü ve davranışlar konusunda gösterdiği duyarlılığı o tipin sesi konusunda da gösterir. Yönetmen bütün bunları doğal olarak kollayarak, Türk filmi yapmanın kuralı olarak yani seyirci öyle benimsiyor diyerek filmi gerçekleştirir. Kendisi bir çeşit anlatımcıdır. Öyküyü tek bir çizgi üstünde, seyircilerin beklentileri, istekleri doğrultusunda anlatır.” (Ayça, 1985: 83).

karakterler yaratılmasını geleneksel zihniyet dünyası ile ilişkilendiren Tanpınar, Müslüman Şark'ın "psikolojik tecessüsü" çok az tanıdığını, insanı ve insan ruhunun onu çok az ilgilendirdiğini oysa ancak içe dönüş fikriyle kadere karşı koymanın ve kahramanın hakiki manada oluştuğunu, eski Doğu hikâyesinde ise böyle bir terbiyenin bulunmadığını söylemektedir bu durumu izah ederken (Tanpınar, 1995: 58).

Doğulu ve Batılı sanatçının gerçeklik karşısında takındıkları tavır da farklıdır. Ayşe Şasa, Orhan Pamuk'a atıfla, Batılı romancı ile Türk romancısının gerçeklik karşısında takındıkları tavırların farklı oluşuna bağlı olarak gündeme gelen sanatsal farklılıkların altını çizer. Batı romanında nesnelere ile idealarının buluşmadığı düalist bir evrene karşılık, Türk romanında ve sinemasında sözcüklerin her iki düzeye de işaret ettiği monolitik bir evren vardır. İkilemlerin farkında olan, evreni ona tüm müdahalelerden uzak maddi gerçekliği içinde kavrayan, anlam ve yorumu ise açık bırakan Batı sanatçısının tersine nesne/anlam ikiliğine önem vermeyen Doğu sanatçısı, maddi evreni tek bir anlam dizgesi içinde yorumlamaya yatkındır. Toplumsal ya da tarihsel gerçekliğe göre değil, tevekküle dayalı, çatışma ve çelişki yerine bütünlüğü, tamlığı temel alan anlayışın uzantısı olarak çatışmasız öyküler yaratma eğilimi vardır (Şasa, 2010: 24-25). "Doğu sinemasında her görüntü, baştan verilmiş, öngörülmüş bir hakikate hizmet eder. Gerçek değil temsili olan önde gelir. Bazın'ın deyişiyle 'gerçek' değil 'görüntü' vurgulanır. İdealar her an nesnelere egemendir." (Şasa, 2010: 25). Ayvazoğlu, Batılı anlamda dramatik kurgunun nedensellik bağını gerektirdiğini, Müslüman hikâyesinde ise, asla batılı bir kafanın anlayamayacağı biçimde mantıklı olmayan geçişlerle olayların yeni olaylara açıldığını söyler (Ayvazoğlu, 1989: 105). Neden-sonuç ilişkilerinin kurulduğu Batı melodramlarına karşılık yerli melodramlarda olağanüstü rastlantılar egemendir. Dramatik akışta ana çatışma noktaları tesadüfler yardımıyla kurulur. Bu farklı gerçeklik kavrayışları açısından öykü yapısına bakıldığında *Hıçkırık* romanında/filmde, romanslardaki gibi gerçek-dışı bir aşk öyküsüyle karşılaşırız. *Hıçkırık*'ta da - roman/film-nedensellik bağlantılarının kurulduğu, mantıklı olayların birbirini izlediği bir dizge ve karakterlerin içsel çatışmaları doğrultusunda ilerleyen realistik bir kurgu yapısı yoktur. İrrasyonel, olağanüstü rastlantı ve tesadüflerin, yanlış anlamaların yönlendirdiği bir olay akışı vardır. Toplumsal gerçeklikten soyutlanmış bu aşk anlatısında, olağanüstü rastlantılar eşliğinde kader yönlendiricidir. Kenan ve Nalan kendi yazgılarının kurucuları değillerdir; kaderin oyuncağıdır. Onlar kendi içsel çatışmalarına göre şekillenen bir sonuca göre davranmazlar, daha baştan sonu nereye evrileceği belli olan bir kaderi yaşarlar. Olaylar bu sonu belli amaca ulaşmak için belli kalıplara göre ilerler.

Gerçek dışı aşklarıyla, idealize edilmiş kahramanlarıyla romans formunun özelliklerini taşıyan masalsi anlatım tarzına sahip bu geleneksel aşk hikâyelerinin formülasyonu ile popüler romanlar ve Yeşilçam melodramlarının anlatı kalıpları arasında da bir koşutluk vardır. Eski aşk hikâyelerinde *aşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşup evlenme ya da ölüm* şeklindeki dört aşamalı bir olay örgüsü kalıbı vardır.: "1. Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu. 2. Sevgililerin ayrı düşürülmesi. 3. Sevgililerin birbirlerine kavuşmak uğrunda verdikleri savaşım. 4. Evlilik ya da ölümle bitiş." (Moran, 1990: 24) Popüler romanlarda da rastladığımız bu kalıplaşmış anlatım biçimi filmlerimizin çoğuna model oluşturmuştur. Romans kalıpları popüler edebiyat kanalıyla sinemaya taşınmış; bu yolla popüler roman

uyarlamaları, metinlerarası ilişkinin vesilesi olmuştur. Bir model oluşturan *Hıçkırık*'ta da olay örgüsü kalıbı geleneksel romans kalıpları ile benzerlik gösterir.

Hıçkırık'ta -hem romanda, hem de filmde- Kenan küçüklüğünde annesini kaybetmiş, babasının ise tesadüfen üvey olduğunu öğrenmiştir. Üvey annenin gelmesiyle birlikte evde şiddet gören küçük Kemal, Muhip Azmi Bey tarafından evlatlık edinerek İstanbul'a götürülür. Kenan ile Azmi Bey'in kızı Nalan arasında daha çocukluklarından başlayarak bir sevgi gelişir. Birbirlerine derin bir bağla ve aşkla bağlanırlar. Ancak Nalan, Kenan'ın aşkı karşısında kendini tutmuş, ona kardeşçe yanıtlar vermiştir. Dolayısıyla mümkün olmayan bir aşktır bu. Bunun üzerine sevgililerin ayrı düşürüldüğü ikinci aşamada ayrılıklar devreye girer. Üçlü bir ayrılık söz konusudur burada. İlk ayrılık Nalan'ın kendisini tedavi eden Doktor İlhami ile evlenmesidir. Bu evlilikten Handan isimli bir kızı olur. Bu evlilik dolayısıyla Nalan, artık Kemal'e yasaklıdır. İkinci ayrılık ise, romanda subay olan Kemal'in doğuya, filmde ise mülkiyeyi bitirerek Roma'ya hariciyeci olarak tayininin çıkması ile âşıkları birbirlerinden fiziksel olarak da uzaklaştıran mekânsal ayrılıktır. Kavuşamamanın önündeki üçüncü büyük engel de hastalıktır. Nalan verem olur. Kardeşçesine sevdiğini söylese de kimseye anlatamadığı, bastırıldığı bu aşk yüzünden kendini suçlu hissetmekte, acı çekmektedir. İmkânsız, dolayısıyla mutsuz bir aşktır bu. Üçüncü bölümde, mekânsal ayrılığa rağmen sevgililer iletişimi sürdürmek için uğraşırlar. Mektuplar bu iletişimi sürdürmenin, kovalamanın aracılırlar ancak aynı zamanda sonun da başlangıcı olan bir mektup vasıtasıyla final olan dördüncü bölüme gelinir. Kenan tayininin çıktığı uzak diyarlardan aşkını ve acılarını anlatan mektuplar yazsa da verdiği söz üzerine bunları göndermez; Nalan'a kardeşçe mektuplar yollar. Lakin bir gün Nalan'a yazdığı bir aşk mektubunu yanlışlıkla postaya verir. Mektubu kocası İlhami okur ve aldatıldığını düşünür. Bunun üzerine hırçınlaşan ve kötü bir karaktere dönüşen İlhami, kızı Handan'ı veremden dolayı ölüm döşeğinde bulunan Nalan'dan uzaklaştırır. Nalan, ölümün eşiğinde olduğunu bildiren bir telgrafla Kenan'ı çağırır. Ve dördüncü aşamada ölüm gelir. Romanda Kenan, ölmeden önce onu son bir kez görme umuduyla çırpınır fakat yetişemez. Roman mutlu son ile biter. Nalan'ın ağlattığını kızı Handan güldürür ve Kenan romanın sonunda Handan ile evlenir. Filmde ise, Nalan ipek mendiline kan tükürerek Kenan'ın kollarında son nefesini verir. Ölüm de bir tür mutsuz-mutlu sondur; bu dünyada kavuşamamanın tesellisi, sevgiliye öte dünyada kavuşmaktır.

Yerli Melodramların Duygu Dünyası

Hollywood melodramlarının diğer ülke sinemalarını etkilemesi doğrultusunda melodramlara dair 'aşk, acı, ayrılık, hastalık, engel, gözyaşı vs.' gibi kimi ortak kodlar görülse de, bu kodların nedensellikleri her kültürün yerel özelliklerine özgü kültürel ve zihinsel aktarımlara göre farklılaşır (Tunalı, 2006: 281-282). Tunalı, Batılı etkinin biçimsel olarak kaldığı Yeşilçam melodramlarında, tasavvufi kültürel ve zihinsel özelliklerin değişmiş biçimiyle romanların ve filmlerin ana temasını ve akışını belirlediği saptamasında bulunur (Tunalı, 2006: 278).

Hollywood melodramlarından farklı toplumsal, kültürel ve tarihsel göndermelere sahip olan Türkiye melodramlarında başat tema aşk olmakla birlikte, “‘maddi aşk’tan, ‘manevi aşk’a yönelen tasavvufi biçimle önemli benzerlikler taşıdığı ortaya çıkar.” (Tunalı, 2006: 20-21) Şasa’nın belirttiği üzere, hayata trajedi merkezinden bakan, onu bir çatışma olarak gören Batılı insanın bakışına bağlı dram geleneğine yaslanan Batılı sanata karşılık, epik bir bakışın ürünü olan bizim sanat anlayışımız, topluma, dünyaya uyum, aşkınlık ve ilahi boyutun kapsayıcılığı içinden bakar (Şasa, 2010: 159). Dolayısıyla bunun uzantısı olarak aşk anlayışı da maddesel gerçeklikten ziyade soyut, mistik özellikler taşır. Ayvazoğlu, tüm İslam sanatlarının temelinde “tasavvufi anlamda bir arayış geriliminin, yani aşk’ın” olduğunu söylemektedir.⁷ (Ayvazoğlu, 1989: 38). Taner Timur da, klasik Osmanlı geleneğinde tanrısal boyut taşıyan aşk’ın yazınsal uzantısının altını çizer: “Klasik Osmanlı geleneğinde aşk sözcüğü, karşı cinse duyulan tutkulu bir eğilimi değil, Tanrı’ya karşı hissedilen sınırsız bir sevgiyi ifade ediyordu. Bu anlamdaki aşk, yazınsal planda İran etkisiyle Osmanlılara geçmiş mistik (tasavvufi) bir aşkı ve 1859’da Şinasi’nin Batı şiirinden ilk çevirilerine kadar Osmanlı şiirine egemen olmuştur.” (Timur, 1991: 19). İlk Osmanlı yazarlarının, hem Osmanlı, hem Avrupalı gerçeklerine uymayan tutkulu, fakat temiz ve lekesiz bir aşkı yücelttiklerini söyleyen Timur, bu aşk’ın, geride bırakılan kültüre ait mistik aşk’ın laikleşmiş biçimi olduğunu belirtir (Timur, 1991: 21). İşte aynı anlayışın izlerini, popüler roman ve filmlerde görmek mümkündür. Popüler romanlarda ve Yeşilçam melodramlarındaki aşk da, tasavvufi boyuttaki Tanrı aşk’ını anımsatır (Tunalı, 2006: 278). Ayşe Şasa; Kerime Nadir gibi piyasa roman yazarlarının eserlerinin tasavvufi doğrudan, bilinçli bir bağlantısı olmadığını, halk masallarına, tasavvuf hikâyelerine bilmeyerek de olsa akrabalığı bulunduğunu söyler (Şasa’dan Aktaran Tunalı, 2006: 277).

Tasavvufa göre, evrenin yoktan var oluşu aşk nedeniyledir. Her sevgi ve aşk çabası da tüm varlıklarda açığa çıkan Tanrı’nın kendini görme ve gösterme arzusu olan “mutlak aşk”ın tezahürüdür (Doğan, 2004: 39). Âlemin yaratılmasının nedeni olan bu aşk, türlü biçimlerde açığa çıkar. İbn-i Arabî’ye göre, ilahi, ruhani ve tabii olmak üzere üç tür aşk çeşidi vardır; ilahi olan, Allah sevgisidir ve tüm aşk türlerinin kaynağıdır. “Ruhani aşk, sevenle sevilenin aslında bir oluşunun idrakidir, yani gaye sevilenin maddi varlığı ve cismani lezzetler değil, sevilenin asli sevginin, yani birliğin idrakidir ki doğrudan doğruya ilahi aşkla bütünleşmeyi sağlar.” (Ayvazoğlu, 1989: 48). Leyla ile Mecnun aşkı da ruhani aşktır. “Mecnun, ... Leyla’nın batını suretiyle asli birliği idrak etmiş, aşkın son hakikatine ulaşmıştır. Aşk, sevenle sevilen arasındaki münasebet olmadığı gibi Allah’ın zatına ilave edilen soyut bir nitelik de değildir; kısaca aşk, İbn Arabî’ye göre, ariflerin belirli bir aşk objesi tanımayan gerçek aşkıdır. Bu noktada, aşkın Allah’ın zatiyle aynileştiğini görüyoruz.” (Ayvazoğlu, 1989: 48). Kenan’ın aşkı Kerem ile Aslı’daki yahut Leyla ile Mecnun’daki gibi yüceltilmiş bir aşktır. Leyla ile Mecnun aşkının, Türk melodram filmlerinin içeriğini belirleyen ve soyut aşk kavramına yaklaşan tema

