FEMİNİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN KADIN SEYİRCİNİN *HIÇKIRIK* FİLMİ ÖZELİNDE MELODRAMLA İLİŞKİSİ

Funda Can

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema-Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. N. Aysun Yüksel

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

FEMİNİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN KADIN SEYİRCİNİN *HIÇKIRIK* FİLMİ ÖZELİNDE MELODRAMLA İLİŞKİSİ

Funda CAN
Sinema-Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2007
Danışman: Yrd. Doç. Dr. N. Aysun YÜKSEL

Bu çalışmada melodram türü filmlerin kadın seyirci için ne tür anlamlar barındırdığı konusu feminist bir yaklaşımla ele alınmadan önce, melodram türü anlatılar, genel olarak, birçok boyutuyla, tarihsel ve kültürel arka plânıyla ve farklı kuramsal yaklaşımlar açısından betimlenmeye çalışılmıştır. Melodramların, "aile kurumunun onaylanması" merkezde olmak üzere, aşk ve evlilik temalarını işlemesi nedeniyle kadın tüketici kitleyle ilişkilendirildiği düşüncesi temel alınmıştır. Öncelikle, melodramlar, bir kitle kültürü ürünü olarak ele alınmıştır. Daha sonra da genel olarak melodram türü anlatılarda, özelde de Yeşilçam melodramlarında, söz konusu temaların ne şekillerde işlendiği feminist bir perspektifle yorumlanmaya çalışılmıştır.

Melodramlarda merkezi öneme sahip olduğu düşünülen aile kurumunun onaylanması temasının kadın seyirci açısından anlamları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu düşünceden hareketle, aile kurumunun, toplumsal, ekonomik, siyasi dinamiklerine ve kadının edilgen toplumsal konumundaki işlevine değinilmiştir. Aile temasıyla beraber anılması gereken romantik aşk konusu da ataerkil ideoloji bağlamında ele alınmıştır.

Kadın seyircilerin Yeşilçam melodramlarıyla ilişkisi, 1965 yapımı *Hıçkırık* filmi üzerinden feminist bir yaklaşımla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Melodramları ilgiyle takip eden on kadın seyirciyle filmle ilgili görüşmeler yapılmış ve kadın seyircilerin verdikleri tepkiler ve yaptıkları yorumlar, ataerkil değerleri ne şekillerde onayladıklarını ya da bu değerlerle hangi noktalarda çatıştıklarını saptamak üzere değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

In this study, before what the melodramatic films mean to woman audience is studied from a feminist perspective, melodramatic narratives, generally, are tried to be defined considering many of their qualities including their historical and cultural backgrounds and also from the perspective of various theoretical approaches. The idea that melodramas are related to woman consumers because of the fact that they use the themes of love, marriage and especially "confirmation of family institution" at the center is considered as the basic subject. Firstly, melodramas are examined as mass culture products. Then, how these afore mentioned themes are studied generally in melodramatic narratives, specifically in Yeşilçam melodramas, are tried to be interpreted from a feminist perspective.

The meanings of the theme of "confirmation of family institution", which is thought to have a basic importance in melodramas are tried to be put forward considering woman audience. Following this idea, social, economic, politic dynamics of family institution and its function in the woman's passive social status are stated. The subject of romantic love which should also be mentioned together with the family theme is studied in the context of patriarchal ideology.

The relation of woman audience with Yeşilçam melodramas is tried to be examined from a feminist perspective through the film *Hıçkırık*, which was made in 1965. Interviews about the film have been made with the ten woman audiece, who have been watching melodramas with interest for a long time. The reactions and interpretations of the woman audience are evaluated in order to determine in what ways they accept the patriarchal values or in what points they conflict with these values.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Funda Can'ın Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin *Hıçkırık* Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi başlıklı tezi ...16.02.2007..... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema-televizyon Anabilim dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı): Yrd. Doç. Dr. N. Aysun Yüksel	
Üye: Prof. Dr. Nazlı Bayram	
Üye: Doç. Dr. Mine Oyman	

PROF.DR. NURHAN AYDIN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

"Feminist Eleştiri Açısından Kadın Seyircinin *Hıçkırık* Filmi Özelinde Melodramla İlişkisi" başlıklı bu çalışma öncesinde literatürdeki kimi çalışmalar bir nevi ilham kaynağı olduysa da, özellikle Tania Modleski'nin *Hınçla Sevmek* adlı ufuk açıcı çalışmasının, romans türü anlatılara yaklaşımı açısından bu çalışmanın fikir çatısının kurulmasında önemli bir işlevinin olduğu belirtilmelidir. Bu kitapta, Modleski ezber bozan bir şekilde, romans türü anlatılara kadın tüketici kitle açısından yaklaşmayı denemiştir. Modleski'nin çalışması, söz konusu yaklaşıma sahip yegâne çalışma olmamakla beraber derinlikli bir perspektife sahip olması açısından bu alandaki önemli çalışmalardan biridir. Bu tez çalışmasında da, Yeşilçam melodramlarının kadın seyirci açısından anlamı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ancak, kadın tüketici kitle, kendisine sunulanı sindirmeye ve düzene uyumlanmaya hazır bir kitle olarak peşinen kabul edilmek yerine, kadınların bu metinleri seçimlerinin, ataerkil kültür ve değerlerle kurulan çatışma ve uyumlanma ilişkisi bağlamında ele alınacağı bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda da, kadın seyircileri temsilen on kadın seyirciyle görüşme yapılmış; elde edilen veriler ataerkil değerler bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu tezin hazırlanması sırasında pek çok değerli insandan destek aldığımı belirtmek isterim. Öncelikle, tezimin her evresinde görüşleriyle, rehberliğiyle, gerek akademik gerekse psikolojik desteğiyle yanımda olan sevgili danışman hocam Yrd. Doç. Dr. N. Aysun Yüksel'e; genel olarak görüşme tekniği ve görüşme sorularının hazırlanması konusunda bilgisini ve görüşlerini esirgemeyen Öğr. Gör. Mine Ayman'a; yine görüşme yöntemi üzerine değerli vaktini ayırarak görüşlerini, bilgisini sunan ve bu konudaki temel kaynaklara yönelmemde yol gösterici olan Yrd. Doç. Dr. Fatma Sündal'a; özellikle görüşme katılımcılarından ikisine ulaşmamda yardımcı olan ve ayrıca *Hıçkırık* filmi hakkında verdiği değerli bilgilerle katkı sağlayan Yrd. Doç. Dr. Canan Uluyağcı'ya; çalışmamın hemen her aşamasında maddi manevi desteğini hissettiğim ve bu çalışmayı danışman hocam dışında ilk kez okuma zahmetine girerek yerinde eleştirileriyle ve yorumlarıyla motivasyonunumu yükselten sevgili Ali Çuvalçı'ya; bu

çalışma öncesinde pembe dizilere tutkunluğuyla önemli ilham kaynaklarımdan biri olan ve özellikle çalışmanın görüşme bölümü için katılımcı problemini büyük ölçüde çözmemi sağlayan sevgili anneme; başından beri öğrenim hayatımda desteğini esirgemeyen sevgili babama; bana vakitlerini ayıran ve değerli katkılarıyla bu çalışmanın önemli bir kısmının ortaya çıkmasını sağlayan bütün görüşme katılımcılarına teşekkür ediyorum.

ÖZGEÇMİŞ

Funda CAN

Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Ls.	2002	Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü
Lise	1997	Bursa Anadolu Lisesi

İş

Mart 2004-	İngiliz ve Amerikan Edebiyatı Öğretmeni. Evren Yabancı Dil Kursu, Eskişehir

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri

2001-2002	Hacettepe Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü Öğrenci Temsilcisi olarak Öğrenci Temsilcileri Konseyi üyesi

Dereceler

2002	Hacettepe Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölüm Birinciliği

Kişisel Bilgiler

Doğum yılı: 5 Kasım 1979 Cinsiyet: Kadın Yabancı Dil: İngilizce

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ ii
ABSTRACT iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR v
ÖZGEÇMİŞ vii
İÇİNDEKİLER viii

1. GİRİŞ 1
1.1. Problem …….. 5
1.2. Amaç …….. 6
1.3. Önem…… 6
1.4. Varsayımlar ……... 11
1.5. Sınırlılıklar ……..... 11

2. YÖNTEM ……13
2.1. Araştırma Modeli ……..13
2.2. Evren ve Örneklem ……...16

3. LİTERATÜR TARAMASI……... 18
3.1. Melodram Türünün Ortaya Çıkışı 18
3.2. Melodram Türüne Kuramsal Yaklaşımlar …….24
3.2.1. Tür Eleştirisi.....24
3.2.2. Feminist Eleştiri.....29
3.2.3. Kültürel Çalışmalar.....33
3.3. Melodrama Yönelik Temel Yaklaşımların Kadın Olgusu Açısından Ele Alınması ……37
3.3.1. Melodram Türüne Marksist Yaklaşım.....38
3.3.2. Melodram Türüne Psikanalitik Yaklaşım 42

3.4. Kitle Kültürü……...46
3.4.1. Kitle Kültürü Kavramı ……46
3.4.2. Kitle Kültürüne Kuramsal Yaklaşımlar ……..48
3.4.2.1. Seçkinci Yaklaşım.....48
3.4.2.2. Frankfurt Okulu.....49
3.4.2.3. Modernizm Tartışmaları.....51
3.4.2.4. Baskı ve Direnç Alanı Olarak Kitle Kültürü.....52
3.4.3. Kitle Kültürü ve Melodram ……54
3.4.3.1. Türkiye'de Kitle Kültürü, Melodram ve Kadın ……...55
3.4.3.2. Kitle Kültürü Ürünü Olarak Yeşilçam Melodramları ……..58
3.5. Yeşilçam Dönemi ……..61
3.5.1. Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi ……61
3.5.2. Yeşilçam ve Melodram ……...63
3.5.2.1. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları……64
3.5.2.2. Yeşilçam Melodramlarındaki Anlatı Yapısı ve
Film-Seyirci İlişkisi……..68
3.5.2.2.1. Tipler……70
3.5.2.2.2. Toplumsal Cinsiyet Açısından
Kadın-Erkek Rolleri…….71
3.5.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet Kurumları ve Kadın…….73
3.6. Melodramlara Kadın Seyirci Açısından Yaklaşım ……..74
3.6.1. Kadın Seyirci Açısından Melodram ve Aile Kurumu ……74
3.6.1.1. Toplumsal, Ekonomik, Siyasi Dinamikler ve Aile ……..77
3.6.1.2. Ataerkil Yapı ve Aile ……...82
3.6.1.3. Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Aile ……..86
3.6.1.4. Ataerkil İdeoloji Açısından Aile ve Kadın ……...89
3.6.2. Yeşilçam Melodramlarında Aile Kurumu ve Romantik Aşk ……90
3.6.2.1. Melodramlarda Kadın ve Romantik Aşk ……93
3.6.2.2. Melodramlarda Evlilik ve Romantik Aşk İlişkisi .....……98

4. BULGULAR VE YORUM……..101

4.1. Bir Yeşilçam Melodramı Olarak *Hıçkırık* ve Kadın Seyirci 101
4.2. *Hıçkırık* Filmindeki Aile Kurumuna Kadın Bakışı…….....120
4.3. *Hıçkırık* Filmindeki Evlilik ve Romantik Aşka Kadın Bakışı.....124

5. SONUÇ……132
EKLER ……140
KAYNAKÇA ……...177

1. GİRİŞ

Sanatın bir olgu olarak zamanın ekonomik ve toplumsal koşullarına dayanarak algılanılışının değişebildiği görülmektedir. Örneğin, Aristoteles evrensel bir sanat kavramı kullanmak yerine farklı sınıflardan insanları göz önüne alarak yüksek-alçak sanat ayrımı yapmıştır. Aristoteles, yöneten ve yönetilenlerin farklı kültürlere sahip olduğunun ilk farkına varanlardan olmuştur: "Tiyatroda iki türlü seyirci vardır: Biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur; ötekisiyse aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler ve benzerleri gibi avam takımından... Tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere (ikinci sınıf) çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir."[1] Egemen ideolojiye direnme ve içinde bulunulan koşulları aşma potansiyeli taşıyan evrensel bir sanat tanımı, modernizmle birlikte şekillenmeye başlamıştır. Böyle bir sanat anlayışının karşısına, eski çağların alçak sanat kavramına yakın bir şekilde, ancak daha çok tüketici yığınlar üzerindeki etkiyle tanımlanan kitle kültürü kavramı yerleştirilmiştir.[2]

Kitle kültürüne ya da popüler kültür olgusuna yönelik çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Frankfurt Okulu, modernleşme, teknolojik yeniden üretim, yönetme, pratik gibi kavramlar ekseninde yorumlar ortaya koymuştur.[3] Marksist bir perspektife sahip olan Frankfurt Okulu'nun genel yaklaşımı, kitle kültürünün, egemenler tarafından kitleleri maniple etmek için kullanılan bir tür araç olduğu yönündedir. Ancak Frankfurt Okulu'nun bu yaklaşımına çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Örneğin, Marksist bir eleştirmen olan Fredric Jameson, kitle kültürünün "kitle kültürel metnin içinde, sonunda ya 'yönlendirilen' ya da bastırılan etkin bir varlık durumuna sahip olması gereken (gerçek) toplumsal ve politik kaygı ve fanteziler üzerine dönüştürücü bir çalışma"yı yerine getirdiğini ileri sürmüştür.[4] Frankfurt Okulu'nun içinden Walter Benjamin de "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında üretim

---

[1] Aristoteles, **Politika.** Çev.: M. Tuncay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975), s.245.
[2] Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.** İkinci basım (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1994), s.62.
[3] Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin 'Öteki'si," **Kadın ve Popüler Kültür.** Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark (Ankara: Ark Yayınları, 1995), s.79.
[4] Tania Modleski, **Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi.** Çev.: Yavuz Alogan (İstanbul: Pencere Yayınları, 1982), s.25.

koşulları değişen, geleneksel halesini kaybeden yeni kitlesel sanatın demokratik ve özgür bir toplum tasarımında politik bir işleve sahip olduğunu söyleyerek kitle kültürünün rolünü olumlamıştır.[5] İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü ise "hegemonya" kavramını eksen alarak ortaya koyduğu yaklaşımıyla dolaylı bir şekilde Frankfurt Okulu'nun genel bakış açısını eleştirmiştir.[6] Bu yaklaşımda, kitle kültürü kavramı yerine popüler kültür kavramı tercih edilmektedir. Stuart Hall, bu kavramı manipülatif etkiye sahip kitle kültürüne karşılık alternatif ya da hakiki bir kültürü tanımlamak için ortaya koymamıştır. Popüler kültür daha çok, egemen kültüre karşı ya da onun adına bir mücadele alanı olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla, Kültürel Çalışmalar yaklaşımı, kitlesel anlamda sabit ve tek bir kültür tanımı ortaya koymak yerine etnik, sınıfsal, yöresel niteliklerle belirlenen farklı yaşam tarzlarını ve bu yaşam tarzlarının iktidar odaklarıyla ilişkilerini temel almaktadır.[7] Bu çalışmada ise, toplumsal cinsiyet meselesinde ve kadın-erkek arası iktidar ilişkilerinde sınıfsal ve kültürel anlamda kimi farklılıkların yaşanabileceği tamamen göz ardı edilmese de ataerkil kurumlar ve değerler üzerinden sağlamlaştırılan egemen ve yaygın bir kültür tanımı temel alındığı için "kitle kültürü" kavramı tercih edilmiştir. Diğer yandan, kitle kültürü doğrudan tüketicilerin afyonu olarak ele alınmamış; Hall'un belirttiği egemen ideolojinin hegemonik etkisi ve kültürün bir mücadele alanı olarak tanımı, tüketici tepkileri göz önüne alınarak değerlendirilmiştir.

Sinema endüstrisinin, günümüz kültür endüstrisinin en önemli ayaklarından biri olduğu söylenebilir. Sinema, binlerce yıllık bir anlatı geleneğinin uzantısı olmakla kalmayıp çağımızın teknolojik nimetlerinden de yararlanmaktadır. Abisel de sinemayı, "teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak" tanımlamıştır.[8] Sinema, yedinci sanat olarak anılmanın yanında üretim, yapım, dağıtım ve gösterim ağıyla tam bir endüstri formuna sahiptir. Geniş seyirci kitlesi hedeflenerek üretilmiş bir sinema filmi de, herhangi bir endüstri ürünü gibi belli aşamalardan geçerek piyasaya sürülür.

---

[5] Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," **Pasajlar.** Çev.: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994), ss.45-76.

[6] Stuart Hall, "Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and the Problems," **Culture, Media, Language.** Ed.: Stuart Hall ve diğerleri (London: Routledge, 1996), s.35.

[7] **Aynı,** s. 27.

[8] Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler** (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995), s.7.

Türkiye'de ise sinemanın, özellikle 1960 ve 1970 yılları arasında kültürel hayatta ağırlığını hissettirdiği bilinmektedir. Türk sinemasının kitlelerle buluştuğu bu dönemin sineması, yaygın adıyla Yeşilçam sineması, bir kitle kültürü üretim alanı olarak kabul edilebilir. Türkiye'de sinemanın yapım-dağıtım-işletim ayaklarıyla ekonomik olarak tam anlamıyla endüstrileşememiş olması, filmlerin popülist yaklaşımlarla ve seyircinin eğilimleri hesap edilerek üretilmesine neden olmuştur. Yeşilçam sineması bir kitle eğlencesi olarak o dönemdeki seyircinin talepleriyle ayakta durabilmiştir. Türk sinemasının tam olarak endüstrileşememesi, sağlam bir ekonomik altyapıya sahip olmayışının sonucudur. Yeşilçam sinemasının küçük yapım şirketleri, türlü yollarla ayakta durmaya çalışmışlardır. Öyle ki, herhangi bir ekonomik kriz anında çökebilecek türde zayıf bir yapıya sahiplerdir. Örneğin, yetmişlerin ortasında, Yeşilçam sineması ciddi bir kriz yaşamıştır. Siyah-beyaz filmden renkli filme geçiş, film yapım masraflarını artırmıştır. Küçük yapım şirketleri, film negatifi satın almakta bile zorlanmışlardır. Yeşilçam sinema endüstrisinin temelleri, bu türden krizleri aşabilecek derecede sağlam atılmamıştır. Yeterli maddi dayanaktan yoksun bu türden bir sinema sektörü, sonuç itibariyle işletmecilerin insafına terk edilmiş durumdadır. Seyircilerin verdikleri tepkileri hesap eden işletmeciler, yapımcılara filmler ısmarlamıştır. Bu çalışmada ise, böyle bir dönemde çekilmiş ve döneminde oldukça popüler olmuş olan 1965 yapımı melodram türündeki *Hıçkırık* filmi üzerinden sinema-seyirci ilişkisi, özellikle de kadın seyircilerin bu tür filmlerle ilişkisi feminist bir perspektifle değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Çalışma, temel olarak iki kısımdan oluşmaktadır. Melodram türünün birçok boyutuyla, özellikle de "aile" temasının kadın seyirci için önemi açısından kapsamlı bir şekilde ele alındığı kuramsal bölüm olan literatür taraması ve ikinci kısım olarak da kadın seyircinin, *Hıçkırık* filmi özelinde yapılan görüşmeler doğrultusunda melodram türüyle ilişkisinin, ataerkil kodlar çerçevesinde irdelendiği bulgular ve yorum bölümü, çalışmanın temel bölümleridir.

Literatür taramasının ilk bölümünde, melodram türünün ortaya çıkışı, tarihsel ve kültürel olgular göz önüne alınarak sunulmuştur. Daha sonra, melodram türüne yönelik kuramsal yaklaşımlar ortaya konulmuş, melodrama Marksist yaklaşım ve Psikanalitik

yaklaşım olmak üzere iki temel çerçeveden bakılmıştır. Ancak, bu iki temel yaklaşım, çalışmanın amacına uygun şekilde, kadın olgusu göz önüne alınarak ele alınmıştır.

Sonraki bölümde, melodram türüne daha geniş bir çerçeveden bakılmıştır; başka deyişle, melodram, bir kitle kültürü ürünü olarak ele alınmıştır. Öncelikle, kitle kültürüne yönelik çeşitli kuramsal yaklaşımlar ortaya konulmuş ve daha sonra bu yaklaşımlarla melodram türü arasında bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Son olarak da, Türkiye'de kitle kültürü ve bu bağlamda da Yeşilçam melodramları, kitle kültürüne yönelik kuramsal yaklaşımlar üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

Literatür taramasının beşinci bölümünde, Yeşilçam dönemi, Türk sinema tarihi içinde özel olarak ele alındıktan sonra, Yeşilçam döneminde melodram türüne yönelişin arkasındaki nedenler, Yeşilçam sinemasının özgül koşulları ve melodram türünün kaynakları, anlatım yapısı arasında bağlantı kurularak sunulmuştur. Melodram türünün kadınlara özel matinelerle ve "aile filmleri" başlığı altında gösterildiği göz önüne alınarak Yeşilçam melodramlarında sunulan toplumsal cinsiyet kurumları ve rolleri kadın seyirci açısından değerlendirilerek ortaya konulmuştur.

Altıncı bölümünde, melodramlar toplumsal cinsiyet kurumları özelinde, daha da özelde aile kurumu ekseninde irdelenmeye çalışılmıştır. Yeşilçam melodramları, aile kurumu ekseninde ele alınmadan önce, aile kurumunun toplumsal cinsiyet rollerinin ve ataerkil ideolojinin yeniden üretildiği bir kurum olarak öneminden ve ailenin toplumsal, ekonomik ve siyasi kökenlerinden bahsedilmiştir. Melodramlara yönelik kadın seyirci potansiyelini büyük ölçüde harekete geçirdiği varsayılan romantik aşk, kendiliğinden kurumsal bir yapıya sahip olmasa da, evlilik ve aile kurumu ile ilişkisi içinde incelenmeye çalışılmıştır. Romantik aşk olgusunun melodramlarda ve özellikle Yeşilçam melodramlarında ne şekilde ele alındığı, evlilik ve aile kurumu ile ilişkisi ve kadın seyirci açısından önemi feminist bir perspektifle ele alınmıştır.

Bulgular ve yorumlar bölümünde de, Yeşilçam'dan bir melodram örneği olarak Kerime Nadir'in 1937 yılında kaleme aldığı *Hıçkırık* romanının 1965 yılındaki uyarlaması, öncelikle melodramatik özellikleriyle ve bu özelliklerin, kadın olgusu temelinde,

tarihsel ve psikanalitik açıdan ifade ettikleriyle ele alınmıştır. Daha sonra film, aile kurumu ve romantik aşk ekseninde feminist bir perspektifle incelenmiş ve filmle ilgili görüşmeye katılan kadın seyircilerin, filmin ortaya koyduğu ataerkil ideolojiyi ne şekilde alımladıkları değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, kadın seyircilerin, bu tür kitle kültürü ürünleri üzerinden erkek egemen kültüre ne şekilde eklemlendikleri ya da bu kültürle ne şekilde çatıştıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.1. Problem

Bir kitle kültürü ürünü olan melodram türündeki eserlerin özellikle kadın seyirci hedef alınarak üretildiği bilinmektedir. Melodram türüne kadın olgusu açısından yaklaşımlar, farklı şekillerde ortaya konabilir. Melodram türündeki eserler, egemen ataerkil ideolojinin ne şekilde dolayımlandığı ve pekiştirildiği konusu üzerinden incelenebilir. Bu yaklaşım doğrultusunda çoğunlukla uygulanan yöntem, metin analizidir. Metnin ideolojik etkisi ortaya konmaya çalışılırken okuyucular ya da seyirciler üzerindeki etkisi de dolaylı yoldan belirtilmiş olur. Sonuç olarak, okuyucuların metni ne şekilde hayatlarına ya da düşünce ve duygu dünyalarına eklemlediği ve genel olarak metnin hangi sosyal bağlamda kullanıldığı konu dışı bırakılmış olur. Diğer bir yaklaşım ise, kadın seyircinin, kendisi için ortaya konan her türlü ürünü pasif bir şekilde kabul etmediğini varsayar; ürünün alımlanması sürecinde birtakım direnç mekanizmalarının işlerlik kazandığını ileri sürer. Bu çalışmada ise, kadın seyircinin söz konusu kitle kültürü ürünleri üzerinden erkek egemen kültürel değerleri ne şekilde kabul ettiği ya da bu değerlerle çatıştığı sorunu, kadın seyircilerin aktif olarak çalışma sürecine dahil edilmesiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma öncesinde kadın seyircinin, var olan sistem içindeki birtakım güçlenme imkânlarını dolaylı yoldan deneyimlemek adına; diğer deyişle ataerkil kültürle bir anlamda işbirliği içine girerek bu eserlere ilgi gösterdiği varsayılmıştır. Yapılan görüşmelerle de söz konusu varsayımın geçerliliği test edilmiştir.

Melodram türündeki eserlerin Türkiye'de yaygın olarak üretildiği ve sunulduğu Yeşilçam sineması, bu türün Türkiye'deki kadın seyirci için önemini ve etkilerini incelemek açısından verimli bir alan teşkil etmektedir. Genel olarak Yeşilçam melodramlarında, özelde de bir melodram olduğu ortaya konulan *Hıçkırık* filminde temel bir konu olarak saptanan "aile kurumunun onaylanması teması"nın sunuluş biçimi

ve kadın seyirci tarafından algılanılışı ile kurgusal değil de "gerçek" sosyal yaşamda aile kurumunun kadının ikincil konumundaki rolü konuları arasındaki ilişki ve çatışma problem olarak saptanmıştır. Aile kurumunun cinsiyete dayalı işbölümünün şekillendiği ve geleneksel toplumsal cinsiyet değerlerinin üretildiği; dolayısıyla da kadının toplumsal olarak ikincil rolünü pekiştiren bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. Kadın seyircilere hitâp ettiği ileri sürülen melodram türü anlatılarda ise aile kurumuna ait değerler kilit öneme sahiptir. Kadın ve erkek rolleri, evlilik ve romantik aşk temaları, egemen ataerkil değerlere göre biçimlendirilir. Diğer yandan, söz konusu değerlerin temel kaynağının aile kurumu olduğu çoğunlukla vurgulanmaz ve var olan egemen yapı ve değerler korunur. Kadın seyircilerin söz konusu anlatılardaki ilişkileri ve değerleri ne şekilde alımladıkları konusu ile filmdeki ilişkilerin üstünü örttüğü toplumsal dinamikler önemli bir çatışma alanı ve problem olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Yeşilçam sinemasında en çok rağbet gören ve özellikle de kadın seyircilere hitâp ettiği belirtilen melodram uyarlamaları, özelde de *Hıçkırık* filmi üzerinden, kadın seyircilerin ataerkil kültürle nasıl ilişkilendiklerini bulgulamaktır. Böylelikle, söz konusu eserlerin, kadın seyircilerin ataerkil yapıya boyun eğmelerini ne şekillerde sağladığı ve daha da önemlisi bu eserler üzerinden kadın seyircilerin, ataerkil yapı ve kültürle hangi noktalarda çatıştıkları ortaya konmuş olacaktır. Bu amaca ulaşmak için şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Bir kitle kültürü ürünü olan melodram türü anlatılar, aile kurumunun onaylanması temasıyla, kadınlara ataerkil kültür bağlamında nasıl bir ideoloji sunmaktadır?
2. Kadın seyirciler, kitle kültürü, özelde de melodramlar üzerinden, ataerkil yapıyı ve bu yapının ürettiği değerleri ne şekilde onaylamaktadırlar?
3. Kadın seyirciler, kitle kültürü, özelde de melodramlar üzerinden ataerkil yapıyla ve değerlerle ne şekilde bir çatışma içine girmektedirler?

1.3. Önem

Kitle kültürü ürünleri, özelde de melodramlar, feminist bir perspektiften ele alınırken, genel olarak, metinlerin ataerkil düzenin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarını

nasıl ürettiği ve bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının sunumunun ne şekilde gerçekleştirildiği deşifre edilmeye çalışılmaktadır.[9] Bu çalışmada ise kitle kültürü olgusunun oluşumunda, ürün ve tüketici arasındaki ilişkinin önemli etkisinden harekete geçilmiştir. Genel olarak melodramlar, özelde de *Hıçkırık* filmi üzerinden, kadın seyircinin melodramları ne şekilde alımladığı, feminist bir perspektifle irdelenmeye çalışılmıştır. Tüketici kitle olarak kadın seyirciyi çözümleme sürecine dahil eden çalışmaların literatürdeki gözlemlenen azlığı, bu türden çalışmaların önemini ortaya çıkarmaktadır.

Melodram türü anlatılar, kitle kültürü ya da popüler kültür üzerine çalışma yapanlar için verimli bir alan teşkil etmektedir. Bir literatür taraması yapıldığında, dünya genelinde ve özel olarak da Türkiye'de melodramların konu edildiği birçok çalışmaya rastlanmaktadır. Aslı Tunç, 1995 tarihli "Sinemasal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış: Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar" adlı yüksek lisans tezinde aile melodramlarının temel özelliklerini, Hollywood yönetmeni Douglas Sirk'ün üç filmi üzerinden feminist yaklaşımla irdelemiştir. Söz konusu filmler incelenirken bu filmlerin üretildiği 1950'li ve 1960'lı yılların Amerikan toplumunun yapısı da göz önünde bulundurulmuştur. Kısaca, Tunç, bu çalışmayla aile melodramlarının "duygu sömürüsü yapan kadın filmleri" şeklindeki yüzeysel tanımının ötesine geçmeye çalışmış; söz konusu filmlerdeki ataerkil kodları görünür kılmaya çalışmıştır.

Ahmet Gürata ise 1997 tarihli, "Filmic Space in Turkish Melodrama" adlı yüksek lisans tezinde Yeşilçam melodramlarını, toplumun sosyal, tarihsel ve kültürel özelliklerinin dolayımlandığı kültürel ürünler olarak ele almıştır. Bu noktadan hareketle de Yeşilçam melodramlarının özgül bir tarihsel, kültürel ve kurumsal bağlam içinde farklı bir anlatım yapısına sahip olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Anlatım yapısı içinde özellikle filmsel alanın, Yeşilçam melodramlarında hem biçimsel hem de metaforik olarak ne şekillerde kullanıldığı üzerinde durulmuştur.

Gürata, "Imitation of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema" adlı, Londra Üniversitesi'nde 2002'de tamamlamış olduğu doktora çalışmasında ise,

[9] Zafer Özden, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi.** İkinci basım (Ankara: İmge Kitabevi, 2004), ss.193-194.

melodramları, daha farklı bir bağlamda yeniden ele almıştır. Bu çalışmada, yabancı filmlerin yeniden çevrimi olan Yeşilçam filmleri mercek altına alınmış ve adaptasyon sürecinin özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kaynak metnin ve incelenen metnin sosyo-kültürel bağlamı dikkate alınarak kültürler arası bir yeniden okuma yapılmıştır. Melodram türü filmler ise kostümlü drama ve çocuk filmleri türleriyle beraber söz edilen bakış açısıyla incelenmiştir. Kısaca, Gürata'nın bu çalışmasında yeniden yapım Yeşilçam melodramları, kültürler arası etkileşim ve modernleşme tartışmaları bağlamında ele alınmıştır.

Pembe Behçetoğulları ise, "Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları:1960-1975" adlı ve 1995 tarihli yüksek lisans teziyle melodramları çalışma konusu olarak seçmiş bir diğer kişidir. Behçetoğulları, çalışmasında 1960-1975 arası Yeşilçam melodramlarına odaklanmıştır ve seçtiği filmleri kadın seyirci açısından çözümlemeye çalışmıştır. Çalışmada, kadın seyirciye filmsel haz sağlayan melodramın anlatısal etkenleri, sinemada film izlemenin özel koşulları da dikkate alınarak belirlenmeye çalışılmıştır. Melodram-kadın seyirci ilişkisi konusunun, metinlerin belirleyiciliğinden kurtarılıp karşılıklı hale getirilmesi yaklaşım olarak tercih edilmiştir. Ancak, çalışmada "gerçek izleyici" ile temasa geçilmemiş bir tür özne konumlanması yaratılmaya çalışılmış; diğer deyişle, metinlerin anlatı stratejileri kadın seyircilerin tepkileri hesap edilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Melodramların gizli yüzeyinde, haz almaya yol açan etkenlerle beraber kadınların ataerkil yapıya direnebilecekleri anlamların da yer aldığı bulgu olarak belirtilmiştir. Kadın seyircinin melodramlardan ne şekillerde etkilendiği, çalışmada teorik olarak ortaya konulmuştur. Elde edilen bulguların "gerçek" seyirci tepkileriyle karşılaştırılması, bu çalışmanın üstü kapalı bir önerisi olarak kabul edilmiştir.

Hasan Akbulut da 2003 yılında yapmış olduğu "1960-1975 arası Türk melodram sinemasında kadının sunumu," adlı doktora çalışmasıyla aynı dönemdeki Yeşilçam melodramlarını çalışma konusu olarak seçmiştir. Sinemanın var olan toplumsal, kültürel ve ideolojik yapıyı yeniden üreten işlevinden hareketle, 1960-1975 yılları arasında gişe başarısı yapmış olan on Yeşilçam melodramı üzerinden toplumsal cinsiyet kategorilerinin, daha da özelde kadınlara özgü alt-kodların, ne şekilde üretildiği ve

sunulduğu bulgulanmaya çalışılmıştır. Böylelikle Akbulut, egemen ataerkil anlayışın söz konusu filmlerde ne şekilde işlediğini ortaya koymuştur. Çalışmada, ayrıca, bu filmlerin, özellikle ev kadınlarının izleyebileceği saatlerde televizyonlarda gösteriliyor olması konusu da bir problem olarak ortaya konulmuştur. Dolayısıyla, günümüzde de ilgiyle izlenen bu filmlerin, kadın seyircilerden nasıl tepkiler aldığı konusu, ayrı bir sorunsal olarak ortaya çıkmıştır.

Soner Derse, 2002 yılında hazırlamış olduğu "Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu" adlı yüksek lisans tezinde sadece melodram türü filmleri ele almamış olsa da, tezin bir bölümünde aşk temasının işleniş şekli açısından "sorunsal" sinema olarak tâbir edilen film grubuyla beraber melodramları ve arabesk filmlerini de popüler yerli filmler grubunda ele almıştır. Öncelikle, aşkın felsefe, din, ideoloji, sevgi, cinsellik, evlilik, güzellik ve diğer duygularla ilişkisi üzerinde durularak kavramsal çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. İkinci olarak, kadının Türk toplumundaki yeri ortaya konularak Türk toplumsal ve kültürel yapısının sağlıklı bir aşkın yaşanmasına ne denli olanak tanıdığı irdelenmeye çalışılmıştır. Üçüncü olarak da Türk sinemasındaki aşk olgusu üzerinde durulmuştur. İncelenen bütün filmlerde aşk ilişkilerinde, kadının ikincil konumda olduğu ve türlü şekillerde baskılandığı sonucuna varılmıştır. Sonuç olarak, bu çalışmada, melodramların da içinde olduğu Türk filmlerinin, genel olarak, aşk teması bağlamında cinsiyetçi bir ideoloji ürettiği sosyolojik bir yaklaşımla ortaya konulmuştur.

Aslı Yakın ise, sinemadaki değil de edebiyat dünyasındaki melodramatik anlatıları incelemiştir. 1999 yılında tamamlamış olduğu "Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları" adlı doktora tezinde, popüler romanların sosyolojik bir öneme sahip olduğu düşüncesinden hareket ettiği ortaya çıkmaktadır. Kısaca, bu çalışmada incelenen romanlarda, evliliğin güç ve otoriteye duyulan bir arzu olarak kadının yaşamındaki en önemli başarıya dönüşmüş olduğu bulgulanmıştır. Çalışmanın bir yerinde ise, ideal olarak bu türden bir çalışmanın okurları da kapsamına alması gerektiği belirtilmiştir. Ancak, çalışmanın konusunu oluşturan popüler edebiyat ürünleri 1930-1960 arası dönemde yazılmış olduğundan, o dönemde kitapları okumuş olanlara ulaşmanın güçlüğü nedeniyle bu tür bir çalışmanın olanaksız hale geldiği belirtilmiştir. Bu tez çalışmasında kitle kültürü ürünü olarak

Hıçkırık filmi ele alındığından ve filmin hâlâ seyirciye ulaşma şansı olduğundan tüketici kitle olarak kadın seyircilerle görüşme imkânı olmuştur.

Nezih Erdoğan da, 1960-1975 arasındaki Yeşilçam melodramlarına farklı bir açıdan, ulusal kimlik açısından yaklaşmıştır. Erdoğan, Türkçe olarak da yayımlanmış olan 1998 tarihli "Narratives of Resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975," adlı incelemesinde Yeşilçam melodramlarında ortaya çıkan Batı'ya ait değerlerin, bir anlamda ahlâki dejenerasyonun bir göstergesi olarak dolayımlandığını belirtir. Batılı değerlerin yozlaştırıcı etkisine karşı ulusal kimliğe ait kültürel değerler, dengeleyici bir unsur olarak sunulur. Melodramların barındırdığı bu ikiliğin, bu filmlerin Batı ve Batılılaşma ekseninde yaşanan kültürel çatışma karşısındaki tutumunu yansıttığı belirtilmiştir.

Dilek Kaya Mutlu, "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım," adlı 2001 tarihli makalesinde melodramların seyirciler üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Melodramların ruhsal boşalım sağlayan mekanizmasının, seyircilerin filmlerdeki rasyonalite eksikliğini sorunsallaştırmasını engellediği belirtilmiştir. Kısaca, Mutlu melodramları biçimsel özellikleri bağlamında ele almıştır.

Genel olarak Türkiye'de yapılmış bu çalışmalar dışında, dünya çapında da melodram ya da romans türü anlatılar üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bu konuda önde gelen yazarlardan Tania Modleski, Janice Radway, Ien Ang, Christine Gledhill, Jackie Stacey, Laura Mulvey, Carol Thursstan gibi isimler, özellikle kadın seyirciyi ya da genel olarak kadın tüketici kitleyi odak noktası alarak çözümlemelerde bulunmuşlardır.

Sonuç itibariyle, kitle kültürü ürünlerinin geniş kesimlere ulaşabilmesinin ardında ekonomik ve siyasal etkenlerle birlikte seyirci etkisi göz ardı edilemez. Kitle kültürü ürünlerinde, özelde de melodramlarda, kadın seyircinin tepkisinin ardındaki dinamikler deşifre edilmeye çalışılırken, seyircinin hangi değerleri onayladığı ya da hangi değerlerle çatıştığı erkek egemen kültür bağlamında ortaya konmuş olacaktır. Melodram türündeki filmler, özellikle kadınlar tarafından yoğun bir biçimde sinemalarda izlenmiştir ve günümüz televizyonlarında da hâlâ gösterilmektedir. Kadın dünyasına

özel olduğu belirtilegelen konuların anlatıldığı ve başta kadın tüketici hedeflenerek üretilen melodramların, kadın seyircilerin tepkisi üzerinden incelenmesi önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada, şu görüşlerin doğruluğu, test etmeye gerek görülmeden olduğu gibi kabul edilmiştir:

1. Herhangi bir kitle kültürü ürününün kitleselleşmesinde ekonomik ve siyasal etkenlerin yanında tüketici kitle etkeni de söz konusudur.
2. Aşk romanları, radyo dönemindeki arkası yarınlar ve televizyondaki pembe dizilerle yakın ilişkisi olan Yeşilçam melodramları, çoğunlukla kadın seyirciye hitâp etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada, kadın seyircilerin melodramlarla ilişkisini ataerkil yapı ve kültür ekseninde değerlendirmek üzere Yeşilçam'dan bir melodram örneği olarak, Kerime Nadir'in 1937 yılında kaleme aldığı *Hıçkırık* romanının 1965'te Orhan Aksoy tarafından yapılmış olan uyarlaması seçilmiştir. Nijat Özön'ün yaptığı incelemeye göre, yapıtları sinemaya en çok uyarlanmış olan piyasa romanı yazarı Kerime Nadir'dir.[10] Nadir'in birçok romanından biri olan *Hıçkırık*'ın özelliği ise, Kerime Nadir'in en çok baskısı yapılmış olan eseri olması ve Kerime Nadir'in Yeşilçam'da iki kez uyarlanmış olan altı yapıtından biri olmasıdır. Diğer yapıtları, *Aşka Tövbe* (1963/1968), *Funda* (1958/1968), *Samanyolu* (1959/1967), *Seven Ne Yapmaz* (1947/1970), *Günah Bende Mi?* (1964/1969) olarak geçmektedir.

Belirtildiği gibi, 1953 ve 1965 yıllarında olmak üzere iki *Hıçkırık* uyarlaması yapılmıştır. Ancak kitle kültürü ürünleri ve kadın seyirci arasındaki ilişki konusunu açımlamak için 1965 yapımı olan *Hıçkırık* filmi seçilerek bir sınırlamaya gidilmiştir. Öncelikle, çalışmanın konusu bağlamında iki uyarlama arasında herhangi bir fark olmadığı belirtilmelidir. Bununla berbaber, o dönemde çekilmiş melodram filmlerinin gerek konu, gerek de anlatım anlamında birbirini tekrar ettiği belirtilmiştir.[11]

---

[10] Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları: Birinci Cilt** (Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995), s.104.
[11] **Aynı,** s.68.

Dolayısıyla *Hıçkırık* filmi, birbirine benzediği ileri sürülen bu filmlerden biridir. İkinci olarak, 1960'lı yılların film-seyirci ilişkisi anlamında özel yıllar olduğu bilinmektedir. Söz konusu yıllarda yerli filmlere yönelik yoğun talep, üretimi artırmış; yerli sinema genel anlamda yaygın bir kültürel biçim haline gelmiştir. Kadın seyircinin, melodram türünün ağırlıkta olduğu dönem filmlerine gösterdiği ilgi, kadınlara özel olarak düzenlenen gösterimlerden de anlaşılmaktadır. *Hıçkırık* filminin, özel olarak, o dönemde seyirciden yoğun bir ilgi görmüş olduğu, Kerime Nadir'in otobiyografik kitabı *Romancının Dünyası: Yazarlık Anıları* kitabından anlaşılmaktadır. Her ne kadar görüşmeye katılan kadın seyircilerde, filmi ilk vizyona girdiği zaman sinemada seyretmiş olma gibi bir koşul aranmadıysa da, filmin dönemindeki popülaritesi, melodram-kadın seyirci ilişkisini araştırmak için bu filmin uygun bir konu olduğunu desteklemektedir. Üçüncü olarak da, 1965 yapımı olan *Hıçkırık*, farklı nesillerden kadın seyircilerin bilme ve tanıma olasılığının yüksek olduğu bir yapımdır. Çünkü Hülya Koçyiğit ve Ediz Hun'un baş rolleri paylaştığı film, televizyonlarda hâlâ, özellikle de ev kadınlarının izleyebileceği gündüz saatlerinde gösterilmektedir. *Hıçkırık* filminin seyircisiyle yakın ilişki kurduğunun bir diğer göstergesi de "kült" film olarak nitelendirilmesidir.[12] Herhangi bir filmin kült olma nedenlerinden ilkinin, geniş bir izleyici kitlesine seslenebilmesi ve izleyicileri kendisine bağlaması olduğu belirtilmiştir. Buna ek olarak, kült filmlerin çoğunun, duygusal ve melodramatik yapılarından dolayı geniş izleyici kitlelerini sinema salonlarına çekebildikleri ileri sürülmüştür.[13] Sonuç olarak, *Hıçkırık* filmi öncelikle melodramatik anlatım yapısına ve kodlarına sahip olmasıyla; ikinci olarak da seyircisiyle özel bir ilişkisi olması dolayısıyla, kadın seyircinin melodramlarla olan etkileşimini feminist bir perspektifle çözümlemek için uygun bir örnek olarak seçilmiştir.

[12] Canan Uluyağcı, "Kült Film," **Sinema Yazıları.** Der.: Seçil Büker (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997), s.54.
[13] **Aynı,** s.52.

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın dayandığı model belirtilmekte, evren ve örneklemin oluşumu tanımlanmaktadır.

2.1. Araştırma Modeli

Feminist araştırmanın en ayırdedici özelliklerinden birinin sorunlarını kadın deneyimleri açısından ele alması olduğu belirtilmiştir. Bununla beraber söz konusu deneyimleri, yerleşik varsayımlara karşı "gerçeklik"in önemli bir göstergesi olarak kullanması da diğer önemli özelliği olarak ileri sürülmüştür. "Özel alan"daki önemsiz sayılabilecek işlerin kadın deneyimi olarak politik bir içeriğe sahip olduğu, birçok feminist yazar tarafından dile getirilmiştir.[14] Bu çalışmada da, kadınların televizyonlarda ya da sinemalarda melodram türü filmleri bir boş zaman aktivitesi olarak sıkça seyretmesi, politik içeriğe sahip bir olgu olarak ele alınmıştır.

Feminist araştırma, yöntem açısından da niceliksel araştıma tekniklerinden ayrılmaktadır. Pozitivist, niceliksel araştırmalardaki araştırmacı ve 'araştırma nesneleri' arasındaki dikey ilişkinin ve yukarıdan bakışın yerini, feminist araştırmalarda aşağıdan bakışa bırakması gerektiği belirtilmiştir. Buna gerekçe olarak da kadın-erkek ilişkilerinin dikey hiyerarşik ilişkilerin bir anlamda paradigması olması ileri sürülmüştür.[15] Kadın araştırmalarında bu türden hiyerarşik bir ilişkinin yerine "diyalog" yönteminin uygun olduğundan bahsedilmektedir. Bu yönteme göre, araştırmacı ya da tarihçi, araştırmasının nesneleri olan kadınları kendi ifadeleriyle ve kurgusuyla boğmamalıdır; anlatısında kadınların seslerine de yer vermelidir.[16] Diğer yandan, feminist araştırmalarda her tür bilimsel yöntemin kullanılabileceğini, ancak bu alanın veri toplama sürecinde birtakım yeni ve yaratıcı yöntemleri gerektirdiğini dile getiren yazarlar da olmuştur.[17] Bu çalışmada ise, kadın araştırmaları için oluşturulmaya çalışılan bilgi teorisine paralel olarak, araştırmanın nesnesi olan kadınlarla aşağıdan

---

[14] Sandra Harding, "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var Mı?," **Kadın Araştırmalarında Yöntem.** Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır ve Necla Akgökçe (İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995), ss.40-41.

[15] Marie Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru," Çev.:Ayşe Durakbaşa ve Aynur İlyasoğlu. **Kadın Araştırnalarında Yöntem.** Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır ve Necla Akgökçe (İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995), s.52.

[16] Aynur İlyasoğlu, **Örtülü Kimlik** (İstanbul: Metis Yayınları, 1994), s.9.

[17] Marie Mies, "Towards a Methodology for Feminist Research," Theories of Women's Studies. Ed: Gloria Bowles ve Renata Duelli Klein (CA: University of California Press, 1981)'den akt. Liesbet Van Zoonen, **Feminist Media Studies** (İngiltere: Athenaeum Press, 2003), s.128.

bakışa dayalı bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Görüşme yapılan kadınların kendilerini rahat ve kendi istedikleri tarzda ifade etmelerine uygun bir zemin hazırlanmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, toplanmak ve çay eşliğinde sohbet etmek üzere biraraya gelinen çay günlerine benzer bir ortam yaratılmaya çalışılmıştır.

Marie Mies, araştırmacının, araştırma sürecinde "ikili bilinç"e sahip olması gerektiğinden bahsetmiştir. Daha açık söylemek gerekirse, araştırmacı, öncelikle, görece üstün bir konuma sahip, akademik uzman ve iyi ücret alan bir kişi olarak ayrıcalıklı konumunun farkında olmalıdır. Bununla beraber, araştırma nesnesi kadınlarla beraber ezilen ve baskılanan bir grup üyesi olarak aynı toplumsal konumu paylaştığının da bilincinde olmalıdır. Bu düzeyde bir bilinç geliştirilmiş olsa bile Van Zoonen, bir feminist araştırmada araştıran ve araştırılan arasındaki ilişkinin sorunlu olmaya devam edeceğini belirtmiştir. Çünkü en sonunda anlatılanları kağıda dökme sorumluluğunun ve otoritesinin araştırmacıda olduğu belirtilmiştir.[18] Bu çalışmada da, Mies ve Van Zoonen'ın ileri sürdüklerinden hareketle, görüşme süreci boyunca bir araştıran olarak, görüşülen kadınlar tarafından ne tür algılanmaların söz konusu olabileceği hesaba katılmıştır. Görüşülen kadınların yaş olarak daha büyük olması, hatta arada yirmi yaş ve daha üzeri bir fark olması, otomatik olarak görüşülen kadınları daha üst bir konuma taşımıştır. Diğer yandan, Van Zoonen'ın belirttiği gibi, görüşmelerin sonunda her ne kadar anlatılanları kağıda geçirme otoritesi ve sorumluluğu araştırmacıdaysa da bu süreçte izlenen aşamaları olabildiğince açık bir şekilde ortaya koymak da mümkündür. Bu çalışmada, öncelikle, görüşme kayıtları olduğu gibi deşifre edilmiştir ve çalışmanın "Ekler" bölümüne yerleştirilmiştir. Daha sonra, çalışmada ortaya konan kuramsal alt yapı doğrultusunda belli izlekler aranarak ve katılımcıların ifadelerinden gerektiğinde birebir alıntılar yapılarak görüşmeler betimlenmiştir. Son olarak, çalışmanın "Sonuç" bölümünde, yapılan betimlemelerden hareketle kişisel bakış açısı ve yorumlamaların dahil olduğu bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu çalışmada kullanılan görüşme tekniğinin, feminist çalışmalarda en sık kullanılan niteliksel veri toplama yöntemlerinden biri olduğu belirtilmiştir.[19] Görüşme tekniğinin seçilme nedeni, önceden de belirtildiği gibi, feminist araştırmalarda kadın

[18] **Aynı,** s.130.
[19] **Aynı,** s.135.

deneyimlerinin "gerçeklik"in önemli bir göstergesi olarak kabul edilmesidir. İkinci olarak da, araştırma konusu kadın seyircilerin etkilenmeleriyle ve tepkileriyle ilgili olduğundan tümdengelimci bir yaklaşım ve teorik yorumlamalar yerine, kadın seyircilerin de araştırma sürecine katıldığı bir çalışma, izlenen bakış açısı ve yaklaşıma göre uygun bulunmuştur. Böyle bir tercihin, feminist çalışmalarda ilke olarak benimsendiği üzere, araştırma konusu olan kadınların seslerinin duyulmasına imkân sağladığı düşünülmektedir. Bu çalışmada her ne kadar görüşme soruları önceden belirlendiyse de; diğer deyişle yapılandırılmış görüşme türü kullanıldıysa da katılımcıların, sorulara kendi ifadeleriyle cevap verebilmelerine önem verilmiştir. Katılımcıların yönlendirilerek çoğunlukla sorguya çekildiklerini hissettikleri bir görüşme tarzı ya da anket tekniği özellikle tercih edilmemiştir. Çünkü bu tür tekniklerin, araştırmacı-araştırılan arasında hiyerarşik bir ilişki yaratmakla beraber, toplanan verilerin gerçek davranışı değil, daha çok beklenen davranışı yansıttığının gözlemlendiği belirtilmiştir.[20] Katılımcıların olabildiğince doğal davranabilmeleri ve kendilerini rahat ifade edebilmeleri için araştırmacı ve katılımcılar arasında bir güven ilişkisinin kurulmasına çalışılmıştır.

Nitel çözümlemenin önemli bir adımı olarak, çözümlemenin başında "olgunun açık ve kapsamlı bir betimlemesinin yapılması" bir gereklilik olarak belirtilmiştir.[21] Bu çalışmada da, kadın seyircilerin melodramlarla ilişkisi feminist bir perspektifle ortaya konulmadan önce, melodram türünün dünyadaki ve Türkiye'deki tarihsel gelişimi, bir kitle kültürü ürünü olarak melodram türüne genel kuramsal yaklaşımlar, melodram filmlerinin Türkiye'deki üretilme ve seyirciye ulaşma koşulları, melodramların özellikle "aile kurumunun onaylanması" teması ekseninde kadın seyirciler açısından ortaya koyduğu ideoloji açık ve kapsamlı bir şekilde betimlenmiştir. *Hıçkırık* filmi özelinde farklı yaş gruplarından kadın seyircilerle görüşülerek kadın seyircilerin melodram türüyle ilişkisi, daha önce ortaya konulmuş olan kuramsal altyapı, aile kurumunun ve aşk temasının temsil ettikleri üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır.

---

[20] Mies, **Ön.ver.,** s.52.
[21] Philip Mayring, **Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş**. Çev.:Adnan Gümüş ve M. Sezai Durgun (Adana: Baki Kitabevi, 2000), s.12.

Görüşme tekniğinin seçilmesinde, diğer önemli gerekçe, olguya yakınlık düşüncesidir. Nitel araştırmalarda, araştırılan kişilerin dünyalarıyla yakınlık kurmanın ve doğal ortamlarını paylaşmanın gerekliliği ileri sürülmüştür. Bunun ne kadar başarılabildiği ise, önemli bir doğrulama ölçütü olarak ortaya konulmuştur. Nitel araştırmalarda, somut sosyal sorunlar ve bu eksende katılımcının durumu incelenirken açık ve eşit ilişkilerin gerçekleştirilmesi de önemli bir konu olarak belirtilmiştir. Böyle bir yaklaşımla olguya olası en yüksek yakınlığın kurulmuş olacağı ifade edilmiştir.[22]

Bu çalışmada, görüşme tekniklerinden, çalışmanın araştırmacı-araştırılan ilişkisine uygun olduğu saptanan standartlaştırılmış açık uçlu görüşme tekniği tercih edilmiştir. Bu tekniğe göre, dikkatlice hazırlanmış ve belirli bir sıraya konmuş bir dizi soru, her görüşülen bireye aynı tarzda ve sırada sorulur. Böyle bir yaklaşımda görüşmeci yanlılığı ve öznelliği en az düzeye indirgenmiş olur. Buna ek olarak, görüşmecinin beceri ya da deneyim düzeyinden görüşme süreci büyük ölçüde etkilenmemiş olur. Duruma göre anlık tavır ve esneklik gösterilebilse de yine de bu türden sapmalar, önemli ölçüde sınırlanmıştır. Sonuç olarak bu tür bir görüşme tekniği, görüşmeci etkisini ve öznel yargılarını en aza indirdiği için verilerin karşılaştırılması ve analizi daha olanaklı hale gelir.[23]

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, Yeşilçam melodramlarıyla ileri düzeyde tanışıklığı olan kadın seyircilerdir. Nitel araştırmalarda kullanılan amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemiyle seçim yapılmıştır. Ölçüt örnekleme yöntemindeki temel anlayışın, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan durumların çalışılması olduğu belirtilmiştir. Sözü edilen ölçütün veya ölçütlerin de araştırmacı tarafından oluşturulabileceği ya da daha önceden hazırlanmış bir ölçüt listesi kullanılabileceği ileri sürülmüştür.[24] Bu çalışmadaki ölçüt, araştırmacı tarafından çalışmanın konusu ve amacı doğrultusunda belirlenmiştir. Temel ölçüt, görüşmeye katılan kadın seyircilerin Yeşilçam melodramlarını sinemada ya da televizyonda uzun yıllar takip etmiş,

---

[22] Mayring, **Ön. ver.,** ss.129-130.
[23] Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri** (Ankara: Seçkin Yayınevi, 1999), s.96.
[24] **Aynı,** s.73.

konularını sindirmiş olmaları ve bu etkenlere bağlı olarak da belli bir kişisel anlam yükleyerek bu filmlere yaklaşmalarıdır. Bu ölçüte göre seçilen on görüşme katılımcısı, yaş ve kültür olarak çeşitlilik göstermektedir. Katılımcılardan üçü kırklı, üçü ellili, dördü de yetmişli yaşlardadır. Bu türden bir çeşitlilik, kadın seyircilerin yaş ve kültüre göre tepkilerinin değişip değişmediğini de ortaya çıkarmış olacaktır. Görüşülen kadın seyircilerin demografik özellikleri ise örneklemin yapısını detaylı olarak belirtmek için çalışmada yer almıştır. Temel olarak, Yeşilçam melodramlarıyla ileri düzeyde tanışıklığı olan kadın seyirci evreninden seçilen örneklemin, verili ataerkil süreçler içinde toplumsallaştığı, ancak bu cinsiyetçi toplumsal biçimlenme içinde zihinsel ve duygusal çelişkilere sahip olabilecek birer özne oldukları varsayılmıştır. Melodramların, söz konusu çelişkileri ne şekilde yüzeye çıkarttığı ve gizlediği, örneklem olarak seçilen kadın seyircilerin tepkileriyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Kadın seyirciler, on kadın seyirci ile sınırlandırılmış olduğundan, elde edilen sonuçların bütün kadın seyircilere genellenemeyeceği belirtilmelidir.

3. LİTERATÜR TARAMASI

3.1. Melodram Türünün Ortaya Çıkışı

Melodram türünün ortaya çıkışına dair çok net bir tarih verilemese de, on sekizinci yüzyılda, tiyatroda, operada ve edebiyatta modern bir türü ve biçemi ifade etmek için kullanılmaya başladığı dile getirilmiştir. Sözcük kökeni itibariyle, şarkı (melo) ve drama anlamlarına gelen iki sözcükten türetilmiştir. On sekizinci yüzyılda, Almanya'da, melodram, operada müzik eşliğinde söylenen parçadır; daha sonra da operayla aynı anlama gelen bir terim olarak kullanılmıştır. Tiyatroda ise ilk kez, J. J. Rousseau tarafından müziğin eşlik ettiği *Pygmalion* adlı bir tiyatro oyununu tanımlamak için kullanılmıştır. Rousseau, oyunda yer alan karakterlerin duygularını müzikle anlatmaya çalışmıştır.[25] Kısaca, melodramın bu ilk dönem kullanımlarında, duyguların öne çıktığı, müziğin de duyguları vurgulamak için bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Daha sonra Schiller, melodramın kalıp tiplerini yaratmıştır: "Haksız yere suçlandırılan soylu kişi, korkunç şatolarda yaşayan ikiyüzlü kötü insanlar..." Zamanla bu tipler, roman alanında da görülmeye başlamıştır. Gazetelerin "tefrika roman" sütunu da melodram türü romanların yayımlanması için çok uygun bir zemin yaratmıştır.[26] Denilebilir ki melodram türü ve biçemi, tiyatroda ve operada başlayıp zamanla diğer alanlara da yayılmıştır.

Melodramın ve melodramatik biçemin ortaya çıktığı alanlar, ülkeden ülkeye değişmektedir. Fransa'da kostümlü dramada ve romanda; İngiltere'de romanda, özellikle de gotik edebiyatta; Almanya'da yüksek dramada, operada ve tarihsel romanda ve İtalya'da da operalarda ilk kez melodramatik öğelere rastlanmıştır.[27] Melodramatik eğilimlerin, çoğunlukla, geleneksel değerlerin ve bunların temsil edildiği kurumların zayıflamasına ya da tasfiyesine bir tepki olarak ortaya çıktığı gözlenmiştir. Daha doğru deyişle, geleneksel değerler ve yeni değerler çatışmasının yoğun olarak yaşandığı dönemlerde melodramatik anlatılara sıkça rastlanmakta olduğu belirtilmiştir. Operada,

---

[25] Özön, **Ön.ver.,** s.140.
[26] **Aynı,** ss.140-141.
[27] Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury-Observations on the Family Melodrama," **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**. Ed.: Christine Gledhill (London: BFI Publishing, 1987), s.42.

tiyatroda, romanda ve daha sonra sinemada görülen melodramatik eğilimlerin, sosyal ve ekonomik alanlardaki değişimlerle şekillendiği ileri sürülmüştür.[28]

Melodramın birçok tanımı ortaya konmuştur. Aslında melodramın katı bir çerçeveye sahip olan dışa kapalı bir tür olduğunu iddia etmek zordur; hatta melodramın melez bir tür olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Örneğin, melodramın duygu yüklü bir tür olduğu konusunda genel bir kanı olmasına rağmen Irwin Blacker, şöyle bir tanım ortaya koymuştur: "Eğer olay örgüsü aksiyondan ibaretse ve çok az duygu içeriyorsa, o zaman ortaya çıkan melodramdır."[29] Bunun tam zıddı olarak Peter Brooks da melodramı duyguların abartılı ifadesi olarak ve yapıtın konusu ve dramatik yapısı içinde sürekli zorluklarla karşı karşıya kalındığı için bir trajedi olarak tanımlamıştır.[30] Buna karşıt olarak da Nezih Erdoğan, melodramın, karakterlerin içsel çatışmalarını ve dönüşümlerini vurgulayan trajediden ayrıldığını söylemiştir; hatta tam da bu yüzden efsaneler, masallar ve destanlar gibi geleneksel anlatıların etkisi altındaki popüler Türk sinemasına uyan bir tür olduğunu öne sürmüştür.[31] Ancak, belirtildiği gibi, melodram türü ülkeden ülkeye farklılıklar gösterebilmektedir ve içinde bulunulan dönemin sosyo-kültürel koşullarından etkiler taşımaktadır.

Thomas Elsaesser ise, melodramın sözlük tanımını şu şekilde yapmıştır: "...melodram, duygusal etkileri vurgulamak için müziğin kullanıldığı dramatik bir anlatım türüdür."[32] Bununla beraber Elsaesser, melodramın burjuvazi tarihiyle ilişkisine dikkatleri çekmiştir ve melodram filmlerinin kökenlerinin Hugo, Balzac ve Dickens'ın romanlarında gizli olduğunu öne sürmüştür.[33] Melodramatik öğelerin görüldüğü anlatılardan biri de romandır. Romanın da burjuva değerlerinin yansıtıldığı ve eleştirildiği bir tür olarak ortaya çıktığı çok kez dile getirilmiştir. Bu durumda, roman türünde bir eğilim ve biçem olarak melodramın, burjuva değerleri ve estetiğiyle bir

---

[28] Ahmet Gürata, "Imitation of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema," Yayınlanmamış Doktora Tezi (Londra: Londra Üniversitesi, 2002), s.73.
[29] Irwin Blacker, The elements of Screenwriting, (1986), s.20'den akt. Steve Neale, **Genre and Hollywood** (London: Routledge, 2000), s.181.
[30] Aydan Özsoy, "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi," **Sinemada Anlatı ve Türler.** Ed.: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (Ankara: Vadi Yayınları, 2004), s.280.
[31] Nezih Erdoğan, "Narratives of Resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975," **Screen**. Cilt no 39, Sayı no 3: 259-271, (Autumn 1998), s.265.
[32] Elsaesser. **Ön.ver**., s.50.
[33] Özsoy. **Ön.ver**., s.280.

ilişkisi olduğu söylenebilir. Nitekim melodramın, hiyerarşik bir toplum yapısında aristokrasi ve yeni belirmeye başlamış olan burjuvazi arasındaki çatışmanın bir sonucu olarak ortaya çıktığı öne sürülmüştür.[34] Bu bağlamda, melodramın, temel ahlâki değerlerin yeniden canlandırılmasında, işlevsel hale getirilmesinde önemli araçlardan biri olarak kullanıldığı ve feodal değerlerle burjuva değerlerinin çatıştığı alanlardan biri olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Özdemir Nutku da melodramı gündeme getiren etkenler arasında burjuva ahlâkının ve romantik akımın yer aldığını belirtmiştir.[35] Romantik gelenekte de önemli burjuva değerlerinden biri olan ahlaki idealizmin bireysel ifadesine vurgu yapılmaktadır. Bu iddialara karşılık, birçok Marksist sinema kuramcısı ise melodramın, gücünü işçi sınıfından aldığını; diğer deyişle, işçi sınıfına yönelik bir eğlence türü olduğunu, zamanla tüm ezilmişlerin sesi haline geldiğini dile getirmiştir.[36] Bu kanıya varılmasında, melodramın seçkin bir kesimden ziyade, sıradan halk yığınlarına hitap ettiği yönündeki görüşün etkili olmuş olabileceği ileri sürülebilir. Sahneden perdeye, Avrupa'dan Amerika'ya ve dünyanın diğer yerlerine melodram, farklı yapılarda ve özelliklerde ortaya çıkmış olsa da, Ben Singer'den Ahmet Gürata'nın aktardığı gibi melodram, hemen her yerde kültür ve sınıf çatışmasının merkezinde yer almıştır.[37]

Bir tür ve anlatım tarzı olarak melodram, sanatta giderek kötüleyici bir sıfat olarak kullanılmaya başlamıştır. Nijat Özön bunun nedenini gerçekçi ve doğalcı tiyatronun gelişmesine ve daha rağbet görmesine bağlamaktadır.[38] Melodramın kaba çizgilerle çizilmiş karakterlerinin, gerçekçi olmayan olağanüstü rastlantılarının ve durumlarının kolay yoldan seyirciyi etkilemek için kullanıldığı şeklinde bir görüş hâkim olmaya başlamıştır. Özön'ün, özellikle Türk sinemasındaki örneklere dayandırdığı yorumlarına göre, melodram, gerçekçilikten kaçışın yegâne sığınağı olarak ortaya çıkmıştır. Dış gerçeklikleri, yaşayan, soluk alıp veren karakterleri inandırıcılıkla perdeye taşımanın zorluğundan kaçan sinemacılar, melodrama sarılmaya başlamıştır. Yaşayan karakterler yaratmanın zorluğu, yönetmenin karakterlerden çok olgulara, olaylara ağırlık vermesine

---

[34] Gürata. **Ön.ver**., s.73.
[35] Özsoy. **Ön.ver**., s.281.
[36] Christine Gledhill, "The Melodramic Field: An Investigation," **Home is Where The Heart Is** (London: BFI Publishing, 1990), s.21.
[37] Gürata. **Ön.ver**., s.73.
[38] Özön. **Ön.ver**., s.142.

neden olmuştur. Sonuç olarak, karakterler yalnızca olayları sürükleyen araçlar halini almaya; diğer deyişle, karikatürleşmeye başlamıştır.

Melodram türünün ya da melodramatik yaklaşımın, dünya çapında popüler olması, Hollywood sinema endüstrisi sayesinde olmuştur denilebilir. Avrupa'da ortaya çıkan melodram geleneğinin Amerikan[39] sinemasına taşınmasında da, sessiz sinemanın ustası yönetmen D.W. Griffith'in oldukça büyük payı olmuştur.[40] Griffith, on dokuzuncu yüzyıl popüler romanlarının ve melodramlarının karakterlerini kendi sinemasına taşımıştır. Abisel, Griffith'in melodram kalıbını ve bu kalıbın karakter özelliklerini kullanmasında, içinde yetiştiği toplumsal yapının ve onun getirdiği inanışların önemli rolü olduğunu öne sürmüştür. Geleneksel ahlâki normları ve mevcut toplumsal düzeni onaylayan, eleştiriye yöneldiğinde bile olumsuz durumların nedenini yine bu değerlerin sarsılmasında bulan Griffith, film temalarını sağlam ahlâk, kendine yetme, aile yaşantısına saygı, geleneksel cinsel rollere bağlılık üzerine kurmuştu.[41] Daha sonra, Hollywood'un Alman yönetmeni Max Ophuls'un 1940'lı yıllardaki filmlerinin, 1950'li yılların parlak melodramlarının habercisi olduğu söylenmiştir. Douglas Sirk ve Vincent Minelli gibi özellikle melodram türünde filmler ortaya koymuş olan auteur yönetmenlerin ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde melodram türünün popüler olmasında büyük etkilerinin olduğu belirtilmiştir. Elsaesser, 1950'lerdeki bu Hollywood melodramlarında bolluk içinde ve dengeli ülke imajıyla aktarılan Amerikan rüyası görüntüsünün altında bir toplumsal isterinin gizli olduğunu ima etmiştir.[42] Bu toplumsal isterinin kaynağı da o dönemin Amerika'sının sosyo-ekonomik koşullarında aranabilir. Amerika ve Rusya arasındaki Soğuk Savaş gerginliği, McCarthy öncülüğünde hemen hemen her kurumda-Hollywood da dâhil olmak üzere- başlatılan komünist avı, İkinci Dünya Savaşı döneminde kadınların iş gücü piyasasında yer almaya başlamasıyla kadın ve erkek rollerinin sorgulanması 1950–60 arası dönemde yaşanmıştır. Bütün bunların etkisiyle, Amerika'nın ahlâki kimliğini, geleneksel kurumlarını yeniden canlandırmak

---

[39] Yazarın notu: "Amerika" ya da "Amerikan" ifadesi ile A.B.D. ve "Amerikan Sineması" ifadesi ile de A.B.D.'de üretilen filmler kastedilmektedir. Metin boyunca bir tutarlılık sağlamak için aynı tabirler kullanılacaktır.

[40] Aslı Tunç, "Sinemasal bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış: Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Eskişehir: SBE, 1995), ss.7-8.

[41] Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema** (Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları, 1989), s.56.

[42] Elsaesser. **Ön.ver**., s.22.

yoluyla sağlamlaştırması gerekmiştir. Bu noktada, aile sevgisinin tema olarak alınmasıyla geleneksel ve ahlâki değerlerin pekiştirildiği Hollywood melodramları, bu ihtiyaca cevap verebilecek araçlardan biri olarak ortaya çıkmıştır.[43]

Hollywood'daki bu melodram örneklerinin, on dokuzuncu yüzyıl melodramlarına bazı yönleriyle benzediği göze çarpmaktadır. Örneğin, en önemli ortak özelliklerden birisi, olayların, şansın ve tesadüflerin öne çıkması, dolayısıyla karakterlerin pasif bir rol sergilemesidir. Bu düşünceyi devam ettiren formalist bir yaklaşım da, melodramlarda kahramanların olmadığını, daha açık olarak, olayları sürükleyen bir karakterin olmadığını ve kahramanın belli duyguları açığa çıkarmak için sadece araç olarak kullanıldığını öne sürmüştür. Melodramın asıl işlevi olarak dile getirilen karakterlerin eylemlerinin ardındaki tutkuları açığa çıkarması konusu, on dokuzuncu yüzyıl melodramlarıyla Hollywood melodramları arasındaki önemli bir ortak özellik olarak ortaya konmuştur.[44] Bu genel benzerliklerin yanında, Avrupa melodramlarıyla Amerikan melodramlarının birbirinden farklı olduğunu belirtmek gerekir. Amerikan melodramlarında keskin bir şekilde sınıf karşıtlıklarına rastlanmamaktadır.[45] Bunun nedeninin de, Amerika'nın özgül sosyal ve kültürel yapısı ve daha çok da öne çıkarılmaya çalışılan özgürlükler ve vaatler ülkesi imajı olduğu söylenebilir. Cora Kaplan da Amerikan melodramlarındaki bu dönüşümün nedeni olarak öncelikle, yükselen burjuvazinin mücadele etmek zorunda kaldığı yerleşik, toprak sahibi bir aristokrasi sınıfının Amerika'da bulunmamasını öne sürmüştür. İkinci neden olarak da, Avrupa'yla ilişkilendirilen sınıf eşitsizliği ve adaletsizliği olgusunun, Amerika kurulurken, en azından söylemde ortadan kaldırılmış olmasını öne sürmüştür.[46] Hollywood melodramlarında, on sekizinci yüzyıl Avrupa'sının melodramlarındaki gibi aristokrasiyle çatışan burjuvazi değil; Eisenhower'ın Amerika'sındaki çürümeye yüz tutmuş olan burjuvazi konu edilmiştir.[47] Hollywood melodramları, sınıfsal çatışmalardan çok, iyi-kötü gibi kalıp tiplerin çatışması etrafında, daha çok da seyirciyi yakalayacak büyük olaylar etrafında gelişmektedir. Yine Kaplan'ın ifade ettiği gibi,

---

[43] **Aynı**. s.73.
[44] Neale. **Ön.ver**., ss.197-98.
[45] Özsoy. **Ön.ver**., s.282.
[46] Cora Kaplan, "The Thorn Birds: Fiction, Fantasy, Femininity," **Formations of Fantasy**, Ed.: Victor Burgin, James Donald ve Cora Kaplan (London ve New York: Methuen, 1986), s.24.
[47] Tunç. **Ön.ver**., s.11.

Avrupa melodramlarındaki sınıf çatışması, Amerikan melodramlarına kent-taşra çatışması olarak taşınmış ve bu yolla üstü örtülmüştür.[48] Vurgudaki bu değişimin, melodramın uluslararası çapta popülerleşmesine yol açan önemli etkenlerden biri olduğu iddia edilebilir.

Avrupa ve özellikle de Hollywood melodramlarının, dünya sinema piyasasındaki üstünlüğü göz önüne alınırsa, diğer ülkelerin bu anlatım biçimlerinden etkilenmesi anlaşılabilir. Ancak, Mısır ve Hint melodramlarının ya da Türkiye'deki melodramların farklı yerel anlatım biçimlerini yansıttığı da gözlenmiştir. Örneğin, Ahmet Gürata'nın da belirttiği gibi, popüler Türk sinemasındaki, ya da diğer adıyla Yeşilçam sinemasındaki melodram örnekleri, hatta Hollywood'dan uyarlama olan filmler, Hollywood'daki asıl örneklerine benzeseler de bu filmlerin söylemlerinde ve içeriklerinde kimi farklılıkların görüldüğü belirtilmiştir. Gürata, bunun nedenini, bu söylemin ardında yatan tarihsel ve sosyal koşullara bağlamaktadır.[49]

Türk sinemasındaki melodramlarda, Hollywood etkisi dışında Hint ve Mısır melodramlarının etkisine de rastlanmaktadır.[50] Özellikle, İkinci Dünya Savaşı döneminde, Avrupa'dan yapılan film ithalatı neredeyse durmuştur. Amerika'dan film gelmeye devam etmektedir ve bu filmler Mısır üzerinden gelirken Mısır filmleri de ithal edilmiştir**.**[51] Şüphesiz bu sinemasal kaynaklar dışında masallar, efsaneler, halk hikâyeleri ve türküleri gibi sözlü edebiyat ürünleri ve yazın da melodramların gerek içeriğini, gerekse söylemini etkilemiştir.

Nilgün Abisel, melodramlardaki olay örgüsünü, ayrılık, tehlike ve birleşme olarak özetlemiştir. Önce, baş erkek karakter ve kadın karakter karşılaşırlar ve ilk görüşte birbirlerine âşık olurlar; hemen ertesinde bir komplo, kader ya da sosyo-ekonomik koşullar yüzünden ayrılırlar; karşılaştıkları zorluklara rağmen tekrar birlikte olmaya çalışırlar-bu arada kör veya sakat olabilirler veya başka biriyle ilişkiye girebilirler ve

---

[48] Kaplan. **Ön.ver**., s.24.
[49] Tunç. **Ön.ver**., s.73.
[50] **Aynı**, s.8.
[51] Nijat Özön, **Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960** (İstanbul: Artist Yayınları, 1962), ss. 116-117.

sonunda tekrar bir araya gelirler ve evlenirler ya da ölürler.[52] Bu olay örgüsünün altında, melodramlarda zengin-fakir; kent-kır; geleneksel-modern çatışması yer almaktadır.[53]

Christine Gledhill de melodram türünün anlatım mekanizmasını şöyle özetlemiştir:

> Melodramatik olay örgüsü, karakteristik olarak, başkarakterin masumiyetinin yanlış olarak tanıtılmasıyla başlar. Tanımı gereği masum olan, kötü karakterin ulaşabildiği güçleri kullanmaktan mahrumdur; doğaları gereği masum karakterlerin kurban olmaları gerekmektedir. Açık bir şekilde yetersizliklerini ortaya koyan bu durum da türlü araçlarla rasyonalize edilir. Olay örgüsü, bütün başkarakterlerin ahlaki olarak net bir şekilde tanımlandığı bir süreci izler ve sonuç olarak da suç ve masumiyet genel kanıya göre tanımlanır.[54]

Gledhill'in öne sürdüğü bu anlatım mekanizmasında, kötü karakterin engellemeleriyle pekiştirilen başkarakterin duruma müdahale etmek konusundaki yetersizliği, ironi ve acıma duygusu ortaya çıkarır.[55] Başkarakterin genellikle kontrolü haricinde gelişen olaylar, bir yandan onun yetersizliğini vurgularken, diğer yandan da egemen olan ahlâki değer yargıları pekiştirilmiş olur. Diğer deyişle, başkarakter baskın düzenin devam etmesi için kendini feda eder.

3.2. Melodram Türüne Kuramsal Yaklaşımlar

3.2.1. Tür Eleştirisi

Tür filmi-sanat filmi ayrışması, hangi ürünün sanat eseri kıstaslarına uyduğuna, hangi ürünün uymadığına yönelik tartışmalar sonucu ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinema endüstrisinin genel kuralları dışında kalan, özgün, geleneksel değerleri sorgulayan filmler, çoğunlukla sanat yapıtı olarak değerlendirilmiştir. Bu filmlerin dışındaki ciddi konularla ilgilenmeyen, kolay anlaşılan, çok sayıda seyirciye hitap eden filmler de türler

---

[52] Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar** (Ankara: İmge Yayınevi, 1994), s.94.
[53] Gürata. **Ön. ver**., s.8.
[54] Gledhill. **Ön.ver.,** s.30.
[55] Elsaesser. **Ön.ver**., s.66.

altında toplanmıştır.[56] Bunun sonucu olarak tür filmleri, sinema endüstrisi, popülarite, kitle eğlencesi gibi kavramlarla gündeme gelmeye başlamıştır. Sanat ürünü sayılmayan bu filmler, sinema eleştirmenleri tarafından ancak 1940'lı yılların sonundan itibaren dikkate alınmaya başlamıştır.[57]

Genel olarak türlere yönelik iki yaklaşımın ortaya konduğundan bahsedilebilir. Biçimci yaklaşıma göre türler, nesnel, değişmez ve evrensel uylaşımlar üzerinden değerlendirilirler. Özellikle "auteur" kuramını temel alan eleştirmenler, popüler filmlerdeki ortak uylaşımların, filmi yapan sanatçıyı diğer sanatçılardan ayıran özellikler toplamı olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır. Kimi popüler filmlerin yönetmenlerinin, yaratıcılık potansiyeli taşıdığını kanıtlamaya girişmişlerdir. Auteur araştırmalarının bazıları, yapısalcı dilbilimden ve biçimcilikten yararlanmıştır.[58] Bu yaklaşımın en sorunlu tarafının, film metnini her türlü dışsal bağlamdan ayrı olarak, kendi içinde bir bütün olarak ele almaya girişmesi olduğu söylenebilir.

Altmışların ortalarından itibaren de popüler ürünler, kültürel bağlamlarıyla değerlendirilmeye başlamıştır. Marksist bir yaklaşıma sahip olan bu kuramcılara göre, film türleri zamandan bağımsız değil de, toplumsal ve tarihsel ilişkiler içinde ele alınmalıdır. Böylelikle bu yaklaşımla filmlerin nasıl işlediğinin değil, neden belli şekillerde işlediğinin cevapları aranmaya çalışılmıştır.[59]

1970'lerle birlikte üç temel yaklaşımdan söz edilmeye başlamıştır. Levi-Strauss'un mitlere yönelik çalışmalarından esinlenen ilk yaklaşım, popüler filmler ve mitler arasındaki bağlantı üzerinde durmaktadır. Tür filmleri ve seyirci arasındaki ilişkiyi bir tür ritüel olarak ele almakta ve seyirciye geniş bir etki alanı tanımaktadır. İkinci yaklaşım, Frankfurt Okulu'nun yaklaşımına benzer şekilde seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durmuştur ve film türlerinin hangi ideolojiyi ürettiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Üçüncü yaklaşım da feminist tür eleştirisidir. Bu yaklaşımın da temel amacı, filmlerdeki

---

[56] Gülseren Güçhan, **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji** (Eskişehir: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1999), s.94.
[57] **Aynı**, s.94.
[58] Abisel, 1995, **Ön. ver.,** ss.18-32.
[59] **Aynı**, ss. 18-33.

ataerkil iktidarın yansımalarını deşifre etmeye çalışmak olmuştur.[60] Bu çalışmada da, feminist tür eleştirisinin genel yaklaşımından yararlanılmakla beraber seyirci merkezli bir çalışma ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak, film türlerine yaklaşımlar zamanla değişik biçimlere bürünmüştür. Önce film türleri hem tematik, hem de biçimsel yinelemeler nedeniyle tek bir ad altında toplanan film grupları olarak algılanırken; daha sonra sistematik olarak incelenebilecek yapılar olarak değerlendirilmiş ve filmlerin birbirleriyle, sinema endüstrisinin üretim-yapım-dağıtım gibi ayaklarıyla ve seyirciyle ilişkisi ortaya konmaya başlanmıştır.[61]

Nijat Özön de film türlerini, ortak özellik taşıyan sinema yapıtlarının kümelendirilmesi şeklinde genel bir ifadeyle tanımladıktan sonra şu şekilde sıralamıştır: belgesel, tarihsel, biyografik, destan, kovboy, ağlatı (tragedya), dram, melodram, güldürü, müzikal, serüven, polisiye, korku, bilim-kurgu, soyut ve canlandırma(animasyon).[62] Kuşkusuz bu kategorilerin kesin, değişmez sınırlarla çizildiğini iddia etmek zordur. Çünkü film türleri üzerine çalışma yapmış olan eleştirmenler, endüstri ve seyirci faktörünü hesaba katarak birbirinden farklı tür adlandırmaları yapmışlardır. Örneğin, izleyici kitlesi temel alınarak yapılmış kategorilerde, ev içini konu alan filmler "aile" filmleri; rastlantısal aşklar ve romantizmle dolu olan filmler ya da diğer bir adlandırmayla melodramlar, "kadın" filmleri olarak etiketlendirilmiştir.[63]

Anlatı türleri arasında genel olarak aileye, özel olarak da kadınlara hitap ettiği belirtilen melodramın, önde gelen popüler türlerden olduğu söylenebilir. Hatta Nilgün Abisel, Hollywood'un film türlerini uluslararası alanda kabul ettirmesinde, Amerikan edebiyatındaki ve tiyatrosundaki melodram geleneğini başarıyla harmanlamasının çok büyük etkisi olduğunu dile getirmiştir.[64] Bu ifade, aynı zamanda melodram türünün, sinema öncesine uzanan köklü bir geleneğe sahip olduğunu dolaylı olarak göstermektedir. Bu durumda, dolaylı olarak, melodramın geniş seyirci kitlelerini

---

[60] **Aynı**, s.35.
[61] **Aynı,** s.28.
[62] Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı** (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972), s.147.
[63] Louis Gianetti, **Understanding Movie**. Seventh edition. (Prentice Hall: 1996),s.345'den akt. Gülseren Güçhan. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji** (Eskişehir: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1999), s.100.
[64] Abisel, 1995, **Ön.ver**., s.45.

yakalamakta etkili bir tür olduğu iddia edilebilir. Geniş seyirci kitlelerini yakalamasının ardında da melodramın çeşitli formlarda yinelenen bir tür olmasının yattığı öne sürülebilir.

Nilgün Abisel, melodramın da dahil olduğu tür filmlerinin genel özelliklerini, türün geleneklerine uygunluk, kapalı fakat kendi içinde bir nedensellik çizgisi izleyen olay örgüsü, yerleşmiş görsel kodlar, mekânların ve karakterlerin sabitliği, bireylerden çok aile, devlet gibi kurumların önemsenmesi ve toplumsal düzenin ıslahını ve statükonun meşrulaştırılmasını vurgulayan temalar olarak ortaya koymuştur. Tür filmlerindeki asıl tema, bireyin toplumsal ve cinsel kurtuluşunun yasa ve aile kurumları aracılığıyla gerçekleşeceğini ortaya koymaktadır.[65]

Hemen her tür filmi için geçerli olan bu özelliklerin melodram türü için de geçerli olduğu söylenebilir. Melodram türü de evrensel nitelikte sayılabilecek genel-geçer özelliklere sahip olsa da, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir şekilde metinlere yansıdığı ve kimi zamanlarda bu türün diğer türlerden daha çok ön plana çıktığı görülmüştür. Örneğin, 1950'lerde melodramın Hollywood sinemasında altın çağını yaşadığı söylenebilir. Çünkü Soğuk Savaş, Üçüncü Dünya, ortaya çıkan yeni pazarlar gibi etkenler yüzünden dünya çapında yaşanan siyasal ve ekonomik sorunlar ve savaş sonrasındaki ekonomik büyüme köklü kültürel değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı döneminde kadınlar, savaşa giden eşlerinin yerine geçerek iş gücü piyasasında boy göstermeye başlamışlardır. Savaş sonrası bu durum, büyük çapta eski haline döndüyse de, geleneksel aile kurumu ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, değişimin ve parçalanmanın eşiğine gelmiştir. Ardından gelen Soğuk Savaş dönemi de Amerika'nın dışarıdan gelebilecek komünist tehditlere karşı sürekli tetikte olmasına ve daha çok içe kapanmasına neden olmuş; diğer yandan düşman paranoyasının ülke içinde de yayılmasına yol açarak aile kurumunun, yegâne güvenli sığınak olarak görülmesine sebep olmuştur. Böyle bir dönemde, Hollywood aile melodramları, aile kurumunu yücelten ve kutsayan temalarıyla Amerikan yaşam tarzını her çeşit toplumsal katmana yaymaya çalışmıştır.[66] Böylelikle temel toplumsal birim olan aile kurumu değer olarak yaygınlaştırılmaya uğraşılmış ve savaş yaraları sarılmaya; toplumsal ve kültürel kriz aşılmaya çalışılmıştır. Meta ilişkilerinin egemen olduğu kapitalist ekonomi tarzında aile

[65] **Aynı,** ss.57-66.
[66] Tunç. **Ön.ver**., ss.13-14.

kurumuna daha çok önem atfedilmeye başlanmıştır. Böyle bir toplumda aile, insanlara duygusal tatmin sağlayan neredeyse yegâne ortamdır. Aile, bir tür sığınak işlevi görmektedir ve Poster'ın da belirttiği gibi odalarına hiçbir yabancının girme hakkının olmadığı kutsal bir yerdir.[67]

Post-yapısalcı yaklaşıma göre de tür, sabit kodlar üzerinden değerlendirilemez; daha ziyade retorik bir inşa olarak görülür. Yeni ortaya çıkan türler ya da var olan türler içindeki değişiklikler, metinler üstü bir tür tanımıyla ortaya konamaz. Örneğin, popüler romans türünde 1970'lerin ikinci yarısından itibaren gözle görülür değişiklikler olmuştur. Kullanılan kelimelerde, cinsiyet rollerinde farklılıklar ortaya çıkmış ve bu tür, "yumuşak" ve "erotik" olmak üzere alt-türlere ayrılmıştır. Erotik romanslardaki kadının portresi değişmiştir. Diğer romanslarda karşılaşılan "iyi" ve "kötü" kadın kalıp tiplerine bu romanlarda neredeyse rastlanmamaya başlanır. Bu romanslarda, alışıldığı şekilde, iyi kadın, "düz, naif, domestik ve pasif" karakterde; "öteki kadın" ise "güzel, bencil, sofistike ve cinsel olarak aktif" karakterde değildir. Bu romanslarda öne çıkan kadın kahramanın "iyi", "seksi" ve "özerk" bir karaktere sahip olduğu gözlenmektedir.[68] Bu durum da göstermektedir ki türleri sabit, değişmez kodlarla, kalıp tiplerle açıklamaya çalışmak her zaman yeterli olmamaktadır. Ancak, toplumsal ve kültürel değişimlere paralel olarak ortaya çıkan bu değişimlerin yanında hangi özelliklerin, düşüncelerin sabit kaldığı ya da çok az değişime uğradığı da ortaya konmalıdır.

Melodramın ulusal sınırları aşan evrensel özellikler barındırdığı da çok kez dile getirilmiştir. Genellikle, klostrafobik burjuva evi, melodramlardaki olayların geçtiği temel mekândır. Aile ve kadın olgularına yaklaşım, dünyanın pek çok farklı ülkesinde benzer şekillerde ortaya çıkmaktadır. Farklı sosyal sınıftaki kişilerin ilişkileriyle ve görev, aileye bağlılık ve bireysel değerler arasında yaşanan ikilemlerle duygu yoğunluğu ve gerilim sağlanır. Kadının ailesi için mücadele etmesi meşru gösterilir; fakat kendi yaşamı için savaşımı genellikle cezalandırılır. Evcimenlik ve aileye bağlılık en çok vurgulanan değerlerdir.[69] Sınıf ve cinsiyet kaynaklı çatışmaların üstünün, bireyler

---

[67] Mark Poster, **Eleştirel Aile Kuramı**. Çev.:Hüseyin Tapınç (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989), ss.200-229.
[68] Yakın. **Ön.ver.,** ss.147-148.
[69] Tunç. **Ön.ver**., ss.15-17.

arasında yaşanan duygusal çekişmelerle örtüldüğü görülür.[70] Bu çalışmada, cinsiyet kaynaklı çatışmalar, kadın seyircilerin verdikleri tepkiler üzerinden ortaya konulmaya çalışılırken aile kurumu temel alınmıştır.

Melodram türü, kadını fiziksel olarak zayıf ve duygusal, erkeği ise fiziksel olarak güçlü ve özgüvenli yansıtan kovboy, gangster ya da dedektif anlatılarından farklıdır. Heteroseksüel bir çiftin ve ailesel kodların merkezde olduğu melodram türünde, "kadınsılaşan" erkek karakterlere rastlanmaktadır. "Kadınsılaşma," yumuşaklıkla, umutsuzca âşık olmakla, iyi kalpli ya da destekleyici olmakla karakterize edilebilir. Ailesel kodlar, bireyleri evcilleştirmek için kullanılmaktadır.[71]

Mutlu sonun, melodram türünün önemli bir özelliği olduğu dile getirilmiştir. Mutlu son, izleyiciyi duygusal olarak doyuma ulaştırır ve dolayısıyla bulunduğu konumdan memnun olmasını sağlar.[72] Melodramın da içinde olduğu tür filmlerinin, boyun eğmeyi, acımayı ve korkuyu ürettiği dile getirilmiştir; ve böylece bu filmler aracılığıyla statüko yeniden üretilir.[73] Bu çalışmada, tür filmlerine, özelde de melodram türü filmlere yönelik ortaya konan bu tespitlerin kadın seyirci açısından taşıdığı anlamlara odaklanılmıştır.

3.2.2. Feminist Eleştiri

1960'ların sonlarından itibaren sinemaya ve film türlerine yönelik feminist eleştirinin sinemaya ilişkin kuramsal çalışmalara katıldığı gözlenmiştir. Kendi içinde ayrımlar olduğundan söz edilebilirse de feminist eleştirinin odak noktası, filmlerdeki ataerkil iktidarın yansımalarını deşifre etmek olmuştur.[74]

Kadınlara yönelik olarak üretildiği varsayılan melodramların çözümlenmesinde, feminist eleştiri en çok kullanılan yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Feminist metin eleştirisi, kısaca, toplumda kadın için geçerli tutumları, metinde kadın açısından okumak şeklinde

---

[70] Özsoy. **Ön.ver**., ss.288-288.
[71] Elsaesser. **Ön.ver**., s.22.
[72] Jean-Loup Bourget, "Social Implications in the Hollywood Genres," **Film Genre Reader.** Ed.:Barry Keith Grant (U.S.A.: University of Texas Press, 1990), s.51.
[73] Judith Hess Wright, "Genre Films and the Status Quo," **Film Genre Reader.** Ed.:Barry Keith Grant (U.S.A.: University of Texas Press, 1990), s.41.
[74] Abisel, 1995, **Ön.ver.,** s.35.

tanımlanabilir.[75] Feminist eleştiri, kendi başına bir disiplin değildir. Değişik yaklaşım ve okulları arkasına alarak kadınca bir tepki oluşturmayı amaçlamıştır. Sinemaya yöneltilen feminist eleştiri de psikanalitik, sosyolojik, tarihsel, göstergebilimsel yaklaşımlardan yararlanmaktadır. Her kuramcı, kendi düşünce yapısı ve kültürel birikimi doğrultusunda bu yaklaşımları kullanarak eleştirilerini ortaya koymaktadır.[76] Feminist film eleştirisi, sinemada toplumsal cinsiyet rollerine, kadının ve erkeğin temsiline farklı gözlerle bakmamız için bize yol gösterir. Göstergebilim, kameranın işleyişi, kurgu gibi film gereçlerinin önemli rolünü ön plana çıkarır. Psikanalitik bakış açısı ise, öznellik, arzu, görsel haz, röntgencilik, bakış gibi kavramlarla açıklamalar yapar.[77]

Feminist film eleştirisinin ilk dönemlerinde, Hollywood filmlerinde sunulan kadın rollerinin tatmin edici bir imaj çizmediği dile getirilmiştir. Molly Haskell, *From Reverence to Rape* çalışmasında, Hollywood filmlerindeki kadın karakterlerin ne şekilde sunulduklarını ortaya koymuş ve sonuç olarak çizilen karakterleri gerçekçi bulmamıştır. Ayrıca bu filmlerin, erkek fantezilerinin ötesine geçemediğini dile getirmiştir. Molly Haskell, melodramları da kadın filmleri adı altında tarihsel gelişimi içinde sunmuştur. Haskell, melodramlarda, erkeklerin geleneksel ve yıkıcı; kadın karakterlerin de özveri figürü olarak geleneksel cinsiyet rollerine uygun şekilde sergilendiğini dile getirmiştir.[78]

Lacancı psikanalizin feminist bakış açısıyla uygulanmasına dayanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"(1975) adlı makalenin yazarı Laura Mulvey de, melodramlarda kadınları çeken şeyin ne olduğunun yanıtlarını aramaya çalışmıştır. Melodramların, kadınların hiç de yabancısı olmadığı "hapsedilmiş duygular, acılar ve düşkırıklıkları"nı ortaya koyduğu için özel bir önemi olduğunu dile getirmiştir.[79]

Mulvey, bu söz konusu çalışmada, Hollywood'dan birkaç film örneğini inceleyerek beyazperde ve izleyici arasındaki ilişki üzerinden ataerkil iktidarın ne şekilde

---

[75] Nur Süllü, "Sinemada Feminist Eleştiri," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE, 1988), s.5.
[76] **Aynı,** ss.184-186.
[77] Gülseren Güçhan, "1990'lı Yıllar Türk Sinemasında Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler," Kadın Araştırmaları Sempozyumu (İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2004), ss.2-3.
[78] Molly Haskell, **From Reverence to Rape** (New English Library, 1975),'den akt. Aslı Tunç, "Sinemasal bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE, 1995), s.40.
[79] Tunç. **Ön.ver**., s.41.

pekiştirildiğini ortaya koymuştur. Özellikle, erkek seyirciye yönelik olan bakma hazzına göre erkek etken, kadınsa edilgen bir role sahiptir. Kadın, hem filmin içindeki karakterler için, hem de izleyiciler için bakılan erotik nesnedir. Mulvey, ataerkil bilinçdışına göre, kadının, penisinin olmayışıyla hadım edilme tehlikesini ortaya çıkardığını; fakat ataerkil anlayışa yönelik olan bu tehdidin sinemada türlü yollarla kamufle edilmeye çalışıldığını dile getirmiştir. Mulvey'e göre, erkek için bu tehditten kaçmanın iki yolu vardır: ya kadını değersizleştirecek, cezalandıracak ya da kurtaracak; ya da ikinci yol olarak kadının fiziki güzelliğini abartarak onu fetişleştirecek.[80] Kısacası, bu çalışma, erkek seyirciyi temel almaktadır; kadın izleyiciyi de, erkek fantezilerinin pasif bir alıcısı konumuna düşürmekte; diğer deyişle, kadın izleyiciyi erilleştirmektedir. Mulvey, bakışın taşıyıcısını erkek, imgenin taşıyıcısını kadın olarak saptadığı için ve kadın seyircinin haz mekanizmalarını erkek seyirci üzerinden açıkladığı için eleştiriler almıştır. Buna karşılık Mulvey, konuya ilişkin ikinci yazısında, kadın seyircinin özdeşleşme biçimini şöyle açıklamıştır: "Kadın seyirci kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağladığı eylem özgürlüğünün ve kurmaca (diegetik) dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir."[81] Mulvey'e göre, haz ve özdeşleşme, erilliğin kurulmuş kalıplarına göre işlemekteydi. Sonuç olarak, bu ikinci yazısıyla da Mulvey, genel seyircinin bakma biçiminin eril olduğuna ilişkin iddiasını sürdürmüştür. Ancak, özellikle kadın seyirciye hitap ettiği varsayılan melodramlarda, kadın seyircinin, kadın olarak ne şekilde etkilendiğini ve erkek bakışıyla özdeşleşmek dışında başka bakma biçimlerinin mümkün olup olmadığını tartışmak da anlamlı görülmektedir. Örneğin, psikanalitik yaklaşımı savunan Mary Ann Doane ve onunla aynı yaklaşımı savunan bazı yazarlar, bir kadının başka bir kadına bakmaktan duyduğu hazzın kaynağını, pre-Ödipal dönemde kız çocuğun anneye olan bağlılığına ve bunun sonucu oluşan eşcinsel eğilime dayandırmaktadırlar. Başka bir yaklaşıma göre de, kadın seyircileri filme çeken etken, saf özdeşlik kurmaktan ya da erotik arzudan çok, öteki kadınları tanımak ve ideal bir öteki kadın olabilmek arzusudur.[82]

---

[80] Laura Mulvey (1975), "Görsel Haz ve Anlatı Sineması," **25. Kare**, Sayı no 21: 38-46, (Ekim-Aralık 1997), ss. 38-46.

[81] Laura Mulvey, " 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' Üzerine, King Vidor'un *Duel In The Sun*'ının Esiniyle Sonradan Düşünülenler," **25. Kare.** Çev.:Nilgün Abisel, Sayı no 4, (Mart-Nisan 1993), s.9.

[82] Liesbet van Zoonen, **Feminist Media Studies** (London: Sage Publication, 1994), ss.93-96.

Marry Ann Doane, kadın bedeninin belli başlı birçok anlatı türünde cinselliği çağrıştırdığını ve erkek izleyici için erotik bir obje olarak sunulduğunu dile getirirken, seyircisinin kadın olduğu varsayılan melodram türü filmlerde, bu durumun tam tersinin gözlendiğini dile getirmektedir. Fakat böyle bir tutumla da kadın seyirci, bedeninden soyutlanmaktadır.[83] Cinsellik, bütün gerçekliğiyle ve doğallığıyla gösterilmek yerine ya sürekli ertelenmektedir ya da belli romantik sembollerle üstü örtülmektedir. Özellikle evli kadın karakterler, cinsel özellikleri dışlanmış olarak; daha çok anne ve sadık eş rolleriyle karşımıza çıkarlar.

Tania Modleski ise, kadın eleştirmenlerin popüler kadın anlatılarına gösterdikleri tepkileri şu şekilde özetlemiştir: "görmezden gelmek; düşmanlık..., patavatsız bir alaycılık."[84] Modleski, kadınların okuduklarının ciddiye alınmasını ve feminist bir perspektifle deşifre edilmesini önermektedir. Melodramlarda, kadın kahramanların yaşadıkları tatminsizlikler, çoğunlukla ataerkil ideolojiyi onaylayan bir şekilde gideriliyor olsa da Modleski, bu söz konusu tatminsizliklerin deşifre edilmesi gerektiğini; popüler kadın anlatılarını istila eden "sözde mazoşizmin", psikolojik ve toplumsal temelli kaygılar ile arzular için bir "örtü" olduğunu; bu anlatıların da söz konusu kaygı ve arzuları, etkisizleştirmeye çalıştığını dile getirmektedir. Modleski'ye göre, melodramın da dâhil olduğu popüler kadın anlatılarının sundukları fantezilerin kadın tüketicilerin kaygılarını ve arzularını ne şekilde yansıttığı, bastırdığı ya da dönüştürdüğü ortaya konmaya çalışılmalıdır.[85] Kısacası, Modleski'ye göre, popüler kadın anlatılarını doğrudan olumsuzlamak yerine bu ürünlerin kadın tüketiciler için ifade ettiklerini ortaya koymaya çalışmak daha anlamlı bir çabadır.

Feminist yöntembilim, genel olarak, filmlerde ya da diğer anlatılarda saklı olan ataerkil ideolojiyi ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Kadınların, erkek bakışı için ne şekilde cinsel obje haline getirilip nesneleştirildiği ya da özel alana hapsedilip pasifleştirildiği dile getirilmiştir. Klasik Hollywood sineması üzerine çalışma yapan Laura Mulvey'in de

---

[83] Marry Ann Doane, "Women's Film: Possession and Address," **Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism** (The American Film Enstitute, 1984), ss. 67-83'den akt. Aslı Tunç, Sinemsal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE, 1995), s.43.
[84] Modleski. **Ön.ver**., s.10.
[85] **Aynı**, ss.23-32.

aralarında olduğu feminist eleştirmenlerden bazıları, bu türden klasik anlatımların terk edilmesini ve erkek bakışına hizmet etmeyen alternatif bir sinema yaratılmasını çözüm olarak sunmuşlardır. Melodram türü anlatıların ise, daha çok kadın tüketiciler hedeflenerek piyasaya sürüldüğü varsayılmaktadır. Bu durumda, bu anlatıların kodlarının kadın tüketici tarafından ne şekilde alımlandığını, ataerkil hegemonya çerçevesinde ortaya çıkarmak anlamlıdır.

3.2.3. Kültürel Çalışmalar

Kültürel Çalışmalar Yaklaşımı, kültür olgusunu ele alışıyla kendisinden önceki, özellikle sosyoloji alanının kültür konusundaki çalışmalarından daha farklı bir duruşa işaret etmektedir. Kültürel araştırmaların, 1950'li yıllarda Birmingham Üniversitesi'nde, Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde başladığı belirtilmektedir.[86] Kültürel araştırmaları büyük ölçüde etkileyen Gramsci ve onun geliştirdiği hegemonya kavramı olmuştur. Gramsci'nin hegemonya kavramı, yöneticiler ve hükmedilenler arasında karşılıklı bir ilişkiyi temel alır. Bu kavram, hükmedilen insan topluluğunun "rıza"sını da içerdiği için "ideoloji" kavramından daha geniştir. Hegemonya sürekli değildir ve belli bir mücadele oyununun geçici olan egemenliği şeklinde tanımlanmaktadır.[87] Sonuç olarak, böyle bir yaklaşım, kültürün indirgemeci olmayan bir şekilde diğer alanlarla ilişkisini ortaya koymaya çalışır ve toplumların karmaşık, çelişkili ve tarihsel olarak özel oluşumlar olarak düşünülmesini sağlar.

Hegemonya kavramı temelinde popüler kültür de, toplumsal yapıdaki pazarlık ve uzlaşma alanlarından biri olarak ele alınacaktır. Bu durumda, popüler kültür, işleyiş sürecinde baskı ve direnme mekanizmalarının söz konusu olduğu bir kültür alanı olarak tanımlanabilir.

Stuart Hall da Gramsci'nin hegemonya kavramına katılır. Bunun yanında Hall, kültür tanımının sorunsallaştırılması gerektiğini ileri sürer. Belli bir kültürü egemen olarak ele almak, alternatif olanın boyun eğişini direkt olarak kabul etmeyi gerektirir. Böyle bir yaklaşımda, egemenin yönetiminden doğabilecek direnç mekanizmaları, düşmanlıklar veya mücadeleler görmezden gelinmiş olur. Hall'a göre, kültür kavramının

[86] Hall, **Ön.ver.,** s.16.
[87] **Aynı,** s.36.

sorunsallaştırılması, yok sayılan mekanizmaların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. "Egemen bir kültürel düzenin bu konuma gelmesinin ardındaki süreçler nelerdir? Egemen hale gelmiş kültürel düzen, özel toplumsal yapılarda 'belli yaşam şekilleri'nin devam etmesini ne şekilde sağlamaktadır?" türünden sorular, bu süreçte yol gösterici olacaktır. Hall'un başını çektiği söz konusu yaklaşım, kısaca, kültürün materyalist bir tanımını geliştirmeye çalışmaktadır. Kültürel alanın, ekonomik, politik ve ideolojik alanlarla ilişkisi de önemli bir sorun olarak ele alınmaktadır.[88]

Hall, kültürel metin ve pratiklerin anlamlandırılma sürecinde eklemlenme terimini kullanmayı tercih eder. Bu terim, anlamın sosyal olarak yaratıldığını ifade etmektedir. Hall'a göre, anlamlar sabit değildir; yapılır, bir yerde tutulur, belli koşullarda kullanılır. Eklemlenme sürecinde baskı ve direnç mekanizmaları bir arada işler.[89] Kültür de bu bağlamda ele alındığında, anlamı önceden belirlenmiş bir alan değildir.

Hall, Marksizmin ideoloji anlayışını reddeder. İdeolojinin üretim ilişkilerini yeniden üretme yolunda işlevsel olduğunu da kabul etmez. Althusser'i takip ederek, ideolojiyi, sosyal varoluşumuzun çeşitli yönlerini anlamlandırmamızı sağlayan imajlar ve kavramlar olarak ele alır.[90] Hall, ideolojinin üretiminde yönetenler ve yönetilenler arasındaki karşılıklı ilişkiyi temel alsa da, egemenlerin güdümünde olan bir kültür endüstrisinin varlığını ve politik manipülasyon çabasını da görmezden gelmez.[91] Hall, popüler kültürü şöyle tanımlar:

> Popüler kültür, iktidarda olanların kültürüne karşı, ya da onun adına mücadelenin alanlarından biridir. O mücadele içinde aynı zamanda kaybedilecek ya da kazanılacak olan şeydir. Boyun eğme ve direnme plânıdır. Kısmen hegemonyanın yükseldiği ve güvenlik altına alındığı yerdir. Popüler kültürün önemli olması da bu nedenledir.[92]

---

[88] **Aynı,** s.27.
[89] John Fiske, "Opening the Hallway: Some Remarks on the Fertility of Stuart Hall's Contribution to Critical Theory," **Stuart Hall: Cultural Dialogues in Cultural Studies.** Ed.: D. Morley ve K. Hsing Chen (London: Routledge, 1997), s.214'den akt. Aslı Yakın, "Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), s.51.
[90] Hall, **Ön.ver.,** s.33.
[91] **Aynı,** s.36.
[92] Stuart Hall, "Notes On the Deconstructing the Popular," Ed.: G.S. Jones ve diğerleri (London: Hutchinson, 1981), s.239'dan akt. Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.** İkinci basım (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1994), s.87.

Kültürel Çalışmalar ekolünün, Marksist ve yapısalcı yaklaşımlar yanında feminizmden de etkilendiği dile getirilmiştir. Feminizm, Kültürel Çalışmalar yaklaşımına bir yandan yeni, somut araştırma alanları sağlarken, diğer yandan da var olan alanların yeniden şekillendirilmesinde itici güç olmuştur. Hall'a göre, feminizmin ağırlığını hissettirdiği bir dönemde patriyarkal yapıların egemenlik ve baskı mekanizmalarını açıklayamayan bir kültür kuramı düşünülemez. Gramsci ve Althusser'in de okulu ve aileyi, hegemonyanın inşasında temel kurumlar olarak ele aldıkları belirtilmiştir. Ancak, yine Hall'a göre, ne aile ne de okul, cinsiyete dayalı iş bölümü, cinsiyet rolleri, cinsiyet kimliklerinin ve ilişkilerinin oluşumu ve cinsiyet farklılığı konuları ele alınmadan derinlemesine değerlendirilmiş sayılmaz.[93] Christine Gledhill de, popüler film metinleri ve izleyici arasındaki ilişkilerin Gramsci'nin hegemonya kuramı çerçevesinde anlaşılması gerektiğini ileri sürmüştür. Film metinlerini, Gledhill gibi kadın seyirci açısından ele alan Jackie Stacey ise yorumlarını 1980 sonlarında yaptığı araştırmaya dayandırmaktadır. Stacey, bu noktada kadın seyirci hakkındaki psikanalitik çalışmaların genel geçerliğini reddeder. Söz konusu çalışmada, 1940'lı ve 1950'li yıllardaki Hollywood kadın film yıldızları ile İngiliz kadın izleyiciler arasındaki ilişkiyi inceler. Her ne kadar sinema endüstrisinin manipülatif etkilerini gözden kaçırmasa da, Stacey ilgisini seyirciye yönlendirmekte ve seyirciyi peşinen pasif tüketiciler olarak kabul etmemektedir. Bu doğrultuda, film çalışmalarının metin analizi yaklaşımı yerine, seyirciyi temel alan etnografik metotları tercih etmektedir. Stacey, iki yüz otuz sekiz kadına yaptığı anket sonucunda elde ettiği bulguları, gerçeklerden kaçış, özdeşleştirme ve tüketicilik söylemi üzerinden değerlendirmiştir.[94]

"Gerçeklerden kaçış" söylemi, genellikle, popüler kültür ürünlerini kolay bir şekilde görmezden gelmeye neden olan bir söylemdir. Ancak Stacey'nin araştırması, söz konusu dönemde İngiltere'de gerçeklerden kaçışın çok boyutlu karakterini ortaya koymaktadır. Sadece filmlerdeki şatafat ve yıldızların çekiciliği değil; aynı zamanda sinemaya gitme ritüeli, paylaşılan ortak deneyim, sinema salonunun konforu ve lüksü de gerçeklerden kaçışa katkıda bulunmaktadır. Stacey, gerçeklerden kaçış söylemini, tarihsel olarak da

[93] Hall, 1996, **Ön.ver.,** ss.38-39.
[94] John Storey, **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**. Çev.: Koray Karaşahin (İstanbul: Babil Yayınları, 2000), ss.80-82.

konumlandırmak gerektiğini dile getirmiştir. Kaçılan söz konusu gerçekler arasında, 1940'lı ve 1950'li yıllar İngiltere'sinin savaş zamanının zorlukları ve tehlikesi vardır.[95]

Özdeşleştirme söyleminin temelinde ise, film yıldızlarının hareketlerini ve görüntüsünü taklit etmek yer almaktadır. İzleyici kadınların bu tepkileri ilk anda, film yıldızlarının fiziksel güzelliği ve cinsel çekiciliği düşünüldüğünde geleneksel kadın rolüne uygun bir davranış olarak algılanabilir. Ancak, Stacey'nin anket yaptığı kadın seyirciler, film yıldızlarının bu fiziksel özelliklerinden ziyade, güçlü ve kendine güvenli olma gibi karakter özelliklerine vurgu yapmışlardır. Bu bulgu, izleyici odak alındığı zaman, özdeşleştirme kavramının ne şekilde değişime uğradığını gözler önüne sermektedir.[96]

Stacey, tüketim söylemine, izleyici ve ürün arasındaki karşılıklı etkileşimi göz önünde bulundurarak yaklaşmayı yeğlemektedir. Diğer deyişle, film endüstrisinin, filmlerin ve filmlere bağlı olarak kozmetik ürünleri gibi diğer başka ürünlerin tüketilmesini sağlayarak film seyircisini nasıl yarattığına değil; filmlerin tüketiminin izleyicilerin hayatında nelere karşılık geldiğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Çalışmada elde edilen bulgular da, Hollywood yıldızlarının kısıtlayıcı bir kadın modeli sunmaktan ziyade İngiliz normlarına karşı bir başkaldırı ihtimali taşıdığını ortaya koymaktadır. Böylece tüketim, geleneksel kadın rollerini pasif bir şekilde kabullenişi değil; o dönemin İngiltere'sindeki evlilik ve annelik rollerini ön plana çıkartan kendini feda etme kavramına karşıt olarak benliğin ifadesini gösteriyor olabilir. Stacey'e göre, Amerikalı kadın modeli, o dönemdeki pek çok İngiliz seyirci için özerkliği, bireyselliği ve bağımsızlığı ifade etmiştir.[97]

Stacey'nin araştırması göstermektedir ki film metni, evrensel olarak geçerliliği olan bir ideoloji ortaya koymaz. Hollywood'da üretilen bir film, Türkiye'de farklı, İngiltere'de farklı algılanabilir. Algılamadaki bu farklılığa, sadece ülkelerin farklı kültürel yapıları değil; Stacey'nin örneğinde olduğu gibi konjonktürel durumlar da kaynaklık edebilir. Örneğin bahsi geçen araştırma, İkinci Dünya Savaşı dönemi ve sonrası toplumsal gerilimlerin ve sıkıntıların yaşandığı İngiltere'nin bu özel döneminde yapılmamış

[95] **Aynı,** ss.83-84.
[96] **Aynı,** ss.84-85.
[97] **Aynı,** ss.86-87.

olsaydı, sonuçlar daha farklı olabilirdi. Sonuç olarak tüketici odaklı bir çalışmada, metnin içerdiği kodlar üzerinden tüketicinin olası tepkileri konusunda tahmin yürütmekle yetinilmemeli; tüketicinin görüşleri de alınarak bir çıkarım yapılmalıdır. Bu çalışmada da melodramlara yönelik kadın seyirci ilgisi, kadınların erkek egemen değerlerle ilişkileri çerçevesinde çözümlenmeye çalışılırken bir grup seyirciyle görüşme yapılmıştır.

3.3. Melodrama Yönelik Temel Yaklaşımların Kadın Olgusu Açısından Ele Alınması

Trajedi ve gerçekçilik yüksek kültür değeri olarak kabul edilegelmiştir. Melodram ise kitle eğlencesi olarak bu türlerin karşısına yerleştirildiği için uzun yıllar incelenmeye değer bulunmamıştır. 1960 sonlarına doğru Anglo Sakson film eleştirisi, Fransız biçimcilerinin ve Neo-Marksist estetiğin etkisiyle eleştiri alanını yeniden tanımlamaya girişmiştir. Bu çerçevede, sanat ve popüler kültür arasındaki ilişki yeniden ele alınmıştır ve melodramın da dâhil olduğu popüler ürünler, çeşitli bakış açılarıyla değerlendirilmeye başlamıştır. Melodrama yönelik genel yaklaşımların, sınıf ve cinsiyet temelinde ortaya konulduğu görülmüştür.[98]

Neo-Marksist film eleştirisi, Hollywood'un ana akım filmlerini burjuva ideolojisini yeniden üreten klasik gerçekçi metinlerin bir devamı olarak gördüğü için olumsuzlamaktadır. Çünkü bu tür filmlerde ilişkiler, hiyerarşik ve tutarlı bir bütün olarak sunulmakta ve sosyal çatışmalar gizlenmektedir. Laura Mulvey de ataerkil kültürün ve bu kültürün ürünlerinin ev içi çatışmalarını, erkekliğe kadınlıktan daha çok değer verilmesinden doğan sosyal eşitliksizlik için bir tür güvenlik supabı olarak kullandığını dile getirmiştir.[99]

Aile melodramlarında, ailenin bir burjuva kurumu olarak görülmesi, geleneksel olarak kadınla özdeşleştirilen alanlar olan ev, aile ilişkileri, tüketim, fantezi, aşk ve duygusallık gibi alanlarda burjuva ideolojisinin somut olarak ortaya çıktığının dile getirilmesi,

---

[98] Gledhill. **Ön.ver**., s.6.

[99] Laura Mulvey, "Notes on Sirk and Melodrama," **Home is Where The Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film.** Ed.: Christine Gledhill (London: BFI Publishing, 1987), s.75.

toplumsal olarak inşa edilen "dişillik" ve burjuva ideolojisi arasında bir paralellik kurulduğunun göstergesidir.[100]

Raymond Williams, Charles Eckert ve Chuck Kleinhans'ın başını çektiği bir Marksist yaklaşıma göre aile melodramları, gerçekçi akımın doğrudan ortaya koyduğu toplumsal çatışmaları aile ve kişisel ilişkiler düzeyine indirgeyerek gizlemektedir. Bu yaklaşımla, melodram ve gerçekçilik arasındaki ilişki, önemli bir sorunsal olarak ortaya çıkmaktadır.[101] Eklemek gerekir ki "özel olan politiktir" yaklaşımıyla feministler, kadın ve erkek arasındaki özel ilişkileri de sorunsallaştırmışlardır. Ancak burada belirtilmek istenen, aile içi çatışmaların toplumsal bağlamdan yalıtılarak ve özel durumlarmışçasına ele alınmasıdır.

Melodram ve kadın filmleri üzerine yapılan çalışmalarda da kadın figürlerinin, sadece ataerkil psikolojiye hizmet ettiği dile getirilmektedir. Kadın figürünün hem kastrasyon tehdidi hem de arzu nesnesi olarak algılanması, kadının, filmlerde çelişik bir şekilde hem dikizci (röntgenci) bakışla cezalandırılmasına, hem de fetiş nesne olarak idealleştirilmesine neden olmaktadır.[102] Ancak, kadın bakışının, her zaman erkek karakterin nesneleştirici bakışıyla özdeşleşmeyebileceği, eşcinsel bir arzuyu da gizleyebileceği ya da Jackie Stacey'nin de ileri sürdüğü gibi bu bakışın altında öteki kadınları tanımak ve ideal bir öteki kadın olabilmek arzusunun yer alabileceği yönünde yaklaşımlar da mevcuttur.

Bu bölümde, toplumsal değişme temelli yaklaşımların ve psikanalitik yaklaşımların tüketici kitle olarak kadınlar açısından yeniden ele alınması amaçlanmaktadır.

3.3.1. Melodram Türüne Marksist Yaklaşım

Roman türünün ortaya çıkışında olduğu gibi, melodram türü de sık sık burjuvazi tarihiyle ilişkilendirilmiştir. Fethi Naci'nin de belirttiği gibi, romanın eskiçağ düzyazısından, eski doğu masallarından, şövalye edebiyatından, Rönesans hikâyesinden ve destanından etkiler taşıdığı açıktır; ancak gerçek roman ya da diğer deyişle, on sekizinci ve on

[100] Gledhill. **Ön.ver.,** s.12.
[101] **Aynı**, s.13.
[102] **Aynı,** s.4.

dokuzuncu yüzyıl romanı, burjuva yaşam biçiminin açık bir şekilde belirmesiyle ortaya çıkmıştır.[103] Melodram da aristokrasi üstünde egemenliğini ilân etmeye çalışan on sekizinci yüzyıl Avrupa burjuvazisiyle ya da iki yüzyıl sonraki Eisenhower'ın Amerika'sındaki "içten içe çürüyen" burjuvazi ile birlikte anılmıştır. Birçok tarihçiye göre, on sekizinci yüzyılda burjuvazi, asimilasyon ya da devrimle aristokrasiden egemenliği devraldığında ve kültürel hegemonya için harekete geçtiğinde melodram için uygun koşullar ortaya çıkmıştır.[104]

Paris'te, aristokrasinin her alanı kuşatması ve resmi programlar üzerindeki aristokratik neo-klasik geleneğin hâkimiyeti, alternatif eğlencelerin giderek artan bir şekilde kurumsallaşmasına neden olmuştur. Diğer yandan, İngiltere'de, devrimle değil de asimilasyonla daha önceden egemen konuma gelen burjuvazi, bu gelişmeleri, elit tabakanın egemenliği altında olan tiyatroların standartlarındaki bozulmanın nedeni olarak değerlendirmiştir. Gelişen bu alternatif tiyatro kültürünü kontrol altına almaya çalışan girişimler, daha çok, "gayri-resmi" olan bu tiyatronun görkemli gelenekleri kullanmasına ve alternatif drama retoriğini sağlamlaştırmasına yol açmıştır. Daha sonra, Fransa'daki devrim, melodram türünün ağırlıklı olarak kullanıldığı bu tür eğlenceleri meşru hale getirmiştir.[105] Melodram geleneği, romanlarla ve tiyatrolarla Amerika'da da devam etmiştir. Hollywood'un uluslararası eğlence sektöründeki hâkimiyeti sonucunda da melodram türü, tiyatrodan sonra sinema alanında popüler türler arasındaki yerini almıştır.

Cohn'a göre de, popüler romans ya da melodramlar tarafından sunulan fantezilerin kökenleri, burjuva toplumunun gelişiminde aranmalıdır. Cohn, bu metinlerin temelinde genel-geçer bir yaklaşımla "aşk" ilişkilerinin değil de, "güç" ilişkilerinin yattığını ileri sürer. Kadınlar için güç, evlilik kurumuyla sağlanır ve kadınların evlenmesi başarı olarak gösterilir.[106] Birçok melodramda kadınlar, evlilik yoluyla ekonomik olarak da sınıf

---

[103] Fethi Naci, **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme** (İkinci basım, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990), s.7.
[104] Gledhill. **Ön.ver**., s.14.
[105] **Aynı**, s.15
[106] Jan Cohn, **Romance and Erotics of Property: Mass Market Fiction For Women** (Durham: Duke University Press, 1988), s.8'den akt. Aslı Yakın, "Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları," Yayınlanmamış Doktora Tezi (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), ss.21-22.

atlarlar. Sonuç olarak, geleneksel cinsiyet ilişkilerinin yapılandığı evlilik kurumunun onaylanmasıyla ataekil otorite pekiştirilmiş olur.

Melodram türü ve gerçekçilik sorunu, bu bağlamda en çok tartışılan konulardan biridir. Nijat Özön, özellikle Türk sinemasını göz önünde bulundurarak hazırladığı çalışmasında, geri kalmış sinemaların, toplumsal gerçeklikleri tüm çıplaklığıyla yansıtma güçlüğünden dolayı, melodram türü anlatımı yeğlediğini dile getirmiştir. Özön'e göre, dış gerçeklikleri, yaşayan, soluk alıp veren karakterleri inandırıcılıkla perdeye taşımanın zorluğundan kaçan sinemacılar, gerçeğin bir karikatürünün yaratıldığı melodrama başvurur. Tabii burada, melodramın karikatürleştirmesi demek, gerçeği abartması, kaba çizgilerle ele alması demektir. Karakterler ve çevre arasında sağlam ve gerçekçi bir ilişki kurulamadığında, karakterlerden çok olgulara yer verilmeye başlanır. Karakterler de bu olguları sürükleyen araçlar halini alır. Olgular öne çıktığından, bunların olabildiğince dikkat çekici ve olağanüstü olmasına çalışılır. Bu şekilde de kademe kademe gerçeklikten uzaklaşılır.[107] Genellikle bu tür filmlerde, zaman ve mekân, toplumsal ve ekonomik arka plân, karakterlerin davranışlarında, hayat mücadelelerinde, genel olarak olayların gelişiminde, kişiler arası ilişkilerde belirleyici değildir. Bu tür filmlerin herhangi birinde geçen olaylar, başka bir melodram türü filme kolaylıkla taşınabilir.

Temel Marksist teze göre, maddi üretici güçleri ve üretim ilişkilerini kapsayan ekonomik alt yapı, ideoloji, felsefe, siyaset, sanat, hukuk gibi alanları kapsayan üst yapıyı belirler. Marksist kavramlarla söylenecek olursa popüler kültür, üst yapının ideolojik biçimlerinden biridir. Söz konusu teze sıkı sıkıya bağlı kalan Marksist gelenek, genellikle, popüler kültür ürünlerinden çok, ciddi sanat ürünlerini sınıfsal bağlamda inceleme konusu yapmıştır.[108] Sonuç olarak, Marksist edebiyat eleştirmenliği, popüler edebiyat metinlerini "değersiz" addederek inceleme konusu yapmamış ve böylece burjuva edebiyat eleştirmenliği ile bir nevi suç ortaklığı etmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki söz konusu temel Marksist tez, Althusser ve Gramsci gibi yazarlar tarafından eleştirilmiş ve yeniden formüle edilmiştir. Kısaca, her iki yazar da ekonomik indirgemeciliği reddetmişlerdir ve ideolojiyi durağan bir düşünce sistemi olarak değil de pratiklerle ve ilişkilerle şekillenen bir kavram olarak ele almışlardır. Gramsci'nin ve

[107] Özön, 1995, **Ön.ver**., ss.142-143.
[108] **Aynı**, s.36.

Althusser'in teorilerinden büyük çapta etkiler taşıyan Kültürel Çalışmalar ekolünün yaklaşımıyla popüler kültür konusu, önemli çalışma alanlarından biri haline gelmiştir.[109]

Bahsi geçen Marksist geleneğin, kitle kültürünü değersiz olarak nitelendirmesinin ve edebiyat eleştirisinde klasik addedilen eserleri temel almış olmasının ardında gelenekselleşmiş ve kurumsallaşmış olan, büyük ölçüde ataerkil edebiyat eleştirisi geleneğinin yattığı ileri sürülebilir. Nitekim modernizmin T.S. Eliot, Marinetti, Jünger, Benn, Wyndham Lewis, Celine, Marx, Nietzsche, Freud gibi temsilcilerini temel alan Andreas Huyssen, modernizmi ilerici, dinamik ve kültürdeki erkek üstünlüğünün bir işareti olarak gören ve kitle kültürünü tekleştirici, yutucu, totaliter, gerici ve dişil olarak gören geleneksel bir yaklaşımın yakın zamanlara kadar varlığını sürdürdüğünden söz etmiştir. Avangart yaklaşımların geleneksel ve yüksek sanata yönelik politik eleştirileri ve yıkıcı tutumları, yüksek kültür ve kitle kültürü şeklindeki ayrımı ortadan kaldırmaya başlamıştır.[110] Kitle kültürü ürünlerine, üst kültür ürünlerinin değerlendirilmesinde dikkate alınan estetik ölçütlerle pay biçmek ve dolayısıyla söz konusu ölçütler üzerinden değersiz olarak nitelendirmek sağlıklı bir yaklaşım olarak görülmemektedir. Bu tür bir yaklaşım, kitle kültürü ürünlerini değersiz addetmekle kalmayıp ürün-tüketici kitle arasındaki politik ilişkiyi de görmezden gelir.

Melodramların, egemen olan burjuva ataerkil kültürün ideolojisini taşıdığı ve tüketici kitleye bu ideolojiyi empoze ettiği ileri sürülebilir. Bu yaklaşım, Frankfurt Okulu'nun da öne sürdüğü yaklaşımdır. Ancak, bu bakış açısı, bize tüketici kitle hakkında yeterli bir çıkarım yapmamızı sağlamaz. Çünkü bu yaklaşımda tüketici kitle pasif, her sunulanı sorgulamadan kabul eden homojen bir topluluk olarak ele alınır. İngiltere'nin Smithton kasabasındaki kadın romans okurları üzerine bir araştırma yapmış olan Janice Radway de, kadınların romans okumalarının erkek egemen yapıyı doğrudan onayladıkları anlamına gelmediğini dile getirmiştir. Romans okumak, daha iyi bir dünya özlemiyle beraber protesto unsurlarını da içermektedir. Bu durumda, okuma pratiğinde ortaya çıkan anlamla metnin anlamının her zaman uyuşmayabileceği ileri sürülebilir. Nitekim Radway'ın araştırmasına katılan Smithton'lu kadınlar için romans okumak, sosyal rollerini bir süreliğine reddetmelerini sağlamıştır. Araştırmadaki kadınlar, ailenin

[109] Hall, 1996, **Ön.ver.,** ss.32-40.
[110] Huyssen. **Ön.ver**., ss.88-96.

isteklerini ve ev işlerini bir tarafa bırakarak romans okumaya özel zaman ayırmaktadırlar.[111] Dolayısıyla tüketici kitleyi, pasif alıcılar olarak nitelendirmek, basite indirgeyici bir yaklaşım olarak ortaya çıkmaktadır. Kapsamlı bir yaklaşım, yalnızca metnin üretildiği toplumun ekonomik, siyasal ve kültürel yapısını değil, aynı zamanda tüketici kitlenin, büyük ölçüde içinde bulunulan toplumla şekillenen beklentilerini ve özlemlerini de hesaba katmayı gerektirir.

3.3.2. Melodram Türüne Psikanalitik Yaklaşım

Jacques Lacan'ın post-yapısalcı psikanalizine göre romans ideolojisi, tüketim ideolojisi gibi bir arayışın etrafında oluşturulmuştur. Bu anlatı yapılarında aşk, her sorunun çözümüdür; aşkın kişiyi tamamlayan, bütüne kavuşturan bir işlevi vardır. Her iki ideolojide de eksik olan şey aynıdır: annenin bedeni. Sonuç olarak bu ideoloji, okuyucuyu ya da izleyiciyi aşkın bu eksikliği tamamlayacağına inandırarak hayali bir mutluluğa taşır.[112]

Romantik anlatılar üzerine çalışmalar yapmış olan Rosalind Coward'a göre, bu metinler ortak bir fantezinin kanıtı olduğu gibi aynı zamanda bu fanteziye katkı sağlamaktadırlar. Ona göre bu metinlerde kadınların, gençlik öncesinde deneyimlemiş oldukları 'Oedipal drama' tekrar tekrar ifadesini bulur; ancak bu metinlerde kadın çoğunlukla babayla evlenir ve annenin yerini alır. Sonuç olarak kadınlar, erkeğe bağlanmayla zayıf konumdan güçlü konuma geçerler.[113] Ancak, tekrar belirtmek gerekir ki kadının söz konusu durumda elde ettiği iktidar, erkekle ilişkisi üzerinden kazanılmıştır.

Treacher da, popüler romantik edebiyat ile fantezi mekanizması arasında bir paralellik olduğunu iddia etmektedir. Treacher'a göre, fanteziler, cinsellikle bağlantılı ve içgüdüseldir; feministlerin, özellikle kadın cinselliği konusunda iddia ettiği gibi, sonradan empoze edilmiş yapılar değildir. Popüler romanlarda aşk ve cinsellik birbirinden ayrı olarak ele alınmıştır ve çoğunlukla da cinselliğin romantize edilerek aşkla üstünün örtüldüğü ya da "gayrimeşru" olarak nitelenen olaylar kapsamında ele

---

[111] Janice Radway, "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri," Kadın ve Popüler Kültür. Der: ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark (Ankara: Ark Yayınevi, 1995), ss.126-146.
[112] Storey, **Ön.ver.,** s.138.
[113] **Aynı,** ss.57-58.

alındığı görülmüştür.[114] Denilebilir ki, Treacher, fantezilerin cinsellikle bağlantısına ve içgüdüsel yönüne değinmiş; toplumsal boyutuna değinmemiştir. Ancak, bu çalışmada cinsellikle ilgili pratiklerin ve değerlerin verili olmadığı, toplumsal olarak şekillendiği görüşünden harekete geçilmiştir.

Radway, daha önce değinilmiş olan çalışmasında, romans türünün kadınlara ifade ettiklerini çözümlerken Chodorow'un çalışmalarından yararlanmıştır. Bu yaklaşıma göre romans, okuru "annesel ilginin" odağı olduğu Ödipal dönem öncesi zamana taşır. Hikâye kahramanıyla özdeşleşilerek yaşanan bu deneyim, kadınların gerçek yaşamda kendilerinden beklenen desteği ve ilgiyi dolaylı olarak görmelerini sağlayan bir araç işlevi görebilir. Mary Wollstonecraft ve Jane Austen da benzer bir şekilde, aşk romanlarının ya da melodramların kadının duygusal ihtiyaçlarını ve arzularını doyurarak akıl ve bilgi istencini ortadan kaldırdığını dile getirmişlerdir. Bunun yanında, bu romanların olay örgüsünün, bir yandan gündelik hayatı ve cinsiyet rollerini tekrar ederken, diğer yandan da bir tür kaçış sağladığı ve baskıya karşı direnme mekanizmalarını uyuşturduğu belirtilmiştir.[115] Pembe Behçetoğulları da, kadın seyircilerin melodramlardan hangi yollarla haz aldığını ortaya çıkarmaya çalıştığı tezinde, bu filmlere kadın seyirciyi çeken etkenin, ataerkil aşkın ritüelleşmiş görüntüleri olduğu kadar, bastırılmış öfkelerinin açığa çıkarılmasını sağlayan film metnindeki boşluklar olduğunu dile getirmiştir. Behçetoğulları'na göre, melodramatik anlatı, çelişkilerini filmin sonunda yok etse de, açtığı tüm aralıkları kapatamaz ve seyirciye küçük de olsa bir özerklik tanır. Bunun yanında, melodramların uylaşımlarının abartılı aynılığından kaynaklanan "bildiklik" duygusu, seyirciye filme dışarıdan bakma ya da en azından zaman zaman mesafeli bakma şansını vererek onların filmden farklı bir haz almasına olanak tanır.[116] Sonuç olarak, kadınları bu filmlere çeken etkenin, gündelik hayatın bildik tekrarları olduğu kadar, gündelik hayatta deneyimlenemeyecek olan yaşantıları da bir film süresince kadınların gözlerinin önüne sunması olduğu ileri sürülebilir. Kadınlara birçok önemli konu sunduğu belirtilen bu metinleri, kadın

---

[114] Yakın, 1999, **Ön.ver**., s.23.
[115] Kaplan. **Ön.ver**., s.146.
[116] Pembe Behçetoğulları, "Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları: 1960-1975," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), ss. 48-49.

seyircinin egemen kültürle nasıl ilişkilendiğini bulgulamak açısından ele almak anlamlı görülmektedir.

Chodorow'un kadınların psikoseksüel gelişimiyle ilgili öne sürdüğü yorumlara göre, kadınlar, sadece karşı cinsle ilişki kurmaya ihtiyaç duymazlar; bunun yanında kendilerini bir anne gibi koruyacak birisine duygusal olarak bağlanmak isterler. Radway da kadınların bu türden bir duygusal tatmini sağlayabilmeleri için üç seçenekleri olduğunu dile getirmiştir: lezbiyenlik, bir erkekle duygusal ilişki ve romansın da aralarında bulunduğu diğer araçlar. Radway, dolaylı olarak, duygusal tatmini sağlamada, romans okumanın en elverişli seçeneklerden biri olduğunu söylemiş olur. Lezbiyenlik, toplumsal olarak kısıtlanmıştır; erkeğin psikoseksüel gelişimi ise ikinci seçeneği kısıtlar. Radway'e göre, romans türünün altında yatan fantezi, anne sevgisini, sembolik bütünlüğü ve kimliğin onaylanmasını kapsayan Ödipal arzunun ve Oedipus kompleksi öncesi dönemin ürünüdür. Bu durumda ideal romanslar, baba koruyuculuğunu, anne şefkatini ve tutkulu aşkı içeren üç boyutlu bir duygusal tatmin sağlar. Ancak birbirinden ayrı görülen bu üç duygusal tatminin kökeninde koruyan ve gözeten erkek miti yatmaktadır.[117] Romanslardaki erkek karakter, rolünü, evliliğin kurumsal çatısı altında sergileyip daha da sağlamlaştırır. Sonuç olarak, kadının duygusal tatmin sağlayabileceği yegâne ilişkinin, evlilik ilişkisi olduğu dolaylı yoldan anlatılmış olur.

Kaplan, fantezinin tanımını, yaygın kullanılış biçimini göz önünde bulundurarak şu şekilde yapmıştır: "Fantezi, bilinçli bir şekilde kurulmuş olan hayali bir sahnedir ve fanteziyi kuran kişi, bu hayali sahnede kendisini, çoğunlukla kolayca özdeşleşebileceği sabit bir konuma yerleştirir." Kaplan, kimi zaman sosyal hastalık olarak tanımlanan bu yapının etkisini tam olarak kavrayabilmek için fantezinin tanımını doğru yapmak gerektiğini dile getirmiştir.[118]

Psikanalitik teoriye göre, fantezi, cinsiyetin kurulmasına ve sosyal ve psikolojik kişiliğin oluşmasına yardım eder. Haz hakkında düşünmek, kişiyi özne haline getirir. Fantezinin, özel bir senaryo veya senaryolar serisi olarak değil de, bu şekilde, zihinsel ve sosyo-psikolojik hayatın gelişiminde önemli bir yeri olmasıyla ele alınması, feminist

[117] Storey. **Ön.ver.,** ss.59-61.
[118] Kaplan. **Ön.ver**., s.148.

perspektife daha çok katkı sağlayabilir. Fanteziler, basit bir şekilde, kadının ataerkil ilişkilere boyun eğmesinin işareti olarak değil, kadının bir özne olarak psikolojisinin gelişimindeki hayati bir öğe olarak da anlaşılabilir. Ancak, Freud'un fantezi tanımında çelişkili olan taraf, fantezinin, sosyal kurallarla ve dışlanan kişilikle ilişkisinin belirsiz kalmış olmasıdır. Sonuç olarak, söz konusu fanteziler de toplumsal ve kültürel arka plândan bağımsız olarak kurulamazlar. Bir kadının özne olarak psikolojisinin gelişimi, kadın rolünün toplumsal cinsiyet rollerine göre nasıl oluşturulduğuyla ve nasıl algılandığıyla da yakından ilgilidir. Kaplan, popüler romanlardaki baştan çıkarma fantezilerinin, özellikle feminist çalışmaların etkisiyle değişmeye başladığını dile getirmiştir. Maskülen ve feminen özellikler, belirsizleşmeye başlamıştır. Kimi romanlarda erkek karakter, baştan çıkarılacak obje rolünü sergilerken, kadın karakter hem aktif hem de feminen bir role sahiptir.[119]

Freud'un fantezi tanımını temel alan "Fantezi ve Cinselliğin Kökenleri" makalesinin yazarları J. Laplanche ve J.B. Pontalis, fantezinin ilk işlevinin, arzu için bir mekan sağlamak olduğunu dile getirmişlerdir. İkinci olarak da, fantezilerde sabit bir özdeşleşme olmadığını iddia etmişlerdir. Fantezilerde, arzulanan obje, net bir şekilde oluşturulmaz. Öznenin de sabit bir yeri yoktur ve özne kendini, bir imge yığınıyla çevrelenmiş olarak görür. Kaplan, kadınları aşk romanı okumaya çeken en önemli etkenlerden birinin, hem aktif hem de pasif konumdaki karakterle özdeşleşebilme olanağı olduğunu öne sürmüştür. Fantezilerdekine benzer şekilde, melodramlarda da beklenmedik olaylar söz konusudur ve bunlar türlü yollarla rasyonelleştirilir.[120]

Genellikle, muhafazakâr bir ahlâk anlayışını barındıran melodramların, cinsellik çağrışımı yapan fantezilerle ilişkilendirilmesi, yaygın bir yaklaşım değildir. Ancak, bu çalışmada fanteziler, yalnızca cinsel içerikleriyle değil, sosyal ve politik temelleriyle de ele alınacaktır. Christine Gledhill de, melodramın, Viktoryen ahlâk anlayışını ya da modern psikoloji kategorilerini içermesine rağmen, hayatın sosyal, politik, psikolojik alanlarındaki iyi ve kötü güçlerin sürekli devam eden mücadelesini ortaya sererek

[119] **Aynı**, ss.149-161.
[120] **Aynı**, ss.150-155.

herkesçe bilinen dünyanın yüzeyinin altında yatan arzuları, korkuları, değerleri ve kimlikleri görünür hale getirdiğini dile getirmiştir.[121]

Kaplan'a göre de, özellikle kadınlar, popüler romantik romanları okumayı tercih etmektedir. Çünkü kamusal alanda iktidara hala sahip olamayan kadınlar için aşk romanının anlatı örgüsü, bu alana bir giriş ve kamusal deneyim imkânı sağlayabilir. İkinci olarak da, aşk romanı okumak, bir tür fantezi kurma aracıdır. Ancak, fantezi kurmak, kadına özgü bir özellik değildir. Freud'un da belirttiği gibi fanteziler, birey olarak psikolojimizin oluşmasında önemli bir paya sahiptir.[122] Fantezilerin işlevine dair Freud'un ileri sürdükleri önemli bir açılım sağlasa da, kadın ve erkek arasındaki toplumsal yapılanmadan kaynaklanan farklılıkları ve eşitsizlikleri vurgulamakta yarar vardır. Bu çalışmada, melodram türü filmler ve kadın seyirci ilişkisi, kadın seyircilerin tepkileri üzerinden ortaya konmaya çalışılırken toplumsal arka plân temel alınmıştır. Kadın seyircilerin yoğun bir ilgi ve beğeni gösterdiği belirlenen noktalar, kadınların ataerkil kültürle ilişkilenmesi çerçevesinde yorumlanmıştır.

3.4. KİTLE KÜLTÜRÜ

3.4.1. Kitle Kültürü Kavramı

Kitle kavramı, kapsadığı bireylerin sınıf, cinsiyet, ırk, etnisite kaynaklı ayrımlarını yapay bir şekilde ortadan kaldıran ve herhangi bir kurumun çerçevesiyle sınırlandırılamayan karmaşık bir yapıya işaret etmektedir. Kitle kavramına yüklenen anlamları, eski çağlardan günümüze kapsamlı bir şekilde ortaya koyan Canetti, deşarj anının, kitle içinde meydana gelen en önemli olaylardan biri olduğunu dile getirmiştir. Deşarj anı, kitleye dâhil olan herkesin mevki, sosyal konum ve mülkiyet ayrımlarından kaynaklanan farklılıklarının silindiği, herkesin kendisini bir diğeriyle eşit hissettiği andır. Diğer yandan, bu eşitlik hissini yaratan deşarj anı, kısa süreli bir yanılsamadan ibarettir. Yaşamın her alanında kurulmuş olan, insanın bir üstüne dokunmasını veya bir astının seviyesine inmesini engelleyen hiyerarşilerin hissedilmesini, geçici olarak engeller; fakat aslında söz konusu hiyerarşilerde gerçek bir dönüşüm yaratmaz. Kitleyi

[121] Gledhill. **Ön.ver**., s.33.
[122] Kaplan. **Ön.ver**., ss.164-165.

bir arada tutan yoğunluk duygusu, en yoğun düzeye deşarj anında çıkar.[123] Kadın seyircilerin, kitle kültürü ürünleri olan melodram türü filmlerle ilişkisinin bir boyutu, Canetti'nin ortaya koyduğu deşarj kavramıyla da açıklanabilir. Kitle kültürü ürünleri olarak melodramların, kadın seyirciler üzerinde etki yaratabilecek özellikleri mercek altına alınmadan önce, kitle kültürü kavramının ve kitle kültürü kuramlarının detaylı bir şekilde ele alınması gerekli görülmektedir.

"Kitle toplumu" kavramını, sanayileşme, kentleşme ve modernleşme süreçleri boyunca ortaya çıkan ekonomik, sosyal, kültürel yapıdaki değişimler karakterize etmektedir. Bu süreç, kültürel faaliyetlerin, kapitalizm kurallarına göre işlemesini ve kitlesel olarak tüketilmesini beraberinde getirmiştir. Sanatsal ve kültürel faaliyetlerin tüketimi, seçkin bir kitlenin ayrıcalığı olmaktan çıkmış; kitleselleşmiştir. Özellikle, geniş yığınlara hitap eden kültürel ürünlerin tüketimi, Canetti'nin dile getirdiği deşarj mekanizmalarıyla kitlenin biraradalığını kuvvetlendirmiştir. Kitle kültürü olgusuna yönelik, felsefi ve ideolojik kaynakları bakımından birbirinden farklı yaklaşımlar mevcuttur.

Popüler kültür ile kitle kültürü kavramları, çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılan kavramlardır. Ancak, kitle kültürü kavramında birbirine benzeyen bireylerden oluşan bir tüketici kitlesine ve yaygın olan tek bir kültüre işaret edilmektedir. Kitle kültürü terimi yerine "kültür endüstrisi" terimini tercih eden kuramcılar da mevcuttur. Çünkü kültür endüstrisi terimi, kültürün kapitalist örgütlenişine ve sermayenin ihtiyaçlarına daha çok vurgu yaptığı için yaygın kültürün kapitalist düzendeki işleyişini daha açık bir şekilde ortaya koymaktadır.[124] Bu çalışmada melodram filmleri ve kadın seyirci ilişkisi femi nist bir perspektifle ele alınırken melodramlar, kadın seyirciyi erkek egemen kültüre eklemleyen kitle kültürü ürünleri olarak ele alınmıştır. Ancak, tümdengelimci bir yaklaşımla kadın seyircilerin olası tepkileri hesap edilmemiş; ulaşılabilen kadın seyircilerle görüşülüp bunun üzerinden bir çıkarım yapılmıştır. Kültürel Çalışmalar ekolünün yaklaşımı takip edilerek melodram filmlerinin da dahil olduğu kültürel ürünler, egemenler ve baskılananlar arasındaki kültürel ilişkilerin işlediği alanlardan biri

[123] Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**. İkinci Basım. Çev.: Gülşat Aygen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003), ss.18-19.
[124] David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. Çev.: Ahmet Cevizci (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998), ss.94-95.

olarak ele alınmıştır. Popüler kültür kavramını kullanmayı tercih eden Kültürel Çalışmalar ekolünün yaklaşımına yakın bir perspektiften bakılmışsa da kitle kültürü kavramının kullanılması uygun bulunmuştur. Popüler kültür ve kitle kültürü kavramları arasındaki temel ayrım, popüler kültürün halk tarafından yaratılan, kitle kültürünün ise egemen bir grup tarafından halk için geliştirilen bir kültür olmasıdır. Ayrıca, Kültürel Çalışmalar yaklaşımı, ulusal bir kültürün bir yaşam tarzı olarak bütünlüğünü kabul etmesine rağmen, her toplumda etnik, sınıfsal, yöresel niteliklerle belirlenen farklı yaşam tarzlarının da mevcut olduğunu ileri sürer. Bu çalışmada benimsenen feminist yaklaşım doğrultusunda, ataerkil yapı, cinsiyet rolleri, cinsiyetler arası eşitsizlikler gibi konularda etnik, sınıfsal, yöresel anlamda kimi farklılıkların yaşanabileceği tamamen göz ardı edilmese de, kadın-erkek eşitsizliği, kadının ve erkeğin ataerkil yapı tarafından belirlenen rolleri bağlamında toplumsal kesimler arasında temel ayrımların olmadığı görüşü savunulmaktadır. Sonuç olarak, feminist mücadelenin kazanımlarından ve egemen kültüre etkilerinden söz edilebilirse de, kadınların kültür alanındaki etkisinin yerleşik değerleri henüz altüst edememesinden ve kendilerine dayatılan kültürü kabule zorlanmalarından dolayı, kitle kültürü kavramının kullanılması, bu çalışma kapsamında daha uygun bulunmuştur.

3.4.2. Kitle Kültürüne Kuramsal Yaklaşımlar

3.4.2.1. Seçkinci Yaklaşım

Kitle kültürüne yönelik yaklaşımlardan biri, Nietzsche, LeBon, Gasset gibi düşünürlerin "kitle" kavramı üzerine ortaya koymuş oldukları olumsuz düşüncelerden etkilenmiştir. Bu seçkinci ve tutucu yaklaşıma göre, sanayileşme ve teknolojik gelişme süreçlerinin ortaya çıkardığı kitle kültürü, yüksek kültürün kirlenmesine neden olmaktadır; beğeni düzeyini düşürmektedir ve insanları sıradanlığa, zihinsel rahatlığa, edilginliğe, kaçışa özendirmektedir.[125]

Bu yaklaşımın altında "yüksek kültür" diye tâbir edilen kültürün, elit bir kesimin ayrıcalığı olarak muhafaza edilmesi gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Bu düşünce de

[125] Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak** (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991), ss.17-18.

kültürü seçkinci kültür ve kitle kültürü, toplumu da seçkinler ve seçkin olmayanlar olarak keskin bir şekilde ayırmaktadır.

Yükselen kitle kültürünün ve kitle demokrasisinin uygarlığı tahrip ettiğini dile getiren bir başka etkili kuramcı olan Matthew Arnold'a göre de, popüler kültür ve anarşi eş anlamlıdır. İngiltere'de var olan güçlü ortak kültür, sanayi devrimiyle bölünmeye başlamış ve seçkinlerin tekelindeki azınlık kültürünün yanında kitle kültürü ortaya çıkmaya başlamıştır.[126] Sonuç olarak, bu yaklaşıma göre kitle kültürü, toplumsal ve yerleşik kültürel yapıyı tehdit eden bir unsur olarak algılanmaktadır. Erkek egemen kültürü ve yapıyı yeniden ürettiği dile getirilen melodramların, bu açıdan yerleşik toplumsal yapıyı tehdit ettiğini ileri sürmek zordur.

3.4.2.2. Frankfurt Okulu

Kitle kültürüne yönelik diğer bir yaklaşım da Frankfurt Okulu'nun köktenci yaklaşımıdır. Theodor Adorno, Max Horkheimer ve Herbert Macuse'un başını çektiği Frankfurt Okulu'nun yaklaşımına göre, kitle kültürü daima egemen burjuva ideolojisini pasif tüketicilere kabul ettirmektedir. Bu okulun temsilcileri, kitle kültüründen ayrı tuttukları sanatı, Rönesans'tan beri sürekli bir biçimde sıradan ve yararcı işlevlerden soyutlayan uzmanlaşmış bir toplumun ürünü olarak algılamaktadırlar. Eleştirileri, metin-merkezlidir; çünkü sanat yapıtını kendi içinde anlamlı ve kapalı bir bütün olarak görmektedirler ve uygun şekilde donatılmış olan okuyucuların sanat yapıtına içkin olan bu anlam ve değerleri algılamaya hazır bir konumda olduğu düşünülmektedir. Frankfurt Okulu'nun "deri altına iğne modeli", kitle kültürünün, egemen burjuva sınıfının ideolojik bir aygıtı olarak kitlelere enjekte edildiğini varsayıyordu. Kitle kültürü ürünü tüketiminin herhangi bir ideolojik değişme ya da direnme olasılığı içermediği dile getirilmekteydi. Kitleler pasif ve iradeden yoksun olarak değerlendirildiğinden kimlerin bu ürünleri ne şekilde algıladığı ve değerlendirdiği sorgulanmamıştı.[127]

---

[126] John Storey, **An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture** (London: Prentice Hall, 1997), s.22'den akt. Aslı Yakın, "Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları," Yayınlanmamış Doktora Tezi, (Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999), s.34.

[127] Janice Radway, "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik," **Kadın ve Popüler Kültür**. Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark (Ankara: Ark Yayınevi, 1995), ss.43-44.

Frankfurt Okulu, eleştirilerini Marksist bir yaklaşımla sınıfsal bir temele oturtmuştur. Var olan eşitsiz, adaletsiz toplum yapısının, egemenlerin elinde bulunan kültür endüstrisinde üretilen yapay kültür ürünleriyle devam ettirildiğini; kitlelerin, bu kültür biçimleri yoluyla toplumsal hiyerarşiye itaate zorlandığını ve her türlü özgürleşimci unsurlara kapalı olan bu ürünlerin herhangi bir direnç potansiyelini bastırdığını dile getirmektedir. Ne bu kültürü üretenler ne de tüketenler özgürdür; her iki taraf da bu endüstrinin temellendiği ekonomik ve siyasi sisteme bağımlıdır.[128]

Frankfurt Okulu, yaklaşımında "yüksek sanat" olarak adlandırdığı sanatı, kitle sanatından ayrı tutmaktadır. Kültür endüstrisinin hâkimiyeti altındaki kitle sanatı, kitleleri maniple edip statükoyla yetinir durumda tutarken "yüksek sanat" özerk, eleştirel bir ruhu sürekli korumaktadır. Tania Modleski, kültürün bu şekilde bölünmesini tehlikeli bulur, çünkü kitle sanatının küçümsenmesi "politik olarak ilerici bir tavır haline" gelir.[129] Başka bir Marksist eleştirmen Fredric Jameson ise, yüksek sanatın "sanatın metalaştırılması" süreçlerinden muaf olmadığını dile getirerek Frankfurt Okulu'nun yüksek sanatı, toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimlerden uzak bir yere konumlandırmasını eleştirmiştir. Ayrıca, kitle kültürü ürünlerinin bastırdığı ve yönlendirdiği varsayılan politik kaygı ve fantezilerin, toplumsal temelleri ve "etkin bir varlık durumuna sahip" olabileceğini dile getirmiştir. Jameson, kitle kültürel metinlerin, toplumsal kaygıları hem uyardığını hem de yatıştırıp etkisizleştirdiğini öne sürmüştür.[130] Daha yakın bir dönemde, Louis Althusser ise, ideolojinin içinde olan ve ideolojinin dışında olup diğer insan gruplarını denetlemeye çalışan şeklindeki ayrıma karşı çıkmış; herkesin ideolojinin içinde olduğunu dile getirmiştir.[131]

Frankfurt Okulu'nun içerisinde anılmasına rağmen, okulun temel yaklaşımından farklı fikirler ileri süren Walter Benjamin, sanat yapıtının teknoloji ile yeniden üretimi ve bunun yaratacağı etkiler üzerinde durur. Yeniden üretimle çoğaltılan sanat eseri, kutsallığını, biriciklik niteliğini kaybeder. Bu şekilde insana yakınlaşan sanat eseri,

---

[128] Mutlu. **Ön.ver**., ss.20-21.
[129] Modleski. **Ön.ver.,** ss.23-24.
[130] Fredric Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture," s.136'dan akt. Tania Modleski, **Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi.** Çev.: Yavuz Alogan (İstanbul: Pencere Yayınları, 1982), ss.24-26.
[131] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," **Lenin and Philisophy and Other Essays,** ss. 127-86'dan akt. Modleski, **Ön.ver.,** s.26.

geleneğin belirlemiş olduğu anlamdan sıyrılıp farklı okumalara, farklı yorumlara açılır.[132] Seyircinin olumlu etkisini ve sanat eserinin kitleselleşmesinin geleneğin otoritesini kırıcı etkisini hesaba katan Benjamin, bu yaklaşımıyla Kültürel Çalışmalar alanının kuramcılarına daha yakın bir duruş sergilemiş olur. Benjamin ayrıca, kitleyle buluşan bu sanatın, politikayla bağ kurmaya başladığını dile getirmiştir. Sanat, yalnızca faşizm tarafından değil, komünizm tarafından da politik hayata sokulmaya başlanmıştır. Benjamin'in yorumuna göre, Sovyetler Birliği Komünist Partisinin 'propaganda' bürosu, sanatı, proleter yaşamın zorluklarını ve kahramanlığını tasvir edecek bir araç olarak kullanmıştır.[133] Dolayısıyla sanat, kitleselleşirken eski seçkinci geleneğin etkisi kırılmakta; diğer yandan da sanat, siyaset alanına yakınlaşmaktadır.

Sermaye birikiminin mantığına kâr güdüsüyle tâbi olan konformist ve düzeni olumlayıcı sanat eserleri, Adorno'ya göre, gerçeklikten bir kaçış sağlar. Adorno, bu amaca ulaşmak için sanat eserlerinde bir takım teknikler kullanıldığını öne sürmüştür. Standartlaştırılmış kurgular, temalar; çözüm yollarını gözden kaçıran, vurguyu toplumsaldan bireysele yönelten "sözde-bireyselleştirme"; önceden hazırlanmış gülüşler gibi seyirciden doğru tepkiyi almayı amaçlayan otomatik "tepki mekanizmaları" bu kullanılan tekniklerden bazılarıdır.[134] Tür eleştirisi bölümünde de dile getirildiği gibi, melodram da dâhil olmak üzere tür filmleri, Adorno'nun belirttiğine benzer şekilde standartlaşmış teknikleri kullanır. Bu teknikler, zamanla seyircide belli beklentiler uyandırırlar. Söz konusu beklentilerin melodram seyircilerinin üzerinde ne tür etkiler yarattığı, bu çalışmada yapılan görüşmelerle ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.4.2.3. Modernizm Tartışmaları

Kitle kültürüne yönelik tartışmalar, Frankfurt Okulu'nun ortaya attığı tartışmalardan daha da önce modern estetik üzerine yapılan tartışmalarda dile getirilmiştir. Goncourt kardeşler, Germinie Lacerteux (1865) adlı romanın önsözünde gerçek roman ve sahte roman arasında bir ayrım yaparak modern estetiğin sınırlarını ve sahte romandan ayrıldığı noktaları dile getirmişlerdir. Kitlelerin tükettiği bu söz konusu sahte romanlar, "açık saçık küçük işler, kaldırım fahişelerinin anıları, yatak odası itirafları, erotik

[132] Benjamin. **Ön.ver.,** ss.45-76.
[133] West. **Ön.ver**., s.95.
[134] **Aynı,** s.96.

kirlilik, kitap dükkânlarının vitrinlerinde etekleri havada gösterilen skandal fotoğraflar" olarak betimlenmiştir.[135] Gerçek roman ise bilimselliğiyle, ciddiliğiyle özerkliğini ve muhalif karakterini koruyan bir yapıyı temsil etmektedir. Söz konusu modernist sanat yapıtları, burjuva kültürünün tezahürü olarak görülen kitle kültüründen ve gündelik yaşamın burjuva kültüründen tamamen kendini ayırmaktadır. Ancak, kitle kültürü ve modernist estetik arasındaki dile getirilen bu karşıtlık, yirminci yüzyılda kültürel alanın hızla metalaştırılması ve sömürgeleştirilmesiyle ortadan kalkmaya başlamıştır. Adorno'nun dile getirdiği gibi modernist sanat da, kitle kültürü de "kapitalizmin yara izlerini" taşımaktadırlar.[136]

Modernizmdeki gerileme ve postmodernizmin yüksek sanat biçimleriyle kitle kültürünü ve gündelik yaşam kültürünü aynı potada ele almaya başlaması, bu uzlaşmaz gibi görünen karşıtlığın yavaş yavaş ortadan kalkmasına yol açmıştır. Hatta, bazı postmodernist yazarlara ve kuramcılara göre, kitle kültürünün seçkinci kültürle aynı kefede değerlendirilmesi, aynı eserde yan yana yer alması, olumlu bir duruma işaret etmektedir. Kısaca, postmodernist estetik anlayışıyla beraber kültürel metinler arasındaki değer hiyerarşisinin ortadan kalkmaya başladığı ileri sürülebilir. Ancak, söz konusu hiyerarşinin ortadan kalkması, direkt olarak, kitle kültürü alanındaki metinlerin, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla ciddi incelemelerin ve araştırmaların konusu olmalarını ve iktidar ilişkileri çerçevesinde ele alınmalarını getirmemiştir.

3.4.2.4. Baskı ve Direnç Alanı Olarak Kitle Kültürü

Kitle kültürü olgusuna yönelik bir diğer yaklaşım da Stuart Hall ve John Fiske gibi araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur. Bu yaklaşımda kitle kültürü kavramı yerine popüler kültür kavramının kullanılması tercih edilmiştir. Çünkü tüketici kitle ve tüketici kitlenin iktidar odaklarıyla ilişkisi temel alınmıştır. Popüler kültür ise, bu bağlamda kültür endüstrisi tarafından değil, tüketici kitle tarafından yaratılmaktadır.[137] Stuart Hall'a göre kültür, hem bir hegemonya hem de bir direnç zemini sunmaktadır.

---

[135] Edmond ve Jules de Goncourt, Germinie Lacerteux, Çev.: Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1984)'den akt. Andreas Huyssen, "Kadın Olarak Kitle Kültürü Modernizmin 'Öteki'si," **Kadın ve Popüler Kültür**. Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark (Ankara: Ark Yayınları, 1995), s.81.

[136] 18 Mart 1936 tarihli mektup, Walter Benjamin, **Gesamme Schrifen** 1, no. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), s.1003'den akt. Huyssen. **Ön.ver**., s.92.

[137] John Fiske, "Commodities and Culture," **Understanding Popular Culture** (London and New York: Routledge, 1996), ss.23-24.

Kültürel konular, basit bir biçimde tarihe ayna tutan durağan temsiller olarak değil, tarihsel süreçlerin ve uygulamaların bir parçası olarak ele alınmalıdır. Bu yaklaşıma göre, kültürel ürünler yansıttıkları ideolojiyle değil de yaptıkları ideolojik etkiyle ele alınmalıdır. Bu durumda kültürel ürünlerin sunulduğu kitleler, pasif birer alıcı değildirler; etnik, cinsel ve sınıfsal eşitsizliğin yaşandığı bir zeminde kimi zaman direnç gösterebilen tarafı meydana getirirler. Kültürün, üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğini ortaya koyan kültürel çalışmalar yaklaşımı, seyirciyi aktif olarak ele alarak seyirci çözümlemesi, etnografik metotlar, tüketime yönelik anlam araştırması gibi yöntemler ileri sürmüştür.[138] Bu çalışmalar, seyirciyi pasif ve belirli bir konuma yerleştiren, metin analizine yönelen çalışmalardan ayrılmaktadır. Amerikalı Kültürel Çalışmalar kuramcısı Lawrence Grossberg, herhangi bir kitle kültürü ürünü ve tüketicisi arasındaki ilişkinin aktif ve üretici bir süreç olduğunu dile getirerek bu ilişkiyi şöyle açımlamıştır:

> Bir metnin anlamı, kendimiz için uygun olan bir zamanda başvurabileceğimiz, diğerlerinden bağımsız olarak kullanıma hazır birtakım şifrelerle verilmez. Metin, zaten kendi içerisinde olan asıl anlamını ve politikasını bir anda dışa vurmaz; ve hiçbir metin, etkilerinin ne olabileceği konusunda herhangi bir garanti veremez. Çünkü insanlar, bir metni yalnızca anlamaya çalışmakla yetinmez, aynı zamanda metne, kendi hayatlarına, deneyimlerine, ihtiyaç ve isteklerine uygun anlamlar yüklemeye çalışırlar.[139]

John Fiske de kültür endüstrisinin gücünü kabul etmekle beraber dikkatini daha çok bu gücün yaratacağı etkiye ve popüler stratejiler yoluyla söz konusu güce karşı gösterilen dirence odaklamayı tercih etmiştir. Fiske'ye göre kültürel ürünler, finansal ve kültürel ekonomi olmak üzere iki ayrı fakat birbiriyle bağlantılı ekonomiye tâbidirler. Finansal ekonomi değişim değeri üzerinden işlerken, kültürel ekonomi, kullanım değeri ve sosyal kimlik üzerinden işlemektedir.[140] Bu iki ekonomiyi birbirinden bağımsız olarak ele almak yeterli bir perspektif sağlamaz. Kapsamlı bir kitle kültürü analizi, her iki ekonominin de mekanizmasını ve yarattığı etkiyi anlamayı gerektirmektedir. Fiske'nin de dile getirdiği gibi, her iki ekonomi de farklı çıkarlar üzerinden işler. Finansal

---

[138] Hall, 1996, **Ön.ver.,** ss.35-36.
[139] Storey. **Ön.ver**., s.14.
[140] **Aynı**, s.34.

ekonomi, tüketici kitleleri homojenleştirmeye ve statükoyla uzlaştırmaya çalışırken; kültürel ekonomi "farklılık ve direniş güçlerinin yanında yer alır"[141]. Ancak, tüketici kitlenin egemen kültüre ne şekilde eklemlendiği ve egemen kültürün dayatmalarıyla ne şekilde çatıştığı ortaya konurken, tüketici kitlenin toplumsal yapıdaki konumlarıyla ele alınması gerekmektedir. Bu çalışmada, kadın seyircilerin melodramlarla ilişkisi yorumlanırken kadının toplumsal konumu gözden kaçırılmamıştır.

Kitle kültürü kavramına yaklaşımlar, çoğunlukla kötüleme ya da savunma şeklinde ortaya çıkmıştır. Kavramın ortaya çıkışını ve gelişimini, tarihsel olarak ortaya koyabilmek de önemlidir. Kitle kültürü üzerine çalışan Sciach da bu kavramın, iletişim teknolojileri, okuryazarlığın artışı ve değişen sınıf ilişkileri gibi toplumsal etkileri olan olaylarla birlikte ele alınması gerektiğini dile getirmiştir.[142] Diğer yandan, Rollin de kitle kültürü ürünlerinin toplumsal etkilerine vurgu yaparak, herhangi bir kitle kültürü ürünü tüketicisinin sosyal, psikolojik ya da politik olarak verdiği yanıtın estetikçilerin alanına girmediğini dile getirmiştir.[143]

3.4.3. Kitle Kültürü ve Melodram

Melodram türü anlatı yapısı, birçok kitlesel üründe kullanılmıştır. Radyo ve televizyon dizileri, aşk romanları, ana-akım sinema filmleri melodramatik unsurların bolca kullanıldığı ürünler arasındadır. Diğer yandan, melodram türü anlatı yapısı, içinde bulunulan dönemin ve toplumsal yapının koşullarına göre özellikle popüler hale gelebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, melodram türü anlatı yapısının ardında önemli toplumsal ve ekonomik değişimler yatmaktadır. Melodram türünün en çok öne çıktığı dönemler, geleneksel değerlerin, ahlâki zorunlulukların sarsılmaya yüz tuttuğu, şiddetle sorgulanır olduğu dönemlerdir.

Melodram türünün çok sayıda izleyici kitlesine hitap ettiği, çok kez saptanmış bir olgudur. Örneğin, Erol Mutlu, melodram türü anlatı yapısının kullanıldığı pembe

---

[141] Fiske, **Ön.ver.,** ss.26-28.
[142] Morag Shiach, **Discourse on Popular Culture: Class, Gender and History, 1730 To The Present** (London: Polity Press, 1989), s.2'den akt. Yakın, 1999, **Ön.ver.,** s.31.
[143] Roger B. Rollin, "Against Evaluation: The Role of the Critic of Popular Culture," **Reading Popular Narrative.** Ed.: B. Ashley (Leicester: Leicester University Press, 1998), s.16'dan akt. Yakın, 1999, **Ön.ver**., s.33.

dizileri incelediği kitabında, araştırmaların, bu tür dizilerin Amerika'da ve diğer ülkelerde televizyon kuruluşlarına en çok kazanç sağlayan programlar arasında yer aldığını gösterdiğini dile getirmiştir. Pembe dizilerin, bu denli kazançlı olmasının nedeninin de, 18–55 yaşları arasındaki kadınlardan oluşan izleyici kitlesini ekran başında tutabilme kapasitesi olduğu dile getirilmiştir. Ayrıca, yapılan istatistikî araştırmalara göre, bu programların reklâm gelirleri de oldukça yüksektir. Pembe dizileri takip eden çoğunluğu kadın olan seyirci kitlesi, yiyecek, temizlik ürünleri, giyim-kuşam gibi hızlı tüketim mallarının alımında söz sahibidir. Bu nedenle de, bu tür malları üreten firmalara bu programlar, reklâm açısından cazip gelmektedir.[144]

Melodramatik unsurları içinde barındıran programların, çok sayıda izleyiciyi çekebilmek için işlenmiş ve ilgi görmüş konuları sürekli yineledikleri dile getirilmektedir. Bir kitle kültürü ürününde, kullanılan teknik ve konudan ziyâde, hedef kitlenin isteği göz önünde tutulur. Bu tür programlar, çoğunlukla çeşitlilik içermeyen, homojen ürünlerdir.[145] Bu özelliklerin birçoğunun, Türkiye'de de yayımlanan ve çok satan aşk romanlarında; Amerikan pembe dizilerinden etkiler taşıyan ve tematik kaynak olarak da çoğunlukla aşk romanlarından yararlanan Yeşilçam melodramlarında sıkça görüldüğü ileri sürülebilir.

3.4.3.1. Türkiye'de Kitle Kültürü, Melodram ve Kadın

Kitle kültürü ürünlerinin toplumla buluşabilmesinin ardında kitle iletişim araçlarının büyük payı olduğu ileri sürülebilir. Ahmet Oktay, Türkiye'de kitle kültürünün kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştığını ve bu yolla da kitlelerin politik olarak pasifleştirildiğini ve egemen sınıfların siyasal ve sosyal konulardaki açıklamalarını kabullendiğini dile getirmiştir.[146] Batmaz da kapitalist üretim ilişkilerinin söz konusu olduğu ve herşeyin meta olduğu bir sistemde folk ve "yüksek" kültürel ürünlerin de meta olduğunu belirtmiştir.[147] Özellikle reklâm sektörü aracılığıyla yüksek kültür ürünleri de popülerleşmiş bir biçim altında alımlanabilmekte, içerdikleri düzeni olumsuzlayan, düzenin çelişkilerini yansıtan mesajlar göz ardı edilebilmektedir. Kitle

---

[144] Mutlu. **Ön.ver**., s.298.
[145] **Aynı,** s.297.
[146] Ahmet Oktay, **Türkiye'de Popüler Kültür.** İkinci basım (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s.20.
[147] Veysel Batmaz, "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar," **AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayınları İletişim Dergisi.** Sayı no 1: 163-192, (1981), s.184.

kültürünün, egemen kesim ile yönetilen kesimi özdeş kılan bir yanılsama yarattığı ortaya konmuştur. Kitle kültürü ürünlerini tükettiğimiz anların, çoğunlukla toplumsal gerçeklikle yüzleşmekten kaçındığımız anlar olduğu ileri sürülmüştür.[148]

Egemen sınıfların güdümündeki kitle kültürü konusu, sömürülen ve ezilen sınıfların bu kültüre ne şekilde eklemlendiği ya da karşı çıktığı konusunu gündeme getirmektedir. Oktay, Frankfurt Okulu'nunkine yakın bir görüşle, dünya kapitalist sisteminin periferisinde kapitalistleşmeye çalışan Türkiye'de sömürülen sınıfların doğrudan üretebildiği kültürün de egemen sınıfların ideolojisi tarafından yönlendirildiğini dile getirmektedir. Egemen kültürün nihâi hedefi ise, emeğin sömürüsü üzerine kurulu olan kapitalist dizgenin yeniden üretilmesidir. Dolayısıyla, kitle kültürü, var olan düzeni onaylayarak olumlayıcı bir kültür yayar.[149] Bunun yanında, kitle kültürünün yaygınlaşması sürecinde, tüketici kitlenin egemen kültürle ne şekilde uzlaştığı ya da çatıştığı da konusu da gözden kaçırılmamalıdır.

Kitle iletişim araçları, egemen sınıfların ideolojisini toplumun her kesimine iletmektedir. Bu iletilen mesajların ne şekilde algılandığı tartışmalıdır. İnsanların iletilen bu mesajları kendi yaşam deneyimleri ve toplumsal ilişkileri içinden algıladığı, dolayısıyla bu söz konusu iletilerin, alımlanma sürecinde belli ölçüde dönüşüme uğradığı belirtilmiştir.[150] Ancak kitle kültürünün amacı, yabancılaşmış bireyleri sisteme uyumlandırmak olduğuna göre, kitle kültürünün sürekli olarak daha da etkinleşerek varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Ayrıca, kültürel ürünlerin kitle halinde üretilebilme ve tüketilebilme olgusunun konunun ancak bir yönünü tanımladığı da unutulmamalıdır.

Kitle kültürü ürünlerinin tarihsel gerçekçi bir yaklaşıma sahip olmamaları da söz konusu edilmesi gereken bir özelliktir. Kitle kültürü ürünleri anlık olana, günübirlik olana vurgu yapar; yaşantıları ve eşyaları büyük ölçüde geçersizleştirerek tarihsizleştirme olgusunu besler. Belirtildiği gibi, tarih bilincine sahip olmayan kitlelerle de toplumda herhangi bir değişiklik yaratılamaz. Kitle kültürü ürünlerinde toplumsal eşitsizlikle beraber cinsiyetler arası eşitsizlikler de doğallaştırılır. Diğer deyişle, toplumsal yapıdaki her

[148] Oktay, **Ön.ver.,** s.20.
[149] Oktay, **Ön.ver.,** s.24.
[150] **Aynı,** s.26.

türlü hiyerarşik ilişki olağan olarak; sınıflar üstü ya da cinsiyetler üstü olarak yansıtılır.[151] Kısaca, kitle kültürü ürünleri bireylerin boş zamanlarını zaptederek uzlaşımcı fantazmagoryalar yaratır. Diğer yandan, kitle kültürü ürünlerinin bu kaçış sağlayan özelliğinin, her koşulda eleştirilmesi gereken bir özellik olmadığı da dile getirilmiştir. Çünkü bu kaçış öğeleri, egemen ideolojinin olumsuz yanlarını da dolaylı olarak yansıtıyor olabilir.[152] Dolayısıyla, kitle kültürünün barındırdığı uzlaşımcı öğelerin yanında, egemen ideolojinin çelişkilerinin yansıyabileceği olumsuzlamalar, ayrıntılı bir analizi gerektirmektedir. Kitle kültürü ve tüketici odaklı olan bu çalışmada da, seyircilerin tepkileri üzerinden hangi noktalarda uzlaşıldığı ya da hangi noktalarda çelişki yaşandığı ortaya konacaktır.

Kitle kültürünün yaygınlaşmasında ve etkinleşmesinde işlevi yadsınamayacak olan kitle iletişim araçları, kadın imgelerini, özellikle egemen ataerkil ideolojiye hizmet edecek şekilde kullanmaktadırlar. İster bağımsız aşk kadını, ister eş veya anne olarak yansıtılsın, kadının, çoğunlukla egemen söylem içerisinde etkisiz hale getirildiği ve geleneksel rolüne hapsedildiği gözlenmektedir.[153] Baudrillard ise, kapitalist üretim ilişkileri içinde kadın ve erkek vücuduna yüklenen anlamı şu şekilde dile getirmiştir: "Vücut sattırmaktadır. Güzellik sattırmaktadır. Erotizm sattırmaktadır. 'Vücudun özgürleştirilmesi' adlı tarihsel sürecin yönlendirilmesi bunlara bağlıdır. Emek gücü neyse vücut da odur."[154] Baudrillard burada, kadın vücuduyla beraber erkek vücudunun da metalaştırılmasından bahsetmiş olsa da, kitle iletişim araçlarının, özellikle kadın vücudunu, güzel ve erotik olarak nitelediği ve yansıttığı bilinen bir olgudur.

Kadını geleneksel rolüne hapseden kitle kültürü ürünleri arasında, melodramatik unsurlar barındıran popüler kadın yazını ve bu tür yazını kaynak olarak kullanan sinema filmleri sayılabilir. Oktay da, Türkiye'de kadın yazınının, gerek Cumhuriyetin 1930-1960'lı yıllarında, gerekse geleneksel kurumların yapılarının gevşediği 1970-1990'lı yıllarda kadının ikincil ve bağımlı konumunu pekiştirdiğini dile getirmiştir. Aşk romanları ve erotizmi ön plana çıkartan romanlar karşı kutuplarda yer alıyor gibi

---

[151] **Aynı,** ss.28-29.
[152] **Aynı,** s.31.
[153] **Aynı,** s.132.
[154] Jean Baudrillard, "En Güzel Tüketim Nesnesi: İnsan Vücudu," **Metinler ve Söyleşiler.** Çev.: Oğuz Adanır (İzmir: Ajans Tümen Yayınları, 1988), s.124.

görünmelerine karşın her iki tür roman da çoğunlukla kadını, cinsiyetçi egemen ideolojiye uyumlanmaya yönlendirmiştir. Aşk romanlarının ya da melodramatik unsurları barındıran eserlerin kapitalist üretim ilişkilerinde özel bir anlamı vardır. Toplumda artı değer üretmediği için ya da üretmediği varsayıldığı için bir ölçüde değersizleştirilen ev işi ve ev dünyası, aşk ve duygu dünyasıyla değerli kılınmaya çalışılır. Kadınların bu dünyadaki işlevi de bu söz konusu temalar aracılığıyla vurgulanır. Kadın bu tür romanlarda aile çevresiyle beraber ele alınır. Diğer yandan, kutsal aşk mitinin kadınların egemen cinsiyetçi sisteme daha gönüllü bir şekilde uyumlanmasını sağladığı ileri sürülmektedir. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin, Güzide Sabri, Cahit Uçuk Türkiye'de duygusal yazının gelişmesine katkıları olan yazarlar arasında gösterilmiştir.[155] Agâh Özgüç de eserleri beyazperdeye çok kez uyarlandığı ve filmleri geniş halk kitlelerine ulaştığı için Kerime Nadir'i, Esat Mahmut Karakurt'u ve Muazzez Tahsin Berkant'ı sinema-edebiyat alanının "best-seller" üçlüsü olarak nitelendirmiştir.[156] Söz konusu duygusal yazın örneklerinin, o yılların okuyucularının beğeni ölçülerinde herhangi bir değişiklik yaratmadıkları ve çoğunlukla yarına kalmayacak nitelikte oldukları iddia edilmiştir. Ancak, söz konusu eserlerden uyarlanmış olan filmlerin geniş seyirci topluluklarını etkilemiş olmaları ve günümüzde de kullanılmaya devam eden melodramatik üslûbun benzer bir etki gücüne sahip olması nedenleriyle melodramlar, kadın seyircinin egemen kültürle kurduğu ilişki açısından ele alınmalıdır.

3.4.3.2. Kitle Kültürü Ürünü Olarak Yeşilçam Melodramları

Türk sinemasında melodram geleneği, ilk dönem yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul zamanına dayanmaktadır. Scognamillo, Muhsin Ertuğrul'un sinemasını tiyatro türüne yakınlığı ile beraber "aşırı bir şekilde Batı'ya açık olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve Türk sinemasına, sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek 'uyarlama' yöntemini" aşılaması ile eleştirmektedir.[157] Muhsin Ertuğrul, kaynak olarak kullandığı operetlerle, romanlarla Türk sinemasında uyarlama geleneğinin başlamasına etki etmiştir. Daha sonra, Muharrem Gürses, II. Dünya Savaşı döneminde Türk sinemasını

---

[155] Oktay. **Ön.ver.,** ss.131-135.
[156] Agâh Özgüç, **Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tiplemeler** (İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005), s.43.
[157] Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi: Birinci Cilt, 1896-1959** (İstanbul: Metis Yayınları, 1987), s.39.

yoğun biçimde etkilemiş olan Mısır sinemasından esinlenerek melodramlar çekmeye başlamıştır.[158] Muharrem Gürses'in ve yetiştirdiği yönetmenlerin, melodramatik üslubun yaygınlaşmasında büyük etkisi olmuştur.

1960 ve 1975 tarihleri arasında Türk sineması tartışmalı bir "altınçağ" yaşamıştır. 1972 yılında toplam üç yüz bir sinema filmi çekilerek Türk sinema tarihinde bir rekora imza atılmıştır.[159] Ancak, bu film enflasyonunun uzun vâdeli bir endüstri gelişiminin habercisi olduğunu söylemek zordur. Bu dönemde ekonomik ve teknik yetersizlikler, devlet desteğinin olmayışı, işletmecilerin baskısı, sansür mekanizması gibi olumsuzluklar, hem filmlerin sanatsal yönüne yansımış, hem de uzun vâdeli yatırımların önünde engel oluşturmuştur.

Türkiye'nin kültür hayatında sinemanın, özellikle de yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem olarak belirtilen 1960-1975 yılları arasında en çok tercih edilen türler olarak melodram ve komedi başı çekmektedir.[160] Çünkü melodramların çok sayıda seyirci çektiği, öncelikle işletmecilerce, yapımcılarca ve dağıtımcılarca gözlemlenmiştir. Şunu da belirtmek gerekir ki Yeşilçam sinema sektöründeki film sınıflandırması, klasik Hollywood sınıflandırmasından az da olsa farklılık göstermektedir. Melodram türü, dram ve komedi türleriyle beraber "aile filmi" başlığı altında piyasaya sürülmüştür. Bu başlık da, 1970'lerde film piyasasını dolduran seks filmlerine karşı bulunmuş bir formüldür.[161] Kısaca, "aile filmi" etiketiyle, hem seks filmleri yüzünden, hem de televizyonun etkisiyle sinema salonlarından uzaklaşmış olan aileler, en çok da kadınlar, tekrar sinemalara yöneltilmeye çalışılmıştır.

Melodram türünün Yeşilçam sinemasında en çok tercih edilen türler arasında yer almasının ardında siyasal, sosyal ve ekonomik etkenler yer almaktadır. Öncelikle, toplumsal sorunlara sorgulayıcı yaklaşım, sıkı bir sansür mekanizmasıyla

---

[158] Ahmet Gürata, "Filmic Space in Turkish Melodrama," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, (Ankara: Bilkent Üniversitesi, 1997), ss.41-43.
[159] **Aynı,** s.43.
[160] Nilgün Abisel, "Bir Dünya Nasıl Kurulur?: Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine," **Sinema Yazıları.** Der.: Seçil Büker (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997), s.123.
[161] Gürata, 1997, **Ön.ver.,** s.43.

engellenmiştir.[162] Dolayısıyla, gerçek dışı, abartılı ve yüzeysel bir anlatıma sahip olan, düzeni sorgulamaktan çok düzene uyumlanmayı telkin eden melodramatik üslûp içeren filmler, daha çok tercih edilir olmuştur. Hattâ bu üslûp, Yeşilçam sinemasında o derece baskın olmuştur ki bugün Yeşilçam dendiğinde, melodramın beraberinde getirdiği olumsuz çağrışımlar akla gelmektedir. Nijat Özön, Yeşilçam sinemasının ne türden olumsuzlukları çağrıştırdığını şu şekilde özetlemiştir: "Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabî konuşmalar, beyaz ya da pembe diziler…"[163]

Yeşilçam sinemasında filmler, 1939'da çıkarılan ve 1986'ya dek temel görüş ve tutumu değişmeyen "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" ye göre çekilmiştir. Senaryonun denetlenmesi, çevrim sırasında denetleme ve bitmiş filmin denetlenmesi olmak üzere çok aşamalı bir denetleme mekanizması söz konusudur. Bununla beraber, sonradan sakınca görüldüğü takdirde, mülki idare amirlerine filmi gösterimden kaldırma yetkisi verilmiştir.[164] Siyasî bir temele sahip olan bu çok aşamalı denetleme mekanizmasının, toplumsal gerçekleri sorgulayıcı filmlerin önündeki en önemli engellerden biri olduğu söylenebilir.

Melodram türü, seyircinin beklentisine belki de en çok cevap verebilen türlerden biri olduğu için, ekonomik kaygılarla en çok tercih edilen türler arasında yer alıyordu. Türk sinemasının en göze çarpan problemleri, işletmecilerin baskın rolü ve var olan talebe göre belli konuları dayatmaları; araç ve gereç yokluğu; seslendirme ve laboratuar alanındaki teknik yetersizlik; film araç ve gereci konusunda dışa bağımlılık; karaborsa; kaynak azlığı; sağlıksız çalışma düzeni; sinema salonlarının niceliksel ve niteliksel olarak yetersizliği; televizyonun sinema seyircilerini ele geçirmesi olarak belirtilmiştir.[165] Örneğin, Türk sineması yeterli ekonomik altyapıya sahip olmadığından 1970 ortalarında siyah-beyaz filmden renkli filme geçiş, yapım masraflarını artırması dolayısıyla ciddi bir ekonomik krize neden olmuştur. Bu krizi atlatmak için Yeşilçam

---

[162] **Aynı**, s.44.
[163] Özön, 1995, **Ön.ver.,** s.32.
[164] **Aynı,** ss.59-62.
[165] **Aynı**, ss.43-51.

yapımcıları, ucuz seks ve aksiyon filmlerine yönelmişlerdir. Ancak bu durum, sinemaya giden aileleri rahatsız etmiştir.[166] Önceden de belirtildiği gibi, aileleri tekrar sinema salonlarına çekmek için "aile filmi" başlığı altında melodramlar, dramlar, komediler gösterilmeye başlanmıştır. Aile filmi başlığından da anlaşıldığı gibi melodramlar, bütün aile üyelerinin hep beraber izleyebileceği, geleneksel dürtülere hitâp eden filmlerdir.

3.5. YEŞİLÇAM DÖNEMİ

3.5.1. Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi

Metin Erksan, Yeşilçam Sineması tabirini 1950–1960 yılları arasını kastederek kullanmıştır. Engin Ayça ise Yeşilçam döneminin 1950 sonrasında başlayıp 1970 sonlarına kadar sürdüğünü belirtmiştir[167]. Tarihsel olarak kesin bir dönem üzerinde karar kılınamasa da Yeşilçam dendiğinde çoğu sinemacı belli bir sinema anlayışını algılamaktadır. Öncelikle bu sinema anlayışının şekillenmesinde en çok payı olan kesimin seyirciler olduğu belirtilmektedir. Bunun ardındaki en önemli etken olarak sinema sektöründe çalışanların yeterli sermaye birikiminden yoksun oluşları söylenebilir. Engin Ayça'nın da belirttiği gibi birikimi olmayan yeni özel girişimciler, satan mal, satma garantisi olan mal üretmek zorundadırlar. Bu kural aynen sinema alanında da geçerlidir.[168] Yapımcılar, birikimden yoksun olduklarından işletmelerden aldıkları avans ve bonolarla sinema işine girerler. İşletmeciler de seyircinin isteklerine ve eğilimlerine göre film siparişinde bulunur. Böyle bir döngüde seyircinin ne derece belirleyici olduğu da ortaya çıkmaktadır. Tutan filmler, bir nevi model oluşturur; hiç riske girilmeden filmlerin benzerleri peş peşe çekilir. Bu tekrarlar belli kalıpların, kuralların oluşmasına neden olarak bir tür Yeşilçam geleneğinin yerleşmesini sağlamıştır.

Nijat Özön, 1950'lerde Akad'la başlayan "Sinemacılar Dönemi" diye tabir ettiği bu dönemi 1950–1960 ve 1960'tan sonrası şeklinde ikiye ayırmıştır. Her iki dönemde de tek partili düzenden çok partili düzene geçişin bunalımları kendini hissettirmiştir. Sinema en çok bu dönemde gerici akımlardan ve ekonomik sarsıntılardan

---

[166] Gürata, 1997, **Ön.ver.**, ss.44-45.
[167] Engin Ayça, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri," **Kurgu Dergisi**, Sayı no 11:117-133, (1992), s.117.
[168] **Aynı,** s.121.

etkilenmiştir.[169] 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelişiyle Engin Ayça'nın ifadesiyle siyasette popülizm dönemi başlamıştır.[170] Ekonomide liberal bir anlayışın sergilendiği, özel girişimin teşvik edildiği, kırsal kesimden kentlere göçün arttığı görülmektedir. Bununla beraber sinema salonlarının ülke genelinde sayısı artmaya başlamıştır. Fakat sinema bir pazar olarak değerlendirilmiş, tamamen özel girişimcilerin inisiyatifine terk edilmiş; herhangi bir devlet yardımı yapılmamış, sinemacı yetiştirmek konusu ciddiye alınmamıştır. Bundan dolayı savaşın başında yarım kalan endüstri atılımı devam ettirilememiş; Türkiye'de sinema sektörü sağlam temeller üzerine oturtulamamıştır. Bu dönemde peşi sıra açılan film yapımevleri ve sinema salonlarının artması dolayısıyla film talebi ortaya çıkmaya başlamıştır.[171] Bunun sonucunda yetişmiş, kalifiye eleman çok az olduğundan apar topar başka çevrelerden insanlar sinemaya özendirilmiş ve deneye yanıla film yapım işine girişilmiştir. Bu süreçte yıllık film üretimi 100'ün üzerine çıkmaya başlamıştır; fakat nitelik olarak bu filmlerin doyurucu olduğunu söylemek biraz zordur. Çünkü 1950'ye kadar üretim-yapım-dağıtım ağıyla, sinemacı kadrosuyla sağlam bir endüstri kurulamamıştı. Bu türden bir altyapısızlığa rağmen yapımevleriyle beraber film sayısının baş döndürücü bir hızla artması Nijat Özön'ün deyişiyle bir "gecekondu endüstrisi" ortaya çıkarmıştır.[172] Lütfi Akad, Metin Erksan gibi tek tük birkaç yönetmen de bu dönemde bu film enflasyonunun dışında nitelikli örnekler sergileyerek sinema dilinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu iki yönetmenin yanında başka yönetmenlerin farklı ekoller oluşturmaya başladığı görülmüştür. Fakat çoğu, o dönemin kimi eğilimlerine göre şekillendiğinden bir süreklilik arz edememiştir.

Türk Sinemasının ilk dönem örneklerinde de karşılaştığımız melodramatik öğeler, 1950'lerde başladığı belirtilen sinemacılar döneminde, doğrudan melodram olarak çekilen ve sunulan filmlerde daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu filmlerin, duygu sömürüsüne dayanmaları, ilkel bir sinema dili kullanmaları, herhangi bir yenilik ya da değişiklik getirmeye teşebbüs etmemeleri ile geniş halk kitlelerinin beğenisini çektikleri belirtilmiştir.[173]

---

[169] Nijat Özön, **Türk Sineması Kronolojisi** (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968), s.25.
[170] Ayça, **Ön.ver.,** s.119.
[171] **Aynı**, s.120.
[172] Özön, 1968, **Ön.ver.,** s.26.
[173] **Aynı,** s.51.

3.5.2. Yeşilçam ve Melodram

Melodramın geniş halk kitleleri içinde özellikle kadın seyircilerin ilgisi hesap edilerek ortaya konduğu dile getirilmiştir. Melodramların 1950'li yıllardan başlayarak 1960'lı yıllarla beraber popüler olmaya başlamasında kadın seyirci sayısındaki artışın etken olduğu ileri sürülebilir.

Türkiye'de 1930'lu ve 1940'lı yıllarda kadın ve erkeklerin kamusal alanlarda birbirlerinden ayrı yer aldığı bilinmektedir. Kadın seyirci sayısı az olduğundan sinema, 1960'lı yıllara kadar kentli erkek seyircilerin eğlencesi olarak algılanagelmiştir. 1960'larda kadınlara özel gösterimlerin yapıldığı matinelerle beraber kadın seyirci sayısının arttığı gözlenmiştir. 1970'lerde yapımcılar, özellikle kadın seyirci için piyasaya sürülen melodram türündeki filmleri, bir dönem çok rağbet gören seks filmlerinden ayırmak için "aile filmi" olarak etiketlemişlerdir.[174] Bunun da, kadın seyircileri tekrar sinema salonlarına çekmek için uygulanmış olan bir dağıtım ve gösterim stratejisi olduğu ileri sürülebilir.

Melodram türünün Yeşilçam sinemasında popüler bir tür olmaya başlamasının ardındaki diğer neden olarak kadınların değişen toplumsal statüsü ve kamusal alanda görünür olmaya başlamaları sayılabilir. Melodramlar, kadınların özgürleşmeye başlamasıyla beraber ortaya çıkan endişeleri yansıtmaktadırlar. Bu söz konusu endişenin, erkek-egemen otoriteyi tehdit eden geleneksel ve modern değerlerin çatışmasının sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Örneğin, ataerkil otoritenin sarsılmasına ve cinsel ahlâksızlığın yayılmasına yönelik endişe, Cumhuriyet'in kuruluşuyla beraber Batılılaşma hareketinin daha da hızlandığı yirminci yüzyılın ilk yarısında, edebiyatta çok işlenen konular arasındadır.[175] Örneğin, Hüseyin Rahmi, bu dönemdeki romanlarında, aile reisinin ölümü sonucunda hızla bozulan aileleri konu edinmiştir.[176] Aile reisinin olmaması, otoritenin denetiminden yoksunluk anlamına geldiği için, bu olgu doğrudan toplumsal düzene bir tehdit gibi algılanagelmiştir. Yine

---

[174] Gürata, 2002, **Ön.ver.,** s.74.
[175] **Aynı**, ss.74-81.
[176] Mediha Berkes, "Hüseyin Rahmi'nin Romanlarında Aile ve Kadın," **Aile Yazıları 2.** Der.:Beykü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), s.5.

aynı yazar örneğinden devam edecek olursak, Hüseyin Rahmi, romanlarında yuva yıkan kadın prototipini de çokça kullanmıştır. Örneğin, *Tebessümü Elem* romanında, Vuslat karakteri kendisi gibi kadınların felsefesini söyler: "Siz bizim kim olduğumuzu biliyorsunuz. Bizden samimi muhabbet istemeyiniz. Bizimle temas eden erkekler de bizim kadar namussuzdurlar. Biz temas ettiklerimizin ruhunu da çürütürüz. Bizim temasımız sizin vücutlarınıza değil ruhlarınızadır."[177] Kısacası, melodramatik öğeler barındıran romanlarda ve bu tür romanlardan uyarlanan filmlerde, aile bütünlüğü korunması gereken ve geleneksel-modern değerlerin çatışmasında merkezi öneme sahip bir kurum olarak ortaya çıkar. Söz konusu çatışmanın bastırılması için de geleneksel değerler vurgulanarak ailenin bütünlüğü telkin edilir.

Son olarak, melodram türünün Yeşilçam sinema endüstrisindeki filmlerin öykü yapısına çok uygun bir tür olduğu söylenebilir. Yeşilçam filmlerinin efsaneler, masallar, halk hikâyeleri ve destanlar gibi anlatı geleneklerinin bir uzantısı olduğu dile getirilmektedir. Örneğin, karakterlerinin çoğunlukla toplumsal kaynaklı çatışmalarına ve dönüşümlerine vurgu yapan trajedi türünün ise Yeşilçam geleneğine uygun bir tür olmadığı dile getirilmektedir. Nasıl ki, Batı melodramı, başlarda, ahlâken ve duygusal olarak özgürleşmiş olan burjuva bilincinin feodalizmle çatışmasının yansıdığı alanlardan biri olarak ortaya çıktıysa, Yeşilçam'ın da sadece sınıf çatışmasıyla değil, kent-kır, doğu-batı karşıtlıklarıyla meydana çıkan değerlerin ifade bulduğu alanlardan biri olduğu belirtilmiştir.[178] Söz konusu sınıf ve medeniyet çatışmaları dışında aşk ilişkisiyle ya da kavuşma-kavuşamama çatışmasıyla üstü örtülen cinsiyet çatışmaları, bu çalışmada konu edilmiştir.

3.5.2.1. Yeşilçam Melodramlarının Kaynakları

Sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel nedenlerle sinema endüstrisi gelişememiş Türkiye gibi ülkelerin Hollywood sinemasının egemenliği altında olması, gözlemlenmiş ve hâlâ da gözlemlenen bir olgudur. Dolayısıyla, Yeşilçam melodramlarının kaynakları arasında Hollywood melodramları büyük bir paya sahiptir. Diğer yandan, II. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında Avrupa sinemasının, dış pazarlara ulaşamaması, bu etkiyi daha da artırmıştır.

---

[177] **Aynı,** s.10.
[178] Erdoğan, **Ön. ver.,** s.265.

Türkiye, coğrafyası itibâriyle, Orta Doğu ülkelerinden, Hint ve Mısır sinemasından da etkilenmiştir. Hint filmlerinin Aristotelesçi bir çizgi sürdüren Batı estetiğini izlemediği, felsefî ve etik değerleri, abartılı duygusallıkları, komedi, şarkı ve dans öğelerini daha çok öne çıkarttığı dile getirilmiştir.[179] Bu açıdan, Hint melodramlarıyla Türk melodramları arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir.

Yeşilçam melodramları, kaynak olarak yerel kültür ürünlerinden; örneğin halk tiyatrosundan, masallardan da yararlanmıştır. Halk tiyatrosunun en bilinen türleri olan kukla tiyatrosu, Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah yazılı bir metne değil de doğaçlamaya dayanır. Gerçekçi değildirler ve komedi, dans ve müzik öğelerini barındırırlar. Karakterler kalıp tiplerdir ve detaylı bir şekilde sunulmazlar; kaba hatlarıyla yansıtılırlar. Yeşilçam melodramlarının da gerçekçi olduğu söylenemez. Diğer deyişle, içerdiği temalar ve karakterler üzerinden var olan toplumsal yapıya herhangi bir eleştiri getirmez; hatta kimi toplumsal ilişkileri masalsı bir şekilde çarpıtarak yansıttığı olur. Farklı sınıflardan gelen iyi ve kötü karakterlerin çatışması ve bu çatışmaların çoğunlukla tatlıya bağlanarak ve düzeni koruyarak sonlanması bu söz konusu gerçek dışı durumlardan biridir.[180]

On dokuzuncu yüzyılda başladığı belirtilen Batılılaşma hareketlerinin sanattaki bir yansıması olarak halk tiyatrosu, Batı tiyatro biçimlerinin etkisiyle tuluat türüne dönüşmüştür. Tuluat türüyle beraber Batı tiyatrosunun dram, melodram ve müzikal gibi temel türleri benimsenmeye başlanmıştır.[181] Dolayısıyla, yerel kültür ürünlerinin, kimi zaman Batı kültür ürünleriyle etkileşime girerek Yeşilçam melodramlarına kaynak oluşturduğu ileri sürülebilir.

Sözlü edebiyat ürünlerinden olan masallar, destanlar ve halk hikâyeleri de Yeşilçam melodramlarının kaynakları arasında sayılmalıdır. Yeşilçam melodramlarının başkahramanları, masalların efsanevi kahramanlarının özelliklerini taşımaktadır. Yeşilçam'da birçok melodramın senaryosuna imza atmış olan Bülent Oran da yabancı

---

[179] Özsoy, **Ön.ver.,** s.283.
[180] Gürata, 2002, **Ön.ver.,**s.48.
[181] **Aynı**, s.49.

filmlerin dramatik yapılarından, senaryo yazım tekniğinden yararlandığını; fakat kahramanları kültürel beklentilere göre şekillendirdiğini belirtmiştir.[182] Ayrıca Gölge oyunu, Ortaoyunu, Meddah türlerinin kentsel özellikler taşıdığı, İstanbul menşeli, dolayısıyla metropol ürünü oldukları bilinmektedir. Yeşilçam sinemasının üretildiği yer de İstanbul'dur; ancak Anadolu'daki seyircinin beğenisine sunulmaktadır. Sonuç olarak, Yeşilçam'ın İstanbul'daki Meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kendi içinde birleştirdiği ileri sürülmüştür.[183]

Türk sinemasının 1940'lı yıllarında gösterime giren yabancı filmler, dublajla kültürel olarak bu toprakların ürünü haline getirilmiştir. Engin Ayça, bu dönemi "ön-Yeşilçam" dönemi olarak adlandırmıştır. Yani, sinemamızın kimlik değiştirmesi, yerel kültürel özellikleri ile geniş seyirci kitlesi tarafından kabul görmesi bu dönemde başlamıştır. Her ne kadar Yeşilçam, yabancı filmleri ve romanları taklit etmiş olsa da konuşmaların Türkçeleştirilmelerinde olabildiğince müdahaleler yapılmıştır. Bu durum, çeviri ve uyarlamadan çok, yabancı filmlerin Türk film seyircileri için onların beklentileri ve kültürel yapıları hesaba katılarak dönüştürülmesi olarak tanımlanmıştır.[184]

Yeşilçam melodramlarının yabancı film ve romanlardan çok, sözlü kırsal kültürden beslendiği yönündeki argüman, özellikle iki olgu açısından desteklenebilir. Öncelikle, Yeşilçam sinemasının gelişmeye başladığı 1950'li yıllar, kırdan kente göçün yaygınlaşmaya, bir yandan da kentlerin kırsallaşmaya başladığı yıllar olmuştur. Kentlerle sınırlı sinema salonları, kırsal alanlara yayılmıştır.[185] Diğer deyişle, kentli, okur-yazar, orta ve üst-orta sınıfın eğlencesi olagelen sinema, kırsal kesimde yaşayan ya da kırsal kültürden gelen orta hatta alt sınıfların da eğlencesi olmaya başlamıştır.

İkinci olarak, Yeşilçam sineması, Amerika'daki ve Batı Avrupa ülkelerindeki ticari sinemadan farklı bir gelişim çizgisi izlemiştir. Batı toplumlarında sinema ortaya çıktığında yerleşik bir yazın kültürünün olduğu bilinmektedir. Bu dönem, ayrıca

---

[182] Bülent Oran, "Yeşilçam Nasıl Doğdu," **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.: Süleyman Murat Dinçer (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996), s.284.
[183] Engin Ayça, "Yeşilçama Bakış" **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.: Süleyman Murat Dinçer (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996), s.138.
[184] **Aynı,** s.134.
[185] **Aynı,** s.135.

kapitalizmin de gelişme ve güçlenme dönemidir. Dolayısıyla, Batı ülkelerindeki sinemanın kurumsallaşmış bir yazılı kültür ve kurumsallaşmış bir sanayi ve ticaret ortamının ürünü olduğu söylenebilir. Ancak, gelişmekte olan ülkelerden kabul edilen Türkiye'nin, sanayisinin ve yazın kültürünün de halen gelişmekte olduğu bilinen bir olgudur. Türk sinemasının Yeşilçam dönemi göz önüne getirildiğinde ise, bugüne göre sanayi ve kültür alanındaki gelişim basamaklarının henüz başlarında olan bir Türkiye karşımıza çıkar. Dolayısıyla yazın ve eleştiri kültürü, sanayi ve ticaret ortamı kurumsallaşmamış olan Türkiye'de, özellikle de Türk sinemasının popüler olduğu yıllarda, geleneksel halk kültürünün etkisini sürdürmesi anlaşılır bir olgu olarak görülmektedir.[186]

Kurumsallaşmamış olan sanayi ve ticaret ortamında, devlet desteğinden de mahrum kalmış olan Yeşilçam sineması ve dönemin popüler türlerinden olan melodramlar, yabancı filmlerin ve romanların dramatik yapılarından etkiler taşısa da halkın beklentilerine göre şekillendikleri için yerel kültür unsurlarını daha çok barındırmaktadırlar. Bu söz konusu yerel kültür unsurları içinde "piyasa romanı" diye tabir edilen romanlar da yer almaktadır. Yeşilçam'ın, genellikle melodramatik bir yapıya sahip olan bu romanları ham madde olarak kullandığı olmuştur. Doğrudan doğruya bu romanların uyarlamasının yapılmadığı zamanlarda bile, bu yapıtların anlatım yapısından etkilendiği dile getirilmiştir.[187] Bu türden çok satan kitaplar, dünyada da öncelikle sinemaya aktarılan yapıtlar arasında yer almaktadır. Nijat Özön, bu tercihin ardındaki nedenler olarak sinemacıların büyük çoğunluğunun, ilk gençliklerinde okudukları piyasa romanlarının düzeyinin üstüne çıkamamış olmalarını ve hiç okumayanlarınsa kitabın üstündeki baskı sayısının büyüsüne kapılmış olmalarını ileri sürmüştür.[188] Hiçbir yazınsal değer taşımadığı iddia edilen bu romanlar ve bu romanlardan yapılan uyarlamalar, birer popüler kültür ürünü olarak ve hitap ettikleri kitle üzerindeki etkileriyle ele alınmayı hak etmektedirler.

---

[186] **Aynı,** ss.139-140.
[187] Özön, 1995, **Ön.ver.,** s. 68.
[188] **Aynı,** ss.102-103.

3.5.2.2. Yeşilçam Melodramlarındaki Anlatı Yapısı ve Film-Seyirci İlişkisi

Popüler anlatı türlerinden olan Yeşilçam melodramlarının kadın seyirci üzerindeki etkileri iktidar ilişkileri çerçevesinde çözümlenmeden önce, melodramların anlatı yapısının değerledirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Anlatım yapısının, ideolojik etki yaratmadaki payı gözden kaçırılmamalıdır.

Yeşilçam melodramlarının, diğer popüler yerli filmler gibi klasik bir anlatımı vardır. Anlatım, doğrusal bir zaman çizgisi takip ederek giriş, gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç bölümlerinden oluşur. Öykü, genellikle dengeli, durağan bir yaşam sürüp giderken herhangi bir dış etkenle bu dengenin bozulması, yeni ilişkilerin, biçimlenmelerin ortaya çıkmasıyla başlar. Karakterler tanıtılır; birtakım kalıp tipler, durumlar ve olayların gidişatı üzerinden seyircide beklenti oluşturulur.[189] Yeşilçam melodramları sürekli aynı konuları işlemektedir. Seyircideki beklenti de daha çok oyunculuk ve olayların anlatılış şekli üzerinden oluşturulur. Diğer yandan, konulardaki bu söz konusu tekrarlar, ortak bir repertuarın, bilincin ya da belleğin varlığıyla da açıklanmaktadır. Kalıplaşmış olan olayların, konuşmaların yeri geldiğinde, çekmeceden çıkarılır gibi kullanıldığı belirtilmiştir.[190]

Yeşilçam melodramlarının anlatımı kapalıdır; yani belirli bir noktada kesin çözüme ulaşarak sonuçlanır. Olaylar, nedensellik zincirini takip ederek gelişirler. Her olay, bir ötekinin nedeni olur. Anlatı sonuçlandığında, öykünün teması da netlik kazanır. Sonucu hazırlayan olaylar ve tema, anlatının ideolojik çerçevesini de meydana çıkarır.[191]

Diğer popüler anlatı türlerinde olduğu gibi Yeşilçam melodramlarında da aktarılan çatışmaların, toplumsal bağlamdan uzak olarak anlatılması, kişisel düzeye indirgenmesi, ideolojik bir tercihtir. Anlatı dünyasında önemli olan kişilerin başlarından geçenlerdir.[192]

---

[189] Abisel, 1997, **Ön.ver.,** s.129.
[190] Ayça, 1996, **Ön.ver.,** ss.143-144.
[191] Abisel, 1997, **Ön.ver.,** ss.127-128.
[192] **Aynı,** s.127.

Yeşilçam melodramlarının basit ve klasik anlatımı, seyirciyi düşünsel açıdan yormaz; ruhsal olarak bir rahatlama ve boşalma sağlar. Arınma, boşalma, rahatlama gibi anlamları olan "katharsis" terimi, Aristoteles'den beri özellikle, klasik bir anlatıma sahip olan eserlerin seyirci üzerindeki etkisini tanımlamak için kullanılmaktadır.[193] Olayların gidişatında yapay gerilimler yaratılır. Bu süreçte seyirci edilginliğini fazlasıyla duyumsar. Bu söz konusu gerilimler yavaş yavaş doruk noktasına tırmandırılır ve sonra olaylar hızla çözüme ulaşırken seyirci katharsis yaşar.[194] Karakterler hakkında sunulan her türlü bilgiyle ve sürekli yapılan bilgilendirmelerle karışıklığa yol açabilecek her durum seyirciler için açıklanmış olur. Hiçbir soru işareti bırakmayan bu türden basit bir anlatım, seyircinin durumla ve karakterlerle özdeşleşmesini; "ötekiler" in yaşamlarına ilişkin merakı tetikleyen gözetlemecilik arzusunun giderilmesini sağlayarak filmden alınan hazzı artırır. Özdeşleşme ise seyircinin kendi kimliğini onaylamasını ya da bir süre olsun bundan sıyrılmasını sağlayarak ideolojik söylemlerin meşrulaştırılmasında önemli bir köprü işlevi görür.[195] Film-seyirci ilişkisinde özdeşleşme ile beraber "düşünceyi başka tarafa çekme" etkisi de Yeşilçam sineması için göz önünde bulundurulması gereken bir kavramdır. Seyirci, çoğunlukla farkına varmadan kendisine yabancı olan toplumdaki egemen kesimin duygularını, alışkanlıklarını, heyecanlarını benimsemektedir. Çünkü filmler, konularını genellikle evrensel gerçeklermiş gibi işlemektedirler. Böylece seyirci, var olan gerçekliği olağan ve doğal olarak kabul etmeye yönlendirildiği için toplumu biçimlendiren yasalar üzerinde etkinlik elde edebileceği bir konuma gelememekte; düşüncesi kendi yaşamsal gerçeklerinden başka tarafa çekilmekte ya da diğer deyişle ideolojik olarak gözü boyanmaktadır.[196] Ancak seyircinin, egemen değerleri tamamen bilinçsiz ya da pasif olarak kabul ettiği, şüphelidir. Bu durum, seyircilerle yapılan görüşmelerle netliğe kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Yeşilçam melodramlarında, ruhsal boşalımın etkili olmasına katkıda bulunan mekanizmalar arasında özdeşleşmeden başka, sevgiliden ya da çocuktan ayrı kalmaktan

---

[193] Aristoteles, **Poetika.** Çev.: Samih Rifat (İstanbul: Ofset Yapımevi, 2003), s.83.
[194] Songül Top, "Sinema Bilinci-2," **25.Kare,** Sayı no 1: s.58.'den akt. Serpil Kırel. **Yeşilçam Öykü Sineması** (İstanbul: Babil Yayınları, 2005), ss.140-141.
[195] Abisel, 1997, **Ön.ver,** s.139.
[196] Jacques Doniol, "Kapitalist Toplumda Sinema," **Çağdaş Sinema,** Sayı no 1 (Şubat-Mart 1974), s.54.'den akt. Serpil Kırel, **Yeşilçam Öykü Sineması** (İstanbul: Babil Yayınları, 2005), ss.141-142.

kaynaklanan acılar, olayların mutlu akışına etki eden engeller ve filmin başından sonuna kadar özellikleri değişmeyerek duyguların biriktirilmesini sağlayan iyi ve kötü kategorisindeki tipler gösterilmiştir.[197]

3.5.2.2.1. Tipler

Yeşilçam sineması, popüler bir anlatı türü olarak halk kültürüne ait eski anlatı türlerinden izler taşımaktadır. Gölge ve Ortaoyunundaki "karakter tipler"in ve Anadolu masallarındaki mitik-tiplerin karşılığı olan tiplere rastlamak olasıdır. Gölge ve Orta oyunu erkek başkişilere dayanırken, Anadolu masallarında kadın başkişiler de bulunmaktadır. Yeşilçam sinemasının bu iki yönü birleştirdiği dile getirilmiştir.[198]

Yeşilçam'ın baş kadın ve erkek tipleri netleştikçe, bu tipleri oynayan oyuncular da belli olmaya başlar. Her oyuncunun her filmde oynadığı bir tipi vardır. Bu tip, o derece oyuncuyla bütünleşmiştir ki, oyuncunun rolünü değiştirme imkânı neredeyse hiç yoktur. Fakat her oyuncu için farklı bir tip söz konusu değildir. Yeşilçam sinemasında, özel olarak da Yeşilçam melodramlarında, bir kadın ve iki erkek tipi olmak üzere başlıca üç tip vardır. Başrol oynayan oyuncular, bu üç rolden birini kendilerine göre oynarlar. Ancak aralarında çok temel farklılıklar gözlenmez. Başoyuncu tiplemeleri hâricinde karakter oyuncu tiplemelerinin olduğu dile getirilmiştir. Karakter oyuncu tiplemeleri yan rollerde yer alsalar da çeşitlilik gösterebilirler, daha çok yeniliklere açıktırlar.[199]

Yeşilçam melodramlarında, kalıp tiplerin, belli mekânların kullanılmasının ardında kültürel etkenlerle beraber ekonomik etkenler de söz konusudur. Yeşilçam sinemasının daha önceden de konu edilen maddi imkânsızlıkları, sınırlı donanımı, devlet desteğinden mahrum oluşu, piyasa koşullarına ve kişisel çabalara terk edilmiş olması nedeniyle öyküler, film kişileri kalıplaşmış ve hep belli mekânlar kullanılmıştır.

Tiplerin seyirci ile film arasındaki etkileşimi sağlamada özel bir önemi vardır. Seyirci, belli durumların içinde belli şekillerde davranan tipler aracılığıyla filmle etkileşime

---

[197] Dilek Kaya Mutlu, "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001), ss.118-119.
[198] Ayça, 1996, **Ön. ver.,** s.138.
[199] **Aynı**, ss.141-142.

girer. Seyircinin tanıdık gelen tiplerle yakınlık ya da özdeşleşim kurması daha kolaydır. Tiplerin, seyirci üzerindeki bu söz konusu etkisi, yıldız kullanımıyla daha da pekiştirilir. Yeşilçam, gerek sinemanın içinden gelen ünlülerin, gerekse de başka mesleklerde adını duyurmuş kişilerin yıldız kimliğinden yararlanmıştır. Yıldızların, ulaşılamaz kişilikler olarak görülmesi, onlara olan ilginin kaynağını oluşturmaktadır.[200] Yıldız kimliği, sadece film metniyle sınırlı değildir; filmler arası ve film öncesi imgeleri de içeren bir kimliktir. Yıldızların başlarına gelen olaylar, bir yandan düşleri andırsa da, yıldızlar filmsel gerçekliğin inandırıcılığı sayesinde düşlerin gerçekleşebilirliğinin kanıtı haline dönüşürler.[201] Sonuç olarak, tipler ve yıldızlar yoluyla seyircinin özdeşleşim kurması sağlanmakta; filmden alınan hazzı artıran özdeşleşim de seyircinin filmde sunulan dünyayı sorgulamadan kabul etmesini kolaylaştırmaktadır. Dolayısıyla, tip ve yıldız kullanımının seyirci etkisi açısından ideolojik bir işlevi olduğu söylenebilir.

3.5.2.2.2. Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadın-Erkek Rolleri

Yeşilçam melodramlarındaki kadın ve erkek rolleri, kadını erkeğe göre ikincil konuma yerleştiren toplumsal cinsiyet rolleri açısından önemlidir. Seyircinin sinemadan beklentisi "eğlence" ile sınırlı değildir. Sinema ayrıca, seyircinin hareketli ve kaygan zeminli dış dünyadan uzaklaşıp kendi ile benzer deneyimlere sahip olduğu varsayılan diğer seyircilerle yan yana durabildiği bir tür sığınak işlevi görmektedir. Sinemanın bu işlevini de göz önünde bulunduran yapımcıların, seyirciyi ürkütmeyecek ve sarsmayacak şekilde egemen ideolojiyi olumlayan filmler üretilmesini teşvik ettikleri belirtilmiştir.[202]

Yeşilçam melodramlarındaki baş kadın karakterin sıradan bir kadının özelliklerini taşıması orta ve alt sınıfa ait kadınların özdeşleşmesine olanak sağlar. Bunun yanında baş kadın karakterin aşk ve ikili ilişkiler yüzünden mağdur duruma düştüğünün gösterilmesi de melodramlara yönelik ilgiyi açıklayabilecek nedenlerden biridir.[203]

---

[200] Yağmur Nazik, "1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme," **Sinemada Anlatı ve Türler.** Der.: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (Ankara: Vadi Yayınları, 2004), s.339.
[201] Behçetoğulları, **Ön.ver.,** ss.72-73.
[202] Serpil Kırel, **Yeşilçam Öykü Sineması** (İstanbul: Babil Yayınları, 2005), ss.140-141.
[203] Abisel, 1994, **Ön.ver.,** s.70.

Yeşilçam melodramlarındaki kadın rolleri geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirecek şekilde ortaya konmuştur.[204] Söz konusu kadın ve erkek rollerinde dönemin sosyal ve kültürel etkilerinden izlere rastlanmasına rağmen, daha çok melodramın kalıplaşmış türsel özelliklerinin geçerli olduğu görülmektedir. Kadınlar, sadık eş, fedakâr anne ve namuslu kadın imgeleriyle karşımıza çıkarlar. Diğer deyişle kadın, ev içindeki rolleriyle sunulmuştur. Kadın, hem erkek bakışının nesnesi olarak cinsel bir obje, hem de namuslu aile kadını olarak iki farklı kadın kimliğini tek bir bedende toplamıştır.[205]

Kadınlara yönelik olarak üretilen melodramlarda, kadın karakterler, erkek karakterlerden çoğunlukla daha ön planda olurlar. Bu filmlerdeki baş kadın karakter, çevresiyle yaşadığı çatışmada, kendiyle "öteki" arasında bir seçim yapma noktasına gelir. Törelerin, başka insanların, ailesinin kurbanı bile olsa sonuçlarına katlanıp kendini feda eder. Fedakârlık, dürüstlük, sadakat ve namus kadının vazgeçilmez değerleri olarak öne çıkartılmıştır.[206] Aile melodramlarında kadınlar, eğitimli olsalar da çoğunlukla çalışmazlar; kendilerini eve ve ailelerine adamışlardır. Aile için mücadele meşrudur; ancak kadının kendi kimliği ve yaşamı için savaşımı olumlu karşılanmaz.[207]

Melodramlardaki erkek karakterler ise etkin ve denetleyicidirler; ekonomik güce sahiptirler. Bunların yanında alışıldığından daha duygusaldırlar. Kimi zaman, bir kadın gibi davranırlar. Duygusal tepkilerini kadınlara yakıştırıldığı şekilde açık olarak dışa vururlar; örneğin kolay ağlarlar. Bu özelliklere sahip bir erkek çekicidir, çünkü kadına özgürlük sunar.[208] Erkek karakterler, özellikle eşlerinin "namusu" söz konusu olduğunda otoriter bir tavır sergilerler. Baba ve eş olarak erkek karakterler, arzunun ve gücün işleyişini yönlendirirler. Yaşlı erkek karakterler ise gençlerin aksine daha anlayışlıdırlar.[209]

---

[204] Abisel, 1997, **Ön.ver.,** s.130.
[205] Arus Yumul, "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlak," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001), s.52.
[206] Abisel, 1997, **Ön.ver.,** ss.129-130.
[207] Özsoy , **Ön.ver.,** s.288.
[208] Nazlı Eda Noyan, "Kadınımın Resmidir," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001), s.176.
[209] Özsoy, **Ön.ver.,** s.288.

Kadınlar için bedenlerini, cinselliklerini; diğer deyişle "namus"larını korumak ne kadar önemli ise erkekler için de alın teri ile para kazanmak o kadar önemlidir.[210] Dolayısıyla, kadınların var oluşu, ahlâklı olmaları, kendileri dışında bir olguya; yerleşmiş geleneklere bağlıyken, erkeklerin ahlâklı bir yaşam sürmeleri, kendi bireysel seçimleriyle doğrulanmaktadır. Diğer deyişle, erkeklerin "namus"u üzerinde kadınlarınkine benzer bir denetleme mekanizması söz konusu değildir.

Melodramlarda, kadın-erkek çiftlerin sınıfsal durumu değişiklikler gösterebilir. Zengin kız-fakir oğlan ikiliği, fakir kız-zengin oğlan olarak da karşımıza çıkabilir. Ancak, çoğunlukla kadın ve erkek karakterler, farklı sınıflardandır. Birliktelikleri için eşitlenmeleri gerekir. Fakir ve horlanan taraf, yavaş yavaş zenginleşir; zengin taraf bir kaza sonucu sakatlanır, genellikle kör olur ve fakir olanın yardımına muhtaç hale gelir ya da fakir olan, ahlâki olarak yozlaşmış olan zengin tarafa örnek kişiliği ile yol gösterir. Kimi zaman da bunun tersine, medeni kurallardan "nasibini almamış" olan fakir taraf (genellikle kadın) için, zengin taraf, bir nevi rehber, orta sınıf ahlâk kurallarının yol göstericisi olur.[211] Kısaca, ekonomik, fiziksel ya da ahlâki anlamda çiftler arasında bir eşitlik sağlanır ve böylece toplumsal çelişkiler, gerçek dışı bir şekilde aşılmış olur.

3.5.2.2.3. Toplumsal Cinsiyet Kurumları ve Kadın

Yeşilçam melodramlarında kadın, ev içi rolleriyle; sadık eş ve fedakâr anne olarak; diğer deyişle aile kurumunun güvencesi olarak karşımıza çıkar. Aile, toplumsal yapının temel taşı olarak egemen ideolojilerin yeniden üretilmesi için uygun bir ortam sağlar.[212] Aile içi ilişkilere odaklanılarak kişiler arası çatışmalar, toplumsal ölçekten özel bir alana kaydırılmış olur. Politik güç dengelerinin söz konusu olduğu aile içi ilişkiler de özel, duygusal çatışmalar düzeyine indirgenmiş olur. Diğer deyişle, duygusal çatışmaların politik boyutu, erkek egemen toplumsal yapıyla bağlantısı özellikle vurgulanmaz ve söz konusu çatışmalar, kişilere özel durumlar olarak aktarılır.

---

[210] Abisel, 1997, **Ön.ver.,** s.129.
[211] Yumul, **Ön.ver.,** ss.48-50.
[212] Abisel, 1997, **Ön.ver.**, s.128.

Melodramların "aile filmi" kategorisinde piyasaya sürüldüğü yıllarda, kadın, çalışma hayatında boy göstermeye, yeni taleplerinin sesini duyurmaya başlamış olsa da, bu olgunun melodramlara yansıdığı söylenemez. Hatta tam aksine melodramlar, kadının geleneksel rollerini daha da pekiştirmiş ve bir anlamda kadınlar, bu rollerin doğallığına ikna edilmeye çalışılmıştır.[213]

Melodramlardaki romantik aşkın, aileye giden yolu hazırlamak gibi bir işlevi vardır. Aşk, kadının toplumdaki geleneksel rolüne karşıt olarak ona belli bir inisiyatif ve seçme özgürlüğü sunmaktadır. Yeşilçam melodramlarının popüler olduğu yıllarda, evlilikler çoğunlukla görücü usulü ile yapıldığından toplumun gözünde aşk, ahlâk kuralları için bir tehdit olarak algılanmaktaydı. Dolayısıyla, kadın seyircilerin filmlerde karşılaştığı evliliğin ilk şartı gibi gösterilen aşk, o dönem için fanteziden ibaretti.[214] Aslında bu olgu da, kadınların o dönemde bu filmlere neden bu derece ilgi gösterdiğini anlamamıza yardımcı olabilecek nedenlerden birisi olarak görülebilir. Ancak, yine belirtmek gerekir ki söz konusu aşk, evlilik ve aile kurumu aracılığıyla bir anlamda ehlileştirilir. Sonuç olarak, aşkın içerdiği söylenegelen özgürleşim potansiyeli bir yanılsama olarak kalır.

3.6. MELODRAMLARA KADIN SEYİRCİ AÇISINDAN YAKLAŞIM

3.6.1. Kadın Seyirci Açısından Melodram ve Aile Kurumu

Film-seyirci ilişkisi bağlamında melodramların kadın seyircinin beklentilerini şekillendirdiği ve içerdiği temalarla geleneksel rollerin kabulünü kolaylaştırdığı bilinmektedir. Diğer yandan, Türkiye'de, özellikle 1960'lı yıllarda, kadınlar matinesi gibi uygulamalar sayesinde kadın seyirci sayısında gözle görülür artışlar olmuş ve süreç içinde de film üreticileri kadın seyircilerin beklentilerini hesap ederek film yapmaya başlamıştır.

Türk sinemasında kadınlar matinesi geleneği, 1960'larda yoğunluk kazanmışsa da sinemanın başlangıcından beri süregelmektedir. Kadınlar matinesi, büyük şehirler hâricinde Anadolu kentlerinde haftanın belli günlerinde ve gündüz saatlerinde düzenlenen ucuz matinelerdi. Böyle bir uygulama, gündüz saatlerinde genellikle boş

[213] Nazik, **Ön. ver.,** s.336.
[214] Yumul, **Ön.ver.,** s.51.

olabilecek sinema salonlarının işletilmesini sağlamaktaydı. Diğer yandan, gündüz saatlerinde çoğunlukla evde, çocuklarıyla vakit geçiren kadınların sosyalleşmesine yol açmaktaydı. Kadın seyircinin böyle bir uygulama sayesinde sinemaya gitmeyi bir alışkanlık haline getirmesiyle birlikte filmler de kadın seyircinin eğilimleri ve beklentileri düşünülerek üretilmeye başlamıştır.[215] Yeşilçam'ın en üretken senaristlerinden biri olarak kabul edilen Bülent Oran da konu seçimi sürecinde en ön planda kadın seyircilerin beklentilerinin düşünüldüğünü dile getirmiştir.[216] Dolayısıyla, aşk ve melodram filmlerinin popüler olmasının ardında kadın seyircilerin etkisinin de olduğundan söz edilmiştir.

Yeşilçam, dünya üzerindeki sinema piyasası için de söylenegeldiği gibi ataerkil toplumsal yapıya ve kültüre bağlı olarak erkek egemen bir sektördür ve erkek egemen kültür filmler yoluyla üretilir, yayılır ve meşrulaştırılır. Kadın seyircinin istekleri anlatıyı biçimlendirse de ya da kadın yazarların eserlerinden uyarlamalar yapılsa da en nihayetinde filmler, söz konusu ataerkil toplumsal yapı içinde ve erkeklerin ellerinde tekrar yazılarak piyasaya sürülürler.[217] Belirtilmesi gereken bir diğer nokta da kadınların söz konusu isteklerinin erkek egemen kültürün dışında ve ona alternatif olup olmadığının şüpheli olmasıdır. Hatta kadın seyircilerin, filmlere gösterdikleri ilgiyle erkek egemen kültürün muhafazakâr kodlarını onayladıkları söylenebilir. Ancak yine de bu kodları kadın seyircilerin tepkileri üzerinden açımlamak, kadınların ataerkil kültürle ne şekilde ilişkilendiğini ortaya koymak açısından anlamlıdır.

Melodramların, çoğunlukla kadın seyircilere hitap ettiği varsayımını destekleyebilecek özellikleri vardır. Bunlardan birisi, melodramlarının başkarakterinin çoğunlukla kadın olmasıdır. Olay örgüsü, kadınlarla geleneksel olarak ilişkilendirilen "ev"de geçmektedir. Kadın karakter, seyircisi gibi sıradan özellikler gösterir. Dağılan yuvalar, kaybolan çocuklar, evlenemeyenler, iftiraya uğrayan analar, gururları aşklarına üstün gelen karakterler melodramların çoğunlukla kullandığı durum ve tiplerdir.[218] Sonuç

---

[215] Kırel, **Ön.ver.,** s.165.
[216] İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran** (İstanbul: Dergah Yayınları, 2004, ss. 200-201)'den akt. Serpil Kırel, **Yeşilçam Öykü Sineması** (İstanbul: Babil Yayınları, 2005), s.166.
[217] Kırel, **Ön.ver.,** ss.167-170.
[218] Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar** (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005), ss.74-75.

olarak, melodramların kadınlarla ilgili geleneksel kodları kullandığı ve bu özelliğin de kadın seyircinin ilgisini çektiği varsayılabilir.

Melodramatik öğelere birçok filmde rastlansa da melodramın popüler olduğu yıllar, çoğunlukla sosyal ve kültürel değişimlerin yoğun olarak yaşandığı yıllar olmuştur. Melodramların, toplumun asgari müştereklerinin hatırlatılmasında, çatışmalara karşı rızanın inşasında, geleneksel kadın-erkek rollerinin yeniden yapılandırılmasında önemli bir işlevi vardır. Bu işlevini de, aile kurumun korunması, bir araya getirilmesi ve kutsanması temasıyla yerine getirir. Kadının bu filmlerdeki rolü ise, kendi yaşamını bir tarafa bırakarak, kendini âşık olduğu erkeğe, ailesine, eşine adamaktır.[219] Dolayısıyla, melodramlarda geleneksel toplumsal cinsiyet kurumları sorgulanmadan, mevcut durum onaylanarak yansıtılmakta, kadınlara bunun dışında herhangi bir alternatif sunulmamaktadır.

Melodram türü filmlerin televizyonlardaki uzantısı sayılabilecek pembe diziler üzerine bir incelemesi olan Christine Geraghty, pembe dizi yapımcılarının kadın seyircilere üç şekilde hitap etmeyi başardığını dile getirmiştir. İlk olarak, pembe diziler, aile hayatını ve kişisel ilişkileri merkeze alırlar. Diğer deyişle, "kadınlık" durumuyla ilişkilendirilen bir dünyaya odaklıdırlar. İkinci olarak, farklı kadın seyircilerin özdeşleşebileceği birçok kadın karakter sunarlar. Böylelikle birbirinden farklı kültürel altyapılara sahip olan kadın seyirciler, özdeşleşebilecekleri karakteri bulmakta zorluk çekmezler. Üçüncü olarak da, kadın karakterler, güçlü, ayakları yere basan karakterlerdir.[220] Birçok kadın seyirci, bu güçlü karakterlerle özdeşleşerek gerçek hayatlarında yaşayamadıkları bir deneyimi yaşamış olurlar. Sonuç olarak, melodramatik özellikler gösteren pembe dizilerin de ana konusu, ev ve aile hayatı; diğer deyişle toplumsal cinsiyet yapılanmasına göre kadınlık rolünün temel alanı olan özel alandır.

Melodramlar, ataerkil burjuva ailesini norm kabul etmektedirler. Melodram türü eserlerde kimi zaman kuraldışı, uyumsuz kadın karakterlere rastlansa da eserin sonunda

---

[219] Kırel, **Ön.ver**., ss.75-76.
[220] Christine Geraghty, **Women and Soap Opera** (Cambridge: Polity Pres, 1991)'den akt. Janine Liladhar, "From the Soap Queen to the Aga-Saga: different discursive frameworks of familial femininity in contemporary 'women's genres'," **Journal of Gender Studies** No. 1: s.9, (2000).

varılan mutlu sonla bütün karakterler, onlara önceden biçilen aile içindeki geleneksel rollerine uyarlar. Kimi zaman da kadın karakterler, uyumsuz olarak değil de fiziksel ya da akıl sağlıklarını yitirmiş olarak konu edilirler. Ancak bu karakterler de, ataerkil düzen tarafından kabul edilebilecek özellikler sergilerler. MacKinnon, bazı melodramların konu aldığı ailelerdeki cinsellikten ruhsal sağlığa kadar kimi problemleri bile ataerkil sistemin çelişkilerinin yüzeye çıktığı durumlar olarak değil de, ideal bir burjuva ailesine olan inancın yansıması olarak yorumlamaktadır. Özlemi duyulan bu ideal aile, ataerkil model üzerine kurulmuştur.[221] Diğer deyişle, bazı melodramların aileyle ilgili konu aldığı sorunlar, ataerkil sistemin kimi çatlaklarının sonucu olarak yansıtılıp var olan sistemi sorgulatıcı bir işleve sahip olabilirdi. Ancak, MacKinnon, söz konusu ailevi sorunların birçok melodramda daha mutlu bir aileye duyulan özlemi yansıtsa da var olan ataerkil sistemin sorgulanıp aşılamadığını dile getirmektedir.

3.6.1.1. Toplumsal, Ekonomik, Siyasi Dinamikler ve Aile

Melodramların en temel kodlarından birinin aile kurumunun onaylanması olduğu belirtilmiştir. Evlenmek, aile kurmak mutlu sonun anahtarı olarak yansıtılmıştır. Özellikle kadın karakterlerin temel amacının evlilik olduğu, kendi kişisel isteklerinden eşleri, aileleri için çoğu zaman vazgeçtikleri görülmüştür. Geleneksel kadın ve erkek rolleri, ailenin korunup yüceltilmesiyle pekiştirilmiş olur. Temel olarak da aile, söz konusu toplumsal cinsiyet rollerinin şekillendiği kurumdur. Melodramlarda kadına bir ödül gibi sunulan evlilik ve aile kurumunun sosyal hayattaki temellerine bakmak, kadının ikincil konumunu anlamak ve melodramların üstünü örttüğü bir gerçekliği açımlamak açısından anlamlıdır.

Aile, toplumun temel yapıtaşı olarak tanımlanagelmiştir. Connell, ailenin çok katmanlı ilişkileri içeren karmaşık bir kurum olduğunu ve başka hiçbir kurumda ilişkilerin ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böylesine sıkı olmadığını dile getirmiştir.[222]

---

[221] Kenneth MacKinnon, "The Family In Hollywood Melodrama: Actual Or Ideal," **Journal of Gender Studies.** Vol. 13, No.1: 30-36, (2004), ss.30-36.

[222] R. W. Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar.** Çev.: Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), ss.167-168.

Aile kurumu, ekonomik ve toplumsal değişim dönemlerinde geleneksel bağların, ilişkilerin devam etmesini sağlayarak bireylerin uyum zorluklarının yatıştırılmasını sağlar.[223] Toplumsal değişimlerin, beklendiğinin aksine, aile bağlarının çözülmesine yol açmadığı görülmüştür. Değişim dönemlerinde aile, bir anlamda toplumsal harç işlevine sahiptir. Toplumdaki dönüşümler karşısında duyulan tedirginliklere göğüs gerebilmek için aileye daha sıkı bir biçimde bağlanılır ve sığınılır.

Aile kurumunun temel ve evrensel işlevleri, cinsiyete bağlı ekonomik işbirliği, toplumun onayladığı cinsellik ilişkisi, yeni neslin büyütülmesi ve yetişmekte olan gencin sosyalize ve kültüre edilmesi olarak belirtilmiştir. Aile, kültürel miras aktarımı yoluyla kişiyi toplumun bir ferdi haline getirir. Söz konusu kültürel miras, dili, geleneksel davranış kurallarını ve hareket normlarını, kanunları, örf ve adetleri, ahlâk normlarını ve değer yargılarını kapsamaktadır. Dolayısıyla, evliliğin ve aile kurumunun bir erkek ve kadın arasındaki özel bir ilişkiden daha fazla anlamı vardır. Evlilik, devletin doğrudan doğruya ilgilendiği ve üzerinde kontrol hakkı ve yetkisinin bulunduğu bir ilişki sistemidir.[224]

İlkel tarihin incelenmesi, geçmişte çok eşliliğin ve rasgele ilişkilerin yanı sıra özellikle ilişkiden bir çocuk dünyaya geldiği durumlarda tek eşliliğin de yaşandığını ortaya çıkarmıştır.[225] Aile kurumunun, basitten karmaşığa, karmaşıktan basite doğru doğrusal bir evrim göstermediği; avcı ve toplayıcı toplumlarda da çekirdek aile tipine rastlandığı belirtilmiştir. Dolayısıyla, çekirdek ailenin sanayileşmenin ve ekonomik evrimin bir sonucu olmadığı dile getirilmiştir.[226]

Bazı antropologların "anasoyluluk dönemi" olarak adlandırdığı anaerkil dönemde, çocuğun soyunun anneyle tanımlandığı belirtilmiştir. Kadının toplumda egemen olmadığı; ancak genel bir eşitliğin olduğu dile getirilmiştir. Yerleşik hayata geçişle birlikte fiziksel güç gerektiren işlerin artması ve komşu kabileler arası savaşlarda

---

[223] Abisel, 2005, **Ön.ver.**, s.80.
[224] Nephan Saran, "Aile Hayatı ve Toplum," **Aile Yazıları 3** (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), ss.135-141.
[225] Ozan Yılmaz, **Aşkın Evrimi- Cinsellik, Evlilik, Sevgi, Aşk.** Üçüncü basım (İstanbul: Ceylan Yayınları, 2005), s.72.
[226] Barlas Tolan, "Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru," Der.: Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem. **Aile Yazıları 2** (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), s.495.

egemenliğin güçle, silâhla sağlanması erkekleri kadınlara göre daha avantajlı bir konuma getirmiştir. Özel mülkiyetçiliğin gelişmesiyle birlikte de erkeğin, kadın ve aile üzerindeki egemenliği sağlamlaşmıştır. Biriken servet, kadının denetim altında tutulması sayesinde babalığından emin olunan çocuğa miras olarak bırakılabilmiştir. Çocukların da bu yolla, babaya olan ekonomik bağımlılıkları artmıştır. Feodal dönemde, erkek çocuk, toprağı işleyecek işgücü anlamına geldiğinden daha önem kazanmıştır.[227] Kadının ise değeri, doğurduğu erkek çocuk sayısına göre biçilir olmuştur.

Sanayi devrimine paralel olarak ortaya çıkan toplumsal değişimler, aile dinamiklerini de etkilemiştir. Bu değişimler arasında, kırdan sanayiin odaklandığı kente göç, emeğin ücretli hale gelmesi, çalışan kadın sayısının artışı, kadın haklarında kaydedilen gelişmeler sayılabilir. Çekirdek aile yaygınlaşmaya başlamıştır. Ailenin, kapitalist ekonominin gelişmesine bağlı olarak, bir üretim birimi olmaktan çıktığı belirtilmiştir. Daha çok manevi destek ve dayanışma sağlama işlevleriyle anılmaya başlamıştır. Diğer yandan, biyolojik ve toplumsal yeniden üretimin temel birimi olmaya devam ettiği belirtilmiştir.[228]

Sanayileşmenin en önemli sonuçlarından birinin toplumsal hayatta bürokratik örgütlerin yaygınlığının ve etkinliğinin artması olduğu dile getirilmiştir. Sanayileşme arttıkça toplumdaki ilişkilerin niteliğinin değişmeye başladığı, yüz yüze ve kişisel olan birincil grup ilişkilerin yerini yazılı kurallarla düzenlenen ikincil grup ilişkilerin aldığı ileri sürülmüştür. Bazı sosyologlar, sanayileşmenin ailenin gerekliliğini ortadan kaldırdığını öne sürmüştür. Örneğin Max Weber, endüstrileşen bir toplumda bürokratik örgütlerin toplum içindeki her türlü fonksiyonu aileden daha başarılı bir şekilde yerine getireceklerini savunur.[229]

Maksist yaklaşıma sahip düşünürler ise, sanayileşmeyle ve üretim araçları mülkiyetinin toplumsallaştırılmasıyla beraber ailenin ortadan kalkacağını ileri sürerler. Engels de bu

---

[227] Yılmaz, **Ön.ver.,** s.76.
[228] Tolan, **Ön.ver.,** s.495.
[229] Max Weber, **Sosyoloji Yazıları.** İkinci basım. Çev.: Taha Parla (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), ss.290-324.

yaklaşıma uygun şekilde, evliliğin sadece cinsel ilişkilerde bir tatmin aracı olduğunu ya da olması gerektiğini ileri sürer.[230]

Kongar ise, üretim ilişkilerinin aileye etkisinin sosyalist ve kapitalist bütün sanayileşen ülkelerde benzer özellikler taşıdığını belirtmektedir. Kadının ekonomik bağımsızlığı, ailenin eğitim, sosyal güvenlik gibi fonksiyonlarının bürokratik örgütlere devredilmesi, yaşlılara ve çocuklara sağlanan hizmetler yavaş yavaş ailenin küçülmesine ve aile bağlarının zayıflamasına yol açmaktadır.[231] Özetle, modern toplumda, ailenin işlevinin kalmadığı ve hatta bürokratik örgütlerle bir arada yaşaması mümkün olmadığından toplumsal gelişmeyi engellediği öne sürülmüştür. Diğer yandan, modern toplumlara uygun aile tipi olarak belirtilen çekirdek aile, Kongar'a göre, kişinin özgürlüğü ve toplumsal gelişme sorununu çözmüş bulunmaktadır. Çekirdek aile ayrıca, ekonomik, siyasal, toplumsal alt sistemleri destekleyici fonksiyonları yerine getirir. Ailenin ekonomi ile ilişkisi, işgücü vermesi, ücret alması; gelirini vermesi, mal alması; siyaset ile ilişkisi, koruma ve yasama faaliyetleri ile siyasal erkin aileye liderlik etmesi ve ailenin de buna karşılık siyasal erke sadakat göstermesi; genel olarak toplumla ilişkisi, ailenin topluma bağlılığına karşılık toplumun aileye bir kimlik vermesi; değer sistemi ile ilişkisi, ailenin değer sisteminin standartlarına uygun davranması ve buna karşılık sistemin ailenin davranışlarını kabul etmesi şeklinde ortaya konmuştur.[232]

Ailenin, toplumsal değişme dönemlerindeki önemini Kongar, tampon kurum olmasıyla açıklamıştır. Tampon kurumlar, sosyal değişmenin buhransız olmasını sağlayan, çözülmenin önüne geçen ve gerek bünye gerekse fonksiyon bakımından her iki sosyal yapıdan da (eski ve yeni) farklı yönleri alan kurumlardır. Dolayısıyla, tampon kurumlar, tek tip bir yapıya sahip değildir; etkileşim sonucu fonksiyon ve yapı değiştirirler. Böylelikle, değişim dönemlerinde toplumun bütünlüğünü ve kişinin güvenliğini sağlarlar.[233]

---

[230] Friedrich Engels, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.** Onuncu basım. Çev.: Kenan Somer (Ankara: Sol Yayınları, 1992), ss.177-199.
[231] Emre Kongar, "Türkiye'de Aile Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Örgütlerle İlişkileri,"**Aile Yazıları 2** (Ankara: T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), s.67.
[232] **Aynı,** ss.74-75.
[233] **Aynı,** ss.84-86.

Ayrıca Kongar, ailenin modern toplumdaki bürokratik örgütlerden tamamen yalıtılmış olmadığını savunur. Aile ile bürokratik örgütler arasındaki işbirliğinin, özellikle bürokratik örgütler tarafından yerine getirilmeye çalışılan toplumsal denetim, sosyal güvenlik, üretim gibi faaliyetlerin verimliliğini artırdığını ileri sürer.[234]

Çağdaş gelişmelerin doğrultusunda aile kurumunun işlev ve özellikleri değişmeye devam etmektedir. Ailenin, çocuğun sosyalleşmesindeki işlevi azalmaya; kitle iletişim araçları, bilgisayarlar bu işlevi daha çok gerçekleştirmeye başlamaktadır. Ailedeki rol dağılımı ve otorite yapısı da değişmekte; babanın otorite olduğu geleneksel ailenin yerini, göreli olarak eşitlikçi, hatta çocuk-egemen aile tiplerinin almaya başladığı görülmektedir.[235]

Aile konusu, sosyal bilimlerde farklı yaklaşımlar tarafından ele alınmıştır. Yapısalcı-İşlevselci bir yaklaşıma sahip olan Parsons ve Levy gibi sosyologlar, aileyi statik bir kurum olarak ele almışlardır. Parsons, özellikle kadın-erkek rolleri konusunda, araçsal ve anlamsal roller ayrımını yapar. Erkeğin araçsal rolleri, kadının da anlamsal rolleri üstlenmesi gerektiğini ileri sürer. Erkeğin görevinin aile ile bürokratik kurumlar arasında köprü işlevi görmek olduğunu; kadının görevinin ise ev içi işleri yapmak olduğunu belirtir. Bu görüş, geleneksel ailedeki cinsiyete dayalı işbölümünü hatırlatmaktadır.[236] Bu yaklaşım, aileyi toplumun bütünü içinde bir sistem olarak ele alsa da evrim çizgisinde ve tarihsel perspektif içinde bir açıklama önermemektedir.[237]

Diğer bir yaklaşım olan Marksist yaklaşım ise, üretim ve mülkiyet ilişkilerinin belirleyiciliğine ağırlık vererek aileyi tarihsel-kurumsal bir boyutta incelemiştir. Bu yaklaşımın, yapısalcı-işlevselci yaklaşımdan temel farkı, aileyi dinamik bir sistem olarak algılaması ve tarihsel karşılaştırmalar yaparak ele almasıdır.[238] Yapılan tarihsel karşılaştırmalarda birbirinden farklı pek çok aile biçimin olduğu dile getirilmiştir. Bu

---

[234] **Aynı,** s.93.
[235] Tolan , **Ön.ver.,** ss.503-504.
[236] Önal Sayın, "Aile İçi İlişkilerin Toplum ve Birey Boyutunda Çözümlenmesi," **Aile Yazıları 4** (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), s.537.
[237] Howard Sherman ve J. Wood, **Sociology: Traditional and Radical Perspectives** (London: Harper-Row Ltd. Publishers, 1982, s. 106)'dan akt. Engin Önen, "Ailenin Grupsal ve Kurumsal Değişme Boyutları ve Bir Örnek Olay," Der.: Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem. **Aile Yazıları 2** (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990), ss.507-508.
[238] **Aynı,** ss.507-508.

yaklaşımla aile, din, ekonomi, eğitim gibi diğer toplumsal kurumlarla ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

3.6.1.2. Ataerkil Yapı ve Aile

Feminist literatürde aile, ataerkil yapının temeli, geleneksel toplumsal cinsiyet ayrımına göre kadın ve erkek rollerinin oluştuğu, pekiştirildiği kurum olarak kabul edilir. Marksist literatürde de kadın ve aile konusu, genel toplumsal dönüşüm projesi dahilinde ve çoğunlukla ekonomik altyapıyla ilişkisi bağlamında ele alınır. Sonuç olarak, toplumun temel birimi olarak aile kurumu, farklı kuramsal açılardan ve farklı vurgularla ele alınmıştır.

Radikal feministlerden Shulamith Firestone, feminist devrimin "biyolojik aile diktatörlüğü"nü hedef alması gerektiğini ortaya koymuştur. Kadınların ve erkeklerin, aile içinde şekillenen farklı psikoseksüel oluşumlarının kadının baskı altına alınmasına katkıda bulunduğunu söyler. Erkekler, libidolarını-cinsel ve duygusal ihtiyaçlarını-yaratıcı iş projeleriyle yüceltmeyi öğrenirken, pek çok kadın doğrudan yakınlık ve onaylanma arayışını bırakmaz. Bunun yanında, Ödipal aile durumunun ensest tabusuna ve ensest tabusunun da erkek çocuğunun cinsel tepkilerini duygusal tepkilerinden ayırmasına yol açtığı dile getirilmiştir. Böyle bir ayrılmanın erkekleri cinsel anlamda şizofrenik yaptığı; erkeklerin kadınları iyi, cinsiyetsiz, duygusal ve kötü, seksi olmak üzere birbirinden ayrı iki tip olarak algılamalarına neden olduğu sonucuna varılmıştır. Kadınların ise cinsel ve duygusal ihtiyaçlarının bağlantısını kesemediği ve duygusal ihtiyaçları için erkeklere bağımlı olmaya devam ettiği belirtilmiştir.[239]

Kate Millett da aileyi, ataerkil ideolojinin telkin edildiği kurum olarak değerlendirir. Devlet, yönetimini zor aracılığıyla, aynı zamanda ideolojik hegemonya aracılığıyla gerçekleştirir. Ataerkil ideoloji de kadınları, erkeklere boyun eğmeye ve bu boyun eğmeyi kabul etmeye şartlandıran erkek egemenliğinin ideolojisidir.[240] Ataerkil ideolojinin ailede pekiştirilmesi aracılığıyla da ataerkil yapı egemenliğini sürdürür.

---

[239] Josephine Donovan, **Feminist Teori.** Çevirenler: Aksu Bora, Meltam Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), ss.280-81.
[240] Kate Millett, **Cinsel Politika.** Çev.: Seçkin Selvi (İstanbul: Payel Yayınevi, 1973), ss.62-67.

Kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca neredeyse evrenseldi. On sekizinci yüzyılın ortasından itibaren ve özellikle de on dokuzuncu yüzyılda yaşanan tarihsel dönüşümler, özellikle de sanayi devrimi, iş yeri ile ev mekânını birbirinden ayırdı. İşin kamusal dünyası, evin özel dünyasından hiç olmadığı kadar ayrıldı.[241] Evin özellikleri, cinsel ve duygusal ihtiyaçların giderilmesi, çocuk büyütmek ve yetiştirmek olarak belirginleştikçe kadın da eş ve anne rolleriyle ev ve özel hayatla daha çok özdeşleştirilir olmuştur.

Diğer yandan Engels, kadının sanayide çalışmasının olumsuz etkilerinin, kadın emeğinin ucuz emek olarak çok ağır çalışma koşullarında sömürülmesiyle beraber, aile kurumu üzerinde ortaya çıktığını dile getirmiştir. Anne, çocuğuna sevgi gösterecek zamanı bulamadıkça ve dolayısıyla annelik görevlerini yerine getiremedikçe toplumun temel yapıtaşı olan aile kurumunun da çözülme tehlikesi içinde olduğu belirtilmiştir. Ancak kadının çalışması, birçok durumda aileyi dağıtmak yerine rolleri tersine çevirmiştir. Engels, İngiltere'de *Emekçi Sınıfın Durumu* adlı kitabında, Manchestar'da, çocuk bakarak, ev temizleyerek, yemek pişirerek günlerini geçiren, ev işlerine mahkûm olmuş yüzlerce erkekten söz etmiştir. Engels'e göre, aile-içi ilişkilerdeki bu ters-yüz oluş, emekçi erkekleri fiilen hadım etmekte ve "haklı olarak" öfkelendirmektedir.[242] Diğer yandan Lenin, kapitalist sistem içinde eski aile varlığının çözülüşünün olumlu bir sonuç olmadığını; ancak büyük sanayinin kadının toplumsallaşması için imkân sağladığını; bunun da her iki cins arasındaki ilişkilerin daha üst biçimi için ekonomik bir temel oluşturduğunu dile getirmiştir.[243] Ancak, gerek Engels'in gerekse Lenin'in saptamalarından çıkan sonuç, kapitalist üretim düzeni ve özel mülkiyet ortadan kalkmadıkça, cinsiyetler arası hiyerarşinin görülmeyeceği bir zeminin de ortaya çıkmayacağı yönündedir.

On dokuzuncu yüzyılda nasyonalizm ve sosyalizm gibi büyük siyasal hareketler ve ideolojiler dışında ailecilik ideolojisi de gündeme oturmuştu. Ailecilik ideolojisi, sosyalizm karşıtı gerici bir ideolojiydi. Özellikle Fransa'da ideologlar, sanayi devrimi,

---

[241] Donovan, **Ön.ver.,** s.19.
[242] Marks, Engels, Lenin, **Kadın ve Aile.** Dördüncü basım. Çev.: Arif Gelen (Ankara: Sol Yayınları, 2002), ss.157-58.
[243] **Aynı,** s.172.

kırdan kente göç, şehir proletaryası, yersiz yurtsuzlar sorunlarının çözümü için otoriter bir yapıya sahip olan aile kurumunun diriltilmesini önermişlerdi. Hatta 1871 yılında, aile babalarına karısının ve reşit olmayan çocuklarının adına oy kullanma hakkının verilmesi için meclise öneri getirmişlerdi. Bu yaklaşımın temel amacı, aile temelinde örgütlenmiş bir topluma dayanarak erkek egemenliğini o dönem için yeniden kurumsallaştırmak olarak özetlenebilir.[244] Denilebilir ki, erkek egemenliğinin sarsılma tehdidiyle karşı karşıya olduğu siyasal ve toplumsal dönüşüm dönemlerinde, neredeyse bir refleks olarak erkek egemenliğini, özellikle aile kurumu üzerinden diriltme çabalarına rastlanabilinmektedir.

Aile kelimesinin Latince karşılığı olan "familia" günümüzdeki duygusal ve idealleştirilmiş içeriğinden yoksundur. Romalılarda, başlangıçta, evli eşlerle çocukları için değil, yalnızca köleler için kullanılmıştır. Famulus, ev kölesi demektir; famila da bir erkeğe ait kölelerin tümüdür.[245] Marks da *Alman İdeolojisi*'nde aile içi iş bölümünün bir insanın başka bir insana efendiliğinin ilk biçimini yarattığını ve karı ve çocukların koca tarafından köleleştirilmesini özel mülkiyetin ilk biçimi olarak gördüğünü belirtmiştir.[246] Engels, kadının kurtuluşunun koşullarının erkekle kadın tamamen eşit hukuksal haklara sahip oldukları zaman ortaya çıkacağını öne sürmüştür. Kadının kurtuluşunun koşulunun, kadın cinsinin yeniden toplumsal üretime dönmesi olduğunu ve bu koşulun, toplumun iktisadi birimi olarak karı-koca ailesinin ortadan kaldırılmasını gerektirdiğini ortaya koymuştur.[247]

Ekonomik bakış açısından eksik yönlerinin olduğu dile getirilmiş olsa da Charlotte Perkins Gilman da, yirminci yüzyılın başında ev ve aile kurumuna yönelik eleştirilerini özellikle *The Home* adlı kitabında ortaya koymuştur. Gilman'ın tezine göre bir kurum olan yuva, kadını sınırlayan, duygusal ve düşünsel enerjilerini nevroz noktasına getirinceye kadar engelleyen bir ortam yaratır. Kadınların gelişimini engellediği için, toplumsal evrimleşmeyi de yavaşlatır.[248] Yuva hakkında, özellikle kadının sorumlu

---

[244] Erna M. Appelt, "Toplum Sözleşmesi Feminist Bir Bakışla Tasarlanabilir mi?," Çev.: Fatma Şenden. **Toplumbilim Dergisi,** Sayı no 15: 13-19, (Mayıs 2002), s.15.
[245] Engels, **Ön.ver.,** s.63.
[246] Marks, Engels, Lenin, **Ön.ver.,** s.137.
[247] Engels, **Ön. ver.,** ss.83-87.
[248] Donovan, **Ön.ver.,** ss.100-102.

olduğu ev işi hakkında Lenin de benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Ev işini, kadının gelişmesini herhangi bir yönden destekleyebilecek hiçbir şey içermeyen, ancak yine de kadının yerine getirmekle yükümlü olduğu en verimsiz, en acımasız, en zor iş olarak değerlendirmiştir.[249] Yuvada, birey için, özellikle de kadınlar için mahremiyet yoktur. Yuvada baştan sona bir sahiplik ve egemenlik söz konusudur: "…hükmedici baba, köle ruhlu anne ve tamamen bağımlı çocuk." Böyle bir aile kurumuna alternatif olarak Gilman, ev işlerinin meslekleştirilmesini, kolektifleştirilmesini önerir. Bu sayede kadınlar, ücretsiz daimi zulümden, eve hapsolmaktan kurtulacaklar; kamusal dünyanın sokakları kadınlar ve çocuklar için yeniden güvenli olacaktır.[250]

Aile içinde kadının ve erkeğin farklı psikolojilere sahip olduğu ve bunun da toplumsal cinsiyete dayalı kimlikleri yaratarak dünyanın özel ve kamusal olarak ayrılmasına katkı yaptığı dile getirilmiştir. Kadınlar, duygusal gereksinimleri için erkeklerden farklı çıkış noktaları ararlar. Genellikle de bu gereksinimlerini kendi çocuklarını dünyaya getirerek doyururlar.[251] Dolayısıyla, kadın, annelik rolüyle kendini gerçekleştirme yoluna giderek ataerkil ideolojinin ona biçtiği rolü onaylamış ve böylece o sınırlı rolün içine hapsolmuş olur.

Kadının aile içinde ikincil konumda oluşunu, erkeğe bağımlılığını ekonomik temellere oturtmaya çalışan feminist yazarlar da olmuştur. Kadının "görünmeyen emeği" olarak da tâbir edilen yemek yapmak, çocuk yetiştirmek, bakım ve hizmet gibi ev işleri, kadının herhangi bir ücret almadan yerine getirdiği işlerdir. Aile, Christine Delphy'e göre, kadının emeğine erkek tarafından el konulan temel kurumdur. Diğer deyişle, kadının erkek tarafından ezilmesinin maddi temelleri aile kurumuna dayanmaktadır. Kadının kamusal alanda ikinci planda olmasının, düşük ücretlerle, sosyal güvencesiz ve sağlıksız koşullarda istihdam edilmesinin de yine kadının aile içindeki konumundan kaynağını aldığı dile getirilmiştir.[252] Hartmann da, ataerkil yapı ve sermaye arasındaki ilişkiye değinerek erkeklerle kapitalistlerin çoğu zaman, özellikle kadınların emek

---

[249] Marks, Engels, Lenin, **Ön.ver.,** ss.227-28.
[250] Charlotte Perkins Gilman, **The Home** (Urbana: University of Illinois Press, 1972), s.38'den akt. Josephine Donovan, **Feminist Teori.** Çevirenler: Aksu Bora, Meltam Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), ss.100-102.
[251] **Aynı**, s.208.
[252] Christine Delphy, "Baş Düşman," **Kadının Görünmeyen Emeği: Maddeci Bir Feminizm Üzerine.** Der.: Gülnur Savran ve Nesrin Tura (İstanbul: Kardelen Yayınları, 1992), ss.80-89.

gücünün kullanımı üzerinde, birbiriyle çatışan çıkarları olduğunu dile getirmiştir. Erkeklerin büyük çoğunluğunun evde kadınların kendilerine kişisel olarak hizmet etmelerini isterken, daha az sayıdaki kapitalist erkeğin çok sayıda kadının (kendi kadınlarının değil) ücretli iş gücü piyasasında, düşük ücretlerle ve sosyal güvencesiz çalışmasını isteyebileceği belirtilmiştir.[253] Sonuç olarak, kadınların ev içi hizmetleri, onların asli görevleri olarak addedilmektedir.

3.6.1.3. Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Aile

Ekonomik yapıdaki ve toplumsal yapıdaki değişimler, aile kurumunu da dönüştürmektedir. Anne-baba ve çocuklar bu durumdan farklı şekillerde etkilenmektedirler. Ancak bu çalışmada, özellikle kadının durumu ele alınacaktır.

Evlenmek, kadının toplumsal statüsünü artırıcı bir işleve sahiptir. Kadının aile içindeki değeri de dünyaya getirdiği çocukların sayısı ile doğru orantılı olarak yükselmektedir. Kadın, ne kadar değer kazansa da ailede söz sahibi olan kişi konumuna bir türlü gelememiştir. Dolayısıyla, kadınların erkeklere bağımlılığı, evlilikten sonra da devam etmiş ve kadın bir aileden diğerine transfer edilen bir üretim unsuru konumunda kalmıştır. Bu durum, Cumhuriyet öncesinde böyleyken Cumhuriyet sonrasında da yasal yollarla birtakım iyileştirmeler gerçekleştirilmeye çalışılmışsa da gözle görülür bir değişim ortaya çıkmamıştır. 4 Ekim 1926'da yürürlüğe giren Türk Medeni Kanunu'yla "çok karılı evlilikler yasadışı ilan edilmiştir; taraflara eşit boşanma hakkı tanınmış, çocukların gözetimi ana-babanın her ikisine birden verilmiştir."[254] Cumhuriyet öncesinde boşanma konusunda erkek, kadından daha fazla hakka sahiptir. Daha doğru deyişle, kadının boşanma talebi nadiren geçerli sayılmaktadır. Erkeğin kadına yeterli nafaka vermemesi ve ondan normal olmayan zevkler istemeye kalkması boşanma sebepleri teşkil etmektedir. Normal olmayan zevkler yüzünden açılan boşanma davalarında kadınların bu durumu hâkime anlatmak için yaptıkları hareket, çok çarpıcı ve manidardır. Hâkim karşısındaki kadın, kocasının kendisinden anormal zevkler istediğini anlatmak için hiç konuşmadan ayağından pabucunu çıkarıp ters çevirerek yere

---

[253] **Aynı**, s.147.
[254] Tolan, **Ön. ver.,** s.497.

koyar.[255] Bu davranış, kadının kanunlarca da desteklenmiş haklı gerekçesi olması durumunda bile bunu rahatlıkla dile getiremeyişinin ve kadın üzerindeki geleneksel baskıların açık bir göstergesidir. Dava açıp hâkim huzuruna gelebilmiş, haklı boşanma gerekçesini dolaylı ve sessiz bir şekilde dile getirebilmiş kadınların azınlıkta olma ihtimali de, o dönemin koşulları göz önüne getirildiğinde, çok yüksek görünmektedir. Cumhuriyet döneminde kadının aile içindeki durumunu bir ölçüde iyileştirdiği belirtilen Türk Medeni Kanunu, bir yandan da kocanın ailenin reisi olduğunu ve ikametgâhın koca tarafından seçilmesini hükme bağlamıştır.[256] Medeni Kanun'un 152. maddesi, eşlerin cinsiyet farklarından kaynaklanan evlilik içindeki farklı hak ve görevlerini düzenler. Erkek, belirtildiği gibi ailenin ikametgâhını seçer; geçimini sağlar. Buna karşılık ev içinde işleri düzenlemek kadının hem hak hem de vazifesidir.[257] Ayrıca, söz konusu Medeni Kanun'a göre kadın, çalışmak için eşinden izin almak zorundadır.

Türk Medeni Kanunu'nun yürürlüğe girdiği Cumhuriyetin ilk yıllarında kadınların aile içindeki statüsünde ani bir değişimin, iyileşmenin söz konusu olduğu söylenemez. O yıllarda nüfusun büyük bir çoğunluğunun kırsal kesimde yaşadığı düşünülürse, söz konusu kanunun varlığından haberdar bile olmayan çok sayıda kadın olabileceği akla gelecektir. Ancak 1945'lerle beraber aile yapısı ve kadının aile içindeki konumu hızla değişmeye başlamıştır. Bu söz konusu değişimler de yürürlüğe giren kanunlar sonucu değil, ekonomik, toplumsal ve kültürel yapıdaki önemli değişiklikler sonucu yaşanmıştır. Tolan, toplumsal yapıda değişimlere sebep olan öğeleri şöyle sıralamıştır:

> Tarımda makinalaşmanın yaygınlaşması sonucu geniş aile tipinden çekirdek aile tipine hızlı dönüşüm, kente akının yoğunlaşması ve kentsel yaşamın getirdiği pazar ekonomisine özgü zorluklar, ekonomik ve toplumsal koşulların bir kesim için görece, diğer bir kesim için de mutlak olarak iyileşmesi, sosyal güvenlik olanaklarının giderek toplumun çeşitli kesimlerine yaygınlaştırılması, kitle iletişim araçlarının etki alanının toplumsal ve bireysel yaşamın derinliklerine doğru genişlemesi, farklı kültür yapılarına özgü ailesel örüntü ve ilişkilerin algılanması, tüm eğitim aşamalarında kız çocukların daha yoğun olarak yararlandırılmaları, kadınların her yıl artan oranlarda çalışma hayatına girmeleri ve kişiliklerini geliştirmeleri…"[258]

---

[255] Orhan Türkdoğan, "Türk Ailesinin Genel Yapısı," **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi.** 1.Cilt. (Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992), ss.29-66.
[256] Tolan, **Ön. ver.,** s.497.
[257] Saran, **Ön. ver.,** s.141.
[258] Tolan, **Ön. ver.,** s.498.

Kadınların ekonomik yaşama katılmaları, kamusal hayatta daha çok boy göstermeye başlamalarını sağlamış olsa da ev içinde erkeğin önde gelen bir konumda olmaya devam ettiği belirtilmelidir. Kadının çalışma hayatına katılımı özellikle kentsel ailelerde görülmektedir. Ancak yine bu söz konusu kentsel ailelerde cinsiyete dayalı rol dağılımının temel ilkelerinde büyük değişiklikler görülmemektedir. Büyük kentlerde aile, kişiler için temel ekonomik, toplumsal ve ruhsal sığınak işlevini görmeye devam etmektedir.[259] Kamusal alandan keskin çizgilerle ayrılmış olan aile hayatının ya da diğer deyişle, özel alanın asıl düzenleyicisi de birçok ailede kadınken; denetleyicisi de erkektir.

Geleneksel ve kırsal alanlarda kadının statüsünü belirleyen göstergeler her zaman çocuk doğurmak ve ilerleyen yaştır. Üretimde yerleri ne olursa olsun, üretimde harcadıkları emek değerlendirilmez. Kamuya açık işler ve özel uzmanlık alanları erkeklerin ayrıcalığı sayılır. Kırsal kesimde önemli değişimler tarımın makineleşmesiyle ve bunun sonucunda hızlı iç göçün ortaya çıkmasıyla başlar. Söz konusu değişimler, kadının ve erkeğin aile içindeki konumuna ve görevlerine de yansır. Büyük sanayilerin merkezi olan kentlere göçün yanında fazla erkek iş gücü, yabancı endüstri merkezlerine doğru akın etmeye başlar. Bazı köylü ailelerin erkekleri de gündelik işçilere dönüşür. Erkeklerin bu değişen işleri ve çevreleri kadınların toplumsal statüsünü de etkilemiştir. Erkeklerin mutlak otorite ilişkisi çözülmeye, evlenme konusunda eş seçimi serbestleştirilmeye başlar. Önceden tarımsal üretim alanında boy gösteren kadınlar, tarımda makineleşme sonrası evde gıda ve giyim üretimine katılırlar. Bu değişen statüleriyle kasaba yaşamının davranış biçimlerini taklit etmeğe başlarlar; diğer deyişle, daha çok "kabul" günlerine gittikleri, "mevlût" gibi dini törenleri izledikleri görülür. 1955–1970 yılları arası yapılan bir çalışmaya göre ise, çalışma hayatına en çok katıldığı bilinen kentsel kadınların dörtte üçünün istihdam edilmediği; %81'inin de kendini ev kadını olarak tanımladığı ortaya çıkmaktadır.[260]

---

[259] **Aynı**, ss.501-503.
[260] Nermin Abadan Unat, "Toplumsal Değişme ve Türk Kadını," **Türk Toplumunda Kadın.** Der.: Nermin Abadan Unat (Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979), ss.30-33.

3.6.1.4. Ataerkil İdeoloji Açısından Aile ve Kadın

Sayıları genel kadın nüfusuna göre az da olsa 1945'lerle beraber kadınların daha iyi eğitim alıp çalışma hayatında boy göstermeye başladığı görülmüştür. Ancak evin dışında çalışan çoğu kentli kadın, bir ikilemi paylaşmaktadırlar. Bu ikilemin kaynağında, kadının toplumdaki birinci görevinin bir eş ve anne olduğu görüşünü aşılayan, toplumda egemen olan ataerkil ideoloji ve kadınlara daha özgür ve bağımsız bir kişiliğe kavuşmaları için kendilerine tanınan tüm olanaklardan yararlanmalarını vurgulayan görüş yer almaktadır. Çalışan kadınlar, çatışan bu iki düşünce akımı arasında kalmaktadırlar.[261] Ancak, egemen ataerkil ideolojiye göre kadının toplumdaki değeri aile içindeki rolüyle biçildiğinden çoğu kadının ailevi görevlerine öncelik verdiği gözlenmektedir.

Türk toplumundaki genel aile yapısının hem çekirdek hem de geleneksel aile niteliği taşıdığı yapılan araştırmalarla ortaya konmuştur. Hem kentte hem de kırsal kesimde aile yapılarının büyük bir çoğunlukla çekirdek aile özelliğine sahip olduğu görülmüştür. Buna karşılık, aile içi ilişkiler ise geleneksel ataerkil değer sistemine göre şekillenmektedir. Hızlı teknolojik gelişmelere rağmen toplumu yöneten değer sistemleri, tüm toplumlarda görüldüğü gibi ülkemizde de çok yavaş bir hızla değişmektedir. Dolayısıyla, aile içi ilişkilerde egemen ataerkil ideolojinin bir yansıması olarak cinsiyete dayalı işbölümü göze çarpmaktadır. Kadın, bu söz konusu geleneksel anlayışa göre, aile içinde ve dışında ikinci derecede rol oynamaktadır.[262]

Toplumun geleneksel değerlerindeki değişimlerin çok yavaş bir hızla gerçekleştiği, hatta bazı dönemlerde geleneksel değerlerin öneminin arttığı da gözlenmektedir. Teknolojik gelişimler tüm hızıyla ilerlese de dünya ölçeğinde 21. yüzyılın, "devrimci" bir yüzyıl olarak başlayan 20. yüzyılın aksine "muhafazakâr" bir yüzyıl olarak başladığı dile getirilmiştir. Ataerkil değerlerin, geçmişte olduğu gibi günümüzde de ağırlığını hissettirdiği yapılan araştırmalarda ortaya çıkmaktadır. 2006 yılı içinde Açık Toplum Enstitüsü ve Boğaziçi Üniversitesi'nin proje desteğiyle yapılan "Türkiye'de Muhafazakârlık: Aile, Din, Devlet, Batı" başlıklı araştırmanın sonunda, proje yöneticisi Doç.Dr. Hakan Yılmaz, muhafazakârlığın kökeninde devleti bulmayı beklerken "aile"ye

[261] **Aynı,** s.34.
[262] Sayın, **Ön.ver.,** s.546.

ulaştıklarını belirtmiştir. Araştırmada ailenin, din, devlet ve millet gibi rakip kurumlara fark atarak korunması en çok istenen, gelenekleri doğuran ve geleneklerin uygulandığı ana kurum olarak belirdiği ortaya konmuştur. Yine araştırmaya göre, kadının erkekle kamusal alandaki eşitliği onaylanırken, ev içerisinde erkeğe göre eşitsiz konuma razı olması, "sadık eş-iyi anne" rolünü oynaması talep edilmiştir. Geleneksel ataerkil anlayışın bir uzantısı olarak aile ahlâkının kadına endekslenmesi araştırmadan çıkan bir diğer sonuçtur. Ailenin korunması, büyük ölçüde kadının "hamarat ve namuslu" konumunda kalmasına bağlanmıştır. Araştırmaya katılan kişilerden %76'sı eşcinsellerden, %65'i de evlenmeden yaşayan çiftlerden rahatsız olduğunu ifade etmiştir. Bu iki rahatsız olunan kesimin de geleneksel aile yapısı ve değerlerine uymadığı bilinmektedir. Dolayısıyla, bu rahatsızlık ifadesi de geleneksel değerlerin korunması talebinin bir göstergesi olarak algılanabilir. Yapılan araştırmalar sonucunda Türk toplumunun ataerkil değerlerinin aşınmadığı, hatta daha da çok muhafaza edilmeye çalışıldığı ortaya çıkmıştır. Yapılan araştırmaya katılanlardan kadının asli görevinin evde kocalarına hizmet etmek olduğunu belirtenlerin oranı %71'dir.[263] Bütün bu sonuçlar, kadının yerinin evi ve rolünün de erkeğe eşlik ve annelik olduğunu telkin eden ataerkil ideolojinin, geçmişte olduğu gibi günümüzde de toplumda egemen olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

3.6.2. Yeşilçam Melodramlarında Aile Kurumu ve Romantik Aşk

Kadınlar, siyasal, sosyal ve kültürel değişimlere paralel olarak kamusal hayatta daha çok boy göstermeye başlamış olsalar da kadının ait olduğu asıl kurumun "aile" olduğu söylenegelmektedir. Kadın, aile kurumu içindeki ev işleri ve çocuk bakımı gibi işlerle kendini var etmektedir; "uyumlu, şefkatli, sevecen" yapısıyla aile düzeninin sürekliliğinde kocasına yardımcı olmaktadır. Kadınlar, aile içindeki rollerinin ve görevlerinin bir uzantısı olarak mesleki açıdan sosyal hizmetler alanında erkeklerden daha fazla etkinlik göstermektedir.[264]

Toplumda olduğu gibi sinemamızda da kadınlar daha çok aile kurumunun içinde yer almakta; çoğunlukla da eğitim durumlarının ne olduğu konusuna bir açıklık

---

[263] "Muhafazakârlığın Kökeninde Aile Var," 18 Mart 2006.
<http://www.milliyet.com.tr/2006/03/18/guncel/axgun02.html >
[264] Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960'lar** (İstanbul: Es Yayınları, 2004), s.36.

getirilmemektedir. Üst-orta sınıfa mensup, dolayısıyla da iyi bir eğitim alma olanağına sahip olsalar da, kadın karakterlerin herhangi bir mesleği icra ederken görülme olasılığı düşüktür. Kadının geleneksel konumuna herhangi bir eleştiri getirmeyen melodram türü filmlerde de kadının, toplum tarafından belirlenen sınırlı rolünün dışında yansıtılmadığı görülür. Aile içinde ekonomik, sosyal ve psikolojik açıdan erkeğin egemen olduğu görülmekte; kadınlar bağımlı bir eleman olarak nitelendirilmektedir. Kadınların aile içinde yaptığı hiçbir günlük iş, bir hizmet ya da değer üretimi olarak değerlendirilmemektedir.[265]

Melodramların da dâhil olduğu Türk sinemasının neredeyse bütün filmleri arasında doğrudan aile kavramını ve aile kurumunun işleyişini nesnel olarak ele alıp irdeleyen bir filme rastlanmadığı dile getirilmiştir. Türk filmlerinde aile, birlik ve beraberliği bozulmaması gereken bir kurum olarak gösterilir. Aile, bir nedenle bölünürse, aile üyeleri birlikteliği tekrar sağlamak için mücadele verirler. Bu mücadele hep onaylanır, desteklenir. Kimi filmlerde, "iyi aile" kavramına ters düşen örnekler boy gösterir. Bu "kötü aile" örnekleri, ya Batılılaşma yüzünden ya da zengin olduklarından böyledirler. Kadınlar, berberlerde, mağazalarda dolaşır; erkekler evle ilgilenmezler. Bazen, aile reisi olan erkekler, kumar masalarında ailenin felâketini hazırlar; kızlarını bile satacak denli kendilerinden geçerler. Bazı filmlerde, paranın yozlaştırıcı yönü vurgulanırken bazı filmlerde de zengin ama "iyi" olunabileceği mesajı verilerek söz konusu kötü durumlar, ekonomik ve kültürel açıdan değil de bireysel psikolojik çarpıklıklar olarak açıklanmış olur.[266]

Melodramlarda ailenin kurulması, genellikle nihâi hedeftir. Kadın ve erkek kahramanın birbirine kavuşmasında çeşitli engeller ortaya çıkar ki bu da filmin temel çatışmasını oluşturur. Kimi zaman, ailelerden biri bu evlenmeye karşı çıkar; kimi zaman zenginlik-yoksulluk gibi sınıfsal, kültürel engeller bir araya gelmeye engel teşkil eder.[267] Ancak, sonuç olarak bu engeller aşılır ve evlilikle mutlu sona ulaşılır. Bununla beraber mutlu sona ne şekilde ulaşıldığı da önemlidir. Önceden de belirtildiği gibi, aile kurumunun korunmasında ya da kurulma sürecinde kadın, en çok özveride bulunan taraftır.

---

[265] **Aynı,** s.40.
[266] Abisel, 2005, **Ön.ver.,** ss.77-79.
[267] **Aynı,** s.81.

Örneğin, yoksul kesimden geliyorsa zengin adamın kültürel seviyesine erişmek için özel dersler alır. Kadın karakter anne olarak karşımıza çıktığında da çocukları uğruna kendini fedâ eder; hatta bazen katil olur. Dolayısıyla, kadın karakterin kendi dışında hep başkaları için uğraş verdiği; hatta kendini hiçe saydığı görülmektedir. Korumaya çalıştığı aile kurumu da, önceden belirtildiği gibi, kadının toplum içinde erkeğe göre ikincil konumunu pekiştiren bir yapıya sahiptir.

Melodramlarda aile birlikteliğinin öneminin pekiştirilmesi için beraberliğin sarsıntıya uğradığı durumların da konu edildiği görülür. Abisel, aile bütünlüğünü etkileyen olumsuz durumlar arasında hastalık ve ölüm tehlikesi, mahkûmiyet ve hapse düşme, yozlaşmış ortam ve arkadaşlar, geçim zorlukları, değişen çevre ve ilişkiler, yeni özlemler, başka kadın, başka erkek, iftiralar, yanlış bilgilenmeler gibi etkenlerin olduğunu dile getirmiştir. Başka bir kadın söz konusu olduğunda, kadının kocasını affetmesi bir anlamda onun görevidir. Bir süre için evini terk etse bile bu uzun sürmez; en sonunda kadın yerine, yuvasına döner. Aile kurumunun, kadınların hayatına başka bir erkeğin girmesiyle dağılmasına neredeyse hiç rastlanmaz. Kadınlar, kocalarına âşıktır ve bu aşk bir ömür boyu sürer. Başka bir erkek yüzünden ailenin dağılması, ancak kadın iftiraya uğramışsa, bir oyuna kurban olup açık saçık fotoğrafları çekilmişse ya da talihsiz bir rastlantı söz konusuysa mümkün olabilir.[268]

Yeşilçam melodramlarında kadın ve erkek kahraman arasında gelişen aşk, genellikle evlilik kurumundan bağımsız olarak düşünülemez. Çünkü gelişen aşkların çoğu, çiftleri evliliğe götürür. Yeşilçam melodramlarının revaçta olduğu yıllar olan 1950'li ve 1960'lı yıllarda, toplumun genel sosyal ve kültürel yapısı hesap edilecek olursa aşk evliliğinin sık rastlanır bir olgu olmadığı düşünülebilir. Kadınların toplumsal yaşamda yeni yeni boy göstermeye başladığı bu yıllarda, kadın-erkek ilişkilerine dair muhafazakâr değerlerin ağırlığını hissettirdiği bilinmektedir. Dolayısıyla, kadınların eş seçiminde inisiyatif kullanması, aşık oldukları erkekle evlenmesi az rastlanır bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle bir toplumsal duruma rağmen, Yeşilçam melodramları, türlü engellerle karşılaşan, ancak en sonunda birbirlerine kavuşan âşık çiftleri konu edinmiştir. Diğer yandan, melodramların özellikle kadınlara câzip gelmesinin ardında

[268] **Aynı,** ss.90-93.

bu özelliğin yattığı düşünülebilir. Çünkü kadınlar, kendi yaşamlarında deneyimleyemedikleri türde bir aşkı, melodramları seyrederek ve baş kadın kahramanla özdeşleşerek bir anlamda deneyimleme şansına kavuşmuş olurlar. Bu çalışmada, melodram örneği olarak seçilen *Hıçkırık* filmi 1965'te yapılmış ve o yıllarda seyirciyle buluşmuş olsa da söz konusu film, hâlâ televizyonlarda gösterilmektedir. Görüşülen kadın seyirciler ise görüşme anında tepkilerini ortaya koymuşlardır. Yine de filmin aşk konusunda dile getirdiklerinin, geçmişte olduğu gibi şimdiki zamanda da ilgi çektiği gözlenmiştir.

3.6.2.1. Melodramlarda Kadın ve Romantik Aşk

Romantik aşk temalı edebiyat türlerinin, kişilerdeki aşk duygusunu tetiklediği söylenmektedir. Çok eski zamanlardan beri aşk, edebiyatın önemli konularından birisi olmuştur. Örneğin, Ortaçağ'da aşk, toplumda her yönüyle ilgi çeken bir konu haline gelmiştir ve bu olgunun ortaya çıkmasında da aşk temalı edebiyat türlerinin büyük etkisinin olduğu belirtilmiştir. Bu edebiyat türlerinden romans (gurbet aşkı) diye anılan edebiyat türünde, genç bir kızın gurbetteki sevgilisine duyduğu özlem yankılanır. Posturellerde (çoban türküleri) ise çoğunlukla bir çoban kızını kaçıran yiğitten söz edilir.[269] Carola Lipp ise, işçi sınıfındaki kadın-erkek ilişkilerinin 1890'larda, nadiren aşk ilişkisi olarak tanımlandığını; erkek denince "iyi bir koca", kadın denince "iyi bir ev idarecisi", mutluluk denince evlilik anlaşıldığını dile getirmiştir. Buna rağmen, genç kadın işçilerin aşk rüyalarından bahsettikleri belirtilmiştir. Bu rüyaların da özellikle genç kadın işçiler tarafından yutarcasına okunan romantik aşk konulu sayısız piyasa romanından esinlenilmiş olabileceği aktarılmıştır.[270]

Evlilik ve aşkın uzun yıllar yan yana kullanılmadığı; hatta aşk denildiğinde evlilikle hiç bağdaşmayan tutkuların akla geldiği dile getirilmiştir. Aşkın tutkulu yönü, yıkıcılığı konusunda gençlerin uyarıldığı dahi olmuştur. Erich Fromm da aşkı, sürekli bir meydan okuma, hareket, açılıp gelişme olarak tanımlamıştır.[271] Dolayısıyla, yaşanılan düzenin

---

[269] Hans-Werner Götz, "Ortaçağ'da Aşk," **Aşk ve Toplum**. Der. ve Çev.: M. Yılmaz Öner (İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995), s.22.
[270] Carola Lipp, "Proletaryada Aşk-Yakın İlişkiler," **Aşk ve Toplum.** Der.: ve Çev.: M. Yılmaz Öner (İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995), ss.47-48.
[271] Erich Fromm, **Sevme Sanatı.** Yedinci basım (Ankara: Öteki Yayınevi, 1999), ss.25-26.

devamını sağlayan kurumlardan biri olarak evlilik ve aile kurumunun aşk olgusuyla bağdaşmaması anlaşılır hale gelir.

Ataerkil bir toplumda, kadının erkeğe göre her zaman ikincil konumda olduğu ve kadın-erkek ilişkilerine de bu genel toplumsal hiyerarşinin yansıdığı düşünüldüğünde, bir kadın için, bu toplumsal düzende, tanımlanan nitelikte "meydan okuyucu" ve özgürleştirici bir aşk yaşamanın imkânı düşük görünmektedir. Alice Schwarzer de ataerkil bir toplumda, kadın ile erkek arasında gerçek bir aşkın mümkün olamayacağını savunmuştur. Schwarzer'ye göre her kadın-erkek ilişkisi bir hegemonya ilişkisidir. Söz konusu hegemonya, sadece kadının evlilikte düştüğü ekonomik bağımlılık durumundan değil, evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağıntılı olan karşıt cinsler arası baskıcı cinsel tutumdan kaynaklanmaktadır. Bu tür bir baskıcı cinsel tutum, erkeklere, kadın üzerinde seks tekeli, duygusal tekel (kadınların sadece erkeklere âşık olabileceği varsayımı), sosyal tekel (kadının evlendiği veya hiç değilse bir erkekle ilişkisi olduğu zaman sosyal kabul görmesi) ve de ekonomik tekel sağlamaktadır.[272]

Cinsel baskıcılık, özellikle kapitalist toplumlardaki hegemonik ilişkilerle ve burjuva çekirdek aile yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Reich, kapitalist toplumdaki baskı mekanizmalarının bireylere cinsel ihtiyaçlarını bastırma ya da bastırmaya zorlama şeklinde yansıdığını belirtmiştir. Toplumun ekonomik ve siyasal açıdan egemen olan sınıfı, kendi egemenliğine sosyal alanda da dayanak sağlamak için "baskıcı bir ahlâk" üretmektedir. Bu ahlâk, toplumun içine daha eğitilme döneminde sindirilmektedir. Her kuşak, kendi içine sinen bu baskıyı, aile ilişkileri yoluyla kendi çocuklarına da uygulamaktadır.[273] Sonuç olarak, Reich'ın görüşü doğrultusunda, hem erkek hem de kadın, kapitalist düzen içinde üretilegelen cinsel baskının mağduru sayılmaktadır. Böyle bir düzende, hem kadın hem de erkek için özgürleştirici bir aşkın imkânı şüpheli hale gelmektedir. Diğer yandan, birçok kadının evlilikte kocalarına ekonomik yönden bağımlı kalmaları yüzünden iki kat ezilmeye ve baskıya maruz kaldıkları da özellikle belirtilmelidir.

---

[272] Alice Schwarzer (1975), "Ufacık Farklılık ve Sonuçları"'ndan akt. Herrad Schenk, "Günümüzde Aşk," **Aşk ve Toplum.** Der.: ve Çev.: M. Yılmaz Öner (İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995), ss.82-83.
[273] Wilhelm Reich, **Cinsel Ahlâkın Boy Göstermesi.** Çev.: Bertan Onaran (İstanbul: Payel Yayınevi, 1976), ss.200-206.

Aşkı, evrenin varlığının başlangıcından beri var olan, değişmez ve evrensel bir öz olarak tanımlamak yerine, toplumsal koşullara göre algılanılışı değişen ve hatta ekonomik ve toplumsal altyapıya göre varlığından söz edilebilecek olan bir olgu olarak ele almak daha anlamlı görünmektedir. Örneğin, eski zamanların tüm avcı ve tarım toplumlarında, birliği sağlayan itici gücün aşk değil de ekonomi olduğu belirtilmiştir. Kadın-erkek ilişkisinin, "aşk"a ya da duygusal yakınlığa göre değil; avlanmak, savaşmak, üretmek ve çocuk bakmak gibi pratik ihtiyaçlara göre algılanmakta ve tanımlanmakta olduğu dile getirilmiştir.[274] Diğer yandan, insan, sosyal ve ekonomik olarak gelişirken duygusal ve psikolojik olarak da evrimleşen bir varlıktır. Aşkın, bir öz olarak hep var olageldiği reddedilebilirse de, insanlığın tarihinin sonraki evrelerinde gelişen, insanlar arası ilişkilerin, insanların kendilerini ve hayatı anlamlandırma şeklinin yoğun bir duygusal dışavurumu olduğu ileri sürülebilir.

Yunanlılar döneminde de "aşk evliliği" kavramının, yabancı bir kavram olduğundan söz edilmektedir. Kadının, devlet ve din için erkeğe çocuk veren ve aynı zamanda evi çekip çeviren biri konumunda olduğu belirtilmiştir. Bununla beraber kadın, evlilikte beraberinde çeyiz getirmesiyle değerli sayılmıştır. Roma kültüründe, mülkün korunması temelinde evlilik kurumunun, siyasal ve toplumsal anlamda önem kazanmaya başladığı ve bu durumun da kadının sosyal konumunda bir iyileşmeye yol açtığı bilinmektedir. Ancak, ikinci ve üçüncü yüzyıllarda Hıristiyanlığın Batı dünyası üzerinde etkisini göstermeye başlamasıyla, kadının, Roma çağında kazandığı yasal hakların neredeyse tümünü kaybettiği kaydedilmiştir. Hıristiyanlık, kendini düşünmeyen, cinsellik içermeyen bir aşk ideali sunmuştur. Bu söz konusu aşk idealine göre, aşkın ve cinselliğin birbirinin zıddı olduğu ve aşkın kaynağının Tanrı iken, cinselliğin kaynağının şeytan olduğu telkin edilmiştir. Kilisenin cinsellik düşmanlığının, kadın düşmanlığıyla paralel gittiği ileri sürülebilir. Hıristiyanlık doktrinine göre, kadının, baştan çıkarıcı rolündeki Havva ve erkeğin ruhunu yükselten bakire Meryem ile iki türlü temsil edildiği bilinmektedir. Bu söz konusu iki temsil, Batı kültürünün kadın ve aşk hakkındaki düşüncelerini yüzyıllar boyunca yönlendirmiştir.[275]

---

[274] Nathaniel Branden, **Aşkın Psikolojisi: Yeni Kadın-Yeni Erkek İlişkisi.** Çev.:Koray Durak (İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 1999), s.15.
[275] **Aynı,** ss.19-24.

Aşk ve evlilik, uzun yıllar birbirinden ayrı kavramlar olarak ele alınmıştır. Örneğin, Fransa'nın güneyinde on birinci yüzyıl sonları ortaya çıkan kibar aşk doktrininin, soylu kocaları Haçlı seferlerine gitmiş kadınların yönettiği soylu saraylarındaki ozan ve şairlerce geliştirilmiş olduğu belirtilmektedir. Bu doktrine göre, aşkın fiziksel ve erotik yönlerinin yerini duygusal bağlılık almıştır; aşk ulvileştirilmiştir. Söz konusu aşk, belirtildiği gibi, bekâr bir şövalyenin başka bir adamın eşine duyduğu aşktır. Diğer deyişle, Ortaçağda üst sınıflar arasında yapılan evlilikler, aşkla ilişkilendirilmemiştir. Evlilik sözleşmesi, daha çok, ekonomik ve siyasi amaçlar için imzalanmış bir nevi iş sözleşmesi olarak algılanmıştır.[276] Aşk da evlilik dışında; ancak fiziksel ve erotik boyutundan soyutlanarak ve idealize edilerek yaşanmıştır.

Bir kültürel değer ve evliliğin temeli olarak aşk kavramının, bugün genel olarak algılanan şekliyle, on dokuzuncu yüzyılla beraber zihinlerde yer etmeye başladığı belirtilmiştir. Aşk kavramı, Sanayi devriminin yaşandığı ve kapitalizmin doğduğu Batı dünyasında, ağırlıklı olarak dindışı ve bireyci olana, yaşama, bireysel mutluluğa önem ve değer veren bir kültürel ortamda filizlenmeye başlamıştır. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca, özellikle de Batı dünyasında, kadının artan ekonomik bağımsızlığının ve bunun toplumsal ve hukuki alanlara yansımasının da aşk kavramının algılanışına etkisi olmuştur. Kadının erkeğe olan ekonomik bağımlılığı azaldıkça kadın-erkek ilişkilerinin, ekonomik gereklilikten çok mutluluk ve duygusal doyum temelinde gelişmeye başladığı dile getirilmiştir.[277]

Edebiyatta melodramların ve romans türünün yükselişine yol açan Romantik hareket, Sanayi devriminin başlangıcıyla aynı yıllara rastlar. Daha doğru deyişle, edebiyat ve sanat alanında tutkulu biçimde bireysel olanı yücelten bu yaklaşım, toplumsal ve siyasal gelişmelerden etkilenmiştir. Romantik edebiyat, kaderine kendi yaratıcılığı ve özgüveniyle meydan okuyan bireyi ön plana çıkartmıştır. Diğer yandan, romantik yazarlar bir dönem, eserlerinde tarihsel bir geçmişe döndükleri, imkânsız ve gerçekdışı bir duygusallığa yöneldikleri için hayatın acı gerçeklerinden kaçıp bir hayâl dünyasına

[276] M.H. Abrams, **AGlossary Of Literary Terms.** Altıncı basım (U.S.A: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993), ss.38-39.
[277] Branden, **Ön.ver.,** ss.32-34.

sığınmakla suçlanmışlardır.[278] Günümüzde de romantik eserlerin, hafif, gerçek dışı ve hayal ürünü eserler olarak algılanmasının ardında böyle bir değerlendirme yatabilir. Sonuç olarak, aşk kavramının kültürel bir değer olarak yerleşmeye ve aşkın evliliğin temeli olarak algılanmaya başlamasında, edebiyat ve sanat alanındaki üretimlerin de payının olduğu dile getirilebilir.

Batılı anlamda bir aşk kavramının, söz konusu edebiyat ve sanat alanındaki eserlerin Tanzimat dönemiyle beraber çevirilerinin yapılmasıyla bu topraklara da taşınmış olduğundan bahsedilebilir. Ancak, Türkiye, benzer ekonomik ve sosyal değişimleri geçirmediğinden, burada algılanan ve yaşanan aşkların kimi farklar barındırabilmesinin mümkün olduğu da belirtilmelidir. Bunun yanında, İslâmi geleneğe, sözel kültüre dayanan kimi eserler, bu söz konusu farklılığı gözler önüne sermektedir. Örneğin, Batılı düşünürlerin aksine İslâm tasavvufunda aşk, mistik bir niteliğe bürünür. Mevlâna'ya göre aşk, insanın olgunluğa ulaşmasının aracıdır. İnsan, neyi ve kimi severse sevsin, bu sevgi, gerçek varlık olan tanrıya duyulan sevginin göstergesidir. Bu nedenle, beşeri varlığa duyulan geçici aşk, insanı gerçek aşka götüreceği için hoş görülür.[279] Batıda ise, bugün algılanan anlamda bir aşk kavramının, sekülerleşme ve bireysel olanın tutkulu biçimde yüceltilmesi ile beraber ortaya çıkmaya başladığı ileri sürülebilir.

Sözel kültür ürünü olan halk türküleri de çoğunlukla, sevenlerin kavuşamadığı ve sonunda ya öldükleri ya da akıllarını yitirdikleri olayları konu edinmiştir. Parada pulda gözü olmayan âşıklar, geleneklerin, aile baskısının ve yoksulluğun acısını çekerler. Yüzyılların kültürel birikimini ve toplumun sosyal yapısını yansıtan türküler, karşılıklı aşkı yüceltmişlerdir. Türkülerde yansıtılan aşkların büyüklüğünü belirleyen de çoğunlukla engellerdir. Kavuşamamak bağlılığı artırır.[280] Âşıkların birbirlerine kavuştuktan sonraki hayatlarının da genellikle türkülere, hikâyelere konu olmadığı görülmektedir. Bundan dolayı, bu çalışmada, evlilik sonrası olası durum, aile kurumunun sosyal, ekonomik ve kültürel özellikleriyle ve kadının toplumsal konumundaki işleviyle ortaya konmaya çalışılmıştır.

---

[278] **Aynı,** ss.32-37.
[279] Abdülbaki Gölpınarlı, **Mevlânâ Celâleddin.** Üçüncü basım (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1959), s.31.
[280] Soner Derse, "Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002), ss.84-85.

3.6.2.2. Melodramlarda Evlilik ve Romantik Aşk İlişkisi

Gerek psikanalitik gerekse toplumsal yaklaşımlar, evlilik ortamının, kadın-erkek arasında özgürleştirici bir aşkın gelişmesine uygun bir ortam yaratmadığını ortaya çıkarmaktadırlar. Melodramlarda ise, söz konusu arka plânın tersine, evlilik ve romantik aşk ilişkilendirilerek bir yanılsama yaratılmakta; hattâ böylelikle aşk, evlilik içinde ehlileştirilmekte; evlilik dışında yaşanan aşk ise olanaksızlaştırılmakta ve geleneksel değerlerin boyunduruğu altına alınmaktadır.

Psikanalitik teorilerden yararlanan feminist kuramcılarca çekirdek ailenin, kız ve erkek çocukların geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirdiği bir kurum olduğu dile getirilmiştir. Çekirdek aile, bir anlamda erkek egemenliğinin çağdaş biçimi olarak ele alınmıştır. Freud'un, teorilerine temel almış olduğu çağdaş çekirdek aile, anne-baba-çocuk üçlüsünden meydana gelmekle beraber, aile içi ilişkilerin yoğun bir şekilde ve toplumsal dünyadan kopuk bir şekilde yaşandığı bir ortamı temsil etmektedir. Kamusal alandan tümüyle kopuk bir özel alan teşkil eden bu söz konusu çekirdek aile, toplumsal üretimden de yalıtılmıştır. Aile içinde kadınların harcadığı emek, ekonomik değer taşımamaktadır. Böyle bir ailede, annelik kadın için başlı başına bir kimlik haline gelmektedir ve her iki cinsiyetteki çocuk, anneleriyle ilişkilerini yoğun bir düzeyde yaşamaktadırlar. Kız çocukların ve erkek çocukların anneleriyle ilişkileri ve dolayısıyla Ödipal karmaşanın çözümü, farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Bu farklılık ise, duygusal yakınlık konusunda, kadınlarla erkekler arasında sonu gelmeyen bir savaşa neden olmaktadır. Savran'ın deyişiyle, bu söz konusu psikoseksüel gelişim ve olgunlaşma sürecinde, erkek çocuk annesine duyduğu aşkı kesin, mutlak bir şekilde bastırırken; kız çocuk babasına duyduğu aşkı daha az şiddetli ve yumuşak bir geçişle bastırmaktadır. Çünkü erkeğin anneye duyduğu aşk, erkek egemen bir toplumda babanın konumu dolayısıyla tehdit edici bir aşktır. Kız çocuğun babasına duyduğu aşkın ise mutlak olmadığı belirtilmiştir. Çünkü kızın, bir yandan annesine duymaya devam ettiği bağlılık, bu aşkı yumuşatmaktadır; öte yandan da babanın ilgisiz; hattâ namevcut olmasından dolayı kızın babaya duyduğu aşk, idealize edilmiş, karşılıksız bir aşktır. Kadının ve erkeğin bu şekilde farklı psikoseksüel gelişim süreçlerinden geçmelerinin, kadının, annesiyle yaşadığı deneyime sürekli özlem duymasına; erkeğin ise yakınlık

yaşamak konusunda korku duymasına yol açtığı belirtilmiştir.[281] Sonuç olarak, psikanalitik teorinin önermelerine göre, çağdaş çekirdek aile yapılanmasında, cinsiyete dayalı katı bir işbölümü yaşanmaktadır. Bu söz konusu işbölümü, kadının ve erkeğin farklı kişilikler geliştirip farklı roller benimsemelerine yol açmaktadır. Bu ailelerde yetişmiş olan kadın ve erkek arasındaki herhangi bir duygusal yakınlaşmanın ya da aşkın, sürekli bir doyumsuzluğa gebe olduğu ya da olacağı ileri sürülebilir.

Modern çekirdek aile içinde yaşanan kadın ve erkeğin farklı psikoseksüel gelişimlerinin yanında, Türkiye'deki toplumsal-kültürel yapının ve bunun evliliklere yansımasının, "aşk"ın yaşanmasını olanaklı hale getirip getirmediği de ortaya konmalıdır. Öncelikle, belirtmek gerekir ki Türkiye'deki kadınların toplumsal yaşamdaki ikincil yeri ve rolü duygusal ilişkilere de olumsuz biçimde yansıyabilmektedir. Kadınların sömürülmesi, baskı altına alınmaları, ikinci sınıf olarak görülmeleri, kadın bedeninin ve cinselliğinin utanma ve günâh nesnesi haline getirilmesi, aile içinde ücretsiz işçi olarak çalıştırılmaları, aşkın yaşanmasını engelleyen nedenler arasında sayılabilir. Böyle bir ortamda, farklı cinsler, psikolojik baskı ve rahatsızlık duymaksızın rahat bir şekilde birbirleriyle yakınlaşamazlar. Evlilikle beraber de, söz konusu baskılar ve rahatsızlıklar, aniden ortadan kalkmaz; hattâ daha yoğunlaşmış bir şekilde devam eder.

Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan kadınların durumuna yönelik reformlar da kadının toplumdaki statüsünde gözle görülür değişimler yaratamamıştır. Kırsal ve kentsel kesimler, sınıflar ve bölgeler arasındaki farklılıklar halâ sürmektedir. Geleneksel ataerkil değerler, yasalardaki değişimlere rağmen, kadınları özellikle eş seçme, evlilik ve miras konularında eski davranış kalıplarına bağlı kalmaya zorlayabilmektedir. Kadınlar için gerçekleştirilmeye çalışılmış olan söz konusu reformlar da kazanılmış ve özümsenmiş haklar değildir; daha çok göstermelik ve yönlendirici nitelikteki haklardır. Türkiye'de kadınlar, gerçek anlamda ekonomik ve siyasal bağımsızlığa sahip olamadıkları gibi, demokratik haklardan da yeterince yararlanamamaktadırlar. Modern ailede de kadınlar, açık ya da gizli biçimde ezilen durumundadırlar. Sonuç olarak, varolan ekonomik, sosyal ve kültürel yapı, aşkın toplumsal olarak yaşanmasını engellemektedir. Evlilik kurumu, aşkın yaşanabildiği,

[281] Gülnur Savran, "Neden erkekler aşkı bu kadar farklı yaşıyorlar," **Pazartesi Dergisi.** Sayı no 22: 71-75, (Ocak 1997), ss.71-75.

beslenebildiği, gelişebildiği bir ortam değil de; daha çok soyun devamının sağlandığı, daha çok erkekler için ve kadınlar tarafından gündelik yaşamın kolaylaştırıldığı ve cinsel gereksinimlerin karşılandığı bir ortam sunmaktadır.

Yerli melodramlarda ise, söz konusu toplumsal arka plâna zıt bir şekilde, ekonomik yaşamın yönetim ve üretim süreçlerinde işlevsel veya yönetsel role sahip olmayan kadın karakterlerin, kendilerini ifade edebildikleri tek alan aşk ve evlilik alanıdır. Aşk ve evlilik, yerli melodramlarda, kadınların yaşamlarını biçimlendiren en önemli iki olgudur. Denilebilir ki, böyle bir konu anlatımı üzerinden ataerkil yapının kadına biçtiği roller onaylanmış olur. Kadınların, bir yanılsama yaratılarak özne gibi gösterildikleri evlilik ve aşk alanı, aslında sınırlarını ve kurallarını erkeklerin çizdiği bir dünyadır. Erkeğin, kadının yaşamı üzerinde uyguladığı tüm denetleyici, belirleyici otorite, romantik aşk ya da iyicil koruyuculuk maskesi altında gizlenmiştir. Bu durum, hayatın içinde daha gözle görülür yaşanırken, melodramlarda, bir anlamda aşkın idealleştirilmesiyle ya da romantikleştirilmesiyle gizlenmiş bir haldedir. Yerli melodramlarda kadın-erkek arasındaki aşk ilişkilerinin, alttan alta sorunlarla örülü olduğu ima edilse de, bütün yaşananlar, doğal ve kaçınılmaz olarak sunulmakta ve böylelikle var olan ataerkil yapının ve geleneksel cinsel ahlâk anlayışının aşılması engellenmektedir.[282]

[282] Derse, **Ön.ver.,** s.177.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Bir Yeşilçam Melodramı Olarak *Hıçkırık* ve Kadın Seyirci

> Yalnızca para değerlerinin saltanat kurduğu, hüküm sürdüğü, saat başı borsa-döviz haberlerinin peşinde koşulduğu, gönül inceliklerinin git git karardığı, sönüp gittiği, şimdiki aşksız, duygusuz dünyamızda, leylaklar kuşanmış *Hıçkırık* her şeye karşın hala bir sığınak olabilir gibime geldi. Hangimiz, bizi bizden, hayalsiz ve leylaksız hayatlarımızdan çekip alacak bir 'romans'a ihtiyaç duymayız ki?![283]

Kerime Nadir'in *Hıçkırık* romanı, 1953 (Atıf Yılmaz) ve 1965 (Orhan Aksoy) yıllarında olmak üzere iki kez Yeşilçam'da filmleştirilmiştir. *Hıçkırık,* popüler aşk romanlarının bütün kalıplarını yineleyen Kerime Nadir'in erken dönem kitaplarından biridir. Nijat Özön'ün yaptığı incelemeye göre, Yeşilçam'da yapıtları en çok uyarlanmış olan "piyasa romanı" yazarı Kerime Nadir'dir.[284] Ayrıca *Hıçkırık,* Kerime Nadir'in en çok baskısı yapılmış olan eseridir.[285] Nicelik olarak bu üstünlüklerinin yanında, *Hıçkırık* filmi, Yeşilçam melodramlarının temel özelliklerini taşıyan bir örnektir. Bununla beraber, *Hıçkırık*'a dair bu sayısal veriler, bu romanın ve bu yapıttan uyarlanan filmlerin geniş bir okuyucu ve izleyici kitlesine ulaştığını göstermektedir. Bu çalışmada, Yeşilçam uyarlamaları arasından, hâlâ televizyonlarda da sık sık gösterildiği için seyirci kitlesiyle buluşmaya devam eden ve 1953 yapımından bu çalışma ekseninde farklı bir özellik göstermeyen Orhan Aksoy'un 1965'te yönettiği *Hıçkırık* filmi, melodram örneği olarak seçilmiştir. Kerime Nadir'in kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, Yeşilçam uyarlamaları, romanların öyküsünü temel almış olsa da, romanlara tamamen sadık kalmamış; bu öyküleri Yeşilçam'ın kendi mantığına ve uylaşımlarına dayanarak yeniden üretmiştir. Nadir, bu durumdan duyduğu şikâyeti yazarlık anılarında şöyle ifade etmiştir: "…romanın aslına sadakati üzerinde durmak istiyorum. Artık yazarın fikrini sormak modası geçmişti sanırım!...Filmciler kendi ölçülerine göre, diledikleri gibi hareket ediyorlardı. Senaryoyu kendileri yazdıklarından ya da yazdırdıklarından, eserin yazarına

---

[283] Selim İleri, "Hıçkırık'a birkaç sayfa…," **Hıçkırık.** İkinci basım (İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002), s.12.
[284] Özön, 1995, **Ön.ver.,** s.104.
[285] Yakın, 2000, **Ön.ver.,** s.137.

artık söz düşmüyordu bu hususta…"[286] Öncelikle, bir popüler anlatı örneği olarak *Hıçkırık,* melodram türüne dair ortaklıklar ve feminist, psikanalitik, Marksist kuramlar açısından ele alınacaktır. Daha sonra, görüşme yapılan kadın seyircilerin *Hıçkırık* filmine tepkileri üzerinden kadınların, ataerkil kültürle ne şekillerde uzlaştıkları ya da çatıştıkları feminist bir perspektifle ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bir melodram olarak *Hıçkırık,* melodramların anlatı yapıları, karakterler veya tipler, toplumsal cinsiyet açısından ürettiği ideoloji, içerdiği temalar üzerinden sahip oldukları ortak özellikleri paylaşır. Yerli melodramlarda öykü, bir yabancının düzene girip, düzeni bozduğu anda başlar. Çatışmanın en üst noktaya çıkıp dengenin yeniden kuruluşuyla da anlatım yapısı kapanır. Söz konusu yabancı, kadının âşık olacağı erkektir. Bunun bir gerilim olarak ortaya çıkmasına neden olan şey, erkekle kadının beraber olmaları önünde duran engellerdir. Popüler anlatının hareketini sağlayan bu engeller, başka karakterler olabileceği gibi, gurur, yanlış anlama, egemen değerlere boyun eğme gibi soyut engeller de olabilir. Sonuç olarak, melodramların temel olay örgüsü olarak kabul edilen ayrılık-tehlike-birleşme şeklindeki yapısı, *Hıçkırık* filminde de benzer bir şekilde karşımıza çıkar.

Filmde, Kenan, annesi ölünce üvey babası ve üvey babasının yeni evlendiği üvey annesi tarafından kötü muamele görür. Bir gün, üvey babasının kütüphanesinden annesinin ve kucağında kendisinin olduğu bir fotoğraf ile annesinin gerçek babasıyla beraber düğünlerinde çekilmiş bir fotoğrafı gizlice alır. Bu iki fotoğrafı hayatının en değerli nesneleri addederek ve onların kendine ait olduğunu düşünerek saklar. Üvey babası, fotoğrafları onun aldığını fark edince Kenan'ı şiddetli bir şekilde döver ve evden dışarı atar. O sırada sokaktan geçmekte olan Kenan'ın öğretmeni ve yanındaki zengin, İstanbul beyefendisi arkadaşı, Kenan'ı evlerine alırlar. İstanbul beyefendisi olan Muhip Azmi Bey, Kenan'ın üvey babası ve üvey annesiyle mutsuz bir hayat sürdüğünü öğrenince onu evlatlık edinmek ister. Herkes bu duruma razı olunca, Kenan, İstanbul'da Azmi Bey ve onun on iki yaşındaki kızı Nalân'la yeni hayatına başlar. Doğup büyüdüğü evden ayrılmadan önce, üvey babası Kenan'ın kütüphaneden aldığı iki fotoğrafın ona ait olduğunu söyleyerek onda kalmasını ister. Bundan sonra Kenan'ın ve Nalân'ın birlikte

[286] Nadir, **Ön.ver.** s.259.

geçirecekleri yıllar başlar. Kenan, bu hikâyede Nalân'ın hayatına sonradan giren yabancı olur. Nalân'ın hayatı düzenli bir akış seyrederken bu düzen, Kenan'ın evlerine gelmesiyle bozulur. Diğer yandan bu, Kenan için de yeni bir hayatın başlangıcıdır. Kenan ve Nalân, kardeş gibi birlikte büyürler. Kenan, zamanla Nalân'a âşık olur. Bu arada Nalân'da zatülcenp belirtileri görülmeye başlar. Bu, olay örgüsündeki ayrılığın ilk işaretidir. Köşke sürekli olarak muayenelere gelen Doktor İlhami de Nalân'a âşık olur. Nalân'ın İlhami'nin evlilik teklifini kabul edip onunla evlenmesi, Kenan'la olan ayrılıklarını daha da keskinleştirir. Kenan, Nalân'ın evlenip evden gitmesinden duyduğu korkuyu önceden beri içinde taşımaktadır. Hatta daha evlenmeden önce bir konuşmalarında: "Evleneceksin ve bizi terk edeceksin. O zaman kendimi annemin öldüğü gün kadar yalnız hissedeceğim." diyerek Nalân'dan ayrı kalma korkusunu ifade etmiştir. Kenan'ın Nalân'a olan aşkı, evliliğe rağmen bitmez. Hatta bu ayrılık, Kenan'ın aşkını daha da büyütür. İlhami'nin Kenan'a çocukları olacağını müjdelemesi, Kenan için, ilk önce, Nalân'la aralarındaki bağın daha da azalacağı anlamına gelir. Ancak bebek, kız olduğunda ve Nalân da Kenan'dan adını onun koymasını istediğinde, Kenan: "Handan olsun! Nalân'ın ağlattığını Handan güldürecek…" diyerek aslında bu bebeğin, Nalân'la aralarındaki bağı yeniden kurduğunu söylemiş olur. Filmde, bu bağın daha da arttığı, Nalân ile Kenan arasında geçici bir birleşmenin sağlandığı olay, İlhami'nin iş dolayısıyla Anadolu'da uzun süreli seyahatlere çıkmaya başlaması; Nalân'ın da yalnız kalmamak için baba evine bir süreliğine geri dönmesidir. Ancak, bu sıralarda, Nalân'ın hastalığı ciddileşmeye başlar ve hatta Nalân yataklara düşer. Nalân'a kan tükürten bu hastalık, Nalân ile Kenan'ın bir araya gelemeyeceklerinin tehlikeli bir sinyali gibidir. Nalân, öleceğini hissetmektedir. Bir konuşmalarında bir araya gelmelerinin imkânsızlığını şöyle anlatır: "Ölümün kapısında duran bir hasta kadınla hayata yeni atılacak bir delikanlının arasında uçurumlar vardır." Nalân'ın bu söz konusu ölümcül hastalığı dışında ayrılığı perçinleyen bir diğer olay da Kenan'ın Nalân'la cinsel olarak beraber olmak istemesi olur. Nalân, Kenan'ın bu isteğini açık bir şekilde dışa vurması sonrasında uzun bir süre Kenan'ı affetmez. Kenan da bu şekilde davranmış olmasından pişmanlık duyarak uzun bir süre köşke uğramaz. Nalân, hastalığı tekrar ağırlaştığı bir dönemde, Kenan'ı affettiğini bildiren bir mektup yazarak onu köşke davet eder. Çok geçmeden, uzun süreli bir ayrılığa neden olacak olan başka bir olay devreye girer. Bu olay da, Kenan'ın deniz subayı olarak mezun olması ve görevi dolayısıyla İstanbul'dan

ayrılmasıdır. Bu ayrılık sürecinde, Kenan ve Nalân sürekli olarak mektuplaşırlar. Kenan, bu yazdığı mektupların birinde kendine hâkim olamayarak Nalân'a olan aşkını bütün açıklığı ve yoğunluğuyla dile getirir. Söz konusu mektup, İlhami'nin eline geçer. Nalân, İlhami'ye durumu anlatmaya çalışsa da, kocası onu dinlemez ve Handan'ı annesinden uzaklaştırarak Nalân'ı cezalandırmaya çalışır. Bu olay, Kenan'ın Nalân'a olan gizli ve gayri meşru aşkının açığa çıkmasına neden olmuştur. Çocuğundan koparılan Nalân'ın durumu, gün geçtikçe daha da kötüleşir. Nalân, ölüm döşeğindeyken Kenan, köşke çağrılır. İlhami, Kenan'ı sonunda affeder ve Nalân son nefesini verirken onu görmesine izin verir. Aslında başından beri Kenan'a âşık olan; fakat çevresel tepkileri ve hastalığını düşünerek bu aşkını saklayan Nalân, kızına ölüm döşeğindeyken yazdığı mektubunda aşkını ifade eder. Filmin, Kenan'ın Nalân'ı kucağına alarak balkona çıkardığı final sahnesi, Kenan ve Nalân'ın aşklarının sonunda dışa vurulduğunun göstergesi olarak anlaşılabileceği gibi, aşklarının ebediyen bittiğinin göstergesi olarak da algılanabilir. Melodramların olay örgüsündeki son bölüm olan birleşme bölümü, bu filmde açık bir mutlu sonla kutlanmaz. Ancak, filmin sonunda Kenan'ın ve Nalân'ın aşklarının büyüklüğünün, İlhami tarafından bile kabul edildiği; mutlu bir sonun Nalân'ın mektubuyla vaat edildiği söylenebilir. Nalân, kızı Handan'ın on sekiz yaşına gelince açmasını istediği mektubunda, "Gönlümün arzularından ziyâde, bağlı olduğum hüküm ve nizamların çerçevesinde yaşadım. Sen ellere değil, gönlüne tâbi ol." dedikten sonra uzun boylu bir deniz subayı olan Kenan'la evlenmesini, direkt olarak Kenan'ın ismini vermeyerek, fakat imâ ederek dilemiştir. Böylelikle, Kenan, Handan'la evlenerek Nalân'la yaşayamadığı mutluluğa erişmiş olacaktır. Nalân da kızının gelecekteki mutluluğunu düşleyerek mutlu ve huzurlu olarak ölebilecektir. Diğer yandan, Nalân'ın bu söz konusu dileği, çelişkili bir durumu gözler önüne sermektedir. Bir yandan, psikanalitik kuramlar doğrulanırcasına Handan'ın Nalân'ın fiziksel ve ruhsal olarak yeniden vücut bulmuş hali olacağı ima edilmekte ve böylelikle bu aşkın devamlılığı arzulanmaktadır. Öte yandan, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilircesine kadının, kendi eşini seçiminde hiçbir irade gösterememesi olumlanmaktadır. Dolayısıyla, bu noktada ataerkil yapının bazı çelişkileri yüzeye çıkmaktadır. Nalân, pişmanlığını dile getirirken kadınların özgür iradeleriyle eşlerini seçmelerini arzuladığını ima etmiş olur. Kendi hayatlarında gerçekliğe dönüştüremedikleri isteklerini çocuklarından bekleyen anne-babalar gibi o da, bu

isteğini Handan'ın gerçekleştirmesini diler. Ancak, çelişkili bir şekilde, Handan'dan beklentisiyle onu kendi seçiminde özgür bırakmamış olur. Bir yandan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yansıması olarak kadınların aşk ilişkilerinde baskı altında tutulmalarından yakınılırken, diğer yandan kadınların bu söz konusu konumu, kaçınılmaz bir durumun sonucuymuşçasına ve üstelik olumlu bir havaya büründürülerek pekiştirilmiş olur.

Gledhill, melodramların temel bir özelliği olarak, başkarakterin genellikle kontrolü dışında gelişen olayların, bir yandan onun yetersizliğini vurguladığını, bir yandan da egemen olan ahlâki değer yargılarını pekiştirdiğini belirtmiştir.[287] Diğer deyişle, başkarakter, baskın düzenin devam etmesi için kendini fedâ etmiş olur. Bu filmde de, Nalân, egemen olan ahlâki değerlerin devamı için bir anlamda kendini feda eder. Kardeş gibi büyüyen Kenan ve Nalân'ın aşkı, genel ahlâki kurallara göre gayri meşrudur. Nalân, yaşça Kenan'dan büyük olarak, birlikte büyüdükleri yıllar boyunca Kenan'a bir abla gibi yaklaşmıştır. Nalân evlendikten sonra ise, bu aşk, genel ahlâk kurallarına göre "yasak aşk" kabul edilir. Kavuşmanın, yaşanılan düzen ve değerler içinde neredeyse imkânsız olduğu söylenebilir. Ancak, Kenan, Nalân yaşadığı sürece ona olan aşkını ifade etmeye devam edecektir; bu olay, hem ileri vâdede yasak aşklarının herkesçe bilinmesine ve genel ahlâk kurallarının çiğnenmesine neden olabilecektir, hem de Nalân'ın söz konusu ahlâk kurallarının çiğnenmesinde günah keçisi olarak suçlanmasına, cezalandırılmasına neden olabilecektir. Nalân, bu filmde genel ahlâk kurallarının, daha özelde, cinsiyetçi ataerkil düzenin devamı için kendini fedâ etmiş olur. Nalân'ın ölümü, yasak aşkından dolayı bir ceza olarak değil de, daha çok düzenin devamı için kendini fedâ etme olarak ortaya çıkmaktadır. Nalân'ın bu şekilde kendini fedâ etmesi, kendi iradesi dışındaki ölümcül hastalığı yüzünden olsa da, Nalân, başından beri Kenan'a, bu aşkın imkânsız olduğunu söylemiş; hatta kendi duygularını bile inkâr etmiştir.

Melodramların genel uylaşımlarına göre, erkek karakterler, etkin, denetleyici bir role sahipken; kadın karakterler de edilgin, denetlenen rolünün gereklerini yerine getirirler. Kadınlar, erkeklerin görmek istedikleri sadık eş, fedakâr anne ve namuslu kadın

[287] Elsaesser, **Ön.ver.,** s.66.

imgeleriyle boy gösterirler. Bu imgeler, filmlerde yer alan karşıtlarıyla daha da pekiştirilmiş olurlar. Sadık eşin karşısında aldatan eş, namuslu kadının tam karşısında "iffetsiz" kadın, fedakâr annenin ya da öz annenin karşısında fedakâr olmayan üvey anne imgeleri yer alır.[288] *Hıçkırık* filminde de öncelikle, kadınların aldıkları eğitim hakkında herhangi bir bilgi verilmediği görülmektedir. Nalân'ın tüm hayatı, Çamlıca'daki baba evinde ve evlendikten sonra da "koca evi"nde, diğer deyişle; evle sınırlı olan özel alanda geçmiştir. Nalân, geleneksel toplumsal cinsiyet yapısına uygun şekilde eşlik ve annelik görevlerini yerine getirir. Ancak, hastalığı dolayısıyla kızıyla yeterince ilgilenemediği zamanlar olur. Bu durum, bir anne olarak görevlerini aksatmasına yol açsa da, özellikle İlhami'nin kızını ondan ayırdığı zaman duyduğu derin üzüntü ile annelik duygusu ve evlât sevgisi, yoğun bir şekilde seyirciye aksettirilir. Filmin başlarında görülen Kenan'ın üvey annesi ise Kenan'ı hırpalayan, başından def etmeye çalışan, ilgisiz bir anne portresi çizmektedir. Bu da, Nalân'ın sahip olduğu sevgi ve şefkat dolu anne kimliğiyle taban tabana zıt bir kimliktir. Geleneksel anne kimliği yanında, Nalân'ın sadık bir eş ve namuslu bir kadın görüntüsüne sahip olduğu da belirtilmelidir. Kenan'ın sürekli olarak ona olan aşkını ifade etmesine, hattâ onunla cinsel anlamda beraber olmak istemesine rağmen, eşine sadık kalmayı sürdürmüştür. Kenan'a olan aşkını, ölmeden önce kızına yazdığı mektuba kadar, hiçbir şekilde dışa vurmamıştır; tamamen kalbine gömmüştür. Bu konuda belirtilmesi gereken diğer nokta da Nalân'ın kendisini, "öteki" konumundaki gece kulübünde çalışan kadınlardan kesin olarak ayrı tutmasıdır. Kenan'ın bir gece eve geç gelmesinden ve onu kıskandırmak için söylediği imâlı sözlerden etkilenerek bu sözde "öteki" kadınlardan biriyle beraber olduğu sonucuna varır. Kenan'ı diğer kadınlardan kıskandığını açık bir şekilde göstererek, Kenan'a "O adi kadınlara dokunduğun ellerinle bana dokunma" der. Nalân, bu sözle ayrıca, Kenan'ın ona dokunmasıyla kendisinin de kirleneceğini imâ eder ve böylelikle "temiz", "namuslu" kadın kimliğini korumuş olur.[289]

Filmde yer alan erkekler ise kadınların aksine meslek sahibidir. Azmi Bey müfettiş; Kenan deniz subayı; İlhami doktor; Kenan'ın dört yaşındayken ölmüş olan babası da subaydır. Dolayısıyla, filmdeki bütün erkek karakterler, iyi eğitim almışlardır ve kamusal alanda görünürlüğe sahiptirler. Bununla beraber, melodramların ortak

[288] Özsoy, **Ön.ver.,** s.287.
[289] Uluyağcı, **Ön.ver.,** s.55.

özelliklerine ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine uygun şekilde babalık ve kocalık görevlerini yerine getirirler. Melodram türünde, etkin ve otoriter erkek figürü yanında, "kadınsılaşan" erkek karakterlere rastlandığı da belirtilmiştir. Kadınsılaşma, duygusal, hassas, umutsuzca âşık ya da destekleyici olmakla karakterize edilebilir. Kenan, bu söz konusu "kadınsı" özellikleri taşımaktadır. Nalân'a olan sadâkatiyle, aşkından başka hiçbir şey düşünememesiyle, aşkı yüzünden çektiği acılarla ve döktüğü gözyaşlarıyla geleneksel anlayışa göre kadınlara yakıştırılan özellikleri barındırmaktadır. Azmi Bey, korumacı, yumuşak ve anlayışlı baba rolünü sergilemektedir. Azmi Bey'in karşı kutbunda ise, Kenan'ın üvey babası yer almaktadır. Kenan'ın üvey babası ise, Kenan'ı, özellikle annesinin ölümünden sonra, dövüp hırpalamasıyla sert, otoriter ve acımasız bir baba figürü olarak boy göstermektedir. İlhami, akıllarda etkin, denetleyici, otoriter ve cezalandırıcı bir eş olarak yer etmektedir. İlhami, çok boyutlu bir şekilde yansıtılmamışsa da, Nalân'a olan aşkını itiraf ederken ve evliliklerinin başlarında daha çok, korumacı, kollayıcı ve destekleyici bir erkek olarak görülmektedir. Nalân, hamile kaldığında ise, erkekliğe verdiği önemi şu ifadeyle ortaya koyar: "Erkek olursa adını Peyami koyacağım, kız olursa siz koyun, karışmam." İlhami, bu ifadeyle, bir yandan kendi cinsini yüceltirken, diğer yandan da kadın cinsini alttan alta önemsizleştirmektedir. Nalân'ın onu aldattığından şüphelendiğinde, bir diğer deyişle, "namus" davası söz konusu olduğunda ise otoritesini sert bir şekilde ortaya koyar. Nalân, İlhami'ye "Sana her zaman sadık kaldım, şerefini asla kirletmedim" demesine rağmen, onu dinlemek ve ona inanmak istemez; hatta Handan'ın da Kenan'ın çocuğu olduğundan şüphelenir. Nalân'a bağırarak hakaret eder ve Handan'ı ondan uzaklaştırarak belki de ona verilebilecek en büyük cezayı verir. Bu noktada, Nalân'ın kendini savunurken kullandığı dil de dikkate değerdir. İlhami'nin şerefinin, Nalân'ın onu aldatıp aldatmamasına bağlı olduğu sonucu çıkmaktadır. Diğer deyişle, Nalân'ın özel hayatı, o derece İlhami'nin tekelindedir ki Nalân'ın özel hayatında yaptığı bir "hata" İlhami'ye dokunabilmektedir. Geleneksel toplumsal cinsiyet değerlerinin bir yansıması olarak, Nalân'ın kendi özel hayatında bile iradesini kullanamadığı ve özel alanın baş aktörünün ve denetleyicisinin Nalân'ın eşi sıfatıyla İlhami olduğu ortaya çıkmaktadır. Nalân'ın, kendisini bağımlı olduğu erkeğin, bu noktada eşinin üzerinden tanımladığı; bir anlamda kimliksiz olduğu söylenebilir.

Melodramlarda duygu yoğunluğunun ve gerilimin, özellikle geleneksel ve kurumsal alt yapıdan kaynaklanan görevler ve bireysel değerler arasında yaşanan ikilemlerle yaratıldığı belirtilmiştir. Kenan ve Nalân, bu gerilimi, film boyunca yaşarlar. Nalân, Kenan'a olan sevgisini hiçbir şekilde dışa vurmayarak ailesine ve eşine olan bağlılığını hayatının sonuna kadar sürdürür. Kenan ise, yıllardır içinde sakladığı Nalân'a olan aşkını, en sonunda dayanamayıp Nalân evlendikten sonra dışa vurur. Kendine hâkim olamayarak Nalân'ı cinsel beraberliğe zorladığı geceden sonra ise, kendisinden utanıp büyük pişmanlık duyar. Ancak, görülmektedir ki, Nalân, bireysel duygularını bastırmak konusunda Kenan'a göre çok daha kontrollü davranmıştır. İlhami'ye "bağlılığını" sürdürdüğü halde bu gerilimli durumdan duygusal olarak en çok zarar gören Nalân olmuştur denilebilir. Çünkü tüm çabalarına rağmen, eşi tarafından "namussuz" bir kadın olarak damgalanmış ve kızının ondan uzaklaştırılmasıyla cezalandırılmıştır.

Melodramın da içinde olduğu tür filmlerinin, boyun eğmeyi, acımayı ve korkuyu ürettiği ve böylece, bu filmler aracılığıyla statükonun yeniden üretildiği dile getirilmiştir. *Hıçkırık* filmi sonrasında görüşme yapılan kadın seyircilerin, baş kadın kahramanla, yani Nalân'la özdeşleşerek onun ikilemlerine, endişelerine, acılarına, korkularına bir anlamda ortak oldukları görülmüştür. Kadın seyirciler, filmin bu hüzünlü sonundan memnun olmadıklarını söylemiş olsalar da, bir yandan da Nalân'ın hayatı gibi bir hayata sahip olmamanın rahatlığını yaşamış olabilecekleri yönünde bir çıkarım yapılabilir. Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi, seyircinin Nalân'ın ölümüne üzülmesi, kurumsal ve törel bir öfkeye yol açmaz. Çünkü filmin biçeminin duygusallığı ve yalnızca marâzileşmiş romantik aşkın vurgulanması, toplumsal ve kurumsal olanı görülmez kılar.[290] Sonuç olarak film, acıma, korku, üzüntü üretir ve bu duyguları ortaya çıkaran da Nalân'ın aşkını ve hayatını doyasıya yaşayamamasıdır. Hattâ görüşmeye katılanlardan Sezer Pazarbaşı'nın da ifade ettiği gibi Nalân'ın ve Kenan'ın mutlu bir sonla birleşememeleri, onların kaderleri olarak algılanmaktadır. İlhami, Nalan'ın mutsuzluğunun diğer bir kaynağı olarak nitelendirilse de birey olarak İlhami'in ardındaki kurumsal ve törel yapılardan kaynaklı engeller açığa çıkmaz ve dolayısıyla Nalân'ın sonu kaçınılmaz addedilerek statüko; yani ataerkil düzen ve değerler yeniden üretilir.

---

[290] Oktay, **Ön.ver.,** s.139.

Feminist eleştiride, kadın seyircinin bakışının hangi karakterle ne şekilde özdeşleştiği ve bunun nasıl bir etki ortaya çıkardığı önemli konulardan birisidir. Daha önceden de belirtildiği gibi, psikanalitik süreçlerin devreye girdiği seyircinin bakışı konusunda, feminist eleştirmenler, farklı yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Mulvey, kadın seyircinin bakışının erkek karakterle özdeşleştiğini ileri sürerken, Marry Ann Doane ise, kadın bakışının eşcinsel bir arzuyu gizlemekte olduğunu savunmaktadır. Diğer yandan, Jackey Stacey, kadın bakışının altında öteki kadınları tanımak ve ideal bir öteki kadın olabilmek arzusunun yattığını iddia etmektedir. *Hıçkırık* filmiyle ilgili yapılan görüşmelere katılan kadın seyircilerin, Nalân karakteriyle aralarında bir yakınlık kurdukları, kendilerini ifade ediş biçimlerinden anlaşılmaktadır. Hem Nalân'ın cinsiyeti, hem de filmdeki olayların genellikle Nalân çevresinde dönmesi dolayısıyla bu durum, anlaşılır hale gelmektedir. Ancak, film hakkında, her ne kadar bir kadın yazarın eserinden uyarlandıysa da, erkek üstünlüğünü savunan ya da en azından bu durumun kaçınılmazlığına ve doğallığına ikna olmuş bir bakışın ürünü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, Nalân'la özdeşleşme, onunla empati kurma, onun acılarını, üzüntülerini paylaşma anlamında yaşanmış olsa da, Nalân'ın bütün yaşadıkları, onun karşı konulamaz kaderinin bir parçası olarak yansıtılmıştır ve bu şekilde algılanmıştır.

Stacey'nin ileri sürdüğü öteki kadınları tanımak ve ideal bir öteki kadın olabilmek arzusu da, kadın seyircinin bakışını etkileyen bir unsur olarak değerlendirilebilir. Görüşmeye katılan kadın seyirciler, *Hıçkırık* ve benzeri "eski Türk filmleri"ni severek izlediklerini dile getirmişlerdir. Bu filmlerde, hikâyeler birbirinin benzeri olsa da, baş kadın karakterin başına her filmde neler geleceği ve bunların ne şekilde gerçekleşeceği, bir merak konusu olmaya devam etmektedir. Nalân'ın ve Kenan'ın aşkı, hüzünlü bir şekilde sonlanması dolayısıyla, görüşme yapılan kadın seyircilerin yaşamayı tercih etmeyecekleri bir ilişki olarak değerlendirilmiştir. Ancak, Kenan karakterinin ve onun Nalân'a olan aşkının çok olumlu şekilde dile getirilmesi üzerinden, bir erkek tarafından Nalân gibi sevilmenin arzulanır bir durum olduğu çıkarımı yapılabilir. Kenan ve Nalân aşkının, görüşülen seyirciler tarafından belirtilen olumsuz yönleri, doyasıya yaşanamaması ve yaşanamadan noktalanmasıdır.

Marry Ann Doane'ın ileri sürdüğü, kadın bakışının eşcinsel bir arzuyu gizlediği konusunun ise, bilinç dışı istekler söz konusu olduğu için net bir şekilde ortaya konması mümkün görünmemektedir. Ancak, *Hıçkırık*'ta ve o dönemdeki Yeşilçam melodramlarında başroldeki kadın oyuncuların, giyiminden saç modeline kadar göze çarpan bütün özellikleriyle hayranlık uyandırdıkları söylenebilir. Şüphesiz, bu durumun ardında aktristlerin filmlerde boy gösterişleri dışında, magazin basınında fotoğraflarıyla, verdikleri röportajlarıyla yer almalarının da payı vardır. Örneğin, Hülya Koçyiğit, *Hıçkırık* filminde güzelliği, son moda kıyafetleri ve saç modeliyle yer almasının dışında, kadın seyircilerin zihninde başka özellikleriyle, özel hayatıyla, verdiği röportajlarla ve diğer filmleriyle de yer etmektedir. Görüşmeye katılanlardan İrfan Cankılıç da izlediği filmlerde oyuncuların güzelliğine özellikle önem verdiğini vurgulamıştır: *"Severim Türk filmlerini, çok severim ben. Yani o, Türkan Şoray'ın, işte o zamanın o güzel aktristleri, daha çok mesela, güzel oyuncuları seyretmeyi çok severim yani. Oyuncular güzel olursa, filmi de hoş oluyor seyretmek. Öyle de bir şeyim var, ayrımım var galiba."*

Önceden de belirtildiği gibi, Stacey'nin 1940'lı ve 1950'li yıllardaki Hollywood kadın film yıldızları ile İngiliz kadın izleyiciler arasındaki ilişkiyi deşifre etmek için yaptığı anket, kadınların sinemada film seyretme arzularının ardında, gündelik sorumluluklardan uzaklaşma, özdeşleşme ve tüketim söyleminin yer aldığını ortaya koymuştur. Söz konusu ankete göre, kadınlar ailenin isteklerini ve ev işlerini bir süreliğine bir tarafa bırakmak ve sosyal sorumluluklarından muaf olmak istemektedirler. Film seyretme süreci de kadınlara bu anlamda bir kaçış alanı yaratmaktadır. Radway'in Amerika'da sevda romanı okuyucularıyla ilgili yaptığı bir araştırma da, kadınların bu romanları okuma nedenlerinin benzer olduğunu ortaya çıkarmaktadır:

> Kadınların, sevda romanı okuyarak kazandıkları iki boyutludur: kendilerini tanımlayan toplumsal rollerin istemlerinden geçici olarak kurtulmak ve önceden kabul ettikleri rollerin gereksinimleri için psikolojik doyumlar elde etmek. Kadın için sevda romanı okumanın, kadınların ataerkil inşasına karşı bir tür üstü kapalı ve sınırlı direnme işlevi gördüğü söylenebilir: sevda romanı onların, genellikle kendilerinden istenen özverili olma rolünü geçici olarak reddedebilecekleri bir mekân oluşturmalarına, bu inşanın bir parçası olarak kabul ettikleri roller tarafından yaratılan gereksinimler ve arzuların geçerliliğini tanımalarına ve gündelik

> hayatlarında eksik olan şefkat ve ilgiye dolaylı olarak ulaşarak bu gereksinimleri gidermelerine olanak tanır.[291]

Kadın seyircilerin, *Hıçkırık* ve benzeri Türk filmlerini izlerken de gündelik sorumluluklarından bir süreliğine uzaklaştıkları ileri sürülebilir. Çünkü filmde, kadınların gündelik hayatında yaptığı ev işleri, yemek yapma, çocukların bakımıyla ilgilenme gibi rutin işlere yer verilmez. Bu durum, melodramların, aşk romanlarının genel özelliği olarak görülmekle birlikte, Nalân'ın ve ailesinin ekonomik durumunun da bir göstergesi olarak algılanabilir. Nalân, hastalığı nedeniyle kızından uzak tutulmaktadır. Ancak, ayağa kalktığı ve biraz iyileştiği dönemlerde de kızının bakımıyla ilgilendiği görülmemektedir. Handan'la daha çok özel bakıcıları ilgilenmektedir. Filmin bir iki sahnesinde Nalân'ın Handan'la ilgilendiği, onu kucaklayıp öptüğü görülmektedir. Fakat bu sahnelerde de uzun süredir birbirini görmeyen ve birbirine hasret kalmış bir anne-kız tablosu çizilmektedir. Filmde görülen, üst sınıfa mensup, evde hizmetçileri ve bakıcıları olan bir kadın için bile gerçekçi bir tablo değildir. Çünkü ev işlerini direkt kendisi yapmasa da en azından işleri koordine etmesi, kontrol etmesi beklenirdi. Ancak, diğer aşk romanlarında ve melodramlarda olduğu gibi kadın, aşkla örülü bir dünyayla; çocuk bakımı, mutfak işleri gibi gündelik sorumluluklardan yalıtılmış "gerçeküstü" bir dünyayla baş başadır. Dolayısıyla, kadınlar bu filmleri izlerken gündelik sorumluluklarının dışına çıkarak bir anlamda kendilerine rahatlayabilecekleri bir alan yaratmış olurlar.[292] Diğer yandan da Radway'in de belirttiği gibi, geleneksel kadınlık rolünün gerektirdiği görevler, üstü kapalı ve dolayısıyla biraz da tehlikeli bir şekilde evlilik, romantik aşk ve annelik konuları ekseninde tanınmış olur.

Hıçkırık filmiyle ilgili yapılan görüşmelerde kadın seyircilerin Nalân karakterine bir yakınlık duyduğu, filmi Nalân'la özdeşleşerek alımladıkları gözlemlenmektedir. Film, aynı zamanda, Kenan'ın Nalân'a olan aşkının da filmidir. Diğer deyişle, filmde Kenan'ın duyguları, en az Nalân'ınki kadar, hatta ondan daha fazla olarak ön plândadır. Filme konu olan yaşantıların anlatıcısı Kenan'dır; yani bütün olan bitenler, Kenan'ın

---

[291] Janice Radway, "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri," **Kadın ve Popüler Kültür.** Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark (Ankara: Ark Yayınları, 1995), s.143.

[292] Reyhan Tutumlu, "Popüler Aşk Romanlarının Yarattığı Dünya: Kerime Nadir Romanları," **Pasaj Dergisi.** Sayı no 1: 85-100, (Mayıs-Ağustos 2005), ss.85-100.

zihninden ve duygularından süzülerek aktarılır. Bütün bunlara rağmen, görüşmeye katılan kadınların hemen hepsi, Kenan'ın ve Nalân'ın ilişkileri hakkında kendilerine yöneltilmiş olan soruya Nalân cephesinden yaklaşarak cevap vermişlerdir. Bu noktada, hem Nalân'a cinsiyetinden dolayı duyulan yakınlık, hem de filmde dillendirilemeyen, ifade bulamayan duyguların ya da çok az dışa vurabilmiş duyguların açığa çıkarılması konusundaki istek göze çarpmaktadır. Diğer deyişle, katılımcıların Nalân'ın yerine geçip onun ifade edemediklerini dillendirmek istemiş olabilecekleri ileri sürülebilir.

Stacey'nin yaptığı araştırmaya göre, kadınların sinemada film seyretme arzularının ardında tüketim söylemi de yatmaktadır. Tüketim söylemi, Stacey'nin ortaya koyduğu anlamda, izleyici ve ürün arasındaki karşılıklı etkileşim olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, *Hıçkırık* filminin yaratım sürecinde seyirci etkeni ve *Hıçkırık* filminin seyirci üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulabilir.

Altmışlı yıllarda, Türk sinemasının seyircisiyle neredeyse sorunsuz bir biçimde buluştuğu ve seyircinin beğenisinin film üretiminde "doğrudan" belirleyici olduğu belirtilmiştir. Filmlerin sadece sinemada izlendiği bu dönemde, seyircinin ilgisinin bilet sayısına bakılarak ölçülebildiği belirtilmektedir. Bilet sayısı, aynı zamanda filmin gişe başarısını da gösterdiğinden ekonomik bir etkiye de işaret etmektedir. Sonuç olarak, film yapımcılarının yeterli sermayeden yoksun olduğu bir ortamda, üretilen filmlerin kaderi tam anlamıyla seyircinin elindedir.[293] 1965 yapımı olan Orhan Aksoy'un yönettiği *Hıçkırık* ise, 1953'te başarısı tescillenmiş olan ilk *Hıçkırık* uyarlamasının ikinci versiyonudur. Kerime Nadir, yazarlık anılarını anlattığı kitabında, Atıf Yılmaz'ın yönettiği bu ilk filmin başarısını şöyle dile getirmiştir:

> "Hıçkırık" filmi, gerçekten özenle çevrilen ve Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan başarılı bir kordele olmuştu. Her sınıf halk arasında beğeni kazanarak gişelerde hâsılat rekorları kıran; böylece ülkede yerli sinema sanayiinin ilk büyük ürününü sağlayan bir süper film…[294]

Hıçkırık'ın sinema alanındaki popüleritesinden önce roman olarak okuyucu kitlesiyle buluşması, 1938 yılında olmuştur. *Hıçkırık* önce Tan gazetesinde tefrika edilir. Çok

[293] Kırel, **Ön.ver.,** ss.135-138.
[294] Nadir, **Ön.ver.,** s.135.

beğenilen bu roman, birdenbire Tan gazetesinin tirajını yükseltir ve daha sonra İnkılâp Yayınevi tarafından da kitap olarak basılır. 1991 yılında da kitabın yirmi yedinci baskısı yayımlanır.[295] Daha sonra da yayım hakkını Doğan Kitapçılık satın alır ve 2002 yılında *Hıçkırık*'ın bu yayınevi tarafından ikinci baskısı yapılır.

Böyle bir geçmişe sahip olan *Hıçkırık*, sinema yapımcıları için risksiz başarı anlamına geliyordu. *Hıçkırık*'ın 1965'teki yeniden çevrimi, yapımcıları, işletmecileri hiç şaşırtmadı ve renkli olarak çekilen bu yapım, Nadir'in de belirttiği gibi bir önceki başarısını aştı ve Erman Film'in gerçek bir zaferi oldu. Bazı eleştirmenler, filmi "yerli malı dekorlarla işlenmiş, gözyaşına bürünmüş bir salon filmi" olarak eleştirmiş olsa da, Nadir'e göre tarafsız bir gözle, yerli filmler arasında o güne dek bu filmden daha güzeli yapılamadığı kanısına varılabilirdi.[296] Sonuç olarak, yönetmen, 1965'te filmi yeniden çekerken, daha önceden okuyucu ve seyirci kitlesi tarafından başarısı onaylanmış olan bir eseri ele almış oldu. Seyirci etkeni, filmin yeniden çevrimini belirlemiş oldu. Öte yandan, seyirci, 1953'te çok sevmiş olduğu bu filme ihanet etmemek düşüncesiyle 1965'te sırt da çevirebilirdi. Ancak, muhtemelen film, yeni oyuncu kadrosu ve renklenip teknik olarak yenilenmesi sayesinde yeniden seyirci için cazip hale gelmiş oldu.

Hıçkırık filminin gösterildiği dönemlerde, birçok seyirciyi derinden etkilemiş olduğu belirtilmiştir. Öyle ki oynadığı dönemlerde dünyaya gelen çocuklara Kenan ve Nalân adı verilmiştir. Görüşmeye katılanlardan İrfan Cankılıç, öncelikle romanın, daha sonra filmin kendi üzerindeki etkisini şöyle anlatmıştır: *"Ben romanını okudum. İlk okuduğum romanıydı, fakat çok böyle genç kızlığımdaydı, o zaman da etkilenmiştim tabi. Romanlar daha teferruatlı oluyor roman. Filmde biraz daha kısaltılmış şekli oluyor, değil mi? Ondan sonra, fakat filmi de görüntülü olunca tabii daha çok etkileniyor insan filmlerinden. Ben çok etkilenmiştim. Hatta ben o kadar etkilendim ki oğlumun adını Kenan koydum…"*

Diğer bir katılımcı olan Gülçin Arslan, Kenan'ı karakter olarak çok sevdiğini ve böyle bir karakterin kayınvalidesi olmak isteyebileceğini şu sözlerle ifade etmiştir: *"Valla,*

[295] Yakın, 2000, **Ön.ver.,** s.137.
[296] Nadir, **Ön.ver.,** ss.258-59.

Kenan'ı çok sevdim ben. Keşke öyle damadım olsa. Aşkı için canını veriyor yani, değil mi? Valla, Kenan'ı ben çok beğendim. O karakter hoşuma gitti. Aşkına da sahip çıktı, her ne kadar biraz yalpaladıysa da…Öyle bir damat isterim yani. Sonuna kadar da arkasında dururum." Bu örnekler, seyircilerin filmi ne şekilde kendi hayatlarına dâhil ettiğini göstermektedir. Görüşülen katılımcıların, kendi kişisel tarihlerinin, kişilik özelliklerinin ve hayata bakış açılarının etkisiyle farklı biçimlerde ve düzeylerde filmden etkilendikleri söylenebilir. Ancak, katılımcıların yarısı, filmin son sahnesinden; Nalân ile Kenan'ın ilk ve son kavuşmaları sayılabilecek olan ve fon müziği olarak Makber'in çaldığı sahneden etkilendiklerini belirtmişlerdir. Bu sahne, seyircilerin beklentisinin kısmen karşılandığı filmin duygusal doruklarından biridir. Doyasıya yaşanamamış bir aşkın burukluğuyla film biter ve seyirciler, aşkın yaşanamamışlığına benzer bir tamamlanmamışlık duygusuyla hüzünlenirler. Bu son sahnenin hüzünlü ağırlığından rahatsız olduğu belli olan Gülçin Arslan adındaki katılımcı da, bu sahneyi kendi kafasında tamamlayarak kendini rahatlatmıştır: *"Gerçi onlar aslında kavuştular ruhen de. Fizyolojik olarak kavuşamadılar. Biz ruhen kavuşturduk filmde. Yani ona bile şükrettim ben sonunda. Gene beraber oldular; işte İlhami onlara müsaade etti…"* Stacey'nin tüketim söylemi, seyirci ve ürün arasındaki karşılıklı etkileşim bağlamında seyircilerin sonradan yaptıkları yorumları da kapsamaktadır. Nalân'ın film boyunca dillendiremediği duygularından Nalân adına bahsedilmesi, film sonrası yapılan yorumlardan biridir. Bu türden yorumlar, seyircinin kısmen rahatlamasını sağlamakta ve böylelikle filmin etkisinin, filmi izledikten sonra da devam ettiğini gözler önüne sermektedir. Bu tür konuşmalarda, filmdeki boşluklar doldurulurken, çoğunlukla filmin hâkim ideolojisi doğrultusunda yorumlar yapılır; karakterlerin bağlı olduğu kurumsal ve törel düzene yönelik sorgulayıcı bir yaklaşım sergilenmez. En nihayetinde seyirci de, genel kurumsal ve törel düzene tâbidir ve çoğunlukla içinde bulunduğu durumu bilince çıkarmadığından sorgulayıcı bir yaklaşım geliştirdiği görülmemektedir.

Daha önceden belirtildiği gibi, Chodorow, kadınların kendilerini bir anne gibi koruyacak birisine duygusal olarak bağlanmak istediğini ileri sürmüştür. Melodram türü eserlerdeki erkek karakterlerin de kadınların bu yöndeki bilinç dışı arzularını doyurduğu öne sürülmüştür. İdeal romansların, baba koruyuculuğunu, anne şefkatini ve tutkulu aşkı içeren üç boyutlu bir duygusal tatmin sağladığı iddia edilmiştir. Ancak, birbirinden ayrı

görülen bu üç duygusal tatminin kökeninde, koruyan ve gözeten erkek mitinin yattığı belirtilmiştir. Bu bağlamda, *Hıçkırık* filminin özellikle hangi açıdan bir duygusal tatmin sağladığı sorusu önem kazanmaktadır. Nalân'ın Kenan'la olan ilişkisi, bazı açılardan bir abla-kardeş ya da anne-çocuk ilişkisine benzemektedir. Kenan, annesini dokuz on yaşlarında, İstanbul'a gelmeden önce kaybetmiştir. Üvey babasının yanından bir an önce uzaklaşmak istese de annesinin mezarını istediği zaman ziyaret edemeyeceği için Ayvalık'tan ayrılmak ona çok zor gelir. Ancak, İstanbul'a gittiğinde bir daha annesini anmaz. Çünkü Kenan, Nalân'la annesinin boşluğunu dolduracak; Nalân, Kenan için hem anne hem de sevgili rolünü üstlenecektir. İlk karşılaşmalarında Nalân, Kenan'a "Kimsesizliğini unutacaksın yanımda" diyerek bir anne şefkatiyle yaklaşır.[297] Kenan, annesiz büyümenin eksikliğini, Nalân'a olan aşırı sevgisiyle gidermeye çalışır. Böyle bir temele de sahip olduğu için, Kenan'ın Nalân'a olan aşkı, marazi bir özelliğe sahiptir. Nalân olmadığı zaman Kenan için hayatın anlamı kalmaz. Kenan, Nalân'a bağlılıktan öte bağımlıdır. Nalân'ın yokluğundan duyduğu korkuyu ve onu annesinin yerine koyarak sevmesini şu sözler açığa çıkarmaktadır: *"Evleneceksin ve bizi terk edeceksin. O zaman kendimi annemin öldüğü gün kadar yalnız hissedeceğim."* Dolayısıyla, Kenan, Nalân'da aradığı anne şefkatini bulmuş olur. Chodorow'un ileri sürdüğünün tersine, bu filmde Kenan, bir erkek olarak, kendisini bir anne gibi koruyacak birisine duygusal olarak bağlanmak istemiştir. Diğer yandan, Kenan anlatıcı olmanın yanında, bu filmin başkarakterlerinden biri olarak, kadın seyircilerin de özdeşleşebileceği bir karakter sunar. Ancak, filmin anlatı yapısına ve Kenan'ın konumuna ve "kadınsı" özelliklerine rağmen kadın seyircilerin, cinsiyet faktörü yüzünden Nalân'la özdeşleşme yaşadığı gözlenmiştir.

Kenan'ın ve Nalân'ın aşkını tabusal kılan özelliklerden biri, kardeş gibi büyümüş olmalarıdır. Freud'a göre, çocuğun ilk obje seçişi, yasak olana karşı eğilimi gösterir. Bu eğilim, anne-kız kardeş gibi tabusal olan objelere çevrilmiştir.[298] Kenan'ın annesiz ve babasız büyümesinden dolayı sağlıklı bir benlik duygusu geliştirememiş olduğu söylenebilir. Kenan, Freud'un belirtmiş olduğu gibi çocukluğa özgü olan bir psikoseksüel eğilimi, olgunluk döneminde de devam ettiriyor olabilir. Belki de Kenan'ın Nalân'a olan aşkı boyunca acı çekmesinin ve Nalân'a uzun süre

[297] Uluyağcı, **Ön.ver.,** s.55.
[298] Sigmund Freud, **Totem ve Tabu.** Çev.: Niyazi Berkes (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971), ss.28-42.

açılamamasının nedeni, bilinçaltında tabusal olan bir şeyi çiğnediğini sezdiği içindir. Nalân da ilişkileri boyunca Kenan'a hep bir anne ya da abla gibi davranmıştır. Nalân'ın Kenan'ı "Bırak çocukluğu", "Çocukluk etme" gibi sözlerle azarladığı ya da Kenan, evlendikten sonra Nalân'ın onları unuttuğuna dair sitem ederken Nalân'ın "Vah zavallı yavrum vah… Sen hala koca bir bebeksin" gibi sözlerle Kenan'a küçük bir çocuk gibi davrandığı görülmektedir. Dolayısıyla, Kenan ile Nalân arasındaki anne-çocuk ya da abla-kardeş ilişkisi, karşılıklı bir durumu yansıtmaktadır. Hattâ denilebilir ki Kenan, Nalân'ın ona bir kardeş gibi muamele etmesinden rahatsız bile olmaktadır. Sonuç olarak, Kenan ve Nalân aşkının "marazi" gibi görünen yönü, sadece Kenan'ın psikoseksüel olarak olgunlaşmamışlığına bağlanamaz.

Kerime Nadir romanları üzerine çalışma yapmış olan Aslın Yakın, bu romanlarda, kadın kahramanın, çocuğun aynadaki yansımasının kendisi olmadığını anlayışı ve "ben" demeye başlaması gibi, erkek aracılığıyla kendinin farkına vardığını dile getirmiştir. Diğer deyişle, kadın, imgelemsel alandan sembolik düzene; yani, dile ve benliğin alanına ancak erkek aracılığıyla geçebilir.[299] Bu varsayım, doğal ve kaçınılmaz bir duruma işaret etmemekle beraber, toplumsal gerçekliklerle bağı kurulduğunda anlamlı hale gelmektedir. Kadın, toplumda çoğunlukla erkek aracılığıyla bir görünürlük elde eder. Buna paralel olarak, duygusal ilişkilerde de erkeğin koyduğu sınırlar dâhilinde duygularını ifade eder. Filmde de, Nalân, Kenan'a olan duygularını sürekli bastırmaya çalışmıştır. Kenan'ın ona sürekli aşkını ifade etmesiyle, Nalân'ın da kendi duygularını keşfetmeye başladığı söylenebilir. Nalân'ın aşkının sonradan gelişmesi gibi bir olasılık da söz konusu olabilir. Ancak, yine de Nalân'ın Kenan'ın yönlendirmesini beklediği sonucuna varmak olasıdır. Çünkü bir yerde Nalân, "Hislerini bu şekilde gizlemeseydin, belki her şey değişebilirdi" demiştir.

Kerime Nadir romanlarında cinselliğin, evlilik dışı olduğunda konu edildiği; evlilik içindeki cinselliğin ise, mahremiyet ya da kutsallık çerçevesinde gizli tutulduğu ya da hiç aktarılmadığı belirtilmiştir.[300] *Hıçkırık* filminde de İlhami'nin ve Nalân'ın cinsel ilişkilerine hiçbir şekilde değinilmez. Nalân'ın, Kenan'a hamile olduğunu söylemekten utanması ve en sonunda bu haberi İlhami'nin vermesi, cinsellik çağrışımlı bir olay

[299] Yakın, 1999, **Ön.ver.,** s.76.
[300] Yakın, 2000, **Ön.ver.,** s.138.

olduğundan manidardır. Bir kadın olarak Nalân'ın utanması ve bir erkek olarak İlhami'nin gururlanarak bu konudan bahsetmesi de cinsel ve duygusal ilişkilerdeki güç dengelerini göstermesi açısından anlamlıdır. Kenan'ın Nalân'ı ağzından kan geldiğinde öpmesi de, cinsel çağrışımlı bir olay olarak yorumlanmıştır. Kenan'ın bu hareketi, Oktay tarafından da Kenan'ın yasağa, yani cinsel aşka doğru adım atışı olarak değerlendirilmiştir.[301] Kenan, Nalân'ı ağzı kanlıyken öperek bir yasağı çiğnemiş olur. Freud'a göre, erdirme töreninde delikanlılar, aybaşlarında, lohusalıklarında kadınlar, yeni doğmuş çocuklar, ölüler tabudurlar. Dudak-vajina, kan-adet kanaması ilişkisi kurulduğunda, Kenan'ın Nalân'ı öpmesi, bu anlamda da tabunun çiğnenmesi olarak yorumlanmıştır.[302] Doğrudan bir çıkarım yapmak gerekirse, Kenan, bu davranışıyla Nalân için her şeyi yapabileceğini; hatta onunla birlikte ölmek istediğini bir anlamda göstermiş olur. "Senin hasta kanın benim güneşimdir. Bana o kan hayat verecek" derken de Nalân'sız bir hayatın ölüm olduğunu ve onunla ölüme bile gidebileceğini anlatmış olur. Nalân da Kenan'ın aşkını anlamamaya ve kendi aşkını inkar etmeye devam edip "Niçin temiz ağzını benim hasta kanımla kirlettin" diyerek aralarındaki tezatlığı ve aşklarının imkânsızlığını vurgulamış olur.

Melodram türünün de içinde olduğu kitle kültürü ürünlerine Marksist bir perspektiften yaklaşan kuramcıların, bu ürünleri üst yapının ideolojik biçimleri olarak ele alıp değersiz addettikleri daha önce belirtilmiştir. Melodramların, egemen olan burjuva ataerkil kültürün ideolojisini taşıdığı ve tüketici kitleye bu ideolojiyi empoze ettiği ileri sürülebilir. Bu yaklaşım, Marksist bir perspektife sahip olan Frankfurt Okulu'nun da öne sürdüğü yaklaşımdır. Yine de, bu yaklaşıma dayanarak *Hıçkırık* filmininmtoplumsal arka plânını görmezden gelmek yerine o döneme eğilmek, toplumdaki egemen ideoloji ve genel sosyal anlayış hakkında veri sağlayabilir. Diğer yandan, Frankfurt Okulu'nun öne sürdüğü yaklaşım, tüketici kitleyi, pasif, her sunulanı sorgulamadan kabul eden homojen bir topluluk olarak ele alır. Diğer deyişle, bu yaklaşım ne tüketici kitlenin, ne de melodramın kapsamlı bir perspektifle değerlendirilebilmesine olanak sağlar. Kapsamlı bir yaklaşım, yalnızca metnin üretildiği toplumun ekonomik, siyasal ve kültürel yapısını değil, aynı zamanda tüketici kitlenin, büyük ölçüde içinde bulunulan toplumla şekillenen beklentilerini ve özlemlerini de hesaba katmayı gerektirir.

---

[301] Oktay, **Ön.ver.,** s.137.
[302] Uluyağcı, **Ön.ver.,** s.56.

Melodram ve gerçekçilik sorunu, bu bağlamda en çok tartışılan konulardan biridir. Melodram türü yapıtlarda, karakterler ve çevre arasında sağlam ve gerçekçi bir ilişki kurulamadığından, karakterlerden çok olgulara yer verildiğinden söz edilmiştir. Karakterlerin de bu olguları sürükleyen araçlar halini aldığı belirtilmiştir. *Hıçkırık* filminde zaman ve mekân, toplumsal ve ekonomik arka plân, karakterlerin davranışlarında, hayat mücadelelerinde, genel olarak olayların gelişiminde, kişiler arası ilişkilerde belirleyici değildir. *Hıçkırık*'taki olayların büyük bir bölümü, Kenan'ın ve Nalân'ın çocukluklarını yaşadıkları Çamlıca'daki köşkte geçer. Nalân, evlendikten sonra ise, eşiyle birlikte kendi evine taşınır. Ancak, İlhami'nin sıhhiye müfettişi olarak Anadolu'yu gezmesi nedeniyle Nalân uzun bir dönem için tekrar Çamlıca'daki köşke döner. Kenan da deniz subayı olarak mezun olduğunda İstanbul dışına tayin edilir. *Hıçkırık* romanında olaylar, 1910'lardan Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar geçen bir süreyi kapsamaktadır. Filmde, bu dönemde yaşanan savaşlardan, halkın durumundan hiç bahsedilmemektedir.[303] Filmde konu olan olayların geçtiği döneme ait veriler ise romandaki referanslardan edinilmektedir. Kısaca, film o dönemin arka plân bilgilerinden tamamen yalıtılmıştır. Filmdeki en büyük ve de tek problem, Kenan'ın Nalân'dan uzak olması, ona kavuşamamasıdır.

Hıçkırık'ta kadın, duygusal ilişkiler çerçevesinde ele alınırken toplumsal boyut göz ardı edilmiştir. Kadın, resmi ideolojiye paralel şekilde eşi üzerinden; evlenerek bir toplumsal görünürlük elde edebilmektedir. Diğer deyişle, *Hıçkırık* resmi ideolojiyle bir anlamda örtüşerek kadını, bağımsız bir irade olarak tanımamaktadır. Kadın, duygusal ilişkiler alanında boy gösterirken de kalbinin sesini dinlemeyip egemen töreye boyun eğer. *Hıçkırık*'ta Nalân, kendi ağzıyla itiraf ettiği gibi "bağlı olduğu hüküm ve nizamların çerçevesinde" yaşamış ve gönlünün arzularına sürekli olarak gem vurmuştur. Bu da, Nalân'ı kaçınılmaz mutsuzluğa sürüklemiştir.

Melodramların, bilinen muhafazakâr içeriğine rağmen olumsuz karşılandığı, egemen ideolojiye zıt olarak algılandığı durumlar da söz konusudur. Örneğin, *Hıçkırık* filmiyle ilgili görüşmeye katılanlardan İrfan Cankılıç'ın bu konuda anlattıkları anlamlıdır:

[303] Tutumlu, **Ön.ver.,** s.91.

"Mesela, öyle romanlar filan okutturmazdı aileler çocuklara, hani onlara benzer diye herhalde… Öyle aşklar yaşamasın istiyorlardı herhalde… Yani bilmiyorum, benim ailem şeydi, böyle şey okutmazdı. Babam sert bir insandı benim, polisti benim babam. Belki de bu şeylerin içinde olduğu için, olayların böyle, biliyorsunuz her aşk böyle kutsal değildir yani, değil mi? Değişik sonuçlar da verir. Hüsrana uğrayanlar olur bu şekilde. Bilmiyorum, ama bize roman getirirdi, aşk romanı getirmezdi. Biz de aşk romanı okumak isterdik. Genç kızız ya…" Bu konuşmasında, 1935 doğumlu olan İrfan Cankılıç, gençliğinde yaşadığı bir olayı gözler önüne sermektedir. Cankılıç'ın söz ettiği dönemin 1950'li yıllara denk geldiği çıkarımı yapılabilir. O yıllarda Eskişehir, küçük ama nispeten gelişmiş, batıda yer alan, büyük şehirlere yakın, sosyal ve kültürel etkinlikler açısından zengin bir şehir olarak anılmaktadır. Böyle bir kentte, polis olan bir baba, kızlarının aşk romanı okumalarını engellemektedir. İrfan Cankılıç, bu engellemenin nedenini, babasının bu olayların içinde olması ve aşkların "değişik" sonuçlanacağını bilmesi olarak açıklamaktadır. Diğer deyişle, Türkiye'deki birçok ailede olduğu gibi, bu ailede de baba, kızlarının rahat bir şekilde duygusal ilişkilere girmesini engellemekte; bir yandan da, bu konuda ilham kaynağı olabilecek aşk romanlarının okunmasını yasaklamaktadır. O zamanlar belki biraz babasına kızan ve karşı çıkan İrfan Cankılıç, bu zamandan baktığında, her aşkın kutsal olmadığını söyleyerek babasına hak vermektedir. Bu durum, belli bir mahremiyeti olan ve kadınları birbirinden yalıtan aile kurumları içinde, kadınların ataerkil değerleri gönüllü olarak kabul etmesi olgusunu destekleyen bir olay olarak kabul edilebilir. Bir yandan da, Cankılıç'ın babasının davranışını haklı bulması, ataerkil değerlerin ülkede ne derece egemen olduğuna bir örnektir. Sonuç olarak, aşk romanları ve filmleri, bir yandan kadınları duygusal ikili ilişkilerin, evin, ailenin, kısaca özel alanın, sınırları içine hapsederken; diğer yandan da kadınları aşk konusunda irade kullanmaya teşvik ederek statükoyla çatışır görünmektedir. Ancak son tahlilde, bu eserlerdeki kadın karakterler, özel hayatlarındaki seçimlerinde, davranışlarında geleneklerin izin verdiği ölçüyü aşamamaktadırlar. Örneğin, Nalân, Kenan'a olan aşkını ancak ölüm döşeğindeyken; yani artık hiçbir şekilde aşkını yaşama geçirme şansı yokken ve üstelik mektupla ortaya koyabilmiştir.

4.2. *Hıçkırık* Filmindeki Aile Kurumuna Kadın Bakışı

Hıçkırık filminin de dâhil olduğu melodram türünde aile kurumu, neredeyse metnin bütün çatışmalarının merkezinde yer almaktadır. Dağılan yuvalar, kaybolan çocuklar, evlenemeyenler, iftiraya uğrayan analar, gururları aşklarına üstün gelen karakterler melodramların çoğunlukla kullandığı durum ve tiplerdir.[304] *Hıçkırık* filminde de filmin başından itibaren ailenin kutsallığı teması, alttan alta seyirciye verilir. Filmin ilk sahnelerinde, Kenan, annesinin kucağında kendisini taşıdığı; bir de annesinin kendi babasıyla beraber düğünlerinde çekilmiş iki fotoğrafı kütüphaneden gizlice alır. Burada, Kenan'ın aile hatırasına saygısı ve bu hatırayı koruma isteği göze çarpmaktadır. Kenan İstanbul'a gitmeden önce, Kenan'ın üvey babasının bu iki fotoğrafı, ona ait olduğunu söyleyerek geri vermesi anlamlıdır. Çünkü daha önceden Kenan'ı hırsızlıkla suçlamış ve ona bağırıp çağırmıştır. Ancak sonunda, kötü adamın doğru yolu bulmasına benzer şekilde, ailenin kutsallığına ikna olmuş ve fotoğrafları asıl sahibine iade etmiştir. Üvey anne ve babaya sahip olunsa da, ailenin kutsallığından söz edebilmek için kan bağının önemli olduğu görülmektedir. Kenan, babasını dört yaşındayken kaybetmiştir ve üvey babasını öz babası sanarak büyümüştür. Öz babasının kim olduğunu öğrendiğinde yaşadığı psikolojik yıkım, bu bağlamda anlamlıdır. Bu noktada, küçük bir çocuğun bir aileye ait olma isteği, kimsesizlik duygusu, seyirciyi de en çok etkileyen bölümlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu olayın, aynı zamanda Kenan'ın psikoseksüel gelişimine de etki ettiği belirtilmiştir ve Kenan'ın hayatı boyunca attığı her adımda, seçimlerinde, verdiği tepkilerde bu olayın izinin sürülebileceği ileri sürülmüştür. Görüşmeye katılanlardan Gülçin Arslan da filmin en çok bu söz konusu giriş sahnelerinden etkilendiğini belirtmiştir: *"Baştaki, filmin başındaki o çocuğun bir anda uğradığı yıkımı düşündüm böyle. O resimdeki hayal kırıklığı. Ona çok üzüldüm böyle. Önce kendi çocukluğum geldi, sonra kendi çocuklarım geldi. İnsan bir anda böyle bir olayı yaşasa nasıl olur diye."*

Kenan, annesiz büyümüştür. Anne-çocuk arasındaki bağın, çocuğun benliğinin sağlıklı ve sağlam bir şekilde gelişmesini sağladığı için önem taşıdığı belirtilmiştir. Kenan, annesiz olmanın yarattığı eksiklikle büyümüştür ve bu eksikliğin hissettirdiklerinden belki de hayatı boyunca kurtulamamıştır. Kenan'ın geçirdiği çocukluk evresi, Nalân'a

[304] Abisel, 2005, **Ön.ver.,** ss.74-75.

olan aşırı düşkünlüğünü de açıklayabilir. Kenan, Nalân'ın yokluğundan duyacağı acıyı şu sözlerle dile getirmiştir: *"Evleneceksin ve bizi terk edeceksin. O zaman, kendimi annemin öldüğü gün kadar yalnız hissedeceğim."* Kenan, bu ifadesinde, Nalân'ı annesinin yerine koyarak sevdiğini dolaylı olarak belirtmiş olur. Kenan, meslek seçiminde de bir anlamda aile geleneğini devam ettirmek istemiştir: *"Babam askerdi. Ben de asker olacaktım. Nalân nedense deniz subayı olmam için ısrar etti."* Kenan, deniz subayı olmayı tercih ederek hem aile geleneğini sürdürmüş, hem de annesi, hatta ailesi yerine koyduğu Nalân'ın isteğini yerine getirmiş olur. Kenan'ın bu seçiminde de aile kurumuna verdiği önem, ortaya çıkmaktadır. Yine, görüşme katılımcılarından Sabiha Kolcu, Kenan'ın okula giderken aileden ayrılışını, en çok etkilendiği sahnelerden biri olarak belirtmiştir. Aynı katılımcı, Kenan'ın Nalân'a olan sevgisinden bahsederken bu konuda belirtilenleri pekiştirir şekilde şu ifadeleri kullanmıştır: *"Kenan, sevgi dolu, ailesinde bulamadıklarını, bütün hepsini, onda bulabilen, çok seven bir âşık."* Kenan'ın aileye olan bağlılığı, bir başka katılımcı olan Melek Can tarafından da dile getirilmiştir: *"Kenan da oldukça yetiştirdiği ailesine bağlı, onlara her şekilde minnet duyan, iyi biri yani…"* Kenan, her ne kadar kan bağının olduğu öz ailesine olan bağlılığını devam ettirmiş olsa da, Azmi Bey'i ve Nalân'ı yeni ailesi olarak benimsemiştir. Nalân da annesinin olmayışıyla bir anlamda Kenan'la aynı kaderi paylaşır. Bu ortaklık, onları birbirlerine daha da yakınlaştıran bir unsur olarak kabul edilebilir.

Filmdeki aileler, kentli üst sınıfa mensup aileler olmasına rağmen geleneksel bir yapıya sahiptir. Görüşmeler, kadının kamusal alanda söz sahibi olduğu günümüzde yapılmış olmasına rağmen cinsiyete dayalı rol dağılımının temel ilkelerinde büyük değişikliklere rastlanmadığı görülmektedir. Kamusal alandan keskin çizgilerle ayrılmış olan aile hayatının ya da diğer deyişle, özel alanın asıl düzenleyicisi birçok ailede kadınken; denetleyicisi ise erkektir. *Hıçkırık*'ta ise, filmde boy gösteren iki kadın karakter olan Kenan'ın üvey annesi ve Nalân iyi eğitimli ve modern görünümlü olmalarına rağmen kamusal alanda herhangi bir mesleği icra ederken görülmezler. Bu karakterleri, yaşadıkları evin dışında görmek neredeyse imkânsızdır. Nalân, hastalandığında bile evde tedavi görmektedir. Nalân'ın evin dışında boy gösterdiği tek sahne, İlhami'nin iş nedeniyle şehir dışında olduğu bir zamanda, Kenan'la beraber gittikleri arkadaşının

nişanıdır. Bu bölümde de, yaptığı kaçamak ona ödetilircesine Kenan'la dans ederken fenâlaşır ve acilen eve dönmek zorunda kalırlar. Kadın karakterlerin sosyal hayat içindeki pasif konumları, ev hayatının ve döngüsünün dışına çıkamamalarıyla pekiştirilmiş olur. Nalân'ın, onu yatağa bağlayan ve günden güne güçsüzleştiren hastalığı, bir kadın olarak hayattaki pasif ve edilgen konumunu sembolik düzeyde de vurgulamış olur.

Acı çeken, özveride bulunan kadın tipinin, melodramların en çok rastlanan tipi olduğu belirtilmiştir. Kadın karakter, aile kurumunun kurulma sürecinde ya da korunmasında en çok fedakârlıkta bulunan taraf olarak ortaya çıkar. Bir erkek yüzünden yuvanın dağıldığına neredeyse hiç rastlanmaz. Başka bir erkek yüzünden ailenin dağılmasının, ancak kadın iftiraya uğramışsa, bir oyuna kurban olup açık saçık fotoğrafları çekilmişse ya da talihsiz bir rastlantı söz konusuysa mümkün olabildiği ileri sürülmüştür. Kırel, bu söz konusu baş kadın karakterin, melodramın katı dünyasının kuralları içinde acı çekerken "neden böyle yaşanıyor?" diye bir soru soramadığını ve filmleri izleyen seyircide de, yaşanan haksızlığı sorgulayacak ya da buna isyan etmesine yarayacak bir tavır değişikliği oluşmadığını belirtmiştir. Melodramların bu acı çeken kadınlarının, çoğu zaman yaşamları pahasına kendilerini eşlerine, ailelerine adadıkları ve bir gün anlaşılması beklenen gerçeğin ise iş işten geçtikten sonra ortaya çıktığı ifade edilmiştir.[305] *Hıçkırık* filminde de Nalân'ın, ailesini korumak uğruna duygularını bastırdığı; Kenan'a olan aşkını içine gömdüğü görülmektedir. Kenan'ın duygularını açık bir şekilde ifade ettiği mektubun İlhami'nin eline geçmesiyle; yani talihsiz bir rastlantı ve Nalân'ın Kenan'la gizli bir ilişki yaşadığı yönünde bir yanlış anlama sonucu Handan'ın annesinden uzaklaştırılmasıyla "kutsal aile birliği" bozulur. Film boyunca, hastalığı ve Kenan'a olan aşkını bastırması yüzünden acı çeken Nalân, kocası tarafından "namussuz" olarak damgalanmasıyla ve kızının ondan uzaklaştırılmasıyla daha da perişan olur. İlhami'nin bu şekilde Nalân'ı suçlaması ve cezalandırması, Kırel'in belirttiğinin aksine, görüşmeye katılan kadın seyircilerin çoğunluğu tarafından haksız ve sert bir tepki olarak yorumlanmıştır. Sabiha Kolcu, İlhami'yi *"aşırı tepki veren, dinlemeyen birisi"* olarak yorumlarken; Sezer Pazarbaşı da İlhami'yi, *"çok huysuz, çok duygusuz, daima şüpheyle karısını hırpalayan bir erkek"* olarak tanımladıktan sonra

[305] Kırel, **Ön.ver.,** s.276.

İlhami'nin Kenan'ın ve Nalân'ın aşkını kıskanarak eziyet ettiğini belirtmiştir. Melek Can adlı katılımcı ise, filmin onu en çok etkileyen bölümünün İlhami'nin verdiği haksız tepki olduğunu belirtmiştir: *"Beni etkileyen tarafı, işte eşine gelen mektubu, yani eşini tam dinlemeden onu cezalandırması, kızından ayırması. Ben isterdim ki, oturup mektubu iyice inceleyip aralarında tartışıp tatlıya bağlayabilirlerdi. Yani o şekilde cezalandırmayabilirdi. Beni en çok etkileyen tarafı çocuğundan ayırması. O fazla bir cezaydı."* Diğer katılımcılardan Nazik Avcı, İlhami'yi *"çok kızan ve sert görünümlü"* bir karakter olarak tanımlarken; İrfan Cankılıç da benzer şekilde İlhami'yi *"kıskanç ve asabi bir karakter"* olarak gördüğünü belirttikten sonra İlhami'nin Nalân'a verdiği tepkiyi ise şöyle yorumlamıştır: *"...bu olayları tabii hissettiği için biraz daha soğuk davranmaya başladı ve karısına adeta işkence etti çocuğunu da kaçırmakla…"* Leman Zehra Toramangil de filmde onu en çok etkileyen bölümün, İlhami'nin bu söz konusu tepkisine yol açan yanlış anlama olduğunu belirtmiştir: *"En çok o mektubun yanlış gidişi, orası biraz üzücü oldu sanki gitmeseydi gibilerden… Zaten o mektuptan sonra kocasıyla biraz şey yaptılar. O da yani onun hastalığını sanki biraz tetikledi gibi geliyor orası."* İlhami'nin tepkisini, doğrudan haklı bulmamakla beraber, doğal olarak nitelendiren Gülçin Arslan da filmin bu bölümünü şöyle yorumlamıştır: *"Normal bir Türk erkeği de olsa onun gibi tepkide bulunurdu diye düşünüyorum. O zaten, herhalde öyle tahmin ediyorum, en başında Kenan'ın öz kardeşi olduğunu zannediyordu… Sonra böyle bir şeyi de duyunca Nalân'ın ağzından, tabii güvensizlik oldu. Doğal yani, İlhami'nin tepkisi de doğal."* Aynı görüşmeci, İlhami'nin tepkisiyle ilgili daha sonra şöyle bir yorum eklemiştir: *"Okumuş ama adam olamamış, bir dinlese…"* Bütün bu yorumlara rağmen, denilebilir ki İlhami'nin tepkisine kızılması ya da tepkisinin haksız olarak nitelendirilmesi, kadınların ataerkil düzen içinde genel olarak yaşadıkları baskılanmaların bir örneği olarak algılanmamaktadır. Daha çok, özel bir olay olarak; diğer deyişle, Nalân'ın yanlış ellere ulaşan bir mektup yüzünden uğradığı bir talihsizlik olarak yorumlanmaktadır. Bu yorumun devamı, söz konusu mektup, İlhami'nin eline geçmeseydi, Nalân'ın yaşadığı bütün bu talihsizlikler başına gelmezdi, şeklinde getirilebilir. Sonuç olarak, film, özel ilişkiler çerçevesinde kimi olaylar ve durumlar sunmaktadır. Toplumsal bir perspektife sahip olmadığı için de kadın karakterin, özellikle erkek karakterler yüzünden yaşadığı acılar, uğradığı eziyetler ve baskılanmalar özel bir olay, talihsizlik, kadersizlik olarak algılanmaktadır.

4.3. *Hıçkırık* Filmindeki Evlilik ve Romantik Aşka Kadın Bakışı

Hıçkırık filminin geniş bir seyirci kitlesine ulaşmasında ve özellikle de kadın seyircilerin beklentilerini karşılamasında aşk temasının önemli bir yeri olduğu görülmektedir. *Hıçkırık* filminin Türk sinemasında kült konumuna oturtulabilecek filmlerden biri olduğunu ifade eden Uluyağcı, herhangi bir filmin kült olma nedenlerini, çok sayıda izleyicinin ilgisini çekmesi; izleyicinin filmi tekrar tekrar izlemesi ve izleyicinin filme bir "aşk" ile bağlanması olarak belirtmiştir. Dolayısıyla, filmle seyirci arasında da bir tür aşk olduğu belirtilmiştir. Seyircinin filmle kurduğu bu duygusal bağ, filmin tekrar tekrar izlenmesinin de bir açıklaması olabilir. Genellikle bu tür filmlerde mutsuz bir aşk üçgeninin konu edildiği belirtilmiştir. Kadın karakter, iki erkek arasında sıkışıp kalmıştır. *Hıçkırık* filmi de merkezinde aşkın olduğu bir filmdir ve Nalân, kocası ve âşık olduğu adam arasında kalmıştır. *Hıçkırık*'ta neredeyse bütün karakterler aşk konusunda mutsuzdur. Kenan, hastalıklı bir şekilde sevdiği ve karşılık alamadığı Nalân'a olan aşkından dolayı; Nalân, Kenan'a olan aşkını kendine bile itiraf edememesinden dolayı; İlhami de Nalân ve Kenan tarafından aldatılmış olduğunu zannetmesinden dolayı mutsuzdur.[306] Ancak, bütün bu mutsuzlukların ardında egemen kurallara boyun eğmenin olduğu ileri sürülebilir. Çünkü Nalân'ın, gayri meşru olan aşkını bastırmasıyla Kenan da duygularına uzun bir süre gem vurmak zorunda kalır. Duygularını dışa vurabildiğinde ise, Nalân artık evli bir kadın olduğundan bu aşkın karşılıklı olarak yaşanması, geleneksel kurallar, yasaklar yüzünden mümkün değildir. İlhami'nin de geleneksel ataerkil değerler doğrultusunda, eşinin başka birine duygusal bağlılık hissetmesini rahatlıkla kabul edebilmesi beklenemez. Ancak, buradaki namus meselesi, kadın için daha çok bedensel alanla sınırlı kalmaktadır. Diğer deyişle, Nalân'ın Kenan'a aşık olmasından çok, onunla cinsel beraberlik yaşayıp yaşamadığı konusu, namus meselesi haline getirilmiştir. Şüphesiz Nalân, töreye boyun eğerek her iki alanda da namusunu korumuş olur. Sonuç olarak, karakterlerin mutsuz görüntülerinin ardındaki bu söz konusu geleneksel-bireysel değerler çatışması, filmin en gerilimli noktalarından birini oluşturmaktadır. Filmi izleyen kadın seyircilerin tepkilerinin de çoğunlukla, bu gerilimli bölümlere odaklandığı görülmüştür. Bu çatışmalı bölümlerden birinde, Kenan'ın Nalân'ı ağzından kan geldiğinde öpmesi, yasak

[306] Uluyağcı, **Ön.ver.,** ss.52-54.

alana geçişi simgelemektedir. Bu filmin kült olma nedenlerinden birinin de; diğer deyişle seyirciyi çeken taraflarından birinin de, Kenan'ın bu beklenmeyen davranışı olduğu belirtilmiştir.[307] Çünkü Kenan'ın bu hareketiyle gerilim, doruk noktasına tırmanır. Görüşme katılımcılarından Nazik Avcı da filmde en çok etkilendiği bölümün, Kenan'ın Nalân'ı öptüğü sahne olduğunu belirtmiştir: *"Ben en çok Kenan'ın Nalân'a aşkını ilk itiraf etmesinden etkilendim… En çok etkilendiğim yer orası. İlk itirafında… Hastayken öptüğü zaman… İlk oradan çok etkilendim."* Diğer bir katılımcı olan Gülçin Arslan ise, Nazik Avcı'ya şöyle tepki vermiştir: *"Ben orada kızdım. Ne diye hastalığı bulaştırıyorsun?"* ve Sabiha Kolcu da *"Aynı düşüncedeyim"* diyerek Gülçin Arslan'a katıldığını belirtmiştir. Gülçin Arslan'ın tepkisi, ilk bakışta, Kenan'ın yasağı çiğnemesine üstü örtülü bir tepki olarak yorumlanabilir. Ancak, Arslan'ın, Kenan'ın Nalân'a olan aşkını yorumlayışı oldukça olumludur. Örneğin, Gülçin Arslan, Kenan'ı bir karakter olarak çok beğendiğini söyleyerek Kenan'ın aşkını şöyle ifade etmiştir: *"Aşkı için canını veriyor yani, değil mi? Valla Kenan'ı ben çok beğendim. O karakter hoşuma gitti. Aşkına da sahip çıktı, her ne kadar biraz yalpaladıysa da. Öyle bir damat isterim yani. Sonuna kadar da arkasında dururum."* Sabiha Kolcu'nun ifadesinden ise bu türden bir aşka biraz mesafeli baktığı; ancak tamamen de olumsuz karşılamadığı anlaşılmaktadır: *"Sevgi yaşamak isterim. Bu kadar. İsterim de onlarınki biraz fazla herhalde. Böyle olmasını istemem sonucun."*

Kenan'ın Nalân'ı öptüğü sahne ve onunla cinsel anlamda beraber olmaya zorladığı sahne, filmdeki cinsel çağrışımlı sahnelerdir. Daha önceden de belirtildiği gibi, filmde aile içindeki cinsellik, kutsallık ve mahremiyet çerçevesinde konu edilmez. Kenan ve Nalân arasında geçen cinsel çağrışımlı sahneler ise, Kenan'ın kendini kaybettiği veya içkili olduğu anlara denk gelir. Kenan, bu hareketleri sonrasında büyük bir pişmanlık duyar ve Nalân'dan uzak durarak kendini cezalandırır. Sonuç olarak filmde, Oktay'ın da belirttiği gibi bastırılmış bir cinsellik, şehvetin reddedilişi, tenin değil ruhun aşkınlaştırılışı, övülen sadakat ve namus söz konusudur.[308] Duyguların, cinselliğin bu derece bastırılması da aşkın marazileşmesine neden olmuştur. Nalân'ın verem oluşu da bu bağlamda anlamlıdır. Sontag'ın belirttiği gibi romantikler veremi, aşk hastalığının bir tür varyantı olarak yorumlamıştır ve veremle ilgili fantezilerden yola çıkarak ölümü

[307] **Aynı,** s.56.
[308] Oktay, **Ön.ver.,** ss.141-142.

estetize etmişlerdir.[309] Nalân'ın film sonunda ölmesi ise, pasif kadınsı rolün mantıksal bir uzantısı olarak algılanabilir. Ölüm, kadına Modleski'nin belirttiği gibi "trajik kahraman" statüsü kazandırır. Erkeklerin bütün aktif konuları kendilerine mal etmiş oldukları belirtilmiş; bir kadın kahramanın ise ancak ölebileceği ortaya konmuştur.[310]

Aşkın ve cinselliğin toplumsal cinsiyet yapılanmasına göre tarih boyunca ayrı olarak algılandığı ve ele alındığı belirtilmiştir. Buna göre, aşkın, romantizmin, duygusallığın kadınların; cinselliğin, erotizmin ise erkeklerin alanı olarak kabul edildiği ileri sürülmüştür. Melodram türüne dâhil edilebilecek olan beyaz dizi romanların da kadınların duygusal açlığını gidermek için üretildikleri ortaya konmuştur. Bu romanlardaki cinsellikle ilgili örtülü anlatımlar, kadınların toplumsal konumlarına uygun olarak şekillendirilmiştir. Son tahlilde, bu tür metinlerin cinsiyetçilik konusunda pornografiden daha masum sayılmadığı; ancak toplumsal yapılanmaya, kadın-erkek arasındaki rol dağılımına uygun şekilde biçimlendirildiği için de bu metinlerin sunduğu ideolojinin gözlerden kaçtığı dile getirilmiştir.[311] Melodramlar, söz edildiği gibi, romantiklik örtüsü altında cinsiyetçi bir ideoloji barındırmalarına rağmen, Türkiye gibi ataerkil değerlerin sosyal hayatta oldukça belirleyici olduğu ülkelerde, kimi zaman sakıncalı bile görülebilmektedir. Bu noktada, İrfan Cankılıç'ın anlattıkları anlamlıdır. Cankılıç, genç kızken aşk romanı okumak istemelerine rağmen babasının bunu engellediğini dile getirmiştir. Bunun nedenini de, önceden de belirtildiği gibi, şöyle açıklamıştır: *"Babam sert bir insandı benim, polisti benim babam. Belki de bu şeylerin içinde olduğu için, olayların böyle, biliyorsunuz her aşk böyle kutsal değildir yani, değil mi? Değişik sonuçlar da verir. Hüsrana uğrayanlar olur bu şekilde. Bilmiyorum, ama bize roman getirirdi, aşk romanı getirmezdi…"*

Önceki bölümlerde, Türkiye'deki genel ekonomik, sosyal ve kültürel yapının, aşkın toplumsal olarak yaşanmasını engellediği sonucuna varılmıştır. Evlilik kurumunun ise, aşkın yaşanabileceği, beslenebileceği, gelişebileceği bir ortam değil de; daha çok soyun devamının sağlanacağı, kadınlar tarafından daha çok erkekler için gündelik yaşamın

---

[309] Susan Sontag, **Bir Metafor Olarak Hastalık: Aids ve Metaforları.** Çev.: Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005), s.22.
[310] Modleski, **Ön.ver.,** s.15.
[311] Nevra, "Beyaz diziler kadınla için pornografi mi?" **Pazartesi Dergisi,** Sayı no 14: 175–176, (Mayıs 1996), s.175.

kolaylaştırılacağı ve cinsel gereksinimlerin karşılanacağı bir ortam olarak ön plâna çıktığı görülmektedir. Melodramlarda ise, romantik aşk ve evlilik, kadınların yaşamlarını biçimlendiren iki önemli olgudur. Kadınların özne gibi görüldükleri evlilik ve romantik aşk alanı, aslında sınırlarını ve kurallarını erkeklerin çizdiği bir dünyadır. Melodramlar bu dünyada olup bitenleri doğal ve kaçınılmaz olarak sunmaktadır. *Hıçkırık*'ta da romantik aşk ve evlilik, Nalân'ın yaşamını etkileyen iki önemli konudur. Ancak, Nalân'ın ne evliliğinde ne de Kenan'a duyduğu aşkta kendi seçimleri doğrultusunda hareket ettiği görülür. İlhami'yle evliliği, zorunluluktan yapılmış bir evlilik gibidir. İlhami, Nalân'a evlilik teklif ederken duygularının karşılıklı olmadığını belirten Nalân, bu olayın üstünden çok geçmeden İlhami'yle evlenme kararı alır. Bu karar, çeşitli şekillerde açıklanabilir. Nalân'ın, Kenan'ın ona âşık olduğunu fark etmeye başlayınca, kardeş gibi büyüdükleri bu adamın aşkını bertaraf etmek için bu kararı almış olabileceği ileri sürülebilir. Bu konuda görüşme yapılan katılımcıların yorumları da çeşitlidir. Sezer Pazarbaşı, İlhami ve Nalân'ın evliliği hakkında *"O her zaman tabii zorla olan bir evlilik"* yorumunu yaparken; Ezel Akyollu da Nalân'ın Kenan'a olan aşkı ve İlhami'yle evlenmesi hakkında şunları söylemiştir: *"Sanıyorum ikisi de birbirine âşıktı. Ama şimdi oradaki kardeş ilişkisi olarak yorumladığı için mi, ona ilgi göstermedi, Kenan'a, onu bilemiyorum. Evlenme sebebi sanırım oydu. Sevmeden evlendi aslında Nalân."* Gülçin Arslan ise, Nalân'ın Kenan'a olan aşkının aslında çok önceden beri var olduğunu; buna rağmen İlhami'yle evlenmesini tetikleyen kimi unsurları şöyle açıklamıştır: *"...aslında onda da bir aşk vardı, hem de ta çocukluktan beri. Fakat o herhalde Kenan'ın aşkına güvenemediği için, Kenan'ı çok çocuk gördüğü için onu bastırdı, İlhami'yle evlendi. Hastalığı da tabi bunda etken. İlhami doktor olduğu için. Ama evlendikten sonra baktı ki gerçek aşk, Kenan'daymış. Ama dönemedi de... Türk aile yapısına aykırı ya... Mümkün değil... Gelinliğiyle gitti, kefeniyle çıkacak..."* Arslan'ın bu ifadeleri, aynı zamanda evlilik kurumunun kısıtlayıcı yapısının seyirci tarafından da algılandığını ortaya koymaktadır. Ancak, bu baskılayıcı ve engelleyici yapının, ortadan kaldırılamaz ve doğal bir düzenin sonucu olarak kabul gördüğü çıkarımı da yapılabilir. Diğer bir katılımcı olan Melek Can da Nalân ve İlhami'nin evliliğini şöyle yorumlamıştır: *"Gayet resmiler. Aralarında zaten aşk yok. Mantık evliliği yapmışlar."* Sabiha Kolcu da, Nalân'ın Kenan'a olan aşkını ve İlhami'ye yönelmesinin ardındaki nedenleri şu şekilde açıklamıştır: *"Nalân, çok seven, hoşgörülü,*

Kenan'ı da çok seviyor ama. Çocukluk aşkı… Doktora yönelmesindeki sebep hastalığı olabilir. Evde çocuk olarak gördüğü, hani çocukluk sevgisi bir an önce geçer belki… Onun için doktorla evlenen." İrfan Cankılıç, söylenenleri destekler şekilde Nalân'ın İlhami'yle âşık olarak değil de, hastalığı dolayısıyla evlendiğini söylerken; Leman Zehra Toramangil de Nalân'ın İlhami'nin doktor olması; diğer deyişle, toplumsal statüsü yüzünden onunla evlendiğini dile getirmiştir. Sonuç olarak, Nalân'ın İlhami'ye âşık olmadığı; filmdeki romantik aşkın evlilik kurumu dışında geliştiği belirtilebilir. Evlilik kurumu dışında gelişen bir aşk ise, gayri meşru sayılacağından mutsuzluğun kaçınılmaz son olarak yansıtıldığı ileri sürülebilir. Melodramların çoğunun sonunda, birbirine âşık olan çiftlerin evlenerek birbirlerine kavuştukları dile getirilmiştir. Ancak, *Hıçkırık*'ta Nalân'ın ve Kenan'ın kavuşmasının önündeki engeller, ataerkil değerler sisteminden kaynağını alan ve bu sistem içinde neredeyse aşılamaz olarak tâbir edilebilecek olan engellerdir.

Popüler romansta, erkeği ya da fallusu elde edemeyen kadının, "boş", "doğal olmayan" ve "güçsüz" olarak çizildiği belirtilmiştir.[312] *Hıçkırık*'ta da Nalân'ın İlhami'yle evliliğinin ardında buna benzer bir güç isteminin yattığı öne sürülebilir. İlhami, seçkin bir mesleğe sahiptir ve toplumsal olarak yüksek bir konumdadır. Nalân'ın hasta olması ve sürekli bir tedaviye ihtiyaç duyması da İlhami'yi seçmesindeki önemli etkenlerden biridir. Nalân, İlhami'yle evliliğe karar verdiğinde Kenan'ın henüz bir mesleği yoktur. Katılımcılardan Leman Zehra Toramangil de Nalân'ın, İlhami'nin "rütbe"sinden, "doktor oluşu"ndan etkilenmiş olabileceğini söyleyerek belirtilenlere yakın bir yorum getirmiştir. Diğer yandan, evlilikten sonra Nalân'ın daha uysallaştığı, sakin bir kişiye dönüştüğü ve adeta içindeki coşkuyu kaybettiği görülmektedir. Kenan karşısında da önceleri daha güçlü bir duruşa sahipken filmin sonlarına doğru, hastalığının ağırlaşmasının da etkisiyle ilgiye ve sevgiye muhtaç, güçsüz bir kadın haline gelir. Radway de buna benzer şekilde sevda romanlarıyla ilgili olarak şöyle bir saptama yapmıştır: "Yazarlar daima öykünün girişinde kendi kadın kahramanlarını olağandışı, özel, akıllı ve kendine güvenen kişiler olarak çizseler de, metin ilerledikçe onları durumun kurbanları olarak gösterirler."[313] Nalân'ın İlhami'yle evliliğinin, hastalığını da olumlu etkilemediği görülmektedir. Hattâ İlhami'nin Nalân'dan kızını ayırması

[312] Yakın, 1999, **Ön.ver.,** s.91.
[313] Radway, **Ön.ver.,** s.130.

hastalığını daha da ağırlaştırır. Kısaca, *Hıçkırık*'ta evliliğin kadına mutluluk getirmediği; hattâ onu daha da edilginleştirip güçsüzleştirdiği sonucuna varılabilir.

Hıçkırık, Nalân ve Kenan arasındaki romantik aşkın, dünyevi değil de, ulvi bir düzeyde olduğunu imler şekilde sonlanmaktadır. Diğer deyişle, Nalân ve Kenan'ın, bedenen kavuşamadılarsa da kalben kavuştukları imâ edilmektedir. Sevenlerin birbirlerine kavuşamadıkları hikâyelere sözel kültürümüzde çokça rastlanmaktadır. Sözel kültür ürünü olan halk türkülerinin de çoğunlukla, sevenlerin kavuşamadığı ve sonunda ya öldükleri ya da akıllarını yitirdikleri olayları konu edindiği belirtilmiştir. Parada pulda gözü olmayan âşıklar, geleneklerin, aile baskısının ve yoksulluğun acısını çekerler. Yüzyılların kültürel birikimini ve toplumun sosyal yapısını yansıtan türküler, karşılıklı aşkı yüceltmişlerdir. Türkülerde yansıtılan aşkların büyüklüğünü belirleyen ise çoğunlukla engellerdir. Kavuşamamak bağlılığı artırır.[314] Âşıkların birbirlerine kavuştuktan sonraki hayatlarının, genellikle türkülere, hikâyelere konu edilmediği görülmektedir. Türlü engelleri, badireleri atlattıktan sonra birbirlerine evlilikle kavuşan çiftleri konu edinen; yani kesin bir mutlu sonla biten melodramlar da benzer şekilde, evlilik sonrası yaşantıyı konu edinmezler. Çiftlerin birbirlerine kavuşmalarıyla film biter. Bu konuyla ilgili olarak katılımcılardan Gülçin Arslan, şöyle bir yorum getirmiştir: *"...konu tabii çok güzel. İçinde aşk olunca. Şimdi bile dizileri kaçırmıyoruz. İçinde eğer aşk varsa. Hele bir de böyle saf, temiz bir aşk, sonunda da kavuşulamayan bir aşk. Biliyorsunuz, her zaman onlar daha makbul oluyor, daha çekici geliyor bizlere... Aslında mutlu son daha cazip gelmesi lazım değil mi, ama üzülüyoruz ya, kavuşturacağız onları, kavuşamayınca da çok üzülüyoruz. Daha çok mu ilgi bilmiyorum, ne, nedir yani, nasıl bir şeydir, anlayamadım. Daha merak ediyoruz... Niye kavuşmadı, niye kavuşmadı... Gerçi onlar aslında kavuştular ruhen de. Fizyolojik olarak kavuşamadılar. Biz ruhen kavuşturduk filmde. Yani ona bile şükrettim ben sonunda. Gene beraber oldular; işte İlhami onlara müsaade etti..."* Böyle bir son, bir yandan filmi daha duygulu ve hüzünlü; diğer yandan da geleneksel ataerkil değerlere uyumlu bir hale getirmektedir. Katılımcılardan Leman Zehra Toramangil, filmin bu sonunun, böyle bir gidişat için en uygun son olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir*: "Başka türlü nasıl bitebilirdi? İlhami ölürdü de, ondan sonra bunlar birbirini severdi,*

[314] Derse, **Ön.ver.,** ss.84-85.

belki bir kavuşma olurdu; ama o biraz sanki uydurma gibi olurdu gibi geliyor. Senaryoyu yazan güzel yazmış, şimdi yani, bütün olduğu gibi çizmiş, yazmış işte…"

Hıçkırık'ın tamamen karanlık bir sonla bittiğini söylemek de eksik bir ifade olur. Çünkü filmin sonunda, Nalân'ın kızı Handan'a yazdığı mektup, mutlu bir sona kapı aralamaktadır. Nalân, bu mektubunda *"Gönlümün arzularından ziyade, bağlı olduğum hüküm ve nizamların çerçevesinde yaşadım. Sen ellere değil, gönlüne tabi ol."* dedikten sonra uzun boylu bir deniz subayı olan Kenan'la evlenmesini, direkt olarak Kenan'ın ismini vermeyerek, fakat ima ederek dilemiştir. Nalân'ın bu söz konusu dileği, çelişkili bir durumu gözler önüne sermektedir. Bir yandan, Nalân'ın yaşayamadığı aşkı, Handan'ın yaşayacağı ima edilerek bu aşkın devamlılığı arzulanmaktadır. Öte yandan, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri pekiştirilircesine kadının kendi eşini seçiminde hiçbir irade gösterememesi olumlanmaktadır. Dolayısıyla, bu noktada ataerkil yapının bazı çelişkileri yüzeye çıkmaktadır. Nalân, pişmanlığını dile getirirken kadınların özgür iradeleriyle eşlerini seçmelerini arzuladığını imâ etmiş olur. Kendi hayatlarında gerçekliğe dönüştüremedikleri isteklerini çocuklarından bekleyen anne-babalar gibi o da, bu isteğini Handan'ın gerçekleştirmesini diler. Ancak, çelişkili bir şekilde, Handan'dan beklentisiyle onu kendi seçiminde özgür bırakmamış olur. Bir yandan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden kaynaklanan kadınların aşk ilişkilerindeki etkisiz konumundan yakınılırken, diğer yandan bu söz konusu konum, kaçınılmaz bir durumun sonucuymuşçasına ve üstelik olumlu bir havaya büründürülerek pekiştirilmiş olur. Nalân'ın bu çelişki barındıran davranışına benzer şekilde, görüşme katılımcılarının hemen hepsi de filmin sonu konusunda hissettikleri tatminsizliği, beklenmedik bir şekilde dile getirmişlerdir. Örneğin, katılımcılardan Sezer Pazarbaşı, filmin sonunu, *"Handan ölmemeli (Nalân'ı kastederek). Kenan'la birleşmeli ve onla beraber mutlu bir sona doğru gitmelerini isterdim açıkçası. Çünkü aşkı yaşayan onlardı…"* şeklinde yorumlarken; Ezel Akyollu ise, eğer kendi çekecek olsaydı bu filme nasıl bir son hazırlayacağını şu şekilde ifade etmiştir: *"Yani, ben olsaydım, İlhami'ye bir başka son hazırlardım da ikisini kavuştururdum. Meselâ, tedavi olurdu falan, iyileşirdi, ikisi birleşirdi. O günün şartlarında mümkün müydü bilmiyorum ama öyle bir şey yaratıp onun tedavi olmasını sağlayabilirdim. O arada da eşini yok ederek. Öyle bir son hazırlamayı düşünürdüm. Engeli ortadan kaldırırdım."* Melek Can ve Leman Zehra

Toramangil dışındaki bütün katılımcılar, filmin sonunda Nalân'ın ve Kenan'ın birleşmelerini ve İlhami'nin devre dışı kalmasını arzuladıklarını dile getirmişlerdir. Katılımcılar, bu söz konusu ifadeleriyle, kutsal olarak kabul edilegelen evlilik bağını bir anlamda hiçe saymış olurlar ve aşkı, evlilik ve aile kurumundan daha üstün bir değer olarak kabul etmiş olurlar. Sonuç olarak, aşk konusunda kadın seyircinin genelinin verdiği tepki, ataerkil yapı ve değerlerle çelişir niteliktedir.

5. SONUÇ

Melodramlara yönelik yapılmış olan çalışmalar, genellikle bir noktada birleşmiştir: Melodramlar, ataerkil yapıdan kaynağını alan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği ve sunulduğu ürünlerdir. Bu çalışmada, bir melodram örneği olan *Hıçkırık* kadın olgusu açısından ele alındıktan sonra, film üzerinden kadın seyircilerin tepkileri alınarak kadınların söz konusu toplumsal cinsiyet rollerini ve değerlerini hangi noktalarda kabul ettiği ve bunlarla hangi noktalarda çatıştığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Temel olarak amaç, kadın seyircilerin bu türden kitle kültürü ürünleri aracılığıyla ataerkil kültürle ne şekilde ilişkilendiklerini bulgulamaktır.

Melodramların, kültürel olarak kadınlıkla ilişkilendirilen konular olan kadın-erkek arasındaki özel ilişkiler, aşk, evlilik ve ailenin kutsallığı gibi temaları işlemeleri nedeniyle kadın okuyuculara ya da seyircilere hitap ettikleri varsayılmıştır. Böyle bir varsayım, geleneksel kadın-erkek rolleri bağlamındaki işbölümünün bir yansımasıdır denilebilir: aşk, romantizm, duygusallık kadınların, cinsellik ve erotizm ise erkeklerin alanıdır. Melodram türündeki eserlerin kadınların hangi açılardan ilgisini çektiği konusu, birçok feminist eleştirmenin de ilgisini cezbetmiştir. Germaine Greer'a göre romantizm, kadınlara açık olan tek maceradır. Evliliğe kadar olan flört zamanı, bir kadının hayatında en mutlu olduğu dönemdir. Ancak evlilik, öykünün sonudur. Kadın dergileri, kadınlara romantizmi hayatlarında tekrar canlandırmaları için önerilerde bulunur; genç ve güzel görünmeye, her gün kocalarına kendilerini sevip sevmediklerini sormamaya çalışırlar. Yavaş yavaş aşkın sandığı gibi bulutların üstünde uçmak olmadığını fark eder. Kocasının duyarlılığının kişisel olmaktan çok cinsel olduğunu anlamaya başlar. Yaşadığı evliliğin, kurduğu aşk hayalleriyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Romantizm, onun için sadece bir kaçıştır artık.[315] Melodramlar ise, kadınların romantizm kaçamaklarının en önemli araçlarından biridir.

Melodramlar, kadınlara gerçeklerden kaçış sağlarken bir yandan da onların ebedi romantik idealini beslemeye devam eder. Böylelikle kadınların kültürel koşullanmaları egemen kültürün istediği şekilde sürer. Diğer yandan, Kollontai'dan Firestone'a kadar birçok feminist ise aşkın birisini sevmek olmadığını, kendine dönük ve bireyci bir

[315] Germaine Greer, **İğdiş Edilmiş Kadın** (İstanbul: Pencere Yayınları, 1996), ss.160-178.

duygu olduğunu iddia etmişlerdir. İdeal olarak yıkıcı, inişli çıkışlı, özgürleştirici bir duygu olan aşk, evlilikle ehlileştirilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden de aşk, Stevi Jackson'un da tanımladığı gibi hem dişil suç ortaklığının, hem de eril tahakküme direnişin gerçekleştiği çelişkili bir alana işaret etmektedir.[316] Aşkın, sabit, değişmez bir duygu olmadığı; değişen sosyal ilişkilerle, kadınların bilinçlenmesiyle ve mücadelesiyle sürekli yeniden tanımlandığı düşünüldüğünde bu tanım anlaşılır hale gelir. Modleski ise, romans anlatılarının temel temalarından birinin, kadınların canavar erkeği romantik aşkın bağlarıyla hapsederek evcilleştirmesi olduğunu ileri sürmüştür. Bu noktada kadının erkeğe hükmetme isteği ve bir anlamda erkek tahakkümüne direnişi su yüzüne çıkmaktadır. Ancak son tahlilde, elde edilen iktidar aldatıcıdır.

Radway ise, kadınları bu türden romantik metinlere yönelten etkenin, kadınların erkeklerle ilişkilerinde yaşadıkları duygusal tatminsizlik olduğuna işaret etmiştir. Kadınların en temel hoşnutsuzluğunun, erkeklerin sevme ya da aşkı belli etme konusundaki yetersizliğinden kaynaklandığı, 1960'lardan beri evlilik ve uzun süreli heteroseksüel ilişkiler üzerine yapılan birçok çalışmada ortaya konmuştur.[317] Aslında ortaya çıkan bu sonuç da, bir kez daha romantik idealin kadınlar için ne kadar güçlü olduğunu gözler önüne sermektedir. Şüphesiz, bu noktada romantik aşkın bu metinlerde ne şekilde kurulduğu önem kazanmaktadır. Romantik aşk, bütün sorunların çözümü için bir garanti olarak sunulur. Diğer deyişle, kadın karakter, kişisel tercihleri ve aşkı arasında kalabilir. Ancak, sonuç olarak romantik aşkı seçmesi ve bu uğurda kişisel çıkarlarından vazgeçmesi atılması gereken en doğru adım olarak sunulur. [318]

Romantik anlatıları okumaktan ya da deneyimlemekten alınan zevke dair yapılan kimi feminist incelemelerde de Lacan'ın psikanalizinden yararlanılmıştır. Bu tür çalışmalarda, "arzu" değişmez bir iç duygu olarak ele alınır; dolayısıyla "aşk" deneyiminin sosyal ilişkilerle ve kültürle inşa edildiği fikri göz ardı edilir. Örneğin, Kaplan, *Thorn Birds* hakkındaki incelemesinde, romansların halihazırda var olan

---

[316] Stevi Jackson, "Kadınlar ve Heteroseksüel aşk: Suç ortaklığı, direniş ve değişim," Çev.: İdil Kenar ve Amy Spangler. **Pazartesi Dergisi.** Sayı no 108: 169-183, (Nisan-Mayıs 2006), s.172.
[317] **Aynı,** s.175.
[318] Nazlı Bayram, **Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller** (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 2002), s. 32.

duyguları yansıttığını ve ya da bu duygular etrafında yapılandırıldığını ileri sürer.[319] Bu çalışmada ise, kadınların arzularının toplumsal ve kültürel olarak yapılandırıldığı ve melodram türündeki anlatıların da söz konusu arzuların inşasına katkı sağladığı fikri tâkip edilmiştir.

Türk yazınında ve sinemasında da melodram türü, benzer bir kültürel işleve sahip olmuştur. Ancak, genel geçer özelliklerin yanında Türkiye'nin özgün kültürel durumu da bu türün popülaritesini açıklamak için göz önünde bulundurulmuştur. Melodram türünün kimi tematik ve biçimsel özelliklerinin, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar(2000), Gönderilmemiş Mektuplar(2002), Gönül Yarası(2004), Babam ve Oğlum(2006)* filmlerinde olduğu gibi günümüz Türk filmlerinde de kullanılması ve seyirci tarafından yoğun bir beğeniyle karşılanması, bu türün toplumsal ve kültürel önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Melodram filmlerini halkın neden bu kadar benimsediği konusunda farklı görüşler ortaya konmuştur. Örneğin Adanır, melodramların ölümüne sevgi ya da ölümüne nefret gibi aşırı uçlara ait duyguların yansıtıldığı ürünler olduklarını dile getirmiştir. Bu duyguların ise olgunlaşmamış insanlara ait çocukça duygular olduğunu öne sürmüştür. Sonuç olarak da Türk toplumunda bu tür filmlerin üretilmesi ve rağbet görmesi, Adanır'a göre, bu ülke insanının olgunlaşmamışlığına ve bilgi birikimi, dünya görüşü, düşünce ve düşlem alanında evrensel standartların gerisinde oluşuna işaret etmektedir.[320] Dolayısıyla, Türk sineması da bu ülkenin kültürel hayatının bir parçası olarak bu geri kalmışlıktan nasibini alır. Özön de Adanır'a benzer şekilde dış gerçeklikleri, yaşayan, soluk alıp veren karakterleri inandırıcılıkla perdeye taşımanın zorluğundan kaçan sinemacıların, gerçeğin bir karikatürünün yaratıldığı melodrama başvurduğunu dile getirmiştir. Bu filmlerde, karakterler ve çevre arasında sağlam ve gerçekçi bir ilişkinin olmadığından; gerçekliğin abartılarak, kaba çizgilerle ele alındığından söz edilmiştir. Bu özellikler, Türk sinemasında genel olarak gerçeklerden kaçışın gerçeklerle yüzleşmeye yeğlendiğini ortaya koymaktadır. Şüphesiz, bu genel tespit, bu çalışmada, filmlerde, özelde de melodramlarda yansıtılan gerçekliğin doğasını, bunun ardındaki dinamikleri ve bu söz konusu gerçekliğin kimlere hizmet ettiğinin anlaşılmaya çalışılmasına engel oluşturmamıştır.

---

[319] Kaplan, C., **Ön.ver.,** ss.24-26.
[320] Oğuz Adanır, "Gerçeklerden Kaçamayız," **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.:Süleymâ Murat Dinçer (Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996), s.12.

Bu çalışmada da konu edilen bazı sinema yazarları, melodramların seyirciler üzerindeki etkisine odaklanmıştır. Örneğin, Dilek Kaya Mutlu, melodramların türlü mekanizmalarla ruhsal boşalım sağlayarak olayların gerçekçilikten kopukluğunu kamufle ettiğini ileri sürmüştür. Mutlu, yerli melodramların, özdeşleşme, iyi-kötü karakter ayrımı, karşılaşılan engeller gibi özelliklerini seyircilerin duygusal boşalımına katkıda bulunan mekanizmalar olarak değerlendirir. Ancak, bahsi geçen yaklaşımda bu türden mekanizmaların nasıl bir ideolojiye hizmet ettiği sorunsallaştırılmamıştır.

Pembe Behçetoğulları ise, bu çalışmada da yapılmaya çalışıldığı gibi melodramları kadın seyirci açısından ele almıştır. Behçetoğulları, kadınların bu tür filmlerden aldıkları hazzın bastırılmış öfkeleri açığa çıkardığını dile getirmiştir. Bu anlamda, Behçetoğulları'nın bu yaklaşımı, Modleski ve Radway'in yaklaşımıyla örtüşmektedir. Yerli melodramlarda köylü kadının kentli kadına dönüşmesi ve erkeğin arzusunu elde etmesi, bir bakıma kadının mücadele etmesi olarak değerlendirilirken; Harlequin romanslarındaki kadınların erkek canavarı aşkın bağlarıyla hapsederek evcilleştirmesi de, Modleski tarafından kadının erkeğe hükmetme isteği olarak yorumlanmıştır. Ancak, bu çalışmanın bütününde de ortaya konduğu gibi bu şekilde elde edilmiş bir iktidar, erkek üzerinden kazanılmış ve yanıltıcı bir iktidardır. Üstelik yanıltıcı olduğu kadar kadının ikincil konumunun ardındakileri gizlediği için de tehlikelidir.

Erkeğin arzusunun elde edilmesinin ve neredeyse değişmez olarak mutlu sonun karşılığı olarak sunulan evlilik kurumunun, kadınlara aldatıcı ve geçici bir iktidar sağladığı söylenebilir. Ancak, melodramların hemen hemen hepsi bu mutlu sonla noktalandığı için evliliğin kadın için aldatıcı olan yanları bir türlü su yüzüne çıkamaz. *Hıçkırık*'ta ise, Nalân filmin ortalarında evlenir. Bu evliliğin Nalân üzerindeki kısıtlayıcı etkileri direkt olarak konu edilmemiş olsa da sevmediği bir kişiyle yaptığı bu evlilik, âşık olduğu insana kavuşmasının önündeki en önemli engellerden biri olarak durmaktadır. Anlamlı bir şekilde de, romantik hayallerini süsleyen kişi eşi değil; bir başka erkektir. Sonuç olarak, evlilik *Hıçkırık*'ta mutluluğun garantisi olarak sunulmamıştır. Ancak gerçekleşmesi zor olan bir romantik ideal, film boyunca seyircileri sürüklemiştir. Söz konusu romantik ideal de Nalân'ın sevdiği insanla, yani

Kenan'la birleşmesidir. Bu sadece Nalân'ın ideali değil; Kenan'ın da idealidir ve hattâ belki daha çok Kenan'ın idealidir. Film boyunca sürekli olarak ertelenmiş bu romantik hayal, filmin sonunda da gerçekleşmez. Ancak, güçlü ve değişmez bir hayâl olarak akıllarda yer eder. Dolayısıyla, bu film de Greer'in söz ettiği, evlilikle son bulan romantik ideali besler. Nalân'la Kenan'ın evlenmesinin, ulaşılabilecek neredeyse en büyük mutluluk olacağı seyirciye alttan alta telkin edilir. Fakat diğer yandan da, filmin gerçekliğini artıracak şekilde, bu hayalin gerçekleşmekten ne kadar uzak bir fantezi olduğunu tekrar seyircilere hatırlatır. Sonuç olarak, kadının sevdiği adamla yapacağı evlilik, her ne kadar gerçekleşmesi zor olsa da, onun kurtuluşunun yegâne yolu olarak gösterilmiş olur.

Öyle ya da böyle kadınlara kurtuluşun yegâne yolu olarak gösterilen evlilik kurumunun, aslında kadınların toplumdaki ikincil konumunu, edilginliğini, erkek tarafından ezilmesini sağlamlaştıran bir kurum olduğu savunulmaktadır. Bu çalışmada, melodramların gizlediği en önemli gerçekliğin, evlilik kurumunun ekonomik, sosyal ve kültürel önemi olduğu varsayılmıştır. Bu düşünceden hareketle de evlilik kurumunun, geçmişten günümüze nasıl bir temel üzerine oturtulduğu ortaya konmaya çalışılmıştır. Evlilik kurumunun söz konusu toplumsal önemi ve ürettiği değerler, kadının toplumdaki konumu açısından ele alınmıştır. Böylelikle, melodramların üstünü örttüğü gerçeklik, bir nebze de olsa gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır.

Hıçkırık filminin kadın seyirci için olası anlamlarıyla yetinilmemiş; yapılan görüşmelerle kadın seyircilerin bu tür kitle kültürü ürünleri üzerinden aşk, evlilik ve aile konularına nasıl baktıkları feminist bir yaklaşımla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu tür kitle kültürü ürünlerinin, kadınların ataerkil yapıya ne şekilde eklemlendiğini ya da ataerkil yapının ürettiği değerlerle ne şekilde bir çatışma içine girdiğini ortaya koymak için verimli bir alan teşkil ettiği düşünülmektedir. Nitekim görüşülen kadın seyircilerin sözel ve duygusal anlamda verdikleri tepkiler bu konuda anlamlı veriler sunmaktadır. Öncelikle, kadınların, Kenan'ın ve Nalân'ın aşkını her şeyden üstün tutmaları ve evlilik ve aile kurumu gibi kutsal addedilen bir kurumu böyle bir aşkın karşısında hiçe saymaları oldukça anlamlıdır. Bu durum, görüşülen kadınların farklı jenerasyondan olmaları da hesaba katıldığında, romantik idealin hemen her yaşta gücünü koruduğunu

ortaya koymaktadır. Hatta burada, romantik idealin yerleşik kurum ve değerlerle çatışan yıkıcı tarafı bile onay görebilmektedir. Kenan karakterinin, kadınlar tarafından yoğun bir sempatiyle karşılanmasının ardında böyle sadık bir aşığa duyulan özlem yatmaktadır, denilebilir. Çünkü görüşülen kadınların çoğu, böyle bir kişinin gerçekte var olamayacak kadar sadık ve duygusal davrandığını; diğer yandan da bir erkek tarafından bu şekilde sevilmenin çok güzel bir duygu olabileceğini itiraf etmişlerdir. Ancak, aşka duyulan inanç, Greer'in de belirttiği gibi, başta evlilikle beraber yok olmaya başlamıştır. Görüşme katılımcılarından Nazik Avcı ve Ezel Akyollu, bu türden tutkulu aşkların günümüzde yaşanabileceğine inanmadıklarını belirtmişlerdir. Bu konuda inançlarını yitirmelerinin nedeni olarak da evlilik ve yaş faktörünü ileri sürmüşlerdir. Sabiha Kolcu ise, değişen ekonomik koşulların bu tür aşkların yaşanmasının önündeki en büyük engel olduğunu ortaya koymuştur. Bir sonraki jenerasyondan İrfan Cankılıç ise, eskisi gibi gizemli ve tutkulu aşkların kalmadığını belirtmiştir. Evlilik, Greer'in belirttiği gibi romantik hayalin sonudur. Ancak, romantizm gerçekleşmeyecek bir fantezi olarak baki kalır. Kadınlar için artık nostaljik bir anlamı olsa da önemini korumaktadır.

Görüşülen kadınların filmden en etkilendikleri bölümlerden biri olan Nalân'ın eşi tarafından haksız bir şekilde cezalandırılması konusu da, filmle kadın seyircinin kurduğu ilişkiyi yorumlarken göz önünde bulundurulması gereken en önemli konulardan biridir. Kadın seyircilerin Nalân'ın yaşadığı bu haksızlıkla paralellik kurmaları çok güç olmamıştır. Bu noktada kadın seyircilerde, "Ben de Nalân gibi anlaşılmadım, dinlenmedim, hırpalandım, eziyet çektim" türünde bir duygudaşlık yaşandığı ileri sürülebilir. Birebir Nalân'ın uğradığı haksızlık ve aldığı ceza gibi bir olay yaşanmamış olsa da, ataerkil değerlerin hakim olduğu koşullarda herhangi bir kadının, farklı şekillerde ve derecelerde bir erkeğin şiddetine maruz kalmış olması, çok olası bir durumdur. Nalân'ın düştüğü bu duruma verilen tepkide belli bir öfke açığa çıkmış olsa da bu, çoğunlukla bilince çıkmış bir öfke değildir. Görüşme katılımcılarından Gülçin Arslan, bu durumda her Türk erkeğinin benzer şekilde davranacağını söyleyerek bu durumu yadırgamadığını ortaya sermiştir. Sonuç olarak, kadınlar Nalân'ın durumuyla özdeşleşerek hüzün, öfke gibi duygular hissetmiş olsalar da, bir yandan bu durumun kaçınılmazlığı peşinen kabul edilmiştir.

Filmin sonundaki Nalân ve Kenan'ın buluşma sahnesi, kadın seyircilerin en çok tepki verdiği bir diğer sahne olarak tespit edilmiştir. Bu sahne, bir anlamda geç gelen bir mutluluğa ya da kaçırılmış olan bir mutluluğa işaret etmektedir. Film boyunca beslenen romantik hayalin de bir anlamda zirvesidir. Film, bu romantik hayali tamamına erdirmeyerek kadın seyircinin filme ve filmin yarattığı hayale katılımını daha çok pekiştirmiştir, denilebilir. Gülçin Arslan'ın da itiraf ettiği gibi, kadınlar filmi zihinlerinde tamamlamaya sürüklenmişlerdir. Bir yandan da bu türden gerçekleşmeyen bir aşkın, kadınların yarım kalmış olan; daha doğru deyişle, evlilikle son bulmuş olan romantik hayallerine karşılık gelmiş olabileceği ileri sürülebilir.

Kadın seyircilerin filmdeki evlilik konusuna yönelik düşünceleri çeşitlilik göstermekle beraber "Nalân'ın fedakarlığı" konusunun ortak paydalardan birisi olduğu söylenebilir. Nalân, başka bir erkeği sevmesine rağmen, evliliğini ve kutsal aile birliğini bozmamıştır. Her ne kadar seyirciler, Nalân'la Kenan'ın bir araya gelmesini arzulasalar da, Nalân'ın bu konuda harekete geçmeyişini takdir ettiklerini de gizlememişlerdir. Bu durumda, kadının toplumdaki edilgin durumunun onay gördüğü söylenebilir. Katılımcılardan Sezer Pazarbaşı'nın belirttiği gibi Nalân, sevgisini çok güzel gizlemesini bilmiştir. Buradaki "güzel" ifadesi, bu davranışın uygun bulunduğu izlenimini vermektedir. Nurten Yüksel ise, her ne kadar şimdiki gençleri yeterince fedakâr olmamakla suçlasa da, evlilikteki fedakârlığın biraz da çile çekmek olduğunu itiraf etmiştir: *"Bizim zamanımızda, ne bileyim, daha çok kabulleniyorduk her şeyi. Yani, açığa vuramıyorduk, kabulleniyorduk. Aman evlendik, çocuğumuz oldu, geçinelim diyorduk. Şimdikiler daha iyi gibi geliyor bana. En azından çile çekmiyorlar…"*

Sonuç olarak, görüşmeye katılan kadın seyirciler, yaşadıkları deneyimler çerçevesinde filmi değerlendirirken, kimi yerlerdeki çelişkili denebilecek yorumlarıyla ataerkil değerleri farkında olmadan da olsa olumsuzlamışlardır. Ancak, film, kadınların öfkelerinin açığa çıkmasını ve hedefine yöneltilmesini engelleyecek şekilde romantik ideali beslemiştir. Film, genel itibariyle zihinlerde Nalân'ın ve Kenan'ın hüzünlü kavuşamama imgesiyle yer etmiştir. Alttan alta da tüm meselenin ve sorunların çözümünün, bu konuda düğümlendiği mesajı verilmiştir. Günümüzde yaşanan sosyal

ilişkiler ve özelde de aşklar, kadınların ikincil konumunu pekiştirdiği ve kadınlar bu duruma rıza gösterip ortak bir bilinç ortaya koyamadığı sürece, bu türden göz boyayan, hatta bilinci körelten melodramların, etkisini devam ettireceği öngörülebilir. Diğer yandan da, kadınlar bu konuda bilinç yükselttikçe ve ikincil konumlarını bir kader olarak kabul etmeyip bu durumu değiştirmek için uğraş verdikçe romantik idealin kadınları baskılayıcı içeriğinin ve rolünün değişebileceği ileri sürülebilir.

EKLER

EK	Sayfa
EK 1. GÖRÜŞMEYLE İLGİLİ GENEL VARSAYIM	141
EK 2. GÖRÜŞMENİN AMACI	142
EK 3. GÖRÜŞME SORULARI	143
EK 4. GÖRÜŞMELER	144

EK 1. GÖRÜŞMEYLE İLGİLİ GENEL VARSAYIM

Kadın seyirciyi (ya da tüketiciyi) melodramlara yönelten etken, kadın ve erkeğe dair geleneksel cinsiyet rollerinin, geleneksel toplumsal cinsiyet kurumlarının (aile,evlilik-aşk), ataerkil değerlerin (kanıksanmış, yerleşmiş olan değerler) onaylanması hâricinde, ataerkil yapının kimi çelişkileridir. Bu çelişkilere örnek olarak; kadınsı (duygusal, hassas, aşkından bitap düşmüş) erkek karakterler, ataerkil değerlerle örtüşmeyen – evlilik dışı, ensestvari- bir aşkın konu edilmesi ve bu aşkın evlilik ve aile kurumlarından daha üstün olarak yansıtılması sayılabilir.

EK 2. GÖRÜŞMENİN AMACI

Melodram türü yapımları ilgiyle takip eden kadın seyircilerden ulaşılan on kişiyle yapılan görüşmede amaç, seyircilerin film hakkındaki izlenimlerini, verdikleri tepkilerle neleri onaylayıp, neleri onaylamadıklarını ortaya koymak ve bütün bunları, kadınların ataerkil düzenle ve değerlerle ilişkilenme biçimlerinden birini açımlamak için yorumlamaktır.

EK 3. GÖRÜŞME SORULARI

Demografik Özelliklerle İlgili Sorular:

Yaşınız nedir?

Aylık gelir miktarınızı belirtir misiniz?

Medenî durumunuz nedir?

Eğitim düzeyiniz nedir?

Hangi işle uğraşmaktasınız ya da hangi meslekten emekli oldunuz?

(Evliyseniz) Eşiniz hangi işle uğraşmakta ya da hangi meslekten emekli oldu?

Evde toplam kaç kişi yaşıyorsunuz?

Filmle İlgili Sorular:

İzlediğiniz film hakkındaki genel düşünceleriniz nelerdir?

Filmi seyrederken neler hissettiniz?

Filmin en çok hangi kısmından etkilendiniz?

Sizce Nalan nasıl biri?

Sizce Kenan nasıl biri?

Sizce İlhami nasıl biri?

Kenan'ın ve Nalan'ın birbirleriyle ilişkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Benzer bir ilişkiyi yaşamak ister miydiniz? Evetse ya da hayırsa, neden?

Nalan'ın ve İlhami'nin birbirleriyle ilişkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Hangi karakterler arasındaki ilişkiyi yaşamak isterdiniz? Neden?

Bu filmdeki aşk hakkında neler söylemek istersiniz?

Sizce, bu filmde işlenen olaylar günümüzde de yaşanabilir miydi?

Filmi kaç kez izlediniz? Birden fazlaysa neden?

Filmin sonunu değerlendirir misiniz?

Eğer siz bu filmi çekecek olsaydınız, filmin sonunu nasıl bitirirdiniz?

EK 4. GÖRÜŞMELER

1. Katılımcı: Sezer Pazarbaşı
Yaş: 58
Gelir: 600,00 YTL
Medeni Durum: Bekâr
Eğitim: Yüksek
Meslek: Terzi
Yalnız Yaşıyor

1. Ben *Hıçkırık*'ı çok seneler evvel okudum, yani aşağı yukarı talebelik çağlarımda, on yedi on sekiz yaşlarında okudum. Ondan sonra kaç defa da seyrettiysem büyük bir zevkle seyrettim. Tabii ki *Hıçkırık* filminin yazarı da çok fevkalade bir insandı. Oradaki artistlerin de bunda çok önemli bir rolü vardı muhakkak ki. *Hıçkırık* filminde herkesin de bildiği gibi güzel bir aşkı ifade ediyor. Güzel, temiz ve duygulu bir aşkı ifade ediyor. Bir sevgilinin birbirine kavuşmaması, kocası rolünde olan artistin, çok yani, eziyet ederek diyelim, eziyet ederek, onların aşkını daima kıskanarak ve şüpheyle takip etmesi, bunun haricinde, işte neticesi gene filmlerde, şeylerde ortada…Başka ne diyeyim? Çok duygulu, çok şeyli bir film.
2. Valla, kitabı tabii çok gençlik yaşlarımda şey yaptım. O zaman da çok büyük zevkle ve ağlayarak okumuştum ben o kitabı. Şimdi tabii hislerimiz de körleşti, kızım! (Gülüşmeler) Yaşlarımız geçince…Hislerimiz de körleşti. Ama tabii duygulanıyoruz. O Kutsi Babanın hareketleriyle, Hülya Koçyiğit'in çok temiz hisleriyle, onlarla duygulanırken, öbür tarafta…Şimdi artistin adını bulacağım da söyleyeceğim…Kartal Tibet'in hırçınlıklarıyla, tabii ki hem üzüldük hem sevindik. Hem de onların, yani daha mutlu bir sonla birleşmelerini isterdik, ama kaderleri buymuş.
3. En duygulandığım yer en son sahneydi. Makberin çaldığı ve onun ölmeden ona yetiştiği en son sahneydi.
6. İlhami, bir kere çok kıskanç, çok şüpheci bir insan.
4. Nalan, çok temiz hisli, hakikaten kocasına sadık olan, ama kalbinin onda olmadığı bir kadın, yani kocasında olmadığı bir kadın. Ama gene de aşkını güzel gizlemesini, güzel yaşatmasını, kalbinde yaşatmasını bilen bir insan…

5. Kenan, çok duygulu, çok hisli, daima onu koruyucu, daima şefkatli, iyi bir erkek. Başka ne diyeyim? Ben bu kadarını söylerim. Prodüktör falan değilim yani! (Gülüşmeler).

7. Nalan iki tarafta savaştı. Bir tarafta kocası, bir tarafta sevgilisi. Yani kocasını da boşlamadı, kocasını da boşlamadan ona da gene saygı ve şey göstererek sevgi göstererek idare etti. Ama öbür taraftaki kalbinin en büyük aşkıydı. Yani aşk, öyle bir şey ki hiçbir şeyle anlatılamaz. O onu kalbine gömdü, kalbinde yaşadı, en sonunda da onun kucağında öldü.

8. Yoo, öyle bir ilişki yaşamak istemem. Hayır, hayır öyle bir ilişki yaşamak istemezdim. Yani, duygulu bir aşkı yaşamak isterdim. Ama sonu böyle biten bir aşkı yaşamak istemezdim. Açıkçası daha mutlu olmasını, onunla beraber yaşamasını; yani yaşamayı isterdim, mutlu olarak bir de. Ama onların sonu böyleymiş.

9. (İlhami ve Nalan'ın evliliği) O her zaman tabii zorla olan bir evlilik. Her zaman çekişerek, yani hırpalanarak şey yapan bir kadındı Nalan. İlhami, çok huysuz, çok duygusuz, bir yerde duygusuz tabii, aşk olarak duygusuz, belki başka konularda duygulu olabilir, ama aşk olarak duygusuz, daima şüpheyle, daima şeyle karısını hırpalayan bir erkek. Tabii en sonunda artık pişmanlık duygusu, ölmediğini, ancak askerlik yemini aldıktan sonra, bu da bir şeydir yani erdemden uzak bir şeydir, onu baştan söyleseydi, onu askerden şey yapmak…Çünkü söylüyor şey, Kenan ona, inanmıyor…

10. (8. ve 9. soruda bu soruya dolaylı yoldan cevap verilmiş olduğu için sorulmadı).

- Sizce, İlhami'nin Nalan'a olan cezası ağır bir ceza mı, Nalan'a tepkisi nasıl, çok büyük bir tepki mi? (Ek soru)

Büyük bir tepki belki kendi düşünüyor ama bence çok büyük bir tepki değil. Yani, çünkü kadın çok temiz hislerle şey yaptı. O ceza, daima İlhami'ye olması lazım. Tepki ve ceza, İlhami'ye verilmesi lazım.

11. Bu sorunun cevabı filmin genel değerlendirilişinde verildi.

12. Artık yaşanmaz. Bu tarzdaki duygular çok eski senelerde kaldı. Bunu kabul etmek lazım. Aşk da artık çok satıhta, çok şeyde. Yani bu duygulu anlar çok eskilerde kaldı. İnsanların yapısı olarak, çağın değişimi olarak bu tip duygusal sevgiler artık pek yok, yok.

13. Romanı bir kere okudum. Filmi, bir iki defa izledim. Hatta çok yakında izledim ben bu filmi. Yani aşağı yukarı şöyle bir iki ay evvel izledim. Tabii hep aynı duyguları hissettim, ama roman daha çok tesir etmişti bana, belki gençlik yıllarımdı…Dedim ya, artık biz yani seneler de geçince insanların duyguları, ki ben çok duygusal bir insanımdır, yani yine de onları çok hissederek, yaşayarak hissettim ama…Ben zaten bütün Türk filmlerini, eskiden çekilmiş Türk filmlerini büyük bir zevkle ve hazla izliyorum.Yani seviyorum. Şimdiki filmlerden açıkçası pek fazla zevk almıyorum. Onun için onları, defalarca izlesem aynı hisleri yaşıyorum. Ve bana büyük zevk veriyor.
14. 2. sorunun cevabında da bu konudan bahsedilmişti: Tabii ki onların daha mutlu bir sonla birleşmelerini isterdik. Ama kaderleri buymuş… Kızınla evlenmesinden çok, kendilerinin mutlu bir hayat yaşamasını isterdim.
15. Yani, Handan ölmemeli (Nalan'ı kastederek). Kenan'la birleşmeli ve onla beraber mutlu bir sona doğru gitmelerini isterdim açıkçası. Çünkü aşkı yaşayan onlardı. Bundan sonra kızıyla evlense aynı hisleri duyamaz Kenan. Belki onun kızı, onun bir emaneti olarak onla evlendi. Kızına aynı hisleri duyacağını hiç sanmıyorum;duymamıştır da.

2. Katılımcı : Ezel Akyollu
Yaş: 47
Gelir: 2.500 YTL
Medeni Durum: Evli
Eğitim: Lise Mezunu
Meslek: Ev Kadını
Ev Halkı Sayısı: 4

Giriş Konuşmaları
- Şimdi, *Hıçkırık*'ı yeni izledik. Önceden izlememiştiniz. Ama buna benzer…(filmler izlemiş miydiniz?)
Yani benzer filmler tabii, yani Filiz Akın, Ediz Hun gibi, Hülya Koçyiğit'li filmler izledim de…*Hıçkırık*'ı ilk defa izledim. Kitabını da okumamıştım daha önceden.
- O dönem filmlerini peki, severek izliyor muydunuz?

Yani, sinemaya gitmeye başladığımız dönemler herhalde, orta son ve lise olsa gerek. O yaşlarda da bu filmlere ben yetişemedim, bilmiyorum, 65 dediğinize göre. O döneme pek yetişemedim. Daha çok 70'li senelerde herhalde yaşımız uygundu.

- Televizyonda falan da hiç (izlemediniz mi)?

Televizyonda da hiç denk gelmemiş herhalde, seyretmedim. İlk defa burada seyrettim. Ama buna benzer filmleri, dediğiniz gibi seyrettik.

1. Eski Türk filmleri…Tarz o, bilmiyorum, nasıl bir yorum getirebilirim? Duygusal, seyredeni duygulandıran, hislendiren, ağlatan filmlerden.

2. Şu an hissettiğim…Genç kızken hissettiklerimle bugün seyrettiğim arasında epeyce fark var. Bugün o ağlama duygusunu ya da sıcaklığı çok fazla bulamadım. Genç kızken daha dikkatli, daha duygulu gelirdi bana bu filmler…

- Neden acaba? O dönemle mi alakalı, ya da…? (Ek soru)

Dönemle alakalı ya da yaşla alakalı. O zaman evli barklı değildik tabii. Aşık olmayı, o tür aşklar yaşamayı belki arzuluyorduk. Çok sevmeyi, sevilmeyi belki de. Daha dikkatli izliyorduk diye düşünüyorum.

3. Valla, benim için de son sahnesi böyle biraz tüylerimi ürpertti. Mesela o eşinin orada, Kenan'ı durdurmamasını arzuladım bir an, hani koşup gitseydi keşke diye, öyle bir tepki verdik, hepimiz…Yani, bir an önce koşup ulaşmasını arzu ettik. Evet, o konuşmanın uzun süreceğini, o arada…o süre uzun geldi.

- Karakterler hakkında genel olarak neler söyleyebilirsiniz? (4. ve 5. soruyu kapsayan ek soru)

Çok temiz duygularla birbirlerine bağlı olduklarını söyleyebilirim.

6. Eşine İlhami'nin…aslında, iyi niyetle başlamış bir ilişki. Ama sonradan o mektupla ilerleyen kıskançlığı ve neticeye bu şekilde aksetmesi…Aslında ilk başlarda İlhami'yle de…belki severek evlenmedi ama, İlhami ona en azından aşıktı ve belki onu hani mutlu edebilirdi ve mutlulardı da, öyle zannediyorum izlediğim kadarıyla. Mektuptan sonra hadiseler ters döndü.

7. Sanıyorum ikisi de birbirine aşıktı. Ama şimdi oradaki kardeş ilişkisi olarak yorumladığı için mi, ona ilgi göstermedi, Kenan'a, onu bilemiyorum. Evlenme sebebi de sanıyorum oydu. Sevmeden evlendi aslında Nalan. Ama mutlu muydu, derseniz bilemiyorum. Mutlu olmak istedi belki de.

- Sizce, Kenan'ın aşkına, aşık olduğu belliydi aslında dediniz, aşık olduğu halde onun aşkına cevap vermeyişinin nedeni?(Ek soru)

Yani aşıktı gibi bir his edindim. O da seviyordu onu. Hatta niye cevap vermedi diye de düşünüyorum şu an. Kardeşi olarak gördüğü için mi, ya da kendinden küçük diye mi, oraya bir yorum getiremiyorum, bilmiyorum, nedenler olabilir…

8. Valla, gençliğimde öyle iki kişi arasında kalmadım ama, ben de güzel bir aşk evliliği yaptım (Gülüşmeler).Yani bu itiraf burada, ne kadar etkileyecek senin araştırmanı, bilmiyorum ama, ona benzer bir aşk yaşadım. Çok güzel, doya doya bir aşk yaşadım. Yaşadığım kişiyle evlendim.

- Peki, Nalan ve Kenan'ın durumunda olmak ister miydiniz?(Ek soru)

Yok, o tür bir ilişki istemezdim. Öyle acı veren bir sonu ve hüsranla biten bir ilişkiyi arzu etmezdim.

9. Yani, sevgi, aşk evliliği…Belki tek taraflı bir evlilikti. İşte dediğim gibi daha önceden de, kardeşi olarak cevap vermedi belki o sevgiye. Uzaklaşmak için belki de evlendi. Yani, çok mutlular mıydı, bilemiyorum. Ama tek taraflı bir ilişki gibiydi.

- Evlendikten sonra Kenan, Nalan'ın ziyaretine gitmişti. Nalan böyle çok neşeli, mavi bir elbise vardı üzerinde, çok neşeli görünüyordu. Orada o mutluluğu, İlhami'yle evliliğinden dolayı mı, yoksa başka bir şeyden olabilir mi? Gerçekten İlhami'yle evliliğinde mutlu mu, gerçek anlamda?

Pek mutlu gibi bir izlenim edinmiyorum, ya da öyle hissetmiyorum. Ben çok mutlu olduğunu da düşünmüyorum açıkçası evliliğinde. Yani kendi açısından bir aşk evliliği yapmadı Nalan, ama çocuğu olacağı için belki çok mutlu olabilir.

10. Nasıl bir ilişki tercih ettiğini 8. soruda cevaplamış oldu.

11. Ben arzu etmezdim böyle bir ilişki yaşamayı.

12. Yaşanıyor da olabilir. Bu tür aşklar belki de vardır.

13. Filmi ilk izleyişi…

14. Sonun bu şekilde bitmesini de insan arzu etmiyor açıkçası. Yani seviyorlarsa kavuşsunlar diye düşünüyoruz.

15. Yani, ben olsaydım, İlhami'ye bir başka son hazırlardım da ikisini kavuştururdum. Mesela, tedavi olurdu falan, iyileşirdi, ikisi birleşirdi. O günün şartlarında mümkün müydü bilmiyorum ama, öyle bir şey yaratıp onun tedavi olmasını sağlayabilirdim. O

arada da eşini yok ederek. Öyle bir son hazırlamayı düşünürdüm. Engeli ortadan kaldırırdım.

3. Katılımcı: Nazik Avcı
Yaş: 52
Gelir: 1,500 YTL
Medeni Durum: Evli
Eğitim: Lise
Meslek: Ev Kadını
Eşinin Mesleği: Emekli Yarbay.
Ev Halkı Sayısı: 5 (2 erkek 1 kız çocuk)

1. ve 2. Yani şöyle; çok etkilendim. Şimdi izlerken de, daha önceki izlemelerimde de… Daha çok etkilenmiştim daha önce. Şimdi de etkilendim ama o derece değil. İlk evlenmeden önceki izlediğimizle şimdiki arasında fark var yani.
- Bunu neye bağlıyorsunuz?(Ek soru)
Bunu, bilmiyorum, yaşa bağlıyorum herhalde. Daha gençken izlediğimle şimdiki arasında daha farklı geldi bana.Yaş olabilir. Evlilik olabilir.
- Evlilik sonrasında etkilenmeme nedeni ne olabilir? (Ek soru)
Yani, o kadar dürüst bir aşkın olacağına inanmıyorum herhalde.
3. Ben en çok Kenan'ın Nalan'a aşkını ilk itiraf etmesinden etkilendim…En çok etkilendiğim yer orası. İlk itirafında…Tam neresiydi…Odaya geldiği zaman mı, yok…Hastayken öptüğü zaman…İlk oradan çok etkilendim. (Daha sonra tekrarladı: Dudağından öpmesi etkiledi beni en çok).
4. Nalan, mütavazı bir görünümde…
5. Kenan, çok duygusal, çok iyi bir karakterdi
6. İlhami de herkesin dediği gibi işte, çok kızan, daha sert görünümlü..
7. Nalan aslında daha duygularını belli edebilir ama etmiyor işte. Nalan duygularını hiç belli etmiyor. Onun karşısında Kenan'ın duygularını itiraf etmesi…Karşısında bile etmiyor duygularını belli.
- Neden? (Ek soru)

İşte, kardeş olmasının etkisi var herhalde. Beraber büyümelerinin, kardeşçe büyümelerinin etkisi olsa gerek.

Yok, istemezdim. Çünkü, sonu hüsranla bittiği için böyle bir aşk ilişkisini yaşamak istemezdim. Ama sonu güzel bir olayla bitseydi, güzel olarak bitseydi yaşamak isterdim. Sonu daha mutlu bir şekilde bitse yaşamak isterdim.

- Yani o ilişkide hoş olmayan şey? (Ek soru)

Sonun kötü bitmesi.

- İlişki sürerken olan şeylerden herhangi bir şey var mı?(Ek soru)

Yok, o çok güzel. Oradaki aşk güzeldi. Süreç içindeki aşk güzeldi.

9. Nalan ve İlhami'nin güzel bir ilişkileri yoktu. Baştan güzel olabilir ama sona doğru ilişkileri iyi değildi. Aralarının iyi olduğunu zannetmiyorum yani…Çocuğun olması bile etkilemedi.

10. 8. ve 9. sorularda bu soruya cevap verilmiş oldu.

11. Süreç içindeki aşk çok güzeldi. Sonun öyle bitmesi, bir tek o etkiledi. Güzel bir aşk. Sonu bir tek…

12. Bu şekilde çok kuvvetli aşk olduğunu, bilmiyorum ama zannetmiyorum, yani olabilir mi bilmiyorum bu derece…Yani, erkek tarafından kadına sevgisi, bu derece çok büyük bir aşk. Olmaz yani geliyor, bilmiyorum

13. Televizyonda izledim herhalde birkaç kez. Romanını okumadım. Filmi birkaç kez izledim. Etkisi altında kalıyorum. İzlediğim zamanlar gene de kalıyorum yani. Bilmiyorum, filmin şeyi mi, aşk şeyi mi, filmin güzelliğinden mi etkisi altında kalıyorum. Defalarca da olsa izliyorum, izlerim.

14. Sonunu mutlu bitirselerdi izleyici üzerindeki etkisi daha iyi olurdu.

15. Nalan'ı iyileştirir, ikisini birleştirirdim. İlhami'yle de ayrılmalarını sağlardım.

4. Katılımcı: Sabiha Kolcu

Yaş: 48

Gelir: 1,200 YTL

Medeni Durum: Evli

Eğitim: Yüksekokul

Meslek: Emekli memur

Eşinin Mesleği: Emekli Memur

Ev Halkı Sayısı: 3 (1 kızı, 1 oğlu var; oğlu evli)

1. Duygusal. ‘70’li yılların filmleri...Valla beğeniyoruz, sevgi, aşk, sonunda da kavuşamamak ama.
2. 1. ve 3. soru, bu sorunun cevabını veriyor.
3. İlk başta, o çocuk okula giderken aileden ayrılışı, o etkiliyor zaten…İkinci o Makber’in müziği…Valla, bunlar evet, bunlar etkiliyor. En sonunda yukarı çıkamaması, bir an önce kavuşamaması…
4. Nalan, çok sevecen, hoşgörülü, Kenan’ı da çok seviyor ama. Çocukluk aşkı…Doktora yönelmesindeki sebep hastalığı olabilir. Evde çocuk olarak gördüğü, hani çocukluk sevgisi bir an önce geçer belki… Onun için doktorla evlenen.
5. Kenan, sevgi dolu, ailesinde bulamadıklarını, bütün hepsini, onda bulabilen, çok seven bir aşık.
6. İlhami, sadık, sevecen ama fazla duygulu değil gibi. En ufak bir şeyde çok sevdiği için paylaşmak istemiyor ve aşırı tepki veren, dinlemeyen birisi. (Sonradan ekledi: Çok sevdiği için böyle şeyleri dinlemek bile istemedi).
- Aşırı tepkisi neden aşırıydı?(Ek soru)

Ya çok sevdiği için paylaşmak istemedi ya da dinlememesinden kaynaklandı. Bir dinleyip karşı tarafa bir söz hakkı vermedi.

7. Kenan’la çocukluk aşkı zaten. Çocuk sevgisi, arkadaşlık, dostluk her şeyi paylaştıkları için. Evden uzaklaştı İlhami. Onun için daha fazla onunla beraber sevgiyi buldu. Eşinde bulamadığı şeyleri onda daha çok buldu. Öyle diyebilirim.
8. Sevgi yaşamak isterim. Bu kadar. İsterim de onlarınki biraz fazla herhalde. Böyle olmasını istemem sonucun.
9. Kötü değil aslında. Fakat daha sonra, evden ayrılması İlhami’nin. Kenan’ın sürekli onunla ilgilenmesi, ilginin devam etmesi, durumu değiştirdi. Onun için. Başka bir şey söyleyemem. Kenan’la eskiye dayanan, çocukluğa dayanan dostlukları var, arkadaşlıkları var. Aile içindeler tabii…Aslında başka bir yerde olsa normal durum devam ediyordu. Ama Kenan’ın orda olması birazcık, sürekli ilgilenmesi..
10. 8. ve 9. sorularda cevabı dolaylı olarak verildiği için sorulmadı.
11. 7. ve 8. sorularda cevabı verildi.
12. Biraz zor gibi geliyor.

- Neden? (Ek soru)

Ne bileyim…O zaman dostluklar biraz daha farklı…Sanki şimdi ekonomik olarak mı, bir takım şeyler yaşanamaz gibi geliyor. Bilmiyorum, ya benim yaşımdan dolayı artık öyle söylüyoruz. Gençlikle şimdiki düşünceler farklı…

- Ekonomik olarak dediniz?(Ek soru)

Şimdiki hayat şartları daha farklı. O zaman daha farklı, büyük evler var. Şimdi hayat mücadelesi daha farklı olduğu için belki.

Valla, daha önce izlemiştim de net olarak şimdi daha iyi izledim.

- Kaçıncı kez oldu?(Ek soru)

İki veya üçtür. Valla Türk filmlerini, defalarca da izlesek, duygusal, beğeniyoruz…

14. İyileştirirdim. Kenan'la evlendirirdim. İlhami devre dışı kalırdı…(3. ve 8. soruların cevaplarında da buna değinildi).

15. 14. soruda cevabı verildi.

5. Katılımcı: Gülçin Arslan

Yaş: 49

Gelir: 2000 YTL

Medeni Durum: Evli

Eğitim: Yüksekokul

Meslek: Emekli Öğretmen

Eşinin Mesleği: Emekli Albay.

Ev Halkı Sayısı: 4

Giriş Konuşmaları

- Siz *Hıçkırık*'ı önceden beridir bilen, izlemiş olan bir kişisiniz. Bugün de izlediniz. Kaçıncı kez oluyor? (13. soru)

Valla üçüncü falan olmuştur. Bu hariç ama. Tabi, tabi izlemişimdir. Benim eşim çok meraklıdır eski filmlere. Belki gençlikte bir iki kere izlemişimdir de. O hep böyle kalkar, yani evlendiğimizden beri, hep açardı siyah-beyaz film arardı, o nedenle izlemişimdir. Benim kızım da çok meraklı, filme çok meraklıyız biz ailecek.

-Peki neden izlemiş olduğunuz halde defalarca izlemeyi istiyorsunuz?(13. sorunun devamı) İşte yani ben de arkadaşlarım gibi… Millet olarak zaten biliyorsun çok

duygusal bir milletiz. her şeye ağlarız, duygulanırız, yaşarız yani. Ondan dolayı. Bir de konu tabii çok güzel. İçinde aşk olunca. Şimdi bile dizileri kaçırmıyoruz. İçinde eğer aşk varsa. Hele bir de böyle saf, temiz bir aşk, sonunda da kavuşulamayan bir aşk. Biliyorsunuz, her zaman onlar daha makbul oluyor, daha çekici geliyor bizlere…

- Neden acaba?(Ek soru)

Aslında mutlu son daha cazip gelmesi lazım değil mi, ama üzülüyoruz ya, kavuşturacağız onları, kavuşamayınca daha çok üzülüyoruz. Daha çok mu ilgi bilmiyorum, ne, nedir yani, nasıl bir şeydir anlayamadım. Daha merak ediyoruz…Niye kavuşmadı, niye kavuşmadı…Gerçi onlar aslında kavuştular ruhen de. Fizyolojik olarak kavuşamadılar. Biz ruhen kavuşturduk filmde. Yani, ona bile şükrettim ben sonunda. Gene beraber oldular; işte İlhami onlara müsaade etti. Orada hep bir heyecan vardı yani. Ben kaç kere izlediğim halde sonunda gidemeyecek gibi…Arkadaşların dediği o merdivende. Artık bir an önce hadi itiraf et, itiraf et de gitsin, hani beraber olmadık gibi. Onu bekledim yani…(1. 2., ve 13. sorunun cevabı)

3. Baştaki, filmin başındaki o çocuğun bir anda uğradığı yıkımı düşündüm böyle. O resimdeki hayal kırıklığı. Ona çok üzüldüm böyle. Önce kendi çocukluğum geldi sonra kendi çocuklarım geldi. İnsan bir anda böyle bir olayı yaşasa nasıl olur diye. Sonra, ben eve geldiğinde sanki böyle bir kendimce böyle bir şey olmasını bekledim yani, hani zor duruma falan düşeceğini zannettim, ama o da işte, Nalan'ın ona verdiği bir sıcaklık, belki başta Nalan böyle bir abla, bir koruma gibi, sonradan evlerine gelmiş bir misafir gibi…Koruma, kollama içgüdüsüyle böyle davrandığını zannediyordum. Sonra aslında onda da bir aşk vardı, hem de ta çocukluktan beri. Fakat o herhalde Kenan'ın aşkına güvenemediği için, Kenan'ı çok çocuk gördüğü için onu bastırdı, İlhami'yle evlendi. Hastalığı da tabi bunda etken. İlhami doktor olduğu için. Ama evlendikten sonra baktı ki gerçek aşk, Kenan'daymış. Ama dönemedi de.

Türk aile yapısına aykırı ya…Mümkün değil…Gelinliğiyle gitti, kefeniyle çıkacak…

- En büyük engel o mu?(Ek soru)

Bence oydu. İlk başta, aşkının gerçek olduğunu anlayamadı. Sonradan geldiği için ona gösterdiği yakınlığı, şeyi kullanıyor zannetti, herhalde. Ama o da seviyordu bence. Öyle kardeş gibi falan değil. Bayağı seviyordu. Çünkü o yaptıkları şakalar falan. Ben burada pek şey yapamadım ama…Salıncaklar falan bayağı uzun oluyordu…Kovalamacalar

falan vardı…Hep Kenan'ı kızdırıyordu, hatta ben Çalıkuşu'na da çok benzetmiştim. Orada da böyle bir ilişki vardı. (7. sorunun cevabını şimdiden verdi).

4. Nalan, çok duygusal, hislerini bastırabilen, ölçülü, fedakarlık yaptı yani. Kenan'dan emin olamadığı için fedakarlık yaptı. Ama iş işten geçti.

5. Valla Kenan'ı çok sevdim ben. Keşke öyle damadım olsa. Aşkı için canını veriyor yani, değil mi? Valla Kenan'ı ben çok beğendim. O karakter hoşuma gitti. Aşkına da sahip çıktı, her ne kadar biraz yalpaladıysa da. Öyle bir damat isterim yani. Sonuna kadar da arkasında dururum.

6. İlhami, çok silik bir karakter zaten bu şeyde. Normal bir Türk erkeği de olsa onun gibi tepkide bulunurdu diye düşünüyorum. O zaten, herhalde öyle tahmin ediyorum, en başında, Kenan'ın öz kardeşi olduğunu zannediyordu…Sonra böyle bir şeyi de duyunca Nalan'ın ağzından. Tabii güvensizlik oldu. Doğal yani, İlhami'nin tepkisi de doğal. Zaten çok da fazla bir şeyi yok filmde. (Sonradan ekledi: Okumuş ama adam olamamış, bir dinlese…)

7. Cevabı üçüncü soruda verilmiş oldu.

8. Yok, ben yaşamam. Yaşamak istemem. Ama sonu mutlu sonla biten öyle bir aşkı, diyorum ya, çocuklarım yaşasın. Öyle damadım olsun isterim. Ben sonu belirsiz olan şeyleri sevmiyorum. Yapıma aykırıdır. Çok belki iddialı bir şey ama, yarını bugünden bilmek istiyorum. Ben öyleyim, aslında hiç iyi bir şey değil ileriye dönük plan yapmak. Ben biraz öyleyim, yani, çok yenmeye çalıştım ama öyleyim. Her konuda öyleyim. Yarın pazara gideceğim, onu bile planlı şekilde olsun isterim. İki gün önceden bile düşünebilirim. Öyleyim yani.

- Güzel aslında…

Valla güzel ama, zararı da çok yani.

9. Olması gereken bir evlilikti yani. O arada Nalan'ın bulunduğu durum. Şimdi o anda aşkından ziyade, biraz da tabii kendi sağlığını, hastalığını düşünmek zorundaydı. Bunda da doktor olduğu için İlhami çok etkili oldu bence. Onun da söylediği vaatler, ben seni iyileştireceğim, falan filan. Onlar bir güven telkin etti tabii Nalan'a. Kendini daha bir güvencede hissetti. Aşk bir yana, dedi, herhalde, İlhami'yi tercih etti.

- Yani, aşk değil, mantık evliliğiydi? (Ek soru)

Değil, tabii ki, öyleydi.

10. 8. ve 9. soruda bu soruya dolaylı yoldan cevap verilmiş oldu.

11. 7. ve 13. sorunun cevabında bu soruya cevap verilmiş oldu.
12. Valla, ben vardır diye düşünüyorum. Aşk her zaman vardır. Her ne kadar ben aşık olmadıysam da. Valla, arkadaşlarımdan falan duyuyorum mesela, benim bir arkadaşımın bir aşkı vardı, yemin ediyorum, on tane Hıçkırık çıkar. Yaşanıyordur mutlaka. Fakat biz şeyle karıştırıyoruz bazen, sanal dünyayla, şu televizyondaki aşklarla. Karıştırdığımız için inanmıyoruz, bitmiş diyoruz. Vardır tahmin ediyorum.Yani herhalde bir şey yapılsa, araştırma yapılsa vardır….Vardır yani, böyle aşklar mutlaka vardır.
13. Bu sorunun cevabı giriş konuşmalarında verildi.
14. Sonu keşke mutlu bitseydi, diyorum ya… Ama yine ben onları ruhen kavuşturdum yani. Kendim de mutluyum o yönden yani. Çünkü onlar fizyolojik olarak birleşemezlerse de ruhen kavuştular (13. soruda da cevabı var).
15. Valla o devirde veremin çaresi yoktu, Funda'cığım. Mümkün değildi iyileşmesi. Ama her halükarda ben Kenan'la ikisini evlendirirdim. İlhami'yi ikna ederdim. Biraz da onla yaşasaydı. Çünkü o devirde veremin çaresi yoktu, yine ölürdü. Handan'la da evlendirmezdim. O da denizciydi, onu havadar yerlere falan götürürdü, denizlere falan. Belki iyi gelirdi o havalar, bilemeyiz yani…

6. Katılımcı: Melek Can
Yaş: 51
Gelir: 1,500 YTL
Medeni Durum: Evli
Eğitim: İlkokul mezunu
Meslek: Terzi
Eşinin Mesleği: Emekli Binbaşı.
Ev Halkı Sayısı: 2 (Karı-koca)

1. Değiştirilerek soruldu: Film olarak diğer izlediğin filmlerle falan karşılaştırdığında nasıl bir film?
Karşılıksız seviyor. Aslında Nalân da onu seviyor ama. Bir şekilde sevgisini içine gömmüş. Onu bir kardeş gibi görmüş.
- Niye gömmüş içine sevgisini?(Ek soru)

İşte, kardeş gibi görmesinden kaynaklanıyor bence. Uygun bulmuyor. Sevmediği bir adamla kalkıp evleniyor, ama hiç de mutlu olmuyor.

2. 13. ve 14. sorularda cevabı verildi.

3. Beni etkileyen tarafı, işte eşine gelen mektubu, yani eşini tam dinlemeden eşini, iyice dinlemeden onu cezalandırması, kızından ayırması. Ben isterdim ki, oturup mektubu iyice inceleyip aralarında tartışıp tatlıya bağlayabilirlerdi. Yani o şekilde cezalandırmayabilirdi. Beni en çok etkileyen tarafı, çocuğundan ayırması. O fazla bir cezaydı.

4. Zayıf bir insan mı, güçlü bir insan mı, mantıklı mı, duygusal mı?(Ek soru)

Bence, zayıf bir insan, yani.

- Niye? (Ek soru)

Seviyor ama sevgisine karşılık veremiyor.

- Sondaki mektupta şey diyor: Gönlümün isteklerine göre değil de bağlı bulunduğum hüküm ve nizamlara göre davrandım, diyor mesela. Ne demek istiyor tam olarak burada?(Ek soru)

Demek ki başından beri seviyor onu. Hatta diyor ki, sonunda bütün gerçekleri öğreneceksin diyor çocuğa, Kenan'a. Ama itiraf edemiyor. Onu da kardeş gibi görmesinden dolayı bence kendine.

5. Kenan da oldukça yetiştirdiği ailesine bağlı, onlara her şekilde minnet duyan, iyi biri yani…Çok fazla seviyor, ondan başkasını düşünemiyor, çok bağlı, sadık biri…

6. Bir tek cezalandırmasından başka kötülüğünü görmedik yani orada. Bir tek cezalandırıyor işte o mektuptan sonra, mektup olayından sonra. Kenan'ı aşırı kıskanması, öldü deyip de Kenan'ı cezalandırması…Ne tepki verecek gibilerden öldü diye söylüyor başta. Onu aldattılar, ikisi de aldattı zannediyor, ikisini de cezalandırmak istiyor. Ama işte son anda gerçeği öğrenince pişmanlık duyuyor. Sonunda affediyor tabii.

- Yani, çok kötü bir karakter değil, aslında?(Ek soru)

Değil, tabii.

7. Yani, kendinden uzaklaştırmak için çok yaş farkı olmasa da aralarında, işte gençsin, başkalarıyla ilgilenebilirsin, başkalarıyla çıkabilirsin, hep kendinden uzaklaştırmaya çalışıyor, ama o uzaklaştırmaya çalıştıkça Kenan ona daha çok bağlanıyor…Ondan başkasını gözü görmedi hiçbir zaman.

8. Hayır. İstemezdim, bilmiyorum.

- Neden?(Ek soru)

Yani öyle kavuşamadıktan sonra…

9. Gayet resmiler. Aralarında zaten aşk yok. Mantık evliliği yapmışlar. Fazla, çok aşırı mutlu değiller yani.

10. Sonunda kavuşulacak bir aşk istediği ima ediliyor (8. ve 9. soruların cevaplarında).

11. 1. soruda bu sorunun cevabı verildi.

12. Günümüzde zannetmiyorum yani pek o kadar. Gerçi yaşanan yerler belki vardır da. Kırsal kesimlerde vardır…

13. İki üç defa izledim galiba. Gençlikteki kadar fazla etkilemedi yani beni o kadar. Çok fazla cezbeden bir tarafı yok. Hep iki kişi arasında geçiyor, hep hastalıkla, şeyle…

14. Son günlerini geçirmesi, o müziğin çalması…Orada insan duygusallaşıyor işte. Orada duygulandım.

15. İlhami Beyin oturup eşini güzelce dinlemesi, neler olup bittiğini, ondan sonra ikisini de affetmesini, kızını getirmesini…Yani böyle mutlu bir sonla bitmesini isterdim. Hepsinin tatlıya bağlanmasını isterdim.

- Peki, bir koca öyle yapar mı, sence gerçekte?(Ek soru)

Yapar tabii, niye yapmasın?…Ama karısının bunda hiçbir suçu yok ki. Adam aşık, onunki platonik aşk yani. Kadın, hiçbir zaman ona karşılık vermedi. Seviyor ama içten içe seviyor; yani belli etmeden seviyor.

- Ee İlhami'nin peki? İlhami de aşık aslında Nalan'a, öyle görünüyor yani…

Öyle diyor ama, bir anda da silip atıyor. Seven bir insan, aşık olan bir insan bir anda da silip atamaz.

7. Katılımcı: İrfan Cankılıç

Yaş: 71

Gelir: 500,00YTL (Ev kendilerinin; çocukları yardım ediyor)

Medeni Durum: Evli

Eğitim: Orta

Meslek: Ev Kadını (Evlenmeden önce 2 seneye yakın Hasan Tozman Sinema İşletmesi'nde muhasebe yardımcılığı yapmış.)

Eşinin Mesleği: Eskişehir Sinemalarında baş makinistlik

Ev Halkı Sayısı: 2 (Karı-koca)

Giriş Konuşmaları

İlk seyrettiğinizden daha çok etkileniyorsunuz. İlk seyrettiğim zaman onu sinemada, daha sonrakileri de televizyonda seyrettim, Hülya Koçyiğit'le Ediz Hun'unki..

- İlki, ama o Atıf Yılmaz'ın olanı şeyde, sinemada izlemiştiniz?

İlk filmi, Muzaffer Tema'yla Nedret Güvenç'inkini sinemada izledim. Hülya Koçyiğit, Ediz Hun'unkini televizyonda izledim. Biliyorsunuz, televizyonlar hakim olunca sinemalara pek gitmedik. Aslında amcan, yani sinema baş makinisti amcan, biz sinemayla tanışığız yani, aramız iyiydi çok.

- Siz romanı okudunuz?

Ben romanını okudum. İlk okuduğum romanıydı, fakat çok böyle genç kızlığımdaydı, o zaman da etkilenmiştim tabi. Romanlar daha teferruatlı oluyor roman. Filmde biraz daha kısaltılmış şekli oluyor, değil mi? Ondan sonra, fakat filmi de görüntülü olunca tabii daha çok etkileniyor insan filmlerinden. Ben çok etkilenmiştim. Hatta ben o kadar etkilendim ki oğlumun adını Kenan koydum.

- Direkt o romandan?

Romandan yani.Bana sordukları zaman işte, büyüklerin adını falan koyalım dedik, tabii onların hatırı için. Fakat daha sonra dediler ki sen nasıl istiyorsan, bebek senin, ben de Kenan koydum. Yani o kadar çok etkilenmiştim. Onların aşkları, yani nasıl ölümsüz bir aşk, fakat hüsranla bitiyor. Böyle bir aşk filmi. Güzeldi, güzeldi, fakat şey ne derler ona, sonu olmayan bir aşktı.

- Filmi izleyince, bir daha izlediniz, önceden zaten anlattığınız gibi, sinemada ilk vizyona girdiğinde izlediniz, sonra televizyonda izlediniz. Televizyonda çok gösterilen bir film bu, Hülya Koçyiğit'inki…

Çok, evet, ben gördüğüm zaman izledim. Severim, Türk filmlerini çok severim ben. Yani o, Türkan Şoray'ın, işte o zamanın o güzel artistleri…Daha çok mesela, güzel oyuncuları seyretmeyi çok severim yani. Oyuncular güzel olursa filmi de hoş oluyor seyretmek. Öyle de bir şeyim var, ayrımım var galiba. Ediz Hun'u beğenirim; Hülya Koçyiğit, o zamanın oyuncuları, Türkan Şoray efendime söyleyeyim, daha sonra şey vardı şu Eskişehir'li, neydi onun adı, bak şimdi aklıma gelse de söylesem, Cüneyt

Arkın. Onun da güzel filmleri var. O zamanın oyuncularıydı onlar. Bizim kuşağın oyuncuları. Onları beğenerek seyrederim yani.

1. Valla onların ümitsiz aşklarına çok üzülüyordum bir defa. Yani öyle bir coşkulu aşk böyle hüsranla bitince beni çok mutsuz etmiştir yani hakikaten.

- Özellikle mutsuz etmesi neden? (Ek soru)

Yani bu iki seven insanlar birbirlerine kavuşsun isterdim. Ama kavuşamıyorlar. Ancak son nefesinde. Bu tabii şeyin üzerine konuştuğumuza göre, Hıçkırık'ın, onlar son nefeslerinde birbirlerine kavuşuyorlar. Yani coşkulu fakat ümitsiz bir aşk onlarınki, ölümle bitiyor. Fakat ben, çok duygusal bir insanımdır, onların kavuşamadıkları için de çok üzülmüşümdür yani. İsterdim ki onlar kavuşsunlar, öyle olmadı, çünkü onlar, bilmiyorum ben ilave yapıyorum ama açık mı şeyiniz? Çocuk, bir kardeş gibi oraya geldi biliyorsunuz, Ediz Hun. Ondan sonra, onu bir kardeş gözüyle kız onu sevdi, fakat daha sonra ikisi de birbirlerini sevdiler. Kardeş gibi oldukları için de kızcağız biraz, biraz, kız şey kaldı, çekimser oldu, yani Ediz Hun'un aşkına pek şey yapmadı ama sonradan o da çok sevdi, ama ne yazık ki evliydi ve çocuğu da vardı. Geç oldu.

2. Bu sorunun cevabı giriş konuşmalarında verildi.

3. En çok etkiyen tabii ki son sahnesi oluyor; ölüm sahnesi etkiliydi, ondan çok etkilendim. Bir de Ediz Hun'un böyle karşılıksız sanki bir sevgiymiş gibi sevmesi, içten sevmesi, karşısındakini bilmemesi etkiliyor tabii. Fakat yine de bir açık şey bırakılıyor burada. Kızı oluyor biliyorsunuz Nalân, Nalân kız, Handan oluyor. Bilmiyorum siz onu, bunun sonu da var bu filmin aslında, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* diye. Eski tabii isim, Osmanlıca herhalde oluyor, değil mi? Ama yeni Türkçesi, *Ölmüş Bir Kadının Mektupları* diye. O mektup da zaten şey, Nalân kızına yazdıklarını, kızına yazıyor evleneceği insanı ve Ediz Hun da zaten daha evvel söylüyor, "Belki Nalân'ın ağlattığını Handan güldürür," diye. *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*'nde bu işleniyor. Ediz Hun annesini anlatıyor. Nalân'dan bahsediyor, onların aşklarını…

- Kenan'la Handan'ın evliliğinden itibaren mi başlıyor o film? (Ek soru)

Evet, onların evliliğini şey yapıyor, anlatıyor.

- Nalân'ın mektuplarına dayanarak onun sanki vasiyetinin yerine geldiğini…

Evet, yani vasiyetleri yerine geliyor. O zaman Kenan çok genç. Çocuk da tabii, aralarında bir 9 yaş, 10 yaş var. Fark etmez yani, çok yaşlı değildi Kenan da. Fakat

Nalân büyüktü Kenan'dan, o büyüktü daha, ilk tanıştıkları zaman biliyorsunuz, evlatlık geldi.

- Kitaba göre 3 yaş falan var aralarında, 3-4 yaş…

Tabii kitapta yaşları söyleyebilir, ama filmde yok böyle bir şey. Fakat görüntü olarak kızın büyük olduğunu görüyorsunuz, erkek oyuncunun da küçük olduğunu görüyorsunuz…

4. Nalân seviyor fakat sevdiğini pek belli etmeyen bir karakter, bir abla olarak görünen bir karakterdi. Fakat daha sonra bu aşkını gizleyemedi. Yani açıkça söylemediyse bile onun halinden tavrından Ediz Hun'u sevdiği, yani Kenan'ı sevdiği belliydi. Seven, fakat hislerini açığa vurmayan bir karakterdi, bence.

5. Kenan da yakışıklı, kızların hoşuna gidecek, ondan sonra, sevgi dolu, çok seven. Fakat o da ne yazık ki aşkını gizlice, yani mektuplarda bildiren, mektupla bildiren bir karakterdi. Açıkça onu sevdiğini pek belli etmese de, çok belli ediyordu aslında, yani içinde saklasa da, o sevgiyi, sonunda sevgisini dışa vuran bir karakterdi.

6. İlhami de birazcık nasıl söyleyeyim, şey kıskanç, kıskanç ve asabi bir karakter. Bu birinci filmde, Muzaffer Tema ile Nedret Güvenç'in filminde bir oyuncu vardı, eski bir oyuncu, onun ismini şimdi hatırlayamayacağım…O daha sert, daha haince bir karakterdi. Şimdi bu Kartal Tibet biraz daha yumuşak bir karakter çizdi. Ama yine de çocuğunu ayırdı; kadının, yani karısının onunla birlikte olduğunu zannediyordu. Aslında böyle bir şey olmadığını ancak Nalân'ın son nefesinde öğrenebildi ve biraz da olsa yumuşama oldu. Fakat asabi ve kıskanç bir karakter olduğunu söyleyebilirim.

7. Şimdi onlar tabii ikisi de küçük çocukluk aşkı. Onlar çocukken bu aşkları başladı. Fakat daha sonra büyüdükçe gençlerin aşkına dönüştü, yani az da olsa birbirlerine olan ilişkilerini belli etmeye başladılar. Nalân'ın hastalığı dolayısıyla o bir doktorla evlenmeyi tercih etti. Belki de onu bir kardeş gibi gördüğü için Nalân'la evlenmedi Kenan. Fakat tabii bu içlerindeki sonsuz aşk, en sonunda dışarıya vurdu. Belki de Nalân evlendiğine pişman da oldu. Çok geç olduğunu, zaten artık geç olduğunu da söyledi. Biraz aşklarını açığa vurdular yani bayağı bir şekilde. Fakat her şey bitmişti o zaman. Tam yaşayamadılar aşklarını. Yani bu aşk onların içinde başladı diyeyim, içlerinde kopan bir aşk oldu. Fakat acıklı bir aşk öyküsüydü çok. Duygusal, güzel…

- O acıklı tarafı içlerinde kalmasıydı, diyorsunuz?(Ek soru)

Evet, içlerinde kaldı yani. Özgürce aşklarını yaşayamadılar. Böyle nasıl söyleyeyim, birbirlerini sevdiler, fakat duygularını açığa vuramadılar. İkisi de sevdi aslında. Daha sonra Kenan aşkını yani açıkladı; onu sevdiğini söyledi ama kabul etmedi kız. Evli ve çocuk sahibi olduğu için böyle bir aşkı kabul etmedi. O çok sevdi, o da çok sevdi Kenan'ı, Kenan da çok sevdi, fakat ümitsiz bir aşktı onlarınki. Acıklıydı yani, acıklı bir aşktı. Aşkların öyle bitmesini istemem doğrusu (Gülüşmeler).Benim de yorumum bu. Aşklar öyle bitmesin. Herkes sevdiğine kavuşabilmeli diye düşünüyorum.

8. Valla, öyle bir aşk yaşamak istemem. Mutlu sonu olan bir aşk olsaydı güzel olur değil mi, mesela…Öyle bir aşk olsun. Onlarınki çok acıklı, hüsranla biten, içlerinde kalan bir aşktı. Birisi mezara götürdü. Birisi de ömrü boyunca o aşkı yaşamaya, yani kalbinde yaşatarak devam edecek herhalde…

9. Birbirlerine sadık gibi görünen bir evlilikleri vardı. Aslında şu Nalân ne kadar çok Kenan'ı sevse de eşine bağlı bir karakter olduğunu gösterdi. Biliyorsunuz, Kenan'ın aşkına karşılık vermedi. Yani, ailesine bağlılığını, çocuğuna bağlılığını gösterdi. Şey de Kartal Tibet, o İlhami biraz daha mesleği icabı belki, onun aşkı biraz daha, baştaki olduğu gibi değildi. Daha sonra bu olayları tabii hissettiği için biraz daha soğuk davranmaya başladı. Ve karısına adeta işkence etti. Çocuğunu da kaçırmakla…

Ara Konuşmalar

Mesela, öyle romanlar filan okutturmazdı aileler çocuklara, hani onlara benzer diye herhalde (Gülüşmeler).Öyle aşklar yaşamasın istiyorlardı herhalde…

- Niye okutturmuyorlardı sizde?

Valla, böyle aşk romanları tabii ki bunlar. Yani bilmiyorum benim ailem şeydi, böyle şey okutmazdı. Babam sert bir insandı benim, polisti benim babam. Belki de bu şeylerin içinde olduğu için, olayların böyle, biliyorsunuz her aşk böyle kutsal değildir yani, değil mi? Değişik sonuçlar da verir. Hüsrana uğrayanlar olur bu şekilde. Bilmiyorum, ama bize roman getirirdi, aşk romanı getirmezdi. Biz de aşk romanı okumak isterdik. Genç kızız ya…(Gülüşmeler).

10. (İlhami ve Nalân'ın ilişkisi) Yaşamak istemezdim. Hayır, istemezdim böyle bir şey. Bu şekilde aşk yaşamak istemezdim. Doğrusunu isterseniz, değil mi? Bir tarafta birisi kalbinizde dururken, o birisini severken, bir başkasıyla da evlenmek doğrusu ben istemezdim.

11. Çok birbirlerini seven fakat sonu hüsranla biten bir aşk olarak.Derin bir aşk fakat hüsranla bittiği için de benim için çok üzücüydü yani, çok üzücüydü. Aşkların güzel bitmesini isterdim.

12. Yaşayanlar da olur yavrum. Yaşanabilir, yani yaşanabilir. Sonu mesela ölümle bitmez de ayrılıkla bitebilir, değil mi? İlla ki ölümle bitecek diye bir şey yok. Ama çok güzel aşk yaşarlar, sonunda bir mani olur, herhangi bir bahane olur. Aşkları bitebilir yani, belki kız bir başkasına aşık olabilir çok sevmesine rağmen. Belki ümitsizdir o aşktan, yani güzel de bitmeyebilir.

- Yani, yaşanabilir diyorsunuz, duygusal yoğunluk, derinlik olarak? (Ek soru)

Yaşanabilir.Tabii ki ben şimdiki gençlerin nasıl aşk yaşadıklarını bilmiyorum. Fakat o zamanki aşklar, öyle zannediyorum daha tutkuluydu, daha şeydi, daha bağımlıydı insanlar birbirlerine.

- Peki ne değişti de böyle oldu? (Ek soru)

Ben şöyle diyeyim yavrum, kültür farkı olabilir. Şimdi mesela, yüksek tahsil yapanlar, gençler daha yakın birbirlerine. Eskiden kız sınıfları vardı. Erkek sınıfları ayrı. Mesela kız ortaokulu vardı, erkekler liseleri vardı. Pek böyle bir arada olmuyordu, iç içe değildi gençler. Ama şimdi iç içeler. Üniversiteler biliyorsunuz, kız-erkek. Ben bunları hiç şey yapmıyorum yani, ayıplamıyorum. Birlikte oldukları için aşkı daha güzel yaşayabiliyorlar yani. Bence öyle. Birlikte okudukları için aynı sınıfı bölüşüyorlar, aynı bahçeyi, değil mi, aynı kafeye gidiyorlar. Şimdiki aşkları böyle değerlendiriyorum.

- Buna rağmen eskiye göre çok tutkulu değiller, diyorsunuz? (Ek soru)

Değil yani…Bir gizemi yok aşkın. Gizemi yok. Gizemli aşklar yok. Açık, her şey açık olduğu için. Biraz gizli, kapalı olursa belki daha çekici…

13. Üç defa izlemişimdir, ama ilk filmle birlikte. Ben Türk filmlerini çok severim. Bir de böyle bir duygusallık var bu filmde. Güzel bir aşk, fakat sonu olmayan bir aşk. Seviyorum yani böyle filmleri. Bazen de çok üzülüyorum onların bu şeylerine, aşklarının sonu gelmediği için. Sevdiğim filmleri birkaç defa izlerim, yani öyle bir şeyim vardır. Seviyorsam eğer o filmi, birkaç kez izlerim yani.

14. Böyle bitmesin isterdim. Daha başka türlü olaylar olup bu birbirini seven iki insanın birlikte olmalarını isterdim. Ama ne yazık ki ölüm girdi araya.

15. Vallahi, filmler şimdi biliyorsunuz, ya erkek oyuncu başkasına aşık olur, bırakır, veyahut ta ölür. Mesela, İlhami ölseydi, belki de şey olurdu. Ama kız da veremdi yani

pek de böyle ümitsiz bir hali yoktu. Ama tabi ki film bunlar film…Hastalığı iyi de olabilirdi, tedavi olurdu, birlikte de olabilirlerdi. Böyle bitirmek isterdim ama, tabii bu film o zaman da etkisini kaybederdi. Kaybederdi gibi geliyor bana. İnsanlarda böyle bir burukluk, acı falan bırakmazdı. Belki buruk bir sevinme de olurdu insanlarda, değil mi? Çünkü o aşkı ta başında yaşamalarını, sonuna kadar yaşamalarını isterdim. Bazı olaylar olsa bile güzel bitmesini isterdim. Ama bu şekilde bitirmiş romancı, biz bir şey diyemeyiz (Gülüşmeler).

- Başka eklemek istediğiniz, söylemek istediğiniz bir şey var mı?

Ben çok beğenerek, severek bu filmi izlemiştim ve bolca da ağlayarak. Duygusalımdır biraz, dedim ya size. Sevenlerin birbirleriyle kavuşmalarını da isterdim yani.

8. Katılımcı: Leman Zehra Toramangil

Yaş: 72

Gelir: 480,00 YTL (Emekli aylığı)

Medeni Durum: Dul

Eğitim: Kız Sanat Okulu (Şimdiki Kız Meslek Lisesi)

Meslek: Ev Kadını (Eşinin sağlık problemi yüzünden bir yıl kadar evde dikiş dikerek evin geçimini sağlamış)

Ev halkı sayısı: 4 (2 oğluyla oturuyor; biri evli)

1. ve 2. Valla o zamanki aşkların daha bir ciddi, güzel olduğu, ne bileyim ben, insanların, hele o Kutsi Baba'nın ney çalması bir duygu veriyor insana öyle. Şimdiki aşklar pek öyle aman aman aşklar değil (Gülüşmeler).

3. En çok o mektubun yanlış gidişi, orası biraz üzücü oldu sanki gitmeseydi gibilerden…Zaten o mektuptan sonra kocasıyla biraz şey yaptılar. O da yani onun hastalığını sanki biraz tetikledi gibi geliyor sanki orası.

4. Nalan, temiz duygulu bir kızcağız da. Aslında seviyordu şeyi, Kenan'ı ama bir kardeş havasına girdikleri için herhalde ona pek şey yapamadı. Sonra şeyle, İlhami'yle evlendi, şey yaptı ama. Aslında o da biliyordu Kenan'ın sevdiğini onu. O da seviyordu Kenan'ı ama. O zamanki bir duygu, şey midir, rütbe, doktor oluşu falan mı etkiledi, ne yaptı?

5. Kenan da dürüst bir insan, akıllı ve Nalan'ın arzu ettiği şekilde yaşamını sürdürdü. Deniz subayı olmasını istedi, oldu.Yani, ona sanki hem ablalık yaptı ona, hem bir sevgili oldu. Öyle bir şey uyandırdı bende…

6. İlhami sanki biraz pasif gibi geldi bir eş olarak. Zaten doktordu herhalde, dış ülkelere bir yerlere gitti. Uzun müddet de gelmedi. Orada, işte. O da aslında yani şey bir insan, olumlu bir insan; yani, böyle bir kaba tavırlarla şey yapmadı Kenan'ın halini, ama çok da üzüldü tabi karısını aldattığını zannetti onu. Sonra işte Kenan, yemin falan edince, şerefin üzerine dedi. O da tabii şerefi üzerine yemin etti. Sonradan şey yaptı o da, ikna oldu.

7. Duygular herhalde zamanla bir yerde, önce bir çocuk oldular, sonra bir aşka dönüştü. Kutsi Babaya gidip gelmeleri, şey yapmaları, işte en sonunda, yani ikisi de belki de kardeş, öz kardeş olmadıklarını bildikleri için bir yerde aşka dönüşebildi duyguları. Gençliğin vermiş olduğu bir heyecan olsa gerek herhalde…Öyle.

8. Aşk güzel de bu hastalıklar üzücü biraz, o şekilde, yoksa sadıklık bakımından, yani sadık oldu aşkları…Şey yaptılar da, o güzel bir şey, fakat işte hastalıklar biraz üzücü. O da herhalde filmin akışını mı sağlıyordu ne yapıyordu hasta olmaları da. Öyle bir şey.

9. Biraz serin gibi…Yani, İlhami'yle Nalan'ın evlilikleri, biraz yani, aman aman böyle şey değil, bir serinlik vardı aralarında. Bir de uzun müddet ayrı kalışları herhalde etkiledi, öyle…

10. Böyle bir evlilik yaşamak ister miydiniz?

Pek istemezdim. Ne bileyim, eşler birbirlerine bayağı bir uzak. Burada da onu seven bir arkadaş var. Ortada çelişkiye düşüyor kadıncağız. Çocuğunun hasretiyle yanıyor. Hastalığı dolayısıyla, ilgilendirmiyorlar, odasına almıyorlar. İşte bu gibi şeyler, insanı tabii ki istemez o şekilde bir şey olmasını.

11. Aşk olarak çok güzel bir aşk, ama aşk şeyini bulmadı. Kenan'la Nalan'ın aşkı çok çok güzel bir aşk ama, engelleri vardı. Bulamadı. En sonunda hüzünlü bitti.

12. Olabilir, bilhassa mesela kasabalarda, Anadolu'da, ne bileyim ben, yaşanabilir.

- Neden kasabalarda? (Ek soru)

Daha çok oralarda insanlar ne bileyim, ancak belki şehrin şey havasından uzak olduğu için bağlı bir aşk birbirlerine yaşayabilirler. Yani şehir yaşamından uzak oldukları için. O yani birden şey yaptı, bir oluşum kafamda.

- Peki şehirlerde neden yaşanmıyor?

Olabilir, şehirlerde de olabilir ama, şehirlerdeki aşklar biraz şey, yani, böyle bağlı bir aşk olmuyor, şu zamanda. Yani bizim duyduğumuza göre. Belki bizim çağımız, bizim yaşantılarımıza göre, belki şimdikilerin şeysi daha da güzeldir, ama bize göre biraz daha yalın.

13. Filmi ilk defa, Muzaffer Tema'yla şey vardı, Nedret Güvenç. Ama o çok seneler oluyor izlediğimiz. İlk film oydu. Sonra işte, Hülya Koçyiğit'le Ediz Hun'unkini, onu birkaç defa böyle görmüştüm. Ama filmler üst üste olunca, insan, hafızalar da bir yaştan sonra şey yapıyor.

- Üç defa falan oldu herhalde? (Ek soru)

İki kesin. Şöyle oldu; ilk seferde sinemaya gitmiştik. İlk filminde sinemada izlemiştim. İkincisini de böyle televizyonda falan. Bilhassa yaz mevsimi geldiği zaman eski filmleri koyuyorlar televizyoncular hep nedense, bizler de evde otururken falan o şekilde…

- Yani, tekrardan zevk aldınız mı izlerken?

Gene de bir herhalde unutulmuş oluyor, veyahut ta hoşuna gidiyor insanın o yıllar. Bir bakmak ihtiyacı oluyor öyle, o şekilde.

- Biraz yad etmek, hatırlamak?

Evet…

14. Valla, filmin sonu tabii ki biraz hüzünlü bitti. Nalân'ın ölümü, ailedeki o şüphecilik şeyleri, Kenan'ın o şeye, seyirlerde olması, donanmaya katılıp da İskenderun' a falan, oralara gitmesi, yazılan mektubun şeysi, biraz hüzün yarattı tabii, hüzünlü oldu biraz.

15. Bu başlangıca göre herhalde bunun böyle bitmesi gerekirdi. Bu şekilde başlandığına göre böyle bitmesi gerekirdi.

- Siz de aynı şekilde mi bitirirdiniz? (Ek soru)

Böyle olurdu herhalde. Film oraya doğru gitti, oraya doğru kaydı sanki.

- Yani, yönetmen olsaydınız, bu filmi yine böyle bitirirdim, diyorsunuz? Yoksa, başka türlü mü?

Başka türlü nasıl bitebilirdi? İlhami ölürdü de, ondan sonra bunlar birbirini severdi, belki bir kavuşma olurdu, ama o biraz sanki uydurma gibi olurdu gibi geliyor. Senaryoyu yazan güzel yazmış, şimdi yani, bütün olduğu gibi çizmiş, yazmış işte…

9. Katılımcı: Güngör Akıncı

Yaş: 70

Gelir: 1000- 1,500 YTL

Medeni Durum: Evli

Eğitim: İlkokul Mezunu

Meslek: Ev Hanımı

Eşinin Mesleği: Emekli Bankacı

Çocuk Sayısı: 4

1. ve 2. Gerçeğe yakın olmamakla beraber hüzünlendim. Biraz da kendi durumum aklıma geldi, onun için de duygulandım.

- Kendi durumunuz derken? (Ek Soru)

Rahatsızlığım dolayısıyla.

3. Valla, oğlanın ailesinden ayrıldığında o zaman çok hüzünlendim.

- İskenderun'a tayin olduğu zaman mı? (Ek Soru)

Hayır, hayır daha küçük kendi babasından ayrılırken, evet orada hüzünlendim. Sonra da tabii hakikat olmayan bir aşk. Her üçü için de üzüldüm. Üçü de bahtsızdı. Hastalık tabii herkesi üzer, beni de o şekilde üzdü. Ondan hüzünlendim. Öbürü arzusuna erişemediği için, öbürü yanlış anladığı için. Hepsi bence bahtsızdı.

- Öbürü derken?

Eşi. Nalân da öyle, eşi de öyle, ağabeyi sıfatında olan da öyle; Kenan da öyle. Arzularına ulaşamadılar.

4. Bence dürüst, duygularını gizleyen dürüst bir insan…

- Yani, iyi bir karakter diyorsunuz?

Evet, benim görüşüm öyle.

5. Kenan da dürüst ama işte, o son mektup mahvetti.

- Yani, film boyunca nasıl bir şey sergiledi sizce, aşkını itiraf edişleri, Nalân'a davranışları, onları falan düşündüğünüzde?

Evet, daha önceden anlasaydı Nalân, o da anlatmış olsaydı, açıkçası bir üçüncü kişi arada şey olmazdı. Boşa geçen yıllar diyeyim…

- Yani Kenan önceden itiraf etmiş olsaydı, böyle olmazdı, diyorsunuz?

Olmazdı.

- Nalân önceden niye kaçtı sizce? (Ek Soru)

Onun duygularını anlayamadı herhalde, kardeş gözüyle baktı. Sonradan anladı ama iş işten geçti.

6. Valla ilk etaplarda iyiydi, ama son durumunu hiç sevmedim.

-Neden?(Ek Soru)

Eee, annesinden ayırmasaydı çocuğunu. Orada yani, son gününü yaşayan bir kadına o yapılmazdı.

- Orada haksız yere mi suçladı sizce? Ve o ceza…

Çok fazlaydı, evet çok fazlaydı.

- Sondaki davranışı falan?

Pişmanlık. Son davranışı pişmanlık.

7. Valla, madem ki artık açığa çıkmayacaktı, onlar da onu yapmasalardı, iyiydi. Öbürü sinesine çekecekti. Evet, o kanaatteyim.

- Onun öncesinde, yani, devreye İlhami girmeden mesela?

O zaman mutlu görünüyordu, ama İlhami araya girdikten sonra, ha pardon İlhami beyiydi, karıştırdım. Kardeşi olan araya girince şey oldu. Baştan İlhami'yle mutluydu.

- Mutluydu diyorsunuz?

Veyahut en azından öyle görünüyordu…

8. Karşılıksız istemezdim.

- Aslında Kenan çok seviyor ama…

Evet Nalân'dan aynı şeyi göremedi.

- Yani Kenan'ın yerine koyuyorsunuz o zaman kendinizi?

İki tarafın da birbirini sevmesi?

Evet, tabii.

9. Valla önceden herhalde doktoruydu, onu tedavi ederken ona aşık oldu. Ama o da ümitsiz bir aşıktı. Sonradan bırakıp gitti, tedavisi ne oldu? Onları bilemiyoruz tabii..

-Bırakıp gitmesi ama hani gönüllü bir…

Görevli gitti ama hiç birine bir ne mektup geldi, bir ne haber geldi. Hiçbir şey gelmedi. Kopuk bir ilişkiydi.

- Yani, evliliklerini bir iki kelimeyle nasıl özetlersiniz? Nasıl bir evlilik sizce o?

Valla bence pek iyi evlilik değil. Başı iyiydi de sonradan biraz bozuldu.

- Bozulmasının nedeni de İlhami'nin ilgisizliği mi? (Ek Soru)

Evet, ilgisizliği…

10. Böyle bir evlilik ilişkisi yaşamak ister miydiniz?

Hayır, asla.

- Neden? (Ek Soru)

İlgi hanımlar her zaman bekler. Sağlığında da, hastalığında da.

- Yani, yanında bulamayışı Nalân'ın en (katılımcıyla beraber) ihtiyacı olduğu bir sırada…

Belki de onun için öbür tarafa yöneldi. Hani kocası olsaydı, yanında olsaydı belki bu safhaya gelmeyecekti.

11. Valla karşılıksız bir aşk. Sonu hüsranla bitti…

- Yani, böyle bir aşkı hiçbir şekilde…

Düşünmem tabii.

12. Valla şimdiki aşklar maalesef iki ayda bitiyor. Çabuk oluyor ve iki ayda bitiyor. Eski aşklar daha uzun süreli.

- Sadakat anlamında?

Şimdi maalesef…

- Süre anlamında öyle karşılaştırdınız…Eskiden daha uzun sürerdi, iki taraf da birbirine sadık kalırdı, şimdi öyle değil, diyorsunuz. Onun dışında benzeyen? Mesela, Kenan'ın sevgisini değerlendirecek olursanız…(Ek Soru)

O kadar sevgi zannetmiyorum bu devirde.

- Bu devrin hangi şeyi sizce? (Ek soru)

Yani, gençler daha sorumsuz. Daha gelip geçici aşklar, sevgiler…Aldatmalar. Yani eskiyle kıyaslayacak olursam böyle.

- Yani, bu gençlerden mi kaynaklanıyor, yoksa hani bir şeyler mi onları böyle yaşamaya sürüklüyor? (Ek Soru)

Valla, onu bilemeyeceğim. Böyle bir ortam var ama neden kaynaklandığını bilemiyorum. Herhalde gene de sadakatsizlikten her iki tarafın da. Gelip geçici aşklar…

- Mesela, bu filmleri de şu zamanda hani, gençler çok severek izlemez, mesela öyle bir şey de var. Hani, dediğiniz bu filmlerdeki gibi aşk ilişkileri şimdi yaşanmıyor, bir de bu filmler de şimdi oturup izlenmiyor…

Evet maalesef.

- Önceden bu filmler herkesin severek ve..

Evet, şimdi herkes yabancı filmler izliyor.

- Herkes yabancı filmler izliyor. Bu filmlere de gülünüyor hatta çoğu zaman. O hale geldi. Öyle bir şey var.

13. Filmi ilk kez izlediniz?

Evet.

14. Acıydı.

15. Neticede düzelseydi de kavuşsalardı, öyle arzu ederdim.

- Peki İlhami var arada, o ne olacak?

İlhami neticede anlayacaktı yaptığı hatayı, bunların birbirlerini çok sevdiğini…Aradan çekilseydi.

- Şeyin hastalığı var, Nalân'ın hastalığı?

İşte düzelseydi istiyorum ben. Sonu iyi biten filmleri çok severim. Bunun için onu da öyle düşünüyorum. Mutlu sonlar, evet. Acı veren filmler bana da acı verir.

10. Katılımcı: Nurten Yüksel

Yaş: 70

Gelir: 800,00YTL (Bir ev sahibi)

Medeni Durum: Evli

Eğitim: Kız Enstitüsü (Şimdiki Kız Meslek Lisesi.Üçüncü sınıftan ayrılmış.)

Meslek: Ev Kadını (Amerikalı bir profesörden aktararak "ağır işçi" diye tabir etti.)

Eşinin Mesleği: Emekli Müzik Öğretmeni

Çocuk Sayısı: 3 (İkisi üvey)

Giriş Konuşmaları

- Kitabını okumuştum dediniz?

Çok yıllar evvel ama, çok yıllar evvel. Genç kızken okumuştum ben onu. Çok yıllar evvel okudum.

1. ve 2. Bir çocuğun oraya gelmesi, birbirlerine aşık olması. Bunlar tabii doğal şeyler. İkisi de kardeş değiller. Doğal şeyler. Ondan sonra Nalân'ın onu anlama, anlıyor ama kardeş olarak büyüdükleri için istemiyor yani. Ama gönlünde Kenan yatıyor. Zaten Kenan da açığa vurmuş bir durumda. Her şey…Böyle olmaması lazımdı. Evlenseler belki daha değişik olurdu ortam. Sonra kocasının o şekilde onu itham etmesi, onu

suçlaması…O da saçma. Hiçbir şey anlayıp dinlemeden. O da çok saçma bir durum. Onu önce anlayacaktı, ondan sonra. Sevebilir, kardeş olmadıklarına göre, tabii ki herkes birbirini sevebilir. Ondan sonra ne bileyim, çocuğun daha önceki hayatı…Üvey babanın evinden onu dışarıya atması. Bunlar hep acı durumlar. Güzel de bir tesadüf şeyin onu bulması, neydi adı?

- Azmi Beyin.

Onu bulup da onu büyütmesi çok büyüklük. Onu aldı geldi. Tanımadığı, bilmediği bir çocuğu aldı geldi evine; büyüttü; ona tahsil verdi; bir hayat verdi. Kızıyla bir tuttu. Çok güzel şeyler bunlar. Güzel bir ortamda büyüttü. Onların da birbirlerine aşık olması gayet doğal.

- Doğal diyorsunuz?

Doğal, bence doğal. Kardeş olmadıklarına göre doğal. İşte evlenseler daha iyi olurdu ama o zaman film nasıl bitecek? Değil mi? Filmin seyri olması lazım, bir seyri olması lazım. Evlenseler biterdi. Adı *Hıçkırık* olmazdı zaten. Adı üstünde *Hıçkırık.* Zaten ileride, romanında da evleniyorlar. Nalân'ın ağlattığını Handan güldürüyor diyorlar. Sonunda evleniyorlar onlar ama, tabii aralarında büyük bir yaş uçurumu var. Gayet tabi olarak bir yaş uçurumu var. Tamamıyla tipik bir Türk filmi. Güzel bir Türk filmi. Şimdi zaten artık böyle filmleri izleyemiyorum da…İçim acıyor, yüreğim dayanmıyor artık. Eskiden dayanıyordu, ağlıyordum, ediyordum (Gülüşmeler). Çok güzeldi.

- O zaman sadece bu filmler vardı bir de.

Onlar vardı, başka yoktu ki. Hep dram, hep dram. Yani böyle güldürecek…Televizyon yoktu tabii ki o zaman. Sadece filmlerde, sinemaya gidiyorduk, kitabını okuyorduk. O şekildeydi, başka bir şey yoktu. O zamanın şartları oydu. Eğer bundan ağlarsam televizyonu açıyoruz, başka bir komedi, bir şey buluyoruz, onları izliyorum. Paparazziler var.

- Seçenek çok şimdi.

Seçenek çok. Hayat şartları böyle.

3. Benim en çok onun verem olup ölüp Kenan'dan ayrılması…Ona çok üzüldüm.

- Tam nerede, evlendikten sonraki ayrılmalarına mı? (Ek Soru)

Evlenmelerine üzüldüm zaten. Ondan sonra ölüm sahnesinde çok üzüldüm. Kucağında öldü. Verem olması, kucağında ölmesi, o beni çok üzdü. Zaten evlendiğinde çok üzüldüm. Üzüldüm.

- O bir ayrılık şeyiydi?

Bir ayrılık. İpler koptu, her şey bitti, bir ümit kapısı kapandı. Ona çok üzüldüm. Kenan'ın oradan mahsun mahsun onlara bakması falan, beni o çok üzdü, yaraladı. Yaraladı.

4. Nalân, çok iyi yürekli, sevecen, etrafına neşe dağıtan, hayat veren çok iyi yürekli bir insan. Yani içinde kötülük olmayan…Yani, Kenan eve geldiği zaman bile çok güzel karşıladı. Küçücük olmasına rağmen. O küçücük yüreğine rağmen çok güzel karşıladı. Ona sarıldı, kardeşim dedi. Çok iyi bir insan, çok. Çok iyi yürekli.

5. Kenan, kara sevdalı (Gülüşmeler). Nalân'a tapan, onu çok seven. Fakat sevgisine karşılık bulamayan Nalân tarafından. Belki o da seviyordu da, belki değil, seviyordu ama karşılık bulamadı kendince. Sadece onun için yaşayan, çok iyi bir genç.

6. İlhami'nin burada, fazla bir şeysi, fonksiyonu yok. Hastasıydı; ona orada aşık oldu, sevdi, evlendi. Fazla bir şeysi yoktu onun. Onun tek kusuru o mektubu okuyup fevaran etmesi. Onu daha etraflıca düşünüp daha sağlıklı düşünmesi lazımdı. Çünkü karısını biliyordu; namuslu bir insan olduğunu biliyordu. Daha sağlıklı düşünebilirdi..

- Karısını sizce tanıyamamış mı? (Ek Soru)

Tanıyamadı. Evlendiler. Çocuk küçükken çekti Amerika'ya gitti, tanıyamadı veya tanımak istemedi. O mektubu okuyunca her erkeğin yaptığı gibi tepki gösterdi. Tepki gösterdi.

-Yani her erkek yapar diyorsunuz? (Ek Soru)

Her erkek yapar. Şimdi aynı şekilde kocamızın bir mektubunu bulsak biz de yaparız. Biz de tepki gösteririz. Doğal bunlar. Tepki gösterdi. Çocuğu alıp gitmesi; hasta yatağında onu o şekilde bırakması çok acı bir durumdu; yapmaması lazımdı.

- Yani o anki tepki anlaşılır belki ama, sonraki hani kadına yaptığı şeyler, hani cezası…

Evet cezası çok şey, küstahçaydı. Yani, onun çocuğunu götürmekle büyük bir ceza verdi ve ölümünü çabuklaştırdı.

- Yani bir doktor…

Bir doktor olarak, değil mi, onu herkesten çok onun bilmesi lazım. Onun ölümünü çabuklaştırdı.

- Moral…

Tabii ki moral o kadar…İşte ben kanseri moralimle yendim. Etrafımda oğlumun, kocamın, çoluğumun çocuğumun morali, kendi dirayetimle yendim. Onun da öyle yapması lazım. Orada çok büyük hatası vardı İlhami'nin.

- Orada işte şey ağır bastı…

Hislerine yenildi, hislerine çok yenildi, mağlup oldu. Yapmaması ve oturup konuşması, nedir yani, bu işin şeysi nedir diye konuşması lazımdı. Çocuğu aldığı gibi gitti, karısının ölümünü çabuklaştırdı. Olmaması lazımdı..

7. Doğal. Beraber büyüdüler. Dışarıdan geldi, bir kardeşi oldu Nalân'ın. Ondan sonra çok güzel bir ortamda büyüdüler. Zenginlik var, her şey var. Aralarında hiçbir kıskançlık, şudur budur olmadı. Sonra genç kız oldular. Nalân bu arada hastalandı malum. Ondan sonra, Kenan onu hep sevdi. Hiç başka, ona bir sadakatsizlik göstermedi, hep sevdi. Yani onların yaşadığı hayat normaldi bence. Öyle olabilirdi sadece, başka türlü olamazdı. İkisi de sağlıklı, birisi genç kız, birisi genç erkek, kardeş değiller. Yani bunun böyle olması, sevmeleri birbirlerini, bence çok doğal ve çok güzel vakit geçiriyorlardı; hiç birbirleriyle kavga etmediler. Çok güzel bir ortamları vardı. Yani hoş bir şeydi, doğaldı yani bunlar. Çok doğal.

8. İsterdim. Tabii ki çok güzel. İnsan severek…İnsanın vücudunun sevmeye, sevilmeye de ihtiyacı var. Yani isterdim birisi tarafından…Tabii genç kızlığımda…Birisi tarafından seveyim veya sevileyim; o şekilde evleneyim çok isterdim. Ama öyle olmadı bizim. Olmadı. Ve benim bütün temennim genç kızlara, severek evlensinler. Severek evlenin. Sakın baskıyla evlenme, kesinlikle.

- Yani o ilişki aşk olarak çok güzel de, hani sonlara doğru yaşanamaması, içte kalması falan, onu nasıl yorumlarsınız? (Ek Soru)

Hislerinin içinde kalması mı? O normaldi. Yani şimdi, onu Nalân'ın önce düşünmesi lazımdı. Kenan'ın ona karşı tutumunu, hislerini biliyordu. Başkasıyla evlenmemesi lazımdı…Kenan nasıl belli ediyorsa o da belli edip evlenmeleri lazımdı, ama dediğim gibi, bu sefer bu film olmazdı (Gülüşmeler). Olmazdı.

- Nalân'ın bu dışa vurmamasının en büyük nedeni ne sizce? Yani, ne olabilir? (Ek Soru)

En büyük nedeni, onu kardeş gözüyle gördü ve bir de Kenan'ın ona aşık olduğu hislerini tam anlamıyla kavrayamadı. Ben seviyorum, ama karşımdaki beni aynı hisle seviyor mu…Ayıp olur, biz kardeş gibi büyüdük gibi hisler besledi, açığa vurmadı. Sonra her şey açığa çıktı, ama evlenmiş oldu. İş işten geçti. İş işten geçti.

9. Valla onların evliliği hiç ortada dosdoğru görülmedi. Evet, hemen hamile kaldı; çocukları oldu; İlhami çekti gitti. Karısıyla bir arada yaşayıp da, çocuğuyla karısıyla bir arada yaşayıp da güzel bir ortam olmadı. Belki de Nalan, Kenan'a daha çok onun için bağlandı. Benim fikrim o. Ama kocasıyla zaten severek evlenmediler ki…Belki İlhami onu çok sevdi ama, o görücü usûlüyle evlendi. Eğer şey olsaydı; İlhami ona tam anlamıyla sahip çıksaydı bu işler belki bu düzeye gelmezdi…İlgi yoktu, belki sevgi vardıysa, ama sevgisini hiçbir zaman filmde gösteremedi, olmadı.

10. Böyle bir evlilik yaşamak ister miydiniz?

Hayır, hayır istemezdim. İnsan evlenip de sevilsin, sayılsın, hoş karşılansın, her şeyin hoş olmasını ister. Tabii ki maalesef hayat bu düzeyde gitmiyor kızım. Gitmiyor, gitmiyor. Zaten bu filmler de hayatın bir parçası, parçası…

- Gerçeklik payı var yani? (Ek Soru)

Hem de nasıl. Yüzde doksan gerçek payı var. Hayatta da olabilen şeyler bunlar. İnsan sevdiğiyle sevse bile evlenemiyor, ayrılıyor. Ondan sonra, sonra mutlu olamıyor başkasını sevdiği için. Bu hayat böyle devam edip gidiyor.

- Bu filmin de en çok etkileyen tarafı o oluyor belki de, yani şey de söyledi çünkü, Güngör Teyze de söyledi az önce (filmi seyrederken), izlerken filmden değil de dedi, hayatından etkileniyorsun…

- Evet, oradaki hayattan ve kendinden etkileniyorsun. Ben mesela, sevseydim, sevileydim; yani severek evlenseydim, belki hayatım daha başka türlü olurdu diyorsun. Hayatın acımasızlığıyla karşılaştıkça insan kendini daha çok mutsuz hissediyor. Sevdiğimle evlenseydim, belki bunlar olmazdı diyorsun, deniyor…

- Yani, kendimizi böyle biraz olayların içine…

O olayların içine, filme adapte ediyoruz kendimizi. Acaba diyoruz, yani ben kendimi orada oynuyor hissediyorum bazen. Öyle hissediyorum…

- Ondan etkiliyor zaten…

Çok etkiliyor…Gözyaşımız da onlardan (Gülüşmeler). Gözyaşı da onlardan. Kendimizi onların yerine koyuyoruz, onun için böyle oluyor.

11. Valla, bu şeydeki aşk çok güzel bir aşk. Sevgi, saygı çok güzel. Yani, bu Leyla ile Mecnun'un aşkı aynı orada da var. Benim çok hoşuma gitti. Birbirlerine sadakatle bağlanmaları, sevmeleri çok hoş, çok güzel. Yani kutlanacak bir olay. Yani öyle bir olayı yaşamak isterdim.

12. Yaşanıyor, yüzde yüz yaşanıyor. Belki daha fazlası yaşanıyor. Ama açığa çıkmıyor. Neler var…

- Niye açığa çıkmıyor? (Ek Soru)

Herkes ne bileyim, etrafından sıkılıyor. Açığa çıkmasını istemiyor, sevgisini içinde bastırıyor; ne bileyim, aileler denk olmuyor ve yahut ta o şekilde de olabiliyor. Yani, fakir kızı zengin oğlu; zengin kızı fakir oğlu…Olmaz gibi içinde bastırıyorsun hislerini. Böyle.

- Böyle hala…

Hala devam. Belki daha fazlası var. Ama duymuyoruz, duyulmuyor. Şimdi ama daha çok duyuluyor; paparazziler var, gazeteler var, televizyonlar var. Eskiden herkes hislerini daha çok bastırıyordu, hatta açığa çıkaramıyordu. Mümkün değil; açığa çıkarırsan aileden baskı görürsün, etraftan baskı görürsün, herkes seni kınardı. Bizim zamanımızda öyleydi.

- Ona göre biraz daha rahat aslında.

Şimdi daha rahat tabii ki. Bir kız çocuğu annesiyle babasıyla rahat konuşabiliyor. Mesela, ben annemle hiçbir zaman rahat konuşamadım zamanında. Şimdi rahatça söyleyebiliyor; birini sevdiyse saklamıyor. Çok güzel bir şey. Öyle olması lazım.

- Ama buna rağmen yine böyle kavuşamama şeyi de hala var bir yandan…

Hem de nasıl var, hem de nasıl , devam…

- Yani o rahatlığa rağmen şey de devam ediyor…

Şimdi fazla da rahatlık var gibi geliyor bana. İnsanlar çok fazla şeyler istiyor gibi geliyor, kendi fikrimce söylüyorum. En küçük bir şeyden ayrılıklar oluyor ki evlilik de sevgi ve fedakarlık ister biraz. Her iki taraf için de, kız için de oğlan için de fedakarlıktır sevgi de, evlilik de…

- Ama şimdikiler o kadar fedakarlık yapmıyor diyorsunuz? (Ek Soru)

Yok. Bizim zamanımızda, ne bileyim, daha çok kabulleniyorduk her şeyi. Yani, açığa vuramıyorduk, kabulleniyorduk. Aman evlendik, çocuğumuz oldu, geçinelim diyorduk. Şimdikiler daha iyi gibi geliyor bana. En azından çile çekmiyorlar, kır ipini gitsin…

- Gelinliğiyle gitti, kefeniyle gelecek şeyi varmış.

Aaa tabii, benim annem kapıdan çıkarken, bu kapıdan duvağınla çıkıyorsun, kocanın evinden kefeninle çıkarsın, dedi. Saftirik saftirik ben de ona inanmışım. Kendini fazla ezdirmeyeceksin. Sevgin, saygın kocana da etrafına da yerinde olacak, ama kendini de

ezdirmeyeceksin. Bizleri çok ezdiler, çok ezdiler ve ben şimdi şimdi çok pişmanım kendimi ezdirdiğime, ama ekonomik özgürlüğüm yoktu. O dönemin şartları öyleydi, ekonomik özgürlüğüm yoktu. Katlanmak mecburiyetinde kaldım çok şeylere. İşte bu güne geldik. Elli yıl bitiyor, on üç Ağustos'ta elli yıl bitiyor.

- Aslında sizden sonraki nesil de, annem de çok anlatır; yani o da ezildiğini, istediği gibi davranamadığını…Şu anda da kırsalda da öyle çok insanlar var…

Tabii tabii, istediğimiz gibi hayatta davranamazsın; kocandan çekin, kaynanandan çekin, kaynatandan çekin. Hep onların dediği olsun. Etrafından, ne demek bunlar ya! Ben de bir insanım, benim de bir özgürlüğüm olmalı. Kendi kendime hareket edebilmeliyim. Ne demek yani? Ben bunlara hep karşıyım, ben biraz feministim de. Valla…(Gülüşmeler) Ben erkekleri çok sevmem, kızları çok severim. Haluk duymasın, beni keser…(Gülüşmeler)

- Eşi de feminist değil mi?

Bilmiyorum. Ben hakikaten öyleyim.

13. Filmi bir genç kızlığımda izledim. Bir de sonradan, evliyken de sinemada mı ne izledim. Bu ya üç ya dörttür. Tam kesin bilmiyorum da, ya üç ya dörttür.

- Peki her izleyişinizde hissettiğiniz şeyler?

Her izleyişimde, bugün de aynı hisleri duydum. Hep yüreğim acımıştır; neden birleşemediler, neden böyle ayrılıklar oldu. Hele eskiden daha duygusaldım herhalde, daha çok canım yanıyordu. Şimdi ama Türk filmlerini izlemeye de yüreğim dayanmıyor artık. Yaş ilerledi, duygusallık arttı…

- 13. sorunun diğer sorusu…

Hoşuma gidiyor herhalde (Gülüşmeler). Ne bileyim o şeyler, onları tekrar tekrar yaşamak hoşuma gidiyor. Bugün yine aynı hisleri duydum. Genç kızken izlediğim gibi aynı hisleri duydum. Onların ayrılmaları, Nalân'ın ölmesine çok üzüldüm.

- Aynı şeyler hissedilebiliyor yine? (Ek Soru)

Evet ediyorum…

- Biraz da belki genç kızkenki şeyleri hatırlayıp da, öyle bir şey de var değil mi? Biraz anılar falan da canlanıyor…

Canlanıyor gözümde, yüreğinde canlanıyor, gözünde canlanıyor. Beynin çalışıyor. Öyle…

14. Filmin sonu acı bitti. Üzücü bir olay. Romanında Handan'la evleniyor. Annesinin veya sevgilisinin hatırasını Handan'la yaşıyor. O daha güzel, kavuşma demiyeyim artık, insan sevgilisinin kızıyla ancak, artık ne hisler beslediğini bilemem de, fakat acı bitti. Bitmemeliydi, öyle olmaması lazımdı. Ben zaten ta başından beri onun Kenan'la evlenmesi taraftarıydım. Sevgililer, sevgi birleşsin. Sevgililer ayrılmasın.

15. Ben o sonunu var ya, zaten onu ta başından evlendirirdim. Ta başından evlendirirdim. Çünkü sevgiye hürmetim, saygım sonsuzdur. Ona hiç kıyamam. Onu taptaze yüreğinde tutmak lazım o sevgiyi. Canlı tutmak yıllar geçse bile…

- Peki İlhami ne olacaktı o zaman? (Ek Soru)

İlhami başkasını bulsun (Gülüşmeler). Ben yönetmen olsam, tabii o zaman film kısacık olurdu. O da olmazdı.

- Kısa film de var, olsun…

Kısa filmler de var değil mi? Öyle olsun isterdim.

- Peki Nalân'ın hastalığı? (Ek Soru)

Nalân'ın hastalığı zaman hastalığıydı. Zaten o zamanda verem çoktu. Herkes hastalanıyordu ama, verem fakir hastalığıydı, onlar zengin. Zengin ama çok hassas bir kız. Zaten bu verem de nerede hassaslar varsa, fakirler varsa onları bulan bir hastalık. O da zengin ama, hassas bir kızdı, çok narin yapılıydı. O yüzden hastalandı o.

- Yani o da tedavi olabilirdi…

Olabilir. Şimdi olsa zaten yok da. O zaman da tedavi olabilirdi ve gizli gizli Kenan'ı sevmesinin neticesi de olabilir. O da seviyordu çünkü. O da seviyordu da işte kardeş olarak büyüdükleri için açığa vuramıyordu. Kenan daha önce açığa vurdu. Ama onun yüreğinde hep Kenan vardı…

- Biraz da hani şey diyorlar ya verem için, karasevda hastalığı…

Karasevdaydı, ikisi de karasevda. Onun neticesi verem oldu. Benim senaryo bu kadar (Gülüşmeler).

KAYNAKÇA

Kitaplar

ABİSEL, Nilgün.“Bir Dünya Nasıl Kurulur?: Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine,” **Sinema Yazıları.** Der.: Seçil Büker.Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997.

_____. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

_____. **Sessiz Sinema**. Ankara: Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları, 1989.

_____. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.

_____. **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005.

_____ ve diğerleri. **Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine.** İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

ADANIR, Oğuz. “Gerçeklerden Kaçamayız,” **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.: Süleymâ Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996.

ARİSTOTELES, **Poetika.** Çev.: Samih Rifat. İstanbul: Ofset Yapımevi, 2003.

_____. **Politika.** Çev.: M. Tuncay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.

AYÇA, Engin. “Yeşilçama Bakış,” **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.: Süleymâ Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996.

BALSDON, Dacre ve diğerleri. **Aşk ve Toplum.** İkinci basım. Der. Ve Çev.:Yılmaz Öner. İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. “En Güzel Tüketim Nesnesi: İnsan Vücudu,” **Metinler ve Söyleşiler.** Çev.: Oğuz Adanır. Ajans Tümen Yayınları, 1988.

BAYRAM, Nazlı. **Yeşilçam Romantik Güldürüleri ve Kültürel Temsiller.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2002.

BENJAMIN, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı,” **Pasajlar.** Çev.: Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

BERGER, John. **Görme Biçimleri.** Sekizinci basım. Çev.: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

BERKES, Mediha. "Hüseyin Rahmi'nin Romanlarında Aile ve Kadın," **T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Aile Yazıları 2.** Der.:Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem. Ankara: 1990.

BORA, Aksu. **Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası.** İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

BOURGET, Jean-Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres," **Film Genre Reader**. Ed.: Barry Keith Grant. U.S.A.: University of Texas Press, 1990.

BRANDEN, Nathaniel. **Aşkın Psikolojisi: Yeni Kadın-Yeni Erkek İlişkisi.** Çev.: Koray Durak. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık, 1999.

CANETTI, Elias. **Kitle ve İktidar**. İkinci basım. Çev.: Gülşat Aygen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.

CONNELL, R. W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar.** Çev.: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

DAVIDOFF, Leonore. **Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet.** Çevirenler: Zerrin Ateşer ve Selda Somuncuoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

DELPHY, Christine. "Baş Düşman," **Kadının Görünmeyen Emeği: Maddeci Bir Feminizm Üzerine.** Der.: Gülnur Savran ve Nesrin Tura. İstanbul: Kardelen Yayınları, 1992.

DERMAN, Deniz. "Ebediyete Kadar," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

DONOVAN, Josephine. **Feminist Teori.** Çevirenler: Aksu Bora, Meltam Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

ECEVİT, Yıldız. "Türkiye'de Ücretli Kadın Emeğinin Toplumsal Cinsiyet Temelinde Analizi," **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler.** Der.: Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1998.

ELSAESSER, Thomas. "Tales of Sound and Fury-Observations on the Family Melodrama," **Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and Woman's Film**. Ed.: Christine Gledhill. London: BFI Publishing, 1987.

ENGELS, Friedrich. **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.** Onuncu basım. Çev.: Kenan Somer. Ankara: Sol Yayınları, 1992.

FISKE, John. "Commodities and Culture," **Understanding Popular Culture**. London and New York: Routledge, 1996.

FREUD, Sigmund. **Totem ve Tabu.** Çev.: Niyazi Berkes. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1971.

FROMM, Erich. **Sevme Sanatı.** Yedinci basım. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

GLEDHILL, Christine. "The Melodramic Field: An Investigation," **Home is Where The Heart Is.** London: BFI Publishing, 1990.

GÖLE, Nilüfer. **Modern Mahrem.** Beşinci basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

GÖLPINARLI, Abdülbâki. **Mevlânâ Celâleddin.** Üçüncü basım. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1954.

GÖTZ, Hans-Werner. "Ortaçağ'da Aşk," **Aşk ve Toplum**. Der. ve Çev.: M. Yılmaz Öner. İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995.

GREER, Germaine , **İğdiş Edilmiş Kadın.** İstanbul: Pencere Yayınları, 1996.

GÜÇHAN, Gülseren. "1990'lı Yıllar Türk Sinemasında Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler," **Kadın Araştırmaları Sempozyumu**. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2004.

_____. **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji.** Eskişehir: İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, 1999.

HALL, Stuart. "Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and the Problems," **Culture, Media, Language.** Ed.: Stuart Hall ve diğerleri. London: Routledge, 1996.

HARDING, Sandra. "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var Mı?," **Kadın Araştırmalarında Yöntem.** Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995.

HUYSSEN, Andreas. "Kadın Olarak Kitle Kültürü: Modernizmin 'Öteki'si," **Kadın ve Popüler Kültür.** Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınları, 1995.

İLERİ, Selim. "Hıçkırık'a birkaç sayfa…," **Hıçkırık.** İkinci basım. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.

İLHAN, Attila. **Hangi Batı**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.

İLYASOĞLU, Aynur. **Örtülü Kimlik**. İstanbul: Metis Yayınları, 1994.

KAPLAN, Cora. "The Thorn Birds: Fiction, Fantasy, Femininity," **Formations of Fantasy**. Ed.: Victor Burgin, James Donald ve Cora Kaplan. London ve New York: Methuen, 1986.

KAPLAN, Neşe. **Aile Sineması Yılları 1960'lar**. İstanbul: Es Yayınları, 2004.

KAYALI, Kurtuluş. **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması Üzerine Bir Yorum Denemesi.** Ankara: Ayyıldız Yayınları, 1994.

KIREL, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.

KONGAR, Emre. "Türkiye'de Aile Yapısı, Evrimi ve Bürokratik Örgütlerle İlişkileri,"**Aile Yazıları 2.** Ankara: T. C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990.

KUŞ, Elif. **Nicel-Nitel Araştırma Teknikleri.** Ankara: Anı Yayıncılık, 2003.

LIPP, Carola. "Proletaryada Aşk-Yakın İlişkiler," **Aşk ve Toplum.** Der.: ve Çev.: M. Yılmaz Öner. İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995.

MARKS, ENGELS, LENIN. **Kadın ve Aile.** Dördüncü basım. Çev.: Arif Gelen. Ankara: Sol Yayınları, 2002.

MAYRING, Philip, **Nitel Sosyal Araştırmaya Giriş**. Çev.:Adnan Gümüş ve M. Sezai Durgun. Adana: Baki Kitabevi, 2000.

MIES, Marie. "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru," Çev.:Ayşe Durakbaşa ve Aynur İlyasoğlu. **Kadın Araştırnalarında Yöntem.** Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995.

MILLETT, Kate. **Cinsel Politika.** Çev.: Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi, 1973.

MODLESKI, Tania. **Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi.** Çev.: Yavuz Alogan. İstanbul: Pencere Yayınları, 1982.

MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** Üçüncü basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

MUTLU, Dilek Kaya. "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

MUTLU, Erol. **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1991.

NACİ, Fethi. **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**. İkinci basım. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990.

NADİR, Kerime. **Hıçkırık.** İkinci basım. İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2002.

NADİR, Kerime. **Romancının Dünyası: Yazarlık Anıları**. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri Koll. Şti., 1981.

NAZİK, Yağmur. "1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme," **Sinemada Anlatı ve Türler.** Der.: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları, 2004.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. London: Routledge, 2000.

NOYAN, Nazlı Eda. "Kadınımın Resmidir," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.: Deniz Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

OKTAY, Ahmet. **Türkiye'de Popüler Kültür**. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

ORAN, Bülent. "Yeşilçam Nasıl Doğdu," **Türk Sineması Üzerine Düşünceler.** Der.: Süleymâ Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1996.

OSKAY, Ünsal. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım.** Dördüncü basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

ÖNEN, Engin."Ailenin Grupsal ve Kurumsal Değişme Boyutları ve Bir Örnek Olay," Der.: Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem. **Aile Yazıları 2**. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990.

ÖZBEK, Meral. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.** İkinci basım. İstanbul: İletişim Yayıncılık, 1994.

ÖZDEN, Zafer. **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi.** İkinci basım. Ankara: İmge Kitabevi, 2004.

ÖZGÜÇ, Agâh. **Türlerle Türk Sineması: Dönemler, Modalar, Tiplemeler**. İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.

ÖZÖN, Nijat. **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları: 1. Cilt**. Ankara: Kitle Yayıncılık, 1995.

_____. **Türk Sineması Kronolojisi**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

_____. **Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960.** İstanbul: Artist Yayınları, 1962.

_____. **Türk Sineması Tarihi (Dünden Bugüne) 1896-1960.** Antalya: Kültür Sanat Vakfı Yay., 2003.

_____. **100 Soruda Sinema Sanatı.** İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972.

ÖZSOY, Aydan. "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi," **Sinemada Anlatı ve Türler.** Ed.: Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata. Ankara: Vadi Yayınları, 2004.

POSTER, Mark. **Eleştirel Aile Kuramı**. Çev.:Hüseyin Tapınç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1989.

RADWAY, Janice. "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik," **Kadın ve Popüler Kültür**. Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.

_____. "Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri," **Kadın ve Popüler Kültür.** Der. ve Çev.: Süleyman İrvan ve Mutlu Binark. Ankara: Ark Yayınları, 1995.

REICH, Wilhelm. **Cinsel Ahlâkın Boy Göstermesi.** Çev.: Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi, 1976.

SARAN, Nephan. "Aile Hayatı ve Toplum," **Aile Yazıları 3**. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990.

SAYIN, Önal. "Aile İçi İlişkilerin Toplum ve Birey Boyutunda Çözümlenmesi," **Aile Yazıları 4**. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1990.

SCHENK, Herrad.“Günümüzde Aşk,” **Aşk ve Toplum.** Der.: ve Çev.: M. Yılmaz Öner. İstanbul: Spartaküs Yayınları, 1995.

SCOGNAMILLO, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi: Birinci Cilt, 1896-1959**. İstanbul: Metis Yayınları, 1987.

_____. **Türk Sinema Tarihi: İkinci Cilt, 1960-1986.** İstanbul: Metis Yayınları, 1988.

_____. **Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra.** İstanbul: Leya Yayıncılık, 1996.

SHOWALTER, Elaine. “Edebiyatta Kadın Geleneği,” **Kadın Araştırmalarında Yöntem.** Çev.: Ayşe Banu Karadağ ve diğerleri. Der.: Serpil Çakır ve Necla Akgökçe. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1995.

SONTAG, Susan. **Bir Metafor Olarak Hastalık: Aids ve Metaforları.** Çev.: Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

STOREY, John. **Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar**. Çev.: Koray Karaşahin. İstanbul: Babil Yayınları, 2000.

ŞENER, Erman. **Yeşilçam ve Türk Sineması.** İstanbul: Kamera Yayınları, 1970.

TOLAN, Barlas. “Geleneksel Aileden Çağdaş Aile Yapısına Doğru,” Der.: Beylü Dikeçligil ve Ahmet Çiğdem. **Aile Yazıları 2**. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1990.

TÜRKDOĞAN, Orhan. “Türk Ailesinin Genel Yapısı,” **Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi.** 1. Cilt. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1992.

ULUYAĞCI, Canan.“Kült Film,” **Sinema Yazıları.** Der.: Seçil Büker. Ankara: Doruk Yayımcılık, 1997.

UNAT, Nermin Abadan. “Toplumsal Değişme ve Türk Kadını,” **Türk Toplumunda Kadın.** Der.: Nermin Abadan Unat. Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1979.

WEST, David. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. Çev.: Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998.

WRIGHT, Judith Hess.“Genre Films and the Status Quo,” **Film Genre Reader**. Ed.: Barry Keith Grant. U.S.A.: University of Texas Press, 1990.

YILDIRIM, Ali ve Hasan ŞİMŞEK. **Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.** Ankara: Seçkin Yayınevi, 1999.

YILMAZ, Ozan. **Aşkın Evrimi- Cinsellik, Evlilik, Sevgi, Aşk.** Üçüncü basım. İstanbul: Ceylan Yayınları, 2005.

YUMUL, Arus. "Türk Sinemasında Aşk ve Ahlâk," **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler.** Der.:Deniz Derman. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2001.

ZOONEN, Liesbet Van. **Feminist Media Studies**. London: Sage Publications, 2003.

Referans Kitaplar

ABRAMS, M.H. **A Glossary Of Literary Terms.** Altıncı basım. U.S.A: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.

AnaBritannica, Altıncı Cilt. İstanbul: Ana Yayıncılık, 1986.

Dergiler

APPELT, Erna M. "Toplum Sözleşmesi Feminist Bir Bakışla Tasarlanabilir mi?," Çev.: Fatma Şenden. **Toplumbilim Dergisi.** 15: 13-19, Mayıs 2002.

AYÇA, Engin. "Türk Sineması Seyirci İlişkileri," **Kurgu Dergisi**, 11: 117–133, 1992.

BATMAZ, Veysel. "Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar," **AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksekokulu Yayınları İletişim Dergisi.** 1: 163-192, 1981.

ERDOĞAN, Nezih. "Narratives of Resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975," **Screen**. 39, 3: 259-271, Autumn 1998.

JACKSON, Stevi "Kadınlar ve Heteroseksüel aşk: Suç ortaklığı, direniş ve değişim," Çev.: İdil Kenar ve Amy Spangler. **Pazartesi Dergisi.** 108: 169-183, Nisan-Mayıs 2006.

LILADHAR, Janine. "From the Soap Queen to the Aga-Saga: different discursive frameworks of familial femininity in contemporary 'women's genres'," **Journal of Gender Studies**. 1: 5-12, 2000.

MACKINNON, Kenneth. “The Family In Hollywood Melodrama: Actual Or Ideal,” **Journal of Gender Studies.** 13, 1: 30–36, 2004.

MULVEY, Laura. “Görsel Haz ve Anlatı Sineması,” **25. Kare**. 21: 38–46, Ekim-Aralık 1997.

MULVEY, Laura. “ ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel In The Sun*’ının Esiniyle Sonradan Düşünülenler,” **25. Kare.** Çev.:Nilgün Abisel, 4: Mart-Nisan 1993.

NEVRA. “Beyaz diziler kadınlar için pornografi mi?” **Pazartesi Dergisi,** 14: 175–176, Mayıs 1996.

SAVRAN, Gülnur. “Neden erkekler aşkı bu kadar farklı yaşıyorlar,” **Pazartesi Dergisi.** 22: 71-75, Ocak 1997.

TUTUMLU, Reyhan. “Popüler Aşk Romanlarının Yarattığı Dünya: Kerime Nadir Romanları,” **Pasaj Dergisi.** 1: 85-100, Mayıs-Ağustos 2005.

YAKIN, Aslı Yazıcı. “Popüler Romansta Stratejiler: Kerime Nadir Romanları,” **İletişim**. 5: 135–150, 2000.

Tezler

AKBULUT, Hasan. “1960-1970 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu,” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi SBE, 2003.

BEHÇETOĞULLARI, Pembe. “Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları: 1960-1975,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE, 1995.

DERSE, Soner. “Türk Sinemasında Kadın-Erkek Arasında Aşk Olgusu,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi SBE, 2002.

GÜRATA, Ahmet. “Filmic Space in Turkish Melodrama,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi SBE, 1997.

_____. “The Modern Mythologies, Imitation of Life: Cross-Cultural Reception and Remakes in Turkish Cinema,” Yayınlanmamış Doktora Tezi. Londra: Londra Üniversitesi, 2002.

SÜLLÜ, Nur. “Sinemada Feminist Eleştiri,” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE, 1988.

TAZEBAY, Burcu. "The Role Of Television In Rural Women's Everyday Life: The Case Of Topaklı Village," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi, 2005.

TUNÇ, Aslı. "Sinemasal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış: Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1995.

YAKIN, Aslı. "Popüler Kültür ve Cumhuriyet Dönemi Popüler Aşk Edebiyatı: Kerime Nadir Romanları," Yayınlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999.

Yayınlanmamış Yazılar

GÜÇHAN, Gülseren. "1990'lı Yıllar Türk Sinemasında Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler," Kadın Araştırmaları Sempozyumu. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, 2004.

Internet Kaynakları

<http://www.milliyet.com.tr/2006/03/18/guncel/axgun02.html > (18.03.2006).

<http://www.pandora.com.tr/sahaf/eski.asp?pid=88>

<http://www.radikal.com.tr> (18.12.2001)