

HIÇKIRIK VE AH GÜZEL İSTANBUL FİMLERİNDE MELODRAM GERÇEKÇİLİĞİNE BİR BAKIŞ

Burhan DEMİR
Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye
burhandemiracd@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-2817-7427>

Atıf	Demir, B. (2025). HIÇKIRIK VE AH GÜZEL İSTANBUL FİMLERİNDE MELODRAM GERÇEKÇİLİĞİNE BİR BAKIŞ. İletişim Çalışmaları Dergisi, 11 (3), 251-280.
------	--

Geliş tarihi / Received: 22.05.2025

Kabul tarihi / Accepted: 17.09.2025

DOI: 10.17932/IAU.ICD.2015.006/icd_v011i3002

ÖZ

Bu çalışmada, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın erken dönem melodram anlayışıyla biçimlenen *Hıçkırık* filmi ile 1960'lı yıllarda toplumsal gerçeklikten uzaklaşmanın mümkün olmadığı bir dönemde üretilen *Ah Güzel İstanbul* filmi, melodram türü bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Nitel içerik analizi kapsamında, melodram türüne özgü anlatı yapısı, karakter tipolojisi, mekân kullanımı ve sinematografik unsurlar açısından incelenen bu iki filmin incelenme amacı, melodramın yalnızca aşk, kader, hastalık gibi bireysel ve duygusal temalarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda toplumsal değişim, sınıf farklılıkları ve modernleşme sancıları gibi daha geniş ölçekli olguları da kapsayabilme potansiyelini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, melodramın tanımı ve olanakları tartışılmakta; olay örgüsünün gerçekliğiyle melodramatik olanın nasıl bir arada var olabileceğine dair sorulara yanıt aranmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, Melodram, Atıf Yılmaz, Gerçekçilik, *Hıçkırık*, *Ah Güzel İstanbul*

A LOOK AT MELODRAMA REALISM IN THE FILMS THE HICCUP AND OH BEAUTIFUL ISTANBUL

ABSTRACT

This study compares Atıf Yılmaz's film *The Hiccup*, shaped by his early melodrama approach, with *Oh, Beautiful Istanbul*, produced in the 1960s during a period when it was impossible to distance oneself from social reality, within the context of the melodrama genre. Within the scope of qualitative content analysis, the aim of examining these two films in terms of the narrative structure, character typology, use of space, and cinematographic elements specific to the melodrama genre is to reveal the potential of melodrama to encompass not only individual and emotional themes such as love, fate, and illness, but also broader phenomena such as social change, class differences, and the pains of modernization. In this vein, the definition and possibilities of melodrama are discussed; answers are sought to questions about how the reality of the plot and the melodramatic can coexist.

Keywords: *Turkish Cinema, Melodrama, Atıf Yılmaz, Realism, Cinema, The Hiccup, Oh Beautiful Istanbul*

GİRİŞ

Filmlerin incelenme sürecinde melodram türüne özgü anlatı yapısı, karakter tipolojisi, hikâye örgüsü, mekân kullanımı ve sinematografik unsurlar değerlendirilmiştir. Böylelikle türün özelliklerini anlamak ve ortaya koymak amacıyla filmler nesnel bir biçimde ele alınmıştır. Filmler arasında toplumsal bağlamlar üzerinden gerçekçiliğin melodram türüne etkisini değerlendirebilmek için *Hiçkırık* filminin karşısına yine Atıf Yılmaz'ın farklı bir filmi olan *Ah Güzel İstanbul* eklenmiştir. Çünkü bu iki film, melodramatik olanın ne oranda aktarıldığına dair farklı bakış açıları sunmaktadır. Dolayısıyla yöntem, her iki filmin sinematik dilini anlamak için karşılaştırmalı nitel analiz olarak belirlenmiştir. Sonuç olarak çalışma, Türk melodram sinemasının iki örneği ile sınırlı olup genelleme yapmak yerine melodram türünün özelliklerine dair bir anlayış sunmayı amaçlamaktadır.

Etimolojik kökeni itibarıyla *melos* ve *drama* sözcüklerinin bir araya gelmesiyle tanımlanmış olan melodramda bu sözcükler “*ezgili drama*”ya karşılık gelir. Mustafa Cebail Sadakoğlu'na göre (2019, s.1186) melodramlar, monarşilerin zayıfladığı ve yerine rızaya dayalı yönetimlerin henüz oluşmadığı, geleneksel değerlerin sarsıldığı kaotik bir dönemde kültürel bir eğlence biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreç içerisinde melodramın tragedyaya temelinden doğan bir tür olarak belirmesi sonrasında sırasıyla tiyatro, roman ve sinema kulvarlarında gelişmesiyle

ilerlemiş ve bugün bir film türü hâline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Tragedyaların melodramlardan ayrılmaya başladığı noktada, tragedyanın sonsuzluğa olan düşkünlüğü ve üstün olana doğru ilerleme çabası yerine melodramlarda gündelik, sonlu ve konusal olanla ilgilenilmiştir. Karakterlerin net sınırlarla belirlenmesi ve onların her daim dışsal etkilere açık olmaları, iyi karakterlerin kötüler yüzünden mutsuz olup başkalarının yardımıyla iyiye ulaşmaları gibi tipik yaklaşımlar melodramların ana hatlarını oluşturmuştur. Bu yapılanmayı özümseyen seyirci bu türe Türk sinemasında da büyük ilgi göstermiştir. Çünkü Melodramların alıcısına önerdiği kavramlar çoğunlukla sansasyon, heyecan, bitmeyen motivasyon, iyiyle kötünün savaşında bolca acı ve aksiyon, ahlaki ve muhafazakâr yönü baskın mesajlar, görselliği güçlü bir mizansendir (Arslan, 2005, s.106). Böylelikle bu durum seyircinin melodramları seyretme eylemini diri tutan itici bir güç oluşturmuştur.