⁷ Ahmet İnam, 13. ve 18. yüzyıllar arası bir yaşam biçimi olan aşk’ın, tasavvufi geleneğe beslendiğini söyler: “13. yüzyıldan 18. Yüzyıla uzanan zaman dilimi içinde, İslam kültürü, aşkı, tasavvufi bakışın oluşturduğu bir ortam içinde yaşadı. Sevgiliye dönen yüz, ka’inat ötesi aşk âleminde gelen ışıkla aydınlanır. Sevgilinin yüzü bu ışıkla görülür. Bu ışığın aydınlattığı aşk âleminde yaşanır aşk. Bu nedenle aşk âleminin etkileri ten toprağı ile gizlenemez. Aşk âleminde gelen okun açtığı yara, dünyevi şifa ile kapanmaz.” (2004: 78)

açısından bir şablon oluşturduğunu söyler Tunalı. Leyla'da mutlak güzelliği, Tanrısal güzelliği gören Mecnun, Leyla'nın aşkından kendinden geçerek aklını yitirir. Schimmel, aşkı aklın yitmesiyle eşit tutmanın, düşünmenin yerini vecd almasının, tasavvufi yaşantının bir görünümü olduğunu söyler. Her yerde Leyla'yı gören Mecnun, sonunda onunla öyle birleşir ki, bu tam birleşme onu mutlak yalnızlığa götürür: "Bedenin görünüşü kalbinin görünüşünün mutlaklığını tedirgin eder diye onu artık görmek bile istemez. Böylece Mecnun, her yerde Allah'ı gören mutasavvıf âşık durumuna gelmektedir ve onu artık dışında değil, kendi kalbinin en derin köşesinde görür." (Schimmel, 2004: 193). Bu aşk anlayışının izleri değişmiş biçimiyle de olsa, popüler roman ve filmlerde sürülebilir. Bu anlatılarda aşk acısı; "ayrılıklar, yanlış anlamalar, uzaklaştırmalar" yoluyla, bedensizleştirilen aşkın varlığını güçlendirmek, onu daha şiddetli, irrasyonel ve 'marazi' hale getirmek için kullanılır. "Dolayısıyla aşk tıpkı tasavvuf düşüncesinde olduğu gibi kişinin gerçek aşkı unutup kendini Allah'ta birleştirmesi (fenafillah) aşamasına getirilir." (Tunalı, 2006: 232). *Hıçkırık* bu anlatıların şablon niteliğindeki ilk örneğini oluşturur. *Hıçkırık* romanındaki zihniyet ve popüler kodlar edebiyattan sinemaya taşınır.

Hıçkırık romanının temel izleği olan Kenan ile Nalan aşkı, maddiliğinden soyutlanmış, bir tür uhrevi, ruhani aşktır; maddi aşk'tan ziyade manevi aşk'a yönelik oluşuyla tasavvufi bir boyut taşır. Müzik, hem aşkın hem acının dışavurumunun aracıdır. Kenan ile Nalan'ın müzik eşliğinde beraber olduğu anlar, bir tür kendinden geçme, esrik bütünleşme anlarıdır. Ruhları müzik nağmeleriyle birbirine kaynaşır bu saatlerde. Kenan, alelade bir müzik değil, ilahi bir ses olarak yorumlar Şeyh Kutsi Efendi'nin çaldığı neyden çıkan nağmeleri. Kenan ve Nalan "derin bir vecd" içinde dinlerler bu nağmeleri (Nadir, 2001: 110). Bu, bir tür ilahi varoluştur, varlıkta birliktir; birbirlerinde erime halidir. Bu halin tasavvuftaki karşılığı şu anlama gelir: Tasavvufta "varlığın birliği"nin sırrına eren kişi için artık her türlü ayırım anlamsızlaşır, her şeyin bir ve mutlak varlığın belirtileri olduğu bilinci gerçekleşir (Doğan, 2004: 41). Kenan ile Nalan her türlü ayırımın manasızlaştığı bu vecd anlarında bir ve bütün olurlar.

Ahmet İnam, Tasavvufta sevenin, aşk âlemini sevgide gördüğü için sevdiğini yüceltmek zorunda olduğunu ve bu nedenle kendini aşağıladığını belirtir. Seven aşağı indikçe sevgili yücelir. Bu nedenle aşk ancak yüceltme ile olanaklıdır (2004: 105-106). *Hıçkırık*'taki aşk, tasavvuftaki aşk gibi yüceltilir ve idealleştirilir. Kenan ve Nalan aşkına da aşırı bir duygusallık içinde ilerleyen bir yüceltme duygusu eşlik eder. Sevilen, yüce ve erişilmezdir. Nalan Kenan'ın düşlerinde, her yerededir; kendi varlığının onun dışında bir anlamı, gayesi yoktur. Nalan'a aşkını şöyle ifade eder Kenan: "Seni öyle sadece bir aşkla sevmiyorum, senin sevgin yalnızca gönümde değil, vücudumun her parçasında. Sen benim bütün varlığımda yaşıyorsun." (Nadir, 2001: 85). Bu marazi aşk, saplantılı, tutkulu bir karasevdedir. Kenan, Nalan'a onu sade bir aşkla değil, "merhametle yoğrulmuş çılgın bir ihtirasla" sevdiğini (Nadir, 2001: 85). Bu bir karasevdedir. Şöyle seslenir Kenan: "Ben seni, 'sevda' denilen ateşin bütün şiddetiyle seviyordum... Fakat bugün anladım ki, bu yalnız sevda değil, 'karasevda...'" (Nadir, 2001: 105). Ve bu idealize edilmiş, mutlak aşk, "ebediyete kadar" sürecektir Kenan için (Nadir, 2001: 84). Nalan ölse de, onun sureti olan kızı Handan'da yaşamaya devam edecektir. Kenan, Handan'ı Nalan suretinde sevmektedir. Kendisini Nalan farz ederek evlendiği Handan, Nalan'ın aynadaki aksinden başka bir şey değildir (Nadir, 2001:185). -Bu bölüm filmde yoktur.

Filmde de bu tür bir soyut aşk varlığını hissettirir. Nalan ile Kenan'ın musiki saatleri ve Kutsi Baba'nın kulübesinde geçirdikleri planlarda bu soyut aşk kendini ilahi nağmeler eşliğinde hissettirir; musiki, bu mistik aşk için bir vesile gibidir. Kenan şöyle der:

Kutsi Baba, bu ermiş ihtiyar ney çalmıyor sihir üflüyordu sanki. Gittikçe yükselen nağmeler duvarlara çarpıyor, sonra açık pencereden gökyüzünün sonsuzluklarına doğru yükseliyordu. Her şey susmuştu, her şey. Biz de bütün tabiatla sanki büyülenmiştik. Nalan'a baktım. Şeffaf yanaklarından inci tanelerini hatırlatan birkaç damla yaşın yuvarlandığını gördüm. Ben de ağlıyordum, gayriihtiyari birbirimize sokulduk. Görünmeyen bir el bizi birbirimize doğru itiyordu. Nalan'ın narin kolunun vücudumu sardığını hissettim. Başım onun omzuna düştü. Bu sihirli nağmeler vücutlarımızı ve ruhlarımızı birleştirmişti gözlerimizden süzülen saadet yaşlarını durdurmaya çalışmadan göklere doğru yükselmekte olan nağmelere karıştık. Onlarla beraber yükseldik, yükseldik (Yılmaz, 1953).

Yine bir başka sekansta, Kutsi Baba'nın birbirine karışan "ilahi" nağmeleriyle birlikte büyülediklerini, zamanın ve tüm bilinenlerin silindiğini, gözlerinin önünde bir başka "esrarlı alem" in belirlediğini söyler Kenan. Nalan'la Kenan'ın büyülu musiki saatlerinde kalpleri arasında yol bulunur, birbirlerine söylemek istediklerini musiki nağmeleriyle söylerler.

Bu soyut, mutlak aşk aynı zamanda kendini büyük acılar içinde ortaya koyar ve imkânsız bir nitelik taşır. Acı çekmenin tasavvufi bir boyutu vardır. Tasavvufta, dert ile sıkıntı ile hemhal olarak tecrübe edilebilecek olan aşk, ancak onun içinde yanarak kavruarak yaşanabilecek bir ateştir. Apansız yakalanan "Aşkın çaresi ona razı olmak ve birlikte getirdiği gam, mihnet, cevr, eziyet ve kedere katlanmak, hatta onları lütuf olarak bilmektir." (Doğan, 2004: 40). Birçok melodram için bir model oluşturan, " imkânsız aşk, verem, kadere boyun eğme, ayrılık, hasret, mağduriyet gibi" bir takım klişelerin yerleşmesinde etkili olan *Hıçkırık* romanı/filminde de (Tunalı, 2006: 199) en temel motif, *imkânsız aşk*'dir. Romanda Kenan ve Nalan, manevi aşkın sembolü olan soyut bir aşk acısı içinde kıvranırlar. Kitabın başlığından da anlaşılacağı üzere sürekli ağlamaktadır Kenan aşk acısı içinde. "Hıçkırık" sözcüğünü hayatının bir tek kelime olarak ifade eder Kenan (Nadir, 2001: 21). Hüzünlüdür ve kederlidir; acı içindedir çektiği bu ıstıraplı aşk yüzünden; aşk ateşiyle yanmaktadır. Sık sık Nalan'ın kollarının arasında, başı göğsünün üstünde hıçkırıklarla sarsılmaktadır. Kenan'ı kardeş gibi sevdiğini söyleyerek aşkını gizleyen Nalan da, "imkânsız aşk" acısı çekmekte, gizlemeye çalıştığı aşkı yüzünden mutsuz olmakta, sürekli gözleri nemlenmektedir. Acı çekmeye yazgılı olan Nalan'ın isminin anlamı da "Nale eden, inleyen"dir (Nadir, 2001: 53). Nitekim sonunda verem olur ve kan tüküre tüküre can verir. Bastırılan cinsellik sonucu yaşanan bu mutsuzluğun, ıstırapın doğrudan Osmanlı'dan aktarıldığını, tüm modernleşme girişimlerine rağmen, toplumun genel çileci kimliğini sürdürdüğünü belirtir Oktay (1993: 165-166).

Tasavvufi zihniyete dair soyut bir varlığa erişme anlamında soyut bir aşk acısının, laikleşerek ve ticari kaygıyla harmanlanarak romandan filme aktarılması, Türk melodramlarının klişelerinden birini oluşturur. *Hıçkırık* filminde de hüzün ve melankolinin

eşlik ettiği soyut, içsel bir aşk acısı vardır. Kendini derin acılarla ortaya koyan *İmkânsız aşk* motifi, romandan filme taşınan en önemli unsurdur. Aşkın, tutkunun sevilen nesneyi “yüce ve erişilemez” boyuta çıkararak birleşmemek üzerine kurgulanması, tasavvuftaki ulaşılamayan mutlak hakikat olarak Allah aşkı düşüncesinin zihinsel aktarımıdır. Bu zihinsel aktarım, 60’lı yıllardaki birçok filmde ‘anlatsal uyuşması’ sağlayan önemli bir öge olarak ortaya çıkar (Tunalı, 2006: 199-200). *Hıçkırık* filminde de, aşkın önünde yaratılan engeller, ayrılıklar onu daha ulaşılmaz hale getirir. Cismani olmayan, irrasyonel bir aşk acısı bu yolla bedensizleşir, soyut ve mistik bir boyut kazanırken kavuşamamanın da ifadesi olur aynı zamanda. Birleşmemenin tesellisi de Tanrı katında ölümsüzlüğü muştulamasıdır. Nalan’ın kendini aşk uğruna feda etmesi, onun sevdiğiyle bir olma arzusunun bilinçdışı ifadesi iken aynı zamanda tasavvufi anlamda vuslatın imkânsız oluşuyla ölümsüzlüğün de ifadesidir. Ölümlük sevdiğiyle bir olmak, ölümsüzlüğe açılan kapının anahtarıdır. Çulhaoğlu, Şeyhi’nin ‘Hüsrev-ü Şirin’ mesnevisindeki aşk ilişkileri bağlamında Ferhat’ın, fiziksel ölümü, Tanrı’ya kavuşma ve bu yolla ruhani ölümsüzlüğe ulaşma yolu olarak tercih ettiğini belirtir. Aşk ve ölüm bu manada Tanrıya ulaşmanın yoludur (Çulhaoğlu, 2004: 181). Filmin finalinde balkonda Kenan’ın kollarında can verirken Nalan “Allah-u ekber...” ilahisi/musikisi eşliğinde sanki göklere yükselir.

Tunalı; Türk melodram filmlerinde, genelde, acının tezahürünün, hüznün ve melankoliden, incemiş soylu bir duygu halinden ziyade, “vahşi ve ilkel bir duygusallığın göstermecisi bir biçimde yansıtıl”masına dayandığını belirtir. Bu durumun, Şamanist özelliklerle ilişkili kültürel aktarımlara bağlı olarak açıklanabileceğini ifade eder: “ ‘çekilen acıyı başkalarının görmesi gerektiği’ tarzındaki potlaç özellikleriyle” ve Tasavvufta birlikte “‘acı’ duygusunun ‘tanrıya aşk ve geçmiş yaşantılardan duyulan hüznün’e eşitlenmesi ve dolayısıyla ‘acı ve eziyet çekmenin bir lütuf olması’” (Tunalı, 2006: 309): “‘Hüzün’ ya da melankoli yerine, duygusallığın ilkel bir hali olan ‘acı’nın dışı vurumu ya da göstermecisi bir tarzda ele alınmasının kültürel ve zihinsel nedenleri; güncel anlayışla ‘ticari kazanç’ olarak, antropolojik bakış açısıyla ise; Şamanist öğelere yaslanan ve içinde büyük oranda ‘potlaç’a ait özellikler barındıran bir davranış ya da bedenlenme biçimi olarak açıklanabilir.” (Tunalı, 2006: 230-231). Nitekim eski Türkler’in yas tutma adetlerine dair kayıtlarda, yas tutanların bağıra çağıra ağladıklarından, yüzlerini parçalayıp kestiklerinden söz edilir. Orhon yazıtlarında da, Gök Türklerin yas tutarken saçlarını, kulaklarını kestikleri, feryat edip ağladıklarından bahsedilir (İnan, 1995: 195). Hüzünden ziyade şiddetli bir acı duygusunun eşlik ettiği *Hıçkırık* filminde de birbirini izleyen yanlış anlamalar, ayrılıklar, uzaklaştırmalar, engeller ile acı vurgusu arttırılır. Sözlü olarak Nalan ve Kenan’ı acındırıcı duruma düşüren ifadelere başvurulur sıklıkla. İnce bir duyarlılıktan ziyade abartılı, ilkel bir duygusallığın hüküm sürdüğü filmde, gözyaşları içinde acı çeken beden ekrana yansır; bu yoğun, şiddetli acının dışavurumları sözel ve görsel olarak aktarılır.

Melodramların önemli bir özelliği de, bu marazi aşk acısının dışavurumlarından ve acıyı arttıran unsurlardan biri olarak hastalığın kullanılmasıdır. Kahramanların birleşmesini engelleyen bir hastalık ya da ayrılık motifi; aşk’ı maddi olandan ziyade çileci olan, tasavvufi anlamda acı çekme düşüncesine yakınlaştırır. “Hastalık hem melodramların dramatik ilerlemesini sağlayan önemli bir unsur, hem de karakterleri ‘melankoli’ye yöneltmenin ve bu

duyguyu seyirciye aktarmanın en önemli yoludur. Seyircinin gözyaşları bu patetik unsur üzerinden sağlanır.” (Tunalı, 2006: 64). *Hıçkırık* romanından filme aktarılan en önemli metaforlardan biri de hastalıktır. *Hıçkırık* filmi, hastalığın kült haline geldiği ilk örneklerden biridir. Kavuşmayı önleyen ve bu abartılı acının dışavurumu olarak en önemli engeli oluşturan verem hastalığı, Türk sinemasına da miras olarak aktarılır film kanalıyla. Aşk ateşi verem hastalığını körükler. Yakın plan çekimler eşliğinde Nalan acılar içinde kıvrılmakta, kan tükürmedir sürekli olarak. İstrabından verem olan Nalan sonunda ölür. Bir tür “mutsuz mutlu son” finali ile film son bulur. Nitekim “Ölüm sufiler tarafından sevgiliye kavuşma (şeb-i arus) yani vuslat olarak kabul edilir. Ölüm korkusunu yenen bir Müslüman için artık kadere meydan okumak söz konusu olamaz.” (Ayvazoğlu, 1989: 93). Uhrevi ve tasavvufi bir boyuta gönderme yaparcasına Nalan, bu dünyada bulamadığı huzura öte dünyada kavuşacaktır.

Bir diğer tasavvufi unsur olan kaderci yaklaşım, hem romanda hem de filmde kendini ortaya koyar. Kenan sevgisinin kaynağını Tanrı’da bulur. Şöyle der: “Evet Nalan, biz birbirimize yabancı iki insanız. Talih bizi bir yanlışlıkla birleştirdi. Allah bana acı çektirmek için gönlüme senin sevgini verdi.” (Nadir, 2001: 115). Bundan da şikâyetçi değildir Kenan; rıza gösterir bu aşka. Nalan da çaresiz, kadere boyun eğmekten söz eder: “Çok ıstırap çektiğini biliyorum Kenan, ... Fakat ne yapabilirim?... Seni mesut edebilmek için elimden ne gelir? Kadere boyun eğmekten başka çaremiz var mı, söyle!...” (Nadir, 2001: 121). Aynı kaderci yaklaşım bir sonraki kuşakta da kendini gösterir. Kenan’ın yanlışlıkla gönderdiği ve Nalan’ın kocasının eline geçen mektup yüzünden kendini suçlu hisseden Kenan’a Handan şöyle der: “Bunu yapan siz değilsiniz ki! Kader böyleymiş!...” (Nadir, 2001: 184).

Hem 50, hem de 60’lardaki melodram örneklerinde de kader olgusu ön plandadır. Yazınsal uyarlamalar yoluyla aktarım konusu olan unsurlardan birisi de budur. *Hıçkırık* filminde de kaderin kurbanlarıdır karakterler. Nalan’ı istemeye geldiklerinde çok acı çeken Kenan kader karşısında aczini şöyle ifade eder: “Bütün acıma rağmen olanları tevekkülle karşılamaktan başka elimden gelen bir şey yoktu.” Nalan da kadere sığınır sıklıkla. “Kadere boyun eğmekten başka çaremiz yok” der Kenan’a. Kenan’ın yurtdışı görevlendirme ile ayrılmasından önce tek bir kez beraber olma isteğini şiddetle reddeder Nalan. Bunun üzerine af dileyen Kenan’a şöyle yanıt verir Nalan: “Affettim Kenan. Kabahat sende değil, kaderimizde.” Nalan’ın kocasının eline geçen aşk mektubu karşısında özür mektubu yazmayı düşünse de Kenan vazgeçerek çözümü Tanrı’ya havale eder: “Ne faydası olabilirdi? Her şey Tanrı’ya, talihe bırakmaktan başka çare yoktu” der. Kenan İtalya’ya görevlendirme ile giderken “İçimden bir ses, geri dön diyor, geri dön yoksa onu bir daha göremeyeceksin...” dese de yazgısı icabı yoluna devam eder: “Alnyazım beni bir başka yola götürüyordu” der ve daha baştan belli olan kader ağlarını örer sonunda.

İdeolojik Önerme

Melodram ve etik meselesi açısından geleneksel romans formu ile popüler roman ve filmler arasındaki süreklilik de dikkat çekicidir. Romansların, gerçekliğe, toplumsal sorunlara değil de eğlendirmeye yönelik olduğunu; heyecan verici olaylar birbirini izlerken etik sorunun

hafife indirgenmiş olduğunu, hoşça vakit geçirmek temel olduğundan *kaçış edebiyatı* içinde yer aldıklarını belirtir Moran (1990: 31). Keza tıpkı romanslardaki gibi eğlendirmek, heyecanlandırmak, hoşça vakit geçirtmek, kaçış edebiyatının parçası olmak gibi özellikler, melodramların da özellikleridir (Arslan, 2005: 52-53). Aynı amaçlılığı ve sorgulamanın dışında olma durumunu popüler roman ve filmlerde de görürüz. Bunlarda da aşk serüveni eğlendirme amaçlıdır, okurun heyecanını, merakını canlı tutmak temel amaçtır. Ahmet Oktay, *Hıçkırık* romanındaki, sadece romantik aşk'a vurgu yapan duygusal, marazileşmiş söylemin "toplumsal ve kurumsal olanı görünmez" kıldığını, onları bir "dekora ya da aksesurara" dönüştürdüğünü söyler (Oktay, 1993: 163). *Hıçkırık* da dâhil popüler santimental yazındaki kadın imgesinin, "romantik, aşk için yaratılmış ve sonul amacı sadık eş ve iyi anne olmaktan ibaret bir kadın imgesini yerleştirme işlevi" üstlendiğini belirtir (Oktay,1993: 166).

Hıçkırık romanındaki mutlak aşk metaforu ile birlikte sadık, iffetli, baskılanan kadın modeli de popüler sinemaya aktarılan ve Türk sinemasında sürekli olarak yeniden üretilen kodlardan biri olmuştur. Sorgulamak yerine rahatlatmanın temel alındığı popüler filmsel anlatılar, sınıf, cins ve ırk'a ait toplumsal çatışmaları ve çelişkileri gizlemekte, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda ataerki değerlerin geçerliliğini olağanlaştırılmakta önemli bir işleve sahiptir (Abisel, 1994: 125-126). Melodram filmlerin "kaçış, bastırma ve yüceltmeyle ilişkili olduğunu" söyleyen Tunalı (2006: 46), eleştirel söylemi yakalayan birkaç istisna dışında, Türkiye sinemasını ve sanatını gelenekten devralınan, "tasavvuf düşüncesinin duraklama dönemine ait zihniyet dünyası bağlamında değerlendirmek gerek"tiğini söyler Tunalı (Tunalı, 2006: 160). Kadın kahramanın konumlandırılışı, içerikte, "tasavvufi yaklaşımın 'erişilemeyen arzu nesnesi' olarak 'mutlak aşk' doğrultusunda ele alınmış gibidir." (Tunalı, 2006: 308). Kadın anlatıları olarak tanımlansa da, melodramların 'eril' bir zihniyetin taşıyıcısı olduklarını belirten Tunalı, melodramatik anlatının doruk noktası, çatışma vb. göstergelerinin, erkekliğe ait biyolojik işlevlere göre düzenlendiğini öne sürer. Batı'da melodramlar kadını "modern muhafazakâr" kalıplar içinde düşünse de, kadının alanını simgeler. Başat temanın aşk olduğu melodramlar, kadınsı filmler olarak tarif edilen edilgen filmlerdir. Her türlü çatışma, mücadele ve düğüm karşın sonunda sistemin ve erkek söyleminin kadını kendi ölçütleri içinde edilgen olarak gören zihniyet kalıpları ile uyum içindedir (Tunalı, 2006: 19-20). "Melodramlar, daima toplumun beklentilerine ve sisteme uygun bir şekilde yapılandırılırlar. Gelişme bölümünde düğüm noktalarını oluşturacak bir takım ideolojik çıkmazlar ve toplumsal tehdit oluşturacak unsurlar yaratılsa da, final mutlaka sistemin öngördüğü tarzda sona ermelidir." (Tunalı, 2006: 304). Arslan ise, melodramın, sunduğu iyilik modelleriyle bir yandan kötülerin karşısında konumlanma olanağını mümkün kılarken, öbür yandan bu karşı duruşu ahlaklı ve erdemli olmanın tutuculuğuna hapsedilmesiyle ortaya çıkan çetrefilli doğasına vurgu yapar: "melodram, gerçekçiliğe ya da yeniliğe hizmet edermiş gibi görünüp bunlardan faydalanır; fakat aynı zamanda daimi bir geriye dönüş ya da geçmişten kaldığı düşünülen şeyleri muhafaza etme fikrini ahlak ve erdem terkinde taşır." (Arslan, 2005: 48). İffetli bir kadın olan Nalan, erişilemeyen arzu nesnesi olarak kalır; verili ilişki biçimlerinin dışına çıkmaz ve sevdiğiyle birlikte olmaz. Ancak kızına bıraktığı mektupta aşkını gönlünce yaşaması arzusunu

dile getirerek verili ahlak ve erdem anlayışının dışına çıkış için göz de kırpar. Daha muhafazakâr bir anlatı örneği olarak *Hıçkırık* filminde ise, böyle bir gönderme yoktur.

Nihai olarak, metinlerarası ilişkinin, popüler roman-popüler film etkileşiminin önemli bir örneği olan *Hıçkırık* da, çok okunmuş, çok izlenmiş, ancak geleneksel aşk hikâyelerinin kalıplarını ve verili etik'in sınırlarını aşma, geleneksel zihniyet kalıplarının ötesine geçerek yaşamı sorgulama, çelişkileri içinde toplumsal hayatı ve insanı anlama mahareti noktasında yetersiz kalmıştır.

Sonuç Yerine

Batı ile kesişen özellikler taşısa da, modernleşme sürecinin ve gelenekle kurulan ilişkinin farklılığıyla, estetik yapısıyla, teknik ve biçimsel nitelikleriyle, üretim ve alımlama özellikleriyle, aydınıyla kurduğu ilişki biçimiyle Batı'dan farklılaşan özelliklere sahiptir Yeşilçam sineması. Modernleşme süreci içinde sinemayla tanışan Türkiye toplumunda sinemanın ithal sürecinde, diğer alanlarda olduğu gibi seçilen kültürel öge tam olarak benimsenmemiş, biçim modernleşmiş, ancak Batı'dan uyarlanan biçim yerel öğelerle bezenerek var olmuştur. İdeolojik koşulların ve ekonomik çarkın işleyişini paranteze alarak, Yeşilçam melodramlarının yaygınlığı ile izleyicinin kendi geçmişinden devraldığı duygu, düşünüş ve hissiyat arasındaki süreklilik açısından bakıldığında şöyle bir saptamada bulunmak mümkün görünmekte: Davranış kalıpları ve zihniyet örüntüleri açısından geçmişten devralınan genetik mirasın, bu filmlerin sahiplenilmesinde, paylaşılmasında, yaygınlık kazanmasında ve dolayısıyla yabancılaşmanın kırılmasında etken olduğu öne sürülebilir. Bu noktada, Yeşilçam sinemasının nasıl bir kültürel kimliğe denk düştüğü önem taşımaktadır. Okuma oranının düşük olduğu, köyden kente göçün başladığı yıllarda, dönemin en popüler iletişim biçimi olan Yeşilçam filmlerinin, "gecekondu kesiminin kentteki yerini meşrulaştırmış olarak duyumsamasında önemli bir rol oynamış" olabileceğini söyler Erdoğan (Erdoğan, 1995: 188).

Hem popüler romanlar, hem Yeşilçam'ın kabul görmesinin, melodramın kendine dair kodları ile ilgisi vardır; bunun yanı sıra hem modern hem de gelenekle bağının olması ile de ilgilidir. Modernizmin başlangıcında dinsellikten ve kutsallıktan uzak bir dünyanın dünyevi değerlerinin ortaya konulduğu alanlardan biridir melodram. "Topluluktan topluma giden bu yeni dünyada, melodram aslında kaybolan, yiten bir kutsallığı, bir ahlak ve değerler sistemine dayalı yeni terimlerle bireylerin dünyasına getirmiştir." (Arslan, 2005: 22-23). Bir ayağı modernde bir ayağı gelenekselde olan melodramın deneyimlenmesi esnasında moderne ait olan bir toplumsallıktan çok, geleneksele ait bir topluluk deneyiminin yattığını; bu mitik topluluk deneyimi esnasında yaşanan ve paylaşılan duygu halleri ile birlikte modernizmin tümüyle yok edemediği şeylerin açığa çıkarak rahatlamayı sağladığını belirtir Arslan (2005: 85-87). Duygularla bağlantı içinde olan popüler bir biçim olan melodramlar, izleyiciye haz veren, onun heyecanına, korkusuna, özdeşleşmesine eşlik eden bir yapıya sahiptir. "Kolker'in deyimiyle, 'temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmaya ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturmaya, bunları yatıştırmasıyla, dünyada her şeyin yolunda

olduğuna dair bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeler' içerir." (Tunalı, 2006: 43). Yeşilçam filmlerinin yaygınlığı, bir yandan bu ortak özelliklerle açıklanabilir; ancak bu yaygınlığı eşitsiz modernleşmenin kitleler nezdinde bir anlam yaratamaması ve bunun üzerine kitlelerin yüzünü geçmişe dönüşüyle ilgili bize özgü bir halle de bağlantılandırmak gerekir.

İleriye değil, geriye yönsemeli bir tutumla alakalı olan Yeşilçam filmlerinde gözlemlenen tutuculuğun, "modernleşmenin krizinden geleneksel değerlere dönerek korunmaya çalışma" biçiminde ifadelendirilebilecek bir tutuma karşılık geldiğini belirtir Sarıkartal (Sarıkartal, 2016: 125). Modernleşme çabaları aydın katında belli ölçülerde kabul görmüş; ancak yaşanan dönüşümler geniş halk yığınları açısından fazla bir anlam etmemiştir. Gelenekle bağı belli ölçülerde kopmuş, lakin yenedünya ile bağlantı kuramayan kalabalıklar, anlamlandıramadıkları bir dünyada arafta kalmanın sıkıntısını yaşamış, geleneğin kırıntıları ile hayata tutunmaya çalışmıştır. Oskay'ın belirttiği üzere, modernleşmenin nimetlerinden belli ölçülerde yararlanan, hayatın sahih halini anlama olanaklarına sahip olan küçük burjuva aydın kesime karşın, modernleşmenin eşitsiz varoluşundan pay alamayan, acımasız gerçeklik karşısında horlanan, hayal kırıklığına uğrayan sıradan insanlarımız; kendilerinin karşısında kibirle "akıl vermeye" kalkan, "efendilik" taslayan aydınların söylediklerine kulak asmamıştır. Aydınların küçümsediği ancak sıradan insanların sahiplendiği Yeşilçam sineması, onlara özlemlerini satmış, örselenmenin karşısında yaşanan acıları hafifletmiş, geçmişin kaybolmuş nostaljisini sunarak rahatlatmıştır; hayal kırıklıklarını onarmaya, özlemlerine panzehir olmaya çalışmıştır. "Onlara, mahalle hayatının değışmediğini, insanların servetlerinin, toplumsal konumlarının değil, içlerindeki insansal öz olduğunu söyledi durdu yıllarca." (Ünsal Oskay, 2000: 23)

Gelenek-modern geriliminin kendini hissettirdiği, ekonomik yaşamda sınıfsal çelişkilerin, eşitsizliklerin kendini ortaya koyduğu, yerli filmlerin popüler olduğu 1960-1975 yılları arasında, "popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir... [Popüler yerli filmler] -sinema sektörünün iç dinamiklerince de belirlenip- dünyayı açıklayarak, anlamlandırarak, temsil ederek yeni talepleri törpülemeye yönelmiş, yaşanan gerginlikleri dolaymlayarak ya 'olağan'laştırmış ya da geleneklere, yoksulluğa, kadının kendini feda edişii üzerine yapılan güzellmeler aracılığıyla regresyona sığınmıştır." (Abisel, 1994: 187). Bu nedenle Yeşilçam, geniş kitleler için hayata tutanak noktalarından biri olmuştur; halk sahiplenmiş, tutmuştur onu; filmlerle unutmaya çalışmıştır yaşadıkları elverişsiz koşulları; düş kurmuştur, umutlanmıştır filmlerle. Nitekim Yeşilçam'ın en önemli senaryo yazarlarından Bülent Oran bu gerçeğin altını şöyle çizer:

Bizim meselemiz film sanatı falan değil, hiç böyle bir iddiam olmadı. Popüler sinemanın özünde halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?' var. Bizim işimiz bunları bulmaktı. Yani bütün o filmlerin tutan yanları aydın kesimin eleştirdiği yanlardı. Ben halkın istediğini vermekle mükellefim. Yani, işte sıkıntısı varsa, o iki saat içinde o sıkıntıdan kurtulacak. Yahut umutsuz bir dönemdeyse bakacak o fakir delikanlı sıyracak, sonradan istediği kızı alacak, bir şey olacak vb... Bunlar insanların

doğal duygularıdır. Bütün mesele kendi derdini, sıkıntısını unutmak isteyen okuyucu yahut seyirciye düşlediği, olmak istediği öyküleri yapay bile olsa vermek. İnsanların buna ihtiyacı var. Biz bunu yaptık (Oran'dan Aktaran Türk, 2004: 199-200).

Halkın kültüründen gelen, halkla daha rahat diyalog kurabilen bir yapılanmadır Yeşilçam sineması. Sinemacı ile halk arasında yaşam tarzları açısından büyük farklılık yoktur. Sinemacılar ile izleyiciler arasında yabancılaşma aşılmıştır. İşte bu nedenle Oran'a göre Türk aydınının Yeşilçam eleştirisi yanlış bir yerdendir. "... Biz yaptığımız şeyi biliyoruz. Sanat yapıyoruz diye geçinmiyoruz ki? Biz Anadolu'ya çarık yapıyoruz. Eleştirmen, baloya gidecek adamın rugan ayakkabısı böyle, bunlar bunu yapıyor diye eleştiriyor..." (Aktaran Türk, 2004: 324) Sözlü kültür geleneği içinde belli kalıplara ve belli alışkanlıklara dayanarak sürdürülen bir sinema olan Yeşilçam tarzı sinemanın bu anlamda bir sorunu olmadığını söyler Ayça: "Yeşilçam tarzı film yapanların bu bakımdan bir anlatım sorunu olduğunu sanmıyoruz, onlar neyi nasıl anlatacaklarını biliyorlar ve sonuç alıyorlar. Yerleşik geleneksel Yeşilçam filmleriyle seyirciler arasında da bir anlatım sorunu yok. Sorun farklı bir sinema yapmak isteyenlerin sorunu aslında." (Engin Ayça, 1985: 80) Atıf Yılmaz da okumuş aydın sinemacıların yaygınlık açısından diğerleri kadar başarılı olmamasını, halktan gelmeleri dolayısıyla halkla daha rahat diyalog kurabilmelerine bağlar. Halkla daha yeni "bilinçli bir ilişki kurma" çabasının başladığını ekler (Tamer, Emel Ceylan, 2007: 30-31)

Yeşilçam tarzı sinemayı reddetmeden ileriye yönsemeli bir tutumla onu aşmak lazım. Ancak önce halk ile sahici bir diyalogu düstur edinmek gerekiyor. Yazılı bir kültürden ziyade sözlü kültürün hâkimiyetini sürdüren, değişmiş biçimiyle de olsa geçmişten devralınan şamanistik ve tasavvufi özellikleri bünyesinde barındıran, farklı algılama biçimine ve estetik geleneklere sahip bir coğrafyada, taklitten vazgeçip, iki kültürün birarada yaşanmasından kaynaklanan sorunları aşacak, yalnızca Batı üzerinden ölçüt geliştirmeyen yeni bir yaratıcılık biçimine ulaşacak, uyutucu masallar yerine "masalın diri çağı"nın deyiş zenginliğini içinde taşıyacak, geçmişle bağı koparmadan ancak aynı zamanda yeni ve yaşanan gerçeklikle de bağlantı kuracak bir anlatı zemini kurulabilir. Ayvazoğlu'nun söylediği, "geleneğin özünü yeni oluşumlara hâkim kılabilme" önemlidir. (1989: 17). "Doğuda bir Kurosawa, bir Eisenstein, epik kalıbı modern bir bilinçle ustaca incelterek sinemalarını hem tarih hem psikoloji ile donatmışlardır. Tadına doyulmaz bir seyir zevkini kusursuz bir tarih bilinci ile temellendirerek.." (Şasa, 2010: 46). Fazla uzağa gitmeye de gerek yok. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney, bunu, kendi dillerince, içinde yaşadıkları dönemin ufku içinde yapmaya çalışmışlar, belli ölçüde başarılı da olmuşlardır. Bu yazarlar ve sinemacılarımız, hem halk- aydın yabancılaşmasını kıran, hem de geçmiş ile samimi bir diyalogu içeren ancak onu aşan, modernleşmenin yarattığı sorunlar karşısında eleştirel söylemi kuran ve bunu estetik kriterleri de gözeterek yapan örnekler bırakmışlardır. 70'lerden itibaren sayıları az da olsa bu çizgiyi sürdüren eserler verilmiştir. İnatla bu kırık fay hattından yükselerek hayatla, insanla buluşan sahici ve samimi örnekleri çoğaltmamız gerekmektedir...

Kaynakça

- Abisel, Nilgün, (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Yayınları.
- Akbulut, Hasan, (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aktunç, Hulki, (1984). "Kerime Nadir ya da Kendine Özgü Okuru Olan Bir Roman Üreticisi", <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/31383/001516966006.pdf?sequence=1> , Erişim Tarihi: 22.08.2016
- Ayça, Engin, (1985). "Türk Sinemasının Kimliği", *Videosinema*, İletişim Yayınları, sayı: 9, Mart 1985.
- Ayça, Engin, (1985). "Yeni Türk Sineması ve Eski Sorunları", *Videosinema*, İletişim Yayınları, sayı 11, Mayıs 1985.
- Ayça, Engin, (1989). "Anonim Sinemadan Kişisel Sinemaya", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 98 (Ocak 1989)
- Ayvazoğlu, Beşir, (1989). *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ yayınları.
- Arslan, Savaş, (2005). *Melodram*, İstanbul: L&M Yayınları.
- Çulhaoğlu, Gülşen, (2004). "Şeyhi'nin Hüsrev ü Şirin Mesnevisindeki Aşk İlişkileri", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- Doğan, Muhammet Nur, (2004). "Divan Şiirinde Aşk", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- Erdoğan, Nezih, (1995). "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, sayı 67, Güz 1995.
- İleri, Selim, (1983). "Genel Görünümüyle Türk Sineması Melodramatik Bir Romandır", *Milliyet Sanat*, Yeni Dizi:77, sıra.437, 1 Ağustos 1983.
- İleri, Selim, (2001). "Hıçkırık'a birkaç sayfa...", *Kerime Nadir, Hıçkırık*, İstanbul: Doğan Kitap.
- İnam, Ahmet, (2004). "Andelib-i Guyanın Yolculuğu Olarak Aşk", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004.
- İnan, Abdülkadir, (1995). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, 4.b., Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kale, Özlem, (2010). *Türk Romanının Yeşilçam Macerası*, İstanbul: Dijital Sanat Yayınları.
- Koçak, Orhan (1996). *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*, *Toplum ve Bilim*, sayı:70, Güz 1996.

Koçak, Orhan, (2001). "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Maktav, Hilmi, (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Yayınları.

Moran, Berna, (1990). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 3. B., İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna, (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Roman", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul, İletişim Yayınları.

Nadir, Kerime (1981). *Romancının Dünyası*, İstanbul: İnkılap/Aka Basımevi.

Nadir, Kerime, (2001). *Hıçkırık*, İstanbul: Doğan Kitap.

Oktay, Ahmet, (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: YKY.

Oktay, Ahmet, (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1923-1950*, Ankara, Kültür Yayınları.

Oran, Bülent, (1973). "Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, sayı.13, Mayıs 1973.

Oskay, Ünsal, (2000). "Hayat Bunca Değişirken Sinemamız Nasıl Değişsin ki?", *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul: İnkılap Yayınları.

Özgüven, Fatih, (2007). "'Bizim Ulusal Sinema Yapmamız Mümkün Değil!'", 'Rejisör' Atıf Yılmaz, İstanbul: Agora.

Özkırımlı, Atilla (1983). "Anahatlarıyla Edebiyat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özön, Nijat, (1962). *Türk Sineması Tarihi*, İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

Özön, Nijat, (1995). *Karagöz'den Sinemaya*, Cilt:1, Ankara, Kitle Yayınları.

Sarıkartal, Çetin, (2016). "Yeşilçam'dan Yazmak: Orhan Aksoy Filmleri ve Kerime Nadir Romanları", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Yayına haz. Deniz Bayraktar, İstanbul: Bağlam Yayınları, Kasım 2016.

Schimmel, Annemarie, (2004). "Sufilikte Dişil Unsurlar", *Doğu-Batı Dergisi*, 3.b., yıl 7, sayı 26, Mart-Nisan 2004

Scognamillo, Giovanni, (1998). *Türk Sinema Tarihi*, 3.Basım, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

Şasa, Ayşe, (2010). *Yeşilçam Günlüğü*, 3.b., İstanbul: Küre Yayınları.

Şener, Ermen, (1970). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, İstanbul: Dizi Yayınları.

Parla, Jale, (1993). *Babalar ve Oğullar*, 2.Basım, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tamer, Emel Ceylan, (2007). “‘İlk Zamanlar Biçim Özden Önemliydi’”, ‘Rejisör’ Atıf Yılmaz, Der. Müjde Arslan, İstanbul: Agora Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. B. Haz. Zeynep Kerman., İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1996). *Yaşadığım Gibi*, Haz. Birol Emil, 2.b., İstanbul: Dergah Yayınları.

Timur, Taner, (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları.

Tunalı, Dilek, (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram*, Ankara: Aşina Kitaplar.

Türk, İbrahim, (2004). *Senaryo: Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldız, Alpay Doğan, (2009). *Popüler Türk Romanları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yılmaz, Atıf (Yönetmen) (1953). *Hıçkırık* [Film], Türkiye: Erman Film

Yılmaz, Atıf, (1991). *Hayallerim, Aşkım ve Ben*, İstanbul: Simavi Yayınları, 1991