Şükran Akpınar (2015, s.66) melodramlarda, adalet ve özgürlük gibi kavramların öne çıkararak, olayların sıralı bir şekilde ilerlediğini ve karakterlerin değişmeden, belirli şablonlara uygun olarak tasvir edildiğini belirtir. Bu açıdan melodram, karakterlerinin kalıplaşmış yapılarıyla iyi ve kötü, zengin ve fakir, mazlum ve zalim gibi zıtlıkları da beraberinde getirir. Dilek Tunalı (2006, s.18), bu konuda melodramda karakterlerin monopatik bir yapıda olmasından söz etmiş ve bunun sebebini karakterde var olan parçanın bütününe yerine geçmesi ve kompleks yapıların devre dışı bırakılmasıyla açıklamıştır. Buna rağmen melodramatik gelenek, her türlü değişime uyum sağlayabilmesi sayesinde parodiler ve komediler de dahil olmak üzere birçok tür tarafından benimsenmiş ve toplumsal gerilimleri duygusal bir düzeye taşıma konusundaki etkisiyle tüm ulusal sinemalarda önemli bir yer edinmiştir (Abisel, 1999, s.45). Türk sinemasında da melodram filmlere olan yalnızca aşk filmleri gibi hatalı bir algı, çekildiği dönemin toplumsal geriliminden kaçamayan *Ah Güzel İstanbul* gibi hem bu gerçekçiliği dile getiren hem de seyircinin isteklerine uygun melodram havasını yakalayan yapımlarla kırılmak istenmiştir. Çünkü melodram her biçim ve türle etkiye açık bir durumdadır ve bu oluşum Robert Kolker ile Robert Bechtold Heilman tarafından hemfikir olunan bir konudur, bu sebeple melodram her şeyi kendi içine emebilmektedir, dolayısıyla melodramın emici bir tür olduğu söylenebilir (Tunalı, 2006, s.78).

MELODRAM VE GERÇEKÇİLİK

Melodram türünün alışlagelmiş bütünlüğünden yönümüzü gerçekçilik ve gerçekliğin melodramlarda yer edinme biçimine çevirdiğimizde gerçek olan verilerin film düzleminde nasıl yer kapladığı ve aynı zamanda melodramatik yapının nasıl korunduğu sorusu akıllara gelir. Bu tür melodramlarda birtakım melodram özellikleri muhafaza edilirken ayrı bir kanaldan gerçekçilik filme eklenir. Bu süreç, bu tür filmleri melodramdan ziyade melodramatik kılar ve bu sebeple böy-

le adlandırılmasına yol açabilir. Bunun sonucunda hayattaki olayları toplumsal söyleme dönüştürmeyi de başaran film, dönem koşullarını ağıdalı melodramların acıklı yönlerinden sapmadan aktarır duruma geçer.

Aynı zamanda gerçek olayların sinemasal kurguyla harmanlanarak uyarlanması, gerçekçi yönleri yansıtan bir melodramda acı ve duyguların daha dengeli ve kararlı bir şekilde ilerlemesini zorunlu kılar. Bunun en büyük kanıtı izleyende bırakılan etkide yatar. Çünkü tek hedefi seyirciye duygusal bağlamda etki altına almak olan ağıdalı melodramların aksine, gerçekçi melodramlarda dramatik etkiyi sağlamak ve büyütmek için daha az kaygı bulunur. Gerçekçi melodramlarda olaylar tamamen gerçeklikten kopmaz ve karakterler, duygusal yoğunluklarını taşımakla beraber sosyal bağlamlarında daha inandırıcı kalırlar.

“Gerçekçilik” denildiğinde, “gerçek” kavramı çoğu zaman kafa karışıklığına yol açabilir. Örneğin, Marie-Henri Beyle Stendhal, Johann Wolfgang von Goethe ve Homer gibi yazarlar “gerçekçi” olarak anılırken, çok farklı gelenekleri temsil eden Émile Zola, Honoré de Balzac ve Bertolt Brecht de aynı şekilde “gerçekçi” olarak kabul edilir. Aristokrat Visconti ve belgeselci Roberto Rossellini de “gerçekçi” olarak değerlendirilir. “Gerçekçi” terimi, içindeki karmaşık anlam katmanları nedeniyle genellikle açıklayıcı bir sıfatla (toplumsal, klasik, devrimci, fenomenolojik, neo vb.) tabir edilir (Daldal, 2005, s.32). Buradan hareketle melodramlarda da görülen gerçekçilik meselesi, konu kaynağını oluştururken belirli sıfatlara ihtiyaç duyar ve melodram sinemasında oluşurken bazı sınıflandırmalar oluşturabilir:

a) Duygusal ve psikolojik gerçekçilik: Verili gerçekçi durumlar, travmatik ve melodramatik bir geçmişle birleşip dramatik etkiyi artırmak için melodramlarda kullanılabilir.

b) Sosyal gerçekçilik: Melodramdaki gerçekçilik anlayışı, konu bakımından tamamen bireysel olandan ziyade sosyal olanı da malzeme olarak seçer ve ardından bireyselliği bu sosyal bağlamın içine yerleştirerek dramayı oluşturur. Mekânlar genellikle duygusal etkileri haricinde sosyal tezahürleriyle de gerçekliği sağlar. Böylece gerçekçilik kullanımı melodramın yarattığı acı, gerilim, tutku ve aksiyonun artırılması için bir araç olarak kullanılabilir.

c) İsyanla oluşan gerçekçilik: Filmde katı kurallara ve toplumda oluşan denge-sizliklere karşı var olan isyan, oyun kişisi ve kişileri üzerinden melodramatik bir mücadele hâline gelerek aktarılabilir.

d) Bireysel gerçekçilik: Ağıdalı melodramların tersine, oyun kişilerinin o an orada olup düşünsel ve duygusal yönlerini belli bir kalıba bağlı kalmadan yansıtmalarıyla acı melodramlardaki sıkı karakter hattı bir noktada yıkıma uğrar. Oyun

kişileri hüznün ve acılarını taşırlarken idealleşmekten kaçınırlar, yüce bir güç tarafından sürekli savrulmazlar ve amaçları, eylemleri, diyalogları ağdalı melodramlara göre daha kendileri tarafından gerçekleştirilmiş izlenimi yaratabilir.

e) Gerçekmiş gibi olan gerçekçilik: İzleyici, ekranda izledikleriyle kendi hayatında bir bağ kurabilir. Örneğin filmde kullanılan perdeleri kendi evlerindekiyle benzeten seyirciler, filmdeki her şeyin onlara gerçekmiş gibi görünmesinden bahsedebilirler.

Bu sınıflandırmalar melodram sinemasında gerçekçiliğin hangi bağlamlarda ve hangi işlevlerle ortaya çıktığı dikkate alındığında görünür hâle gelir. Dolayısıyla sınıflamanın ölçütü, gerçekçiliğin sadece tek tip bir estetik anlayış değil, melodram içinde farklı boyutlarda (duygusal-psikolojik, sosyal, isyan, bireysel ve gündelik yaşama aitmiş gibi görünen) tezahür edebilmesinde yatar.

Toplumsal meseleleri ele alan melodram filmlerinde hem karakterler hem de olaylar ideolojik ve düşünsel olarak daha işlevsel hâle gelir ve belli bir görevi üstlenirler. Bu durumu karakterler sözleri, hareketleri ve olay akışında yaşadıklarıyla sürekli olarak desteklerler. Bu konuda Carolyn Williams (2019, s.121), şunları söyler: Tamamen melodramatik filmlerde karakterler tipikleştirilirken, realist romanlardan hareketle de gerçekçi melodramlarda karakterler daha çok bireyselleştirilir; ancak bu durum çoğunlukla karakterlerin mevcut tipselleşmiş hâllerinin arka planında bireyselleştirilerek olur ve bu tip; sosyal sınıf, cinsiyet, cinsellik, ırk, etnik köken, milliyet (ya da başka bir kategori) olarak karşımıza çıkabilir. Böylece, temelde roman ve melodram, modern sosyolojik kategoriler üzerine düşünmek ve birey ile toplumsal gruplar arasındaki ilişkilerin sosyolojik bir anlayışını temsil etme sorununu ele almak için birlikte çalışır. 18. yüzyıl İngiliz romanındaki realizmin, 19. yüzyılda melodramdaki belirgin tipleri oluşturduğu da böylelikle söylenebilir.

Örneğin, Viktoryan romanları ve melodram arasındaki ilişki, 19. yüzyılın toplumsal ve kültürel dinamiklerini anlamada önemli bir yere sahiptir. Melodram ve realist roman, her ikisi de modern toplumun değerleri, sınıf yapıları ve bireysel kimlikleri üzerine düşünceler üretirken, bir yandan da birbirinden beslenir ve birbirine zıt olarak şekillenir. Bu bağlamda, gerçekçi melodram, toplumsal eleştiriye abartılı dramatizasyonlarla birleştirilerek, melodramın duygusal yoğunluğunu realist bir bakış açısıyla harmanlar ve bu iki türün ortak paydada birleşen noktalarını vurgular.

1870'lere gelindiğinde, Viktorya dönemi romanının realizmi, bir yandan Darwinizm'den ve ortaya çıkan psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinden etkilenen yazarlardan, diğer yandan sanayileşme ve kentleşmenin yol açtığı toplumsal dönüşümlerden kaynaklanan eleştirilerle karşılaşmıştır. Emile Zola, 1870'te yaptığı

“deneyisel roman” çağrısıyla, yeni bir sosyal realizm kuşağının öncüsü olarak öne çıkmıştır (Sassoubre, 2019, s.7). Böylelikle realist romanların etkilerinden bu yana melodramlarda, hayattaki olaylar bazen toplumsal söyleme dönüşerek, dönemin koşullarını yansıtan dramatik ürünler hâline evrilebilmiş ve gerçek olayların sinemasal kurguyla birleştirilmesi, gerçekçi bir melodramda acı ve duyguların yükünü hafifletmiştir.

Peter Brooks’a (1995) göre, Balzac ve James’in realist romanları, melodramanın “aşırılık modu”nu, yalnızca realist bir yöntemle elde edilemeyecek etkiler yaratmak amacıyla bir araç olarak kullanır. Her iki yazar da romana iyilik ve kötülüğün metafiziksel çatışmasını eklerken, melodramatik gelenekleri dilin ötesine geçerek sekülerleşmiş bir “ahlaki gizem”i araştırmak için kullanmaktadır.

TÜRK MELODRAMLARI VE ATIF YILMAZ

Türkiye’de melodramın ilk örnekleri, Türk sinema tarihinde “Tiyatrocular Dönemi” (1923-1939) olarak adlandırılan süreçte ortaya çıkmıştır. Bu dönemde melodram, Türk sinemasında henüz tam anlamıyla bir tür olarak yerini bulmamış olsa da melodramatik unsurların kullanılmaya başlanması, sonraki yıllarda melodramın bir tür olarak kabul edilmesinin temelini oluşturmuştur. Öte yandan Türk Sineması’nın melodramlarının içeriğini şekillendiren unsurlar yalnızca sinemasal kaynaklarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda masallar, efsaneler, halk hikâyeleri ve türküler gibi sözlü edebiyat ürünleri ile yazılı edebiyat kaynakları da bu sürece önemli katkılar sağlamıştır (Agocuk, 2012, s. 568-569). Ayrıca doğrudan değil de dolaylı olarak yaşanan modernleşme süreci, Türk sinemasını hem Mısır sineması ve bunun yanı sıra ABD ve Hint etkilerine de açık hâle getirmiştir. Bir süre sonra da Yeşilçam’da üretimler seyircinin duygusal yönden ele geçirilmesinin ön planda olmasıyla ticari bir düzeyde kalmıştır.

1925 yılında Mersin’de dünyaya gelen Atıf Yılmaz’da melodram türünde film üreten yönetmenlerden biridir. Kökleri Elazığlı bir aileye dayanan ve 5 Mayıs 2006’da hayatını kaybeden, Türk sinemasının en verimli yönetmenlerinden biri olan Yılmaz, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde başladığı eğitimini yarıda bırakarak Güzel Sanatlar Akademisi’nin mimarlık bölümü altında resim çalışmaları eğitimi almış, ardından Semih Evlin’e asistanlık yaparak sinema kariyerine adım atmıştır. Başlangıçta piyasa filmleri çeken Yılmaz, 1956’da “Gelinin Muralı” ile gerçekçi sinemaya yönelmiş; 1959’da “Bu Vatanın Çocukları” filmiyle en başarılı yönetmen ödülünü kazanmıştır. 1960’ta Yerli Film, 1966’da Güneş Film şirketlerini kurmuş ve ilerleyen dönemlerde şehir ve köy hayatını sinemasına taşımıştır (Çağrı, 2014, s.84-85).

Övünç Meriç (2007, s.75) Atıf Yılmaz’ın melodram türüne ilgisine yönelik 1953-1957 yılları arasında onun piyasa romanlarını sinemaya aktarmaya başladığını,

Atıf Yılmaz'ın kendisinin söylemiyle Türkiye'de burjuva olarak görülen kesimin bale ve opera tarzı sanatlara yanaştığını ama halkın halk sineması içerisinde sinemaya rağbet ettiğini ve böylelikle Yılmaz'ın, 1950'lerle başlayan bu dönemde melodrama büyük bir ağırlık verdiğini söylemiştir.

1950'lerden itibaren Türk sineması, kentleşme ve göç gibi süreçlerle birlikte dönüşüme uğrayan toplumsal yapı ve bu değişimlerin etkileriyle oluşan bir manzara ile karşı karşıya kalmıştır. 1960'lara gelindiğindeyse sinemaya giden kişi sayısı artmış ve dolayısıyla sinema salon sayılarında bir artış gözlenmiştir (Daldal, 2005, s.64-65). Dahası siyasi gelişmeler, sosyokültürel yapı, darbe ve çok partili siyasi hayat gibi olaylar sinema üzerinde etkili izler bırakmıştır. Örneğin darbenin ardından Türk sinemasında toplumcu gerçekçilik akımının etkileri artmıştır. Oluşan toplumsal belirsizlik, ekonomik eşitsizlikler, bireysel özgürlük arayışları gibi temalar Türk sinemasının gündemine gelmiştir. Bu süreçte, melodram türündeki yapımların gerçekçiliğe yaklaşma çabalarının da bu toplumsal ve siyasi olaylarla bağlantılı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü, dönüşüm sürecindeki toplumsal düzen, ekonomik değişimler ve kültürel yozlaşmanın izleri, sinemada kimi yönetmenler tarafından bir şekilde görünür kılınmak istenmiştir. *“Toplumsal gerçekçi”* olarak görülen bu filmler, sayıca fazla olmasalar da Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklı olarak, sinemanın eğlenceden öte toplumsal sorunlar üzerinde düşünce üretmeye olanak tanıyan bir araç olduğunu gösterir.

Toplumsal gerçekçi akım içindeki tüm filmler (ve hatta “yan” örnekler), sıradan insanların sorunlarına odaklanır. Bu filmlerin gerilim noktaları, marjinal hikâyeler veya sıra dışı kahramanlar etrafında değil, *“herhangi birimizin”* yaşadığı öyküler üzerinde kurulur. Filmler, sıradan insanın *“gerçek sorunları”* üzerinde durur ve bu sorunlarla ilgili *“doğrular”* ortaya koymaya çalışır (Daldal, 2005, s.62).

1961 Anayasası ile gelen özgürlük ortamı, altmışlı yıllarda eleştirel bakış açısına sahip eserlerin ortaya çıkmasını sağlamış fakat filmlerdeki bu eleştiriler genellikle çözümsüz bırakılıp melodramatik öğelere başvurulmuştur (Esen, 2016, s.93). Öte yandan Hasan Akbulut (2008, s.32), *“Melodram, toplumsal ve siyasal olanın, kişisel olanla anlatıldığı bir türe dönüşür”* şeklindeki çıkarımıyla, melodramın toplumsal ve politik bir gerçeklik hâline geldiğine dair bir görüş ortaya koymaktadır. Bu durumdan, gerçekçiliği ele alan, özellikle bu türe gerçekçiliği getiren ilk film olarak sayılan *Ah Güzel İstanbul* gibi filmlerin toplumsal meseleleri ele almasına rağmen ortaya bir çözüm koyamadığı çıkarımı yapılabilir. Çünkü bu filmler, bu sorunları tamamen göstermekle yetinir, yani *“bakın bu da bizim gerçekliğimiz”* der ama sonunda sistemsel bir değişim önermez.

1960'lı yıllara bakıldığında, Esin Coşkun'un (2009, s.46) belirttiği gibi, bu yılın en çok film yapan yönetmeni olarak Atıf Yılmaz öne çıkar. Atıf Yılmaz aynı zamanda sinemada yenilikçi ve deneysel bir yaklaşımı benimsemiş yönetmenlerden biridir. Âlim Şerif Onaran (1994, s. 66), Türk Sineması (1.Cilt) adlı eserinde, Atıf Yılmaz'ın resme olan ilgisinin, onun ilk filmlerinde estetik kaygıların ön planda olmasına neden olduğunu belirtir. Yılmaz'ın film kariyerine bakıldığında, 1951 yılındaki "*Kanlı Feryat*" filmi onun tek başına yönettiği ilk film ve melodram denemesi olarak öne çıkar ve devamında Atıf Yılmaz, uzun soluklu kariyeri boyunca 119 filmin yönetmenliğini, 53 filmin senaryosunu ve 28 filmin yapımcılığını da üstlenerek sinema dünyasında hatırı sayılır izler bırakır. Melodramdan toplumsal gerçekçiliğe, kadın temalı filmlerden fantastik öğelere kadar pek çok türde eser veren Yılmaz, "*Selvi Boylum Al Yazmalım (1977)*", "*Adı Vasfiye (1985)*" ve "*Ahh Belinda (1986)*" gibi yapımlarıyla tanınır.

Atıf Yılmaz, Ulusal Sinema anlayışının destekçilerindendir. Ulusal Sinemayı, "*bizim yerli hikâyemizi yine bizim kendi yerli biçimlerimizle anlatmak*" olarak tanımlar (Yılmaz, 1995, s.274). Yılmaz, yaşamı boyunca kalitesinden ödün vermeden hemen her türde eserler üreterek uzun yıllar boyunca aktif kalmayı başarır ve kendini sürekli yenileyen bir sanatçı olarak, özellikle gençlerin farklı bakış açılarından yararlanarak enerjisini korur. Sanatçılığının yanı sıra, sinema dünyasında gerekli olan ticari zekâyâ da sahiptir. Pratik zekâsı sayesinde hem halkın hem de eleştirmenlerin beğenisini kazanmış ve bu etkiyi yıllarca sürdürmüştür. Örneğin, 1990'lı yıllarda Türk sinemasının karşılaştığı zorlu koşullardan etkileneşine rağmen, az sayıda da olsa adından söz ettiren önemli filmler üretmeye devam etmiştir (Esen, 2016, s.110). Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi usta yönetmenlerin sinemaya olan küskün tutumunu o hiç takınmamış ve toplumsal konulara da duyarlı yaklaşarak Anadolu insanlarının sorunlarına eğilip sinemasında bunlara yer açmıştır. 1960'lardan sonraki yapımlarında filmlerine gerçekçi yaklaşımlar getiren Atıf Yılmaz, denemelerinde o kadar ilerler ki bir süre sonra Türk resminin iki boyutlu olmasından yola çıkarak iki boyutlu filmler çekmeye çalışır. Ayrıca, Yılmaz'a dair meslektaşları tarafından yapılan tanımlamalar da dikkat çekicidir. Halit Refiğ, Atıf Yılmaz'ı çevresiyle ve konularıyla barışık olarak, Atilla Dorsay kendine has bir kişilik, Sami Şekeroğlu birçok ömrü bir arada yaşayan insan, Fikret Hakan ise maratoncu olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlar bize aslında onun sanatsal yaşamının doluluğunu ifade eder (Boz, 2014, s.39).

HIÇKIRIK FİLMİNDE ZEDELENEN GERÇEKLİK

Hiçkırık filmi, Atıf Yılmaz'ın 1953 yılında çektiği ve Kerime Nadir'in romanından uyarlama bir Türk dramıdır. Film, döneminde büyük ilgi görmüş ve uzun süre afişlerde kalmıştır. Başrollerini Muzaffer Tema ve Nedret Güvenç'in pay-

laştığı filmin yaratıcı ekibi, bu başarısından ötürü dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar tarafından Çankaya Köşkü'ne davet edilmiştir. Filmde, küçük yaşta öksüz kalan Kenan'ın, evlatlık olarak alındığı evin kızı Nalan'a olan aşkı ve bu aşkın trajik sonuçları işlenir ve filmin adı iki farklı anlam taşır: Verem hastası olan Nalan'ın kan tükürmesiyle oluşan hıçkırık ve Kenan'ın Nalan'a kavuşamamasının yol açtığı derin üzüntüyle oluşan hıçkırık. Bu isim, filmdeki karakterlerin iç dünyalarına da bir gönderme yapar. Kenan'ın öksüz kalması ve babasının evlenmesiyle başlayan hikâye, Kenan'ın *"Hikâyem yağmurlu ve soğuk bir kış gecesi başladı"* repliğiyle hem ortam hem de sözel olarak ilk dakikalardan melodram türünün acılarına uygun bir şekilde açılır. Filmde kullanılan replikler; ölüm, talih, kader ve yalnızlık gibi kavramları da sıkça vurgular. Kenan'ın anlatıcı olarak tüm hikâyesinin başlangıcını bu karanlık geceye bağlaması, melodram türüne özgü öngörülebilir bir akışa işaret edip izleyiciyi onun acısına ortak olmaya davet ederek realist çizgiden daha filmin en başında koparır.

Resim 1

Hıçkırık Film Afişi



(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hıçkırık_Film_1953.jpg)

Filimde, babanın Kenan'ın ölen annesinin yerini hızla bir başka kadınla doldurma isteği ve bunu güzellikle ilişkilendirmesi ise kadına bakış açısını ortaya koyar. Bu durum, özellikle “*Seni eski annenden daha çok sevecek bir anne istemez misin?*” repliğinde açıkça görülür.

Filmin, Nalan'ın ve Kenan'ın arasındaki ilişki dinamiklerine geçtiği sahnelere gelindiğinde; Kenan, evlat geldiği köşkte hızlı bir zaman geçişiyle büyür ve artık duygularını bir noktada Nalan'a itiraf eder ancak bu itiraf, “*artık çok geç*” fikrini izleyiciye güçlü bir şekilde hissettirir ve sonuç olarak Kenan, Nalan tarafından reddedilir ve hikâye dramatik bir kırılma noktasına ulaşır. Burada görülen, melodramları etkileyen romantik romanların varlığıdır. Çünkü, melodramı şekillendiren ilk güç, burjuva anlayışı ve ahlakıyken, ikinci güç ise Jean Jacques Rousseau ve Immanuel Kant'ın etkisiyle gelişen romantik akımdır. Rousseau'nun, insanın doğasında bulunan doğal iyilik ve bu iyiliğin toplum içindeki bireyin çıkarlarıyla çatışması fikri, melodramın zıt kategorilerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır (Akpınar, 2015, s.65).

Diğer önemli sahnelerden biri de Kenan hariciyedeiken gerçekleşir. Nalan ona tembih etmesine rağmen yanlışlıkla eve gerçek duygularının yazılı olduğu mektubu gönderir ve bu mektup Nalan'ın kocası İlhami'nin eline geçer. Özür mektubu yazmayı düşünse de sonunda vazgeçerek Kenan kaderine boyun eğer ve Tanrı'ya sığınır: “*Ne faydası olabilirdi? Her şeyi Tanrı'ya, talihe bırakmaktan başka çare yoktu.*” der. Böylece *Hıçkırık* filminde karakterler, tekrar kaderin kurbanı olurlar (Çakır, 2017, s.104). Örneğin bir başka sahnede İlhami mektuptan ötürü Nalan ile Kenan'ın gizli bir aşk yaşadıklarını zannederek Nalan'dan çocuğunu ayırarak onu cezalandırmak ister ve Nalan, ölmek üzereyken ileride okuması için çocuğu Handan'a bir mektup yazarak burada kendi kaderini ona aktarır. Melodram türünün tipik bir özelliği olan, kişinin yaşayamadığını, acıları ve arzularını bir başkasına miras bırakma işlevi burada belirginleşir. Mektupta, kızı Handan'a eşin uzun boylu, kumral bir hariciye memuru olursa benim ruhum huzur bulacaktır yazar ve bu ifadeyle, Kenan ile yaşayamadığı aşkına atıfta bulunur.

Finalde Kenan sonunda geri döner ve Nalan'ın kocası İlhami ile yüzleşir. Bu karşılaşmayla Nalan'ın Kenan'ı hep kardeş olarak gördüğünü öğrenen İlhami Nalan'a eziyetlerinden ötürü pişmanlık yaşar. Nalan, yazdığı mektubu Kenan'a bir vasiyet olarak teslim eder. Ancak kısa bir süre sonra Nalan, çocuğunu göremeden hayatını köşkün balkonunda, Kenan'ın kollarında kaybeder. Burası, küçükken ilk tanıştıkları balkondur, yine aynı yerde bu acılı ilişki sona ererek hikâye beklenildiği gibi melodramlara özgü trajik bir sona ulaşır ve ölüm, sevgiliye kavuşmanın adı olur.

Filmin gerçekçilik yönünü kıran yanları ele alınırsa, öncelikle hastalık metafo-

runun yoğun bir kullanımı görülecektir. Bu hastalık, karakterler arası engeli sağlayan önemli etmenlerden biridir. Nalan, “*Hasta bir kadın sana ne verebilir?*” dedikçe Kenan’ın aşkı daha da yücelir. Hastalığın melodramı daha çıkılmaz ve fatalist çizgiye yaklaştırması filmin gerçekçilik niteliğini sürekli sekteye uğratar. Kenan’ın acısının artışı seyirciye daha da sermek adına hastalığın hiçbir şekilde azalmaması, sürekli artması yine filmin gerçekçilik tarafını reddeden olmasıyla açıklanabilir. Diğer bir oluşum ise, filmde kaderci yaklaşımın her an diri tutulmasıdır. Bu yaklaşım, Kenan’ın Nalan’ın evlenme anında “*Bütün acıma rağmen olanları tevekkülle karşılamaktan başka elimden gelen bir şey yoktu.*” gibi tanrısal bir diyalogla ve Nalan’ın “*Afettim Kenan. Kabahat sende değil, kaderimizde.*” gibi kaderci bir diyalogla sürekli hatırlatılır ve sorumluluk yine daima kadere yüklenir.

Nalan ismi, “*inleyen*” anlamına gelir ve filmde sürekli ağlamak isteyen bir karakterin özelliklerini yansıttığı belirtilir. Nalan, tüm olumlu özellikleri üzerinde toplayarak idealize edilmiş bir figürdür, bu yüzden insani yönleri zayıf ve soyutlanmış bir karakter olarak karşımıza çıkar, bu da gerçekçilikten sapmaya neden olur. Kenan ise, sadece Nalan’ı var etmek ve Nalan üzerinden soyut aşkı yüceltmek amacını güder. Genel olarak karakterler aşırı duygusal uçlarda hareket eder ve davranışları kendi içsel çatışmalarından asla kaynaklanmaz. Bu, gerçekçiliği yine reddeder ve karakterler baştan itibaren nasıl sonuçlanacağı belli olan bir yönlendiriciye boyun eğler.

Resim 2

Kutsi Babanın Kulübesi



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*.)

Hiçkırık filminin önemli mekânlarından biri ve karakterlerin de sıklıkla uğrak yeri olan Kutsi Baba'nın kulübesi, çiftin arasında var olan ama görünmeyen, dile getirilmeyen bir aşkın uhrevileştiği yer olmuştur. Musikinin bir anlaşma şekline dönüşmesi filmde aşkın tasavvuftaki aşk gibi yüceltilip idealleştirilmesiyle açıklanabilir. Sevilenin her daim yüce ve erişilmez olması, Kenan tarafından Nalan'ın öksürük şekline kadar yoğun betimlemelerin kullanılması filmi bir ağılatıya dönüştürür. Nalan Kenan'ın düşlerinde ve her yerededir. Kenan'ın kendi başına bir işlevi ve varlığının Nalan dışında bir gayesi, anlamı yoktur. Bu konuda bu ikili arasındaki dinamik, Peter Brooks'un *The Melodramatic Imagination* kitabındaki, "moral okült" kavramına denk düşer. Moral okült; aşkın, spiritüel, metafiziksel, ahlaki bir boyut taşıyan ve soyut, manevi, kutsal ve mitsel bir alanla ilişkilendirilen, görünenden çok görünmeyen bir dünyayı ima eden bir konsept olarak tanımlanır. Bu kavram, karakterlerin içsel duygusal dünyası ile dışsal olaylar arasında sembolik bir bağlantı kurarak melodramın temel yapı taşlarından birini oluşturur (Tunalı, 2021, s.1).

HIÇKIRIK FİLMİNDE MELODRAMATİK MİZANSEN

Ağdalı mizansen, sahnedeki ya da kadraj içindeki dekorun, ışığın, oyuncu yerleşiminin, jest ve hareketlerin abartılı ve gösterişli biçimde düzenlenmesiyle oluşur. Bu tür mizansenlerde estetik, ifade ve duygu yoğunluğu ön plandadır. *Hiçkırık* filmin melodram havasını sağlamak için başvurduğu sinematik yönleri göz attığımızda, ışık kullanımında, mizansende ve oyuncuların beden pozlarında birtakım farklar görülür. Örneğin ışık, *Hiçkırık* filminde karakterleri aydınlatmak ve ortamın hissini artırmak için çoğu sahnede loş bir şekilde kullanılmıştır.

Resim 3

Kenan'ın Küçüklüğü



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hiçkırık*.)

Resim 3’te görüldüğü üzere bu sahnede, arkada şimşek sesleri eşlik etmektedir ve loş ışık kullanılmıştır. Bu kullanım anlatının genel tonunu desteklemektedir. Böylece loş ışık, yalnızca teknik bir tercih değil, melodramın duygusal ve anlatsal yapısını biçimlendiren temel bir unsura ve karakterlerin içsel çatışmalarını görünür kılan önemli bir görsel araca dönüşmüştür.

Resim 4

Kenan Mektup Yazarken



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*.)

Resim 4’te yine ışık kullanımı loş ve gölgelidir. Kompozisyon açısından masada duran Nalan’ın resmi de dikkat çekmektedir.

Resim 5

Kenan ve Nalan



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*.)

Resim 5’teki gibi birçok sahnede mizansen olarak karakterlerin zıt konumlanması filmde çokça yer almaktadır. Kenan’ın Nalan’ın suratına bakmadan merdivenden çıkışı ve yine ortamın gölgeleri bu melodramı desteklemektedir.

Resim 6

Nalan İlhami ile Evleniyor



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*)

Resim 6’da görüldüğü gibi sahne düzleminde ve yerleşim planında Kenan’ın sağ üst arkada konumlanması, onun duygusal blokajlarının bir ifadesidir. Melodramlarda sözel olarak ifade edilemeyen hisler, mizansen olarak seyirciye doğrudan aktarılır. Bu sahnede Nalan evlenmektedir ve Kenan sözde kardeşi gördüğü Nalan’ın böyle bir gününde mizansen olarak onun yakınında yer almaması hem kendi iç çatışmasının hem de seyircinin bir beklentisinin sonucudur. Çünkü seyirci, izlediği melodramda bunun beklentisine giren kişidir ve böyle bir yerleşimi zaten çoktan öngörmüştür. Böylece Kenan, sevdiği kişi Nalan evlenirken mutlu olamayacak ve dolayısıyla onun yanında bulunmaması gerekecektir.

Türk sineması ekseninde değerlendirildiğinde, melodramlarda sıkça karşılaşılan kalıplaşmış beden pozları da filmde dikkat çeker. Örneğin, üvey babası Kenan’ı küçükken evlatlık gittiği eve uğurlarken üzüntüsünü Kenan’a değil de izleyene belirtmek için gözlerini düşürmesi, birçok karakter arasında kontaksız ve göz kaçırarak yapılan konuşmalar, mizansen içinde özellikle Kenan’ın Nalan’ın evliliğinde arkalarda konumlanması, birbirine sırt dönen kişiler ve ilişkilerdeki uçurumun beden mesafeleriyle izleyene verilmesi gibi bu pozlar, belirli kültürel anlamlardan beslenerek *Hıçkırık* filminde bir bağlama yerleşir. Bu kalıplaşmış pozlar sayesinde duygusal mesajların izleyiciye hızla ulaşması sağlanır ancak bu durum, hikâyelerin özgünlük ve gerçeklikten ödün vermesine neden olabilir.

Resim 7

Kenan'ın Öz Annesinin Ölümü



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*)

Resim 7'de melodramlarda her şeyin birden ve çabuk gerçekleşmesi gerektiği için, filmin ilk dakikalarında ölüm anı karakterin kafasını aniden yana düşürmesi şeklinde görülmektedir. Ölüm, tüm olayların girişini oluşturmak için sadece bir basamak olarak kullanılıp fazla üzerinde durulmadan geçilince, filmin belli bir alt metin taşımadan gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olmaktadır.

Resim 8

Sırt Dönülerek Yapılan Konuşmalar



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*)

Resim 8'de Kameranın Nalan ve Kenan'a yaklaşımı onların aralarındaki çıkmanın asıl belirleyicisidir. Kenan seçilmiş beden diliyle, gündelik hayatta karşılaşılmaması olanaksız olan sırt dönmesini yapar ve bu biçimde Nalan'la konuşarak o sahnenin sınırları içerisinde var olan olumsuz duygusunun yansıtılması için bu ifadesini melodramatik bir araç olarak kullanır. Bu gibi sadece filmlere özgü kalıplar izleme sırasında bilinçli olarak fark edilmez. Çünkü bu melodram filmin duygusal dünyasına, seyircinin olayı o an için ivedi olarak anlamasına doğrudan bir katkı sağlar.

Resim 9

Nalan ve Kenan'ın Mesafeli Bedenleri



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hiçkırık*)

Resim 9'da Kenan ve Nalan'ın bedenleri bir tiyatro sahnesinin düzeniyle şekillenmiş bir izlenim yaratmıştır. Aralarındaki bu mesafe söylenemeyen sözlerin ifadesidir. Melodram filmler, oyunculuk açısından psikolojik- sosyolojik- fiziksel tahlillerle kurulmadığı için ve her şey seyirciye yönelik olduğu için, yönetmen açısından da bu görseldeki gibi tipik mesafeler kadrajdaki iki oyuncunun arası açıldı demenin en kestirme yoludur. Bu açıdan melodramlara kestirmelerden ilerleyen bir tür olarak bakabiliriz.

Resim 10

Dışarı Bakma Pozu



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık*)

Resim 10’da görülen Kenan’ın pencereden dışarıya bakması, dış dünyadan bir şeyi beklemeyi ya da gelecekteki umutlara yönelik bir çağrışımı yaratır. Yeşilçam sinemasında bu beden pozuna çoğu zaman yer verilir. Karakterin pencere karşısındaki konumu hem fiziksel hem de duygusal bir sınırının ifadesidir; dışarıyı özgürlük ya da ulaşılacak istenen başka bir yeri simgelerken, bakılanın görülmemesi filmi bu pozlarla melodramatik yapıya sokmaktadır.

AH GÜZEL İSTANBUL’DAKİ MELODRAMATİK GERÇEKLİK MİZANSENİ

Türk sinemasının klasiklerinden biri olan *Ah Güzel İstanbul*, 1966 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen ve toplumsal dönüşüm, modernleşme sancıları ve insan ilişkilerindeki çatışmaları ele alan bir Yeşilçam melodramıdır. Filmde kentleşme, göç, ekonomi, yozlaşan toplum, toplumsal çözümler, köşeyi dönme, özentilik ve işçi-işveren ilişkileri gibi birçok konu işlenir. Bu destekleyici konular melodrama gerçekçi bir hava katar. Filmin başrollerini Sadri Alışık ve Ayla Algan paylaşıırken senaristliğini Safa Önal ve Ayşe Şasa üstlenir. Hem dramatik hem de gerçekçi yönler taşıyan bu yapıım, dönemin sosyal dokusunu ve insan hikâyelerini başarılı bir şekilde yansıtır. Film; genç, saf ve masum bir kız olan Ayşe ile seyyar bir fotoğrafçı olan İstanbul beyefendisi Haşmet’in kesişen hayatlarını anlatır. Filmde, bu ikilinin arasındaki duygusal bağ, melodramatik atmosferi oluşturan önemli bir unsur olsa da arka planda dönemin toplumsal değişimleri, karakterlerin içsel dinamikleri ve çevrelerindeki yozlaşmayla iç içe geçmiş birçok gerçek izleyiciye sunulur.

Film, Haşmet'in kendi hayatını anlatmaya başlamasıyla açılır. Kameraya doğrudan konuşarak hikâyesine giriş yapar. Ardından, İstanbul'u tanıtır; balıkçılar, yarımada ve boğaz gibi unsurlar, Haşmet'in gerçekçi bir şekilde sunduğu sözlü anlatımı görsellerle pekiştirir. Mahalle kültürü ve kapitalizmin henüz pençesine düşmemiş esnaflar da bu anlatının bir parçasıdır. Haşmet, evlilik gibi gündelik bir konuyu ele alırken, miskin ve tembel olma gibi kişisel özelliklerinden bahseder. Tüm bu unsurlar, filmin gerçekçi yaklaşımını güçlendirirken, Haşmet'in evlenmemiş olmasının onun ideal bir aşk arayışında olduğunu da vurgular ve bu da filmin melodramatik yapısını sürdüren önemli bir durak olarak karşımıza çıkar.

Resim 11

Haşmet



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Resim 12

Ayşe Fotoğraf Çekiliyor



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Resim 12'deki Ayşe'nin fotoğraf çekilme anı, onun magazin kültürüne hâkim olduğu ve pozlarına çalıştığı izlenimini verir. Beden pozunun bu gerçekçi yönü, Hıçkırık filmindeki pozlara nazaran karakterin bu beden kullanımında gayet belirgindir. Çünkü Ayşe'nin artist pozları vermeye çalışarak vücudunu belli bir şekle sokmak için çaba sarf etmesi, sürekli poz değişmesi onun hayallerine ulaşmasının ilk adımı gibidir ve karakterin bu istedik amacı onun bu beden kullanımını gerçek bir amaç uğruna hareket ettirir. Yine filmde Sadri Alışık'ın hayat verdiği Haşmet karakteri, beden dili aracılığıyla karakterinin ruh hâlini açık biçimde ortaya koyar. Kamburlaşmış duruşu, yer yer omuzlarının düşüklüğü, sürekli sigara içmesi ve ağır adımlarla yürümesi, onun hayattan yorulmuş, kırgın ve umutsuz bir adam olduğunu daha net seyirciye aktarır. Çünkü sahneler arasında Haşmet bu beden kullanımını hep koruyarak ilerler. Örneğin Hıçkırık filminde bu gibi devamlılık arz eden pozlar bulunmaz ve sahne bittiği anda kullanılan anlık pozlar da biterek gerçekçi bir oyunculuk sahnelenmez.

Bu sahnenin devamında Haşmet karakteri, Ayşe'nin saflığına hem acır hem de güler, bu da melodramın tipik bir ögesi olan masumiyetin ve acıma duygusunun vurgulandığını gösterir. Ayşe'nin repliklerinde ise, bireysel isyan ve ekonomik gerçeklerle bağlantılı ifadeler yer alır. Örneğin, “*Evden kaçtım*” ifadesi, bireysel bir özgürlük mücadelesinin izlerini taşıırken, fotoğraf çekilen askerlerin “*Toprak nerede?*” sorusu, toplumsal ve ekonomik bir gerçekliği gündeme getirir. Tunalı (2006, s.214), 1960'lı yıllardaki toplumsal hareketliliğin, kadın-erkek rollerindeki değişimle birlikte köy/kent sorunları, göç ve işçi/işveren çatışmalarının melodramın anlatı ve görsel kodlarına kolayca uyum sağladığını belirtir. Örneğin, *Ah Güzel İstanbul* filminin bir sahnesinde işçi-işveren ilişkileri, Yeşilçam figüranlarına verilen ücret gibi ek olaylar yan karakterler aracılığıyla dile getirilir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ayşe'nin hikâyesi, melodramın tipik sınıf geçiş motifine uyarak, hızlı bir modernleşme sürecini izler. Dernek için para toplama faaliyetleri, köpek sahibi olma ve giyim tarzındaki hızlı değişim, onun toplumsal ve kültürel dönüşümünü simgeler. Bu hızlı sınıf geçişi ve modernleşme, melodramlardaki alışılmış yapıyı pekiştirirken, karakterin toplumsal normlara hızlı bir şekilde uyum sağlama çabalarını da gözler önüne sererek dönemin bir görüntüsünü sunar.

Resim 13

Ayşe Modern Yaşama Ayak Uyduruyor



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Ayşe, bu dönüşümde gördüğü ilgiden memnundur, ancak Haşmet, sevdiği kadını mutlu etmek isterken yanlış bir iş yapmış ve onu kendi bile kurtaramayacağı başka bir dünyanın içine sürüklemiştir. Ayşe, Hilton Oteli'ne yerleşir, kürkleri ve çeşitli giysilerle donatılır. “Çav, bye” gibi yabancı kelimeler kullanmaya başlar ve kapıldığı özentiden kolay kolay kurtulamaz. Ancak popüler olana duyulan ilgi geçicidir ve kısa sürede söner. Ayşe'nin aksanlı İngilizceyle gece kulübünde söylediği şarkılar ilgi görmez; kendisini kovmuş olan Haşmet'i yeni besteler yapmaya ikna etmekten başka çaresi kalmaz. Haşmet ise Ayşe'nin aşk için geri dönmesini beklerken bir kez daha hayal kırıklığına uğrar ve bu kez onu sert bir şekilde reddeder (Duruel Erkılıç, 2008, s.132). Bu süreçte Seçil Büker (2006, s.138), Sadri Alışık'ın canlandırdığı Haşmet Bey'in, yaptığı bestelerle sevdiği kadınla “aşağıya” inmeyi tercih etmesini Pigmalion öykülerinin kodlarını kırması olarak yorumlar. Pigmalion bir mit olarak genellikle bir erkeğin kendi ideallerine göre bir kadını şekillendirmesi, onu yaratması ve sonra ona âşık olması fikriyle ilişkilendirilir.

Filmin sonlarına doğru etrafı gazetecilerle sarılmış olan Ayşe, magazin dünyasına sürekli haber üretmektedir. Ayşe'nin asıl adı, güya Aylin'dir. Gazeteci sorar: “Niçin hüviyetinizi değiştirdiniz?” Aylin (yani Ayşe) yorganın altındaki kâğıttan kopya çekerek cevap verir: “Kendi burjuva çevremden kopmak, halka inebilmek, halkın dertlerini dile getirebilmek için.” Bu sözler, filmde 1960'larda toplumsal gerçekçi bakışın neredeyse moda hâline dönüşmesine eleştirel bir gönderme

olarak değerlendirilebilir. Ayşe'nin bu ifadeleri, zengin bir çevreden kopma ve halkla yakınlaşma arzusunun, dönemin politik ve sosyal dönüşümlerine olan uygunluğunu vurgular. Bu durum, aynı zamanda sahte bir halkçılığın eleştirildiği ve gerçekçi olmayan bir idealizmin sorgulandığı bir anlatım biçimini de içerir (Duruel Erkilic, 2008, s.132).

Resim 14

Dilenen Çocuk



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Resim 14'teki fotoğrafta görüldüğü gibi filmde dönemin toplumsal koşullarına da gönderme yapılır. Bu sahnede modern hayata geçmiş, dernek için para toplayan Ayşe ve çevresi çocuğu görmezken, Haşmet görür ve ona yardımda bulunur.

Apartmana taşınmanın modernleşme göstergesi olarak görüldüğü bir dönemde Haşmet'in gecekondusu ve onunla çatışan kıyafetleri, bu modernleşmeyle de açık bir çelişki oluşturur. Filmde, Haşmet'e göre kolaya kaçmak milli bir hastalık olarak görülür. Modernleşmenin getirdiği aidiyetsizlik, yerli müziğin alaturkalıktan kurtarılmaya çalışıldığı sahneler, filmin gerçekçi konularını hep kuvvetlendirir. Diğer taraftan filmde sorunlu kadın temsilleri; okumuş kadınla evlilik, esnaf kızıyla evlilik ve zengin kadınla evlilik üzerinden verilmektedir. Kadınlar babaları üzerinden ve servetleri üzerinden değerlendirilip okumuş kadın evlilik için bir engel gibi aktarılmaktadır. Tüm bunlar ışığında filmin çok yönlü ve güçlü eleştirileri filmi tamamen ağılatı bir melodram yapmaktan kurtarmıştır. Çünkü film, klasik Yeşilçam melodramlarının aksine, toplumsal eleştirilere değinen ve muhafazakâr değerleri de koruyan bir yapıya sahiptir. Fakat bunları sadece gösterir, bir çözüm seçeneği sunmadan anlatır. Bunu yaparken de melodram hissini elden bırakmaz.

Filmde Ayşe'nin sınıf atlama isteği de bir başka çatışmayı doğurur. Genel olarak melodramlarda, sınıf atlama sorunu, birbirine âşık olan ancak sınıfsal farklılıklar nedeniyle bir araya gelemeyen çiftlerin kurtuluş yolu olarak belirir. Bu doğrultuda, fakir olan taraf, zengin olan tarafa yaklaşmak için olağanüstü bir çaba gösterir. Bu durum genellikle kısa sürede şöhret, piyango veya miras gibi araçlarla gerçekleşir. Popüler Türk sinemasında sınıf atlama meselesi genellikle bir aldattım aracıdır ve bu sınıf atlamanın temelleri, gerçekçi bir zemine oturmaz. Ancak toplumsal sorunları ele alan sinemamızda sınıf atlama, şematik değildir; içinde yaşanılan ekonomik koşulların bireyler üzerindeki baskısı ve kişisel dramları ele alınır. Bu tür sinemada sınıf atlama, daha çok bireylerin iyi bir yaşam arayışı içinde yaşadığı ekonomik zorluklara dayanır (Çelikcan, 2012, s.161). Çelikcan'ın da dediği gibi sınıf atlama konusu Türk sinemasında melodramlarda kullanılmış fakat kullanılış biçimi yönünden, gerçekçi olan ve olmayan olarak da ikiye ayrılmıştır. Örneğin yine Atıf Yılmaz'ın "*Kara Gözlüm*" filmiyle, Kartal Tibet'in "*Sosyete Şaban*" filmi bu sınıf atlama olayını ele alan melodramlar olarak gösterilebilir.

Filmde mekân olarak Haşmet'in gecekondusuna "*Külbe-i Ahzan*" (Hüzünler Kulübesi) demesi kendi bireysel gerçekliğiyle toplumsal bir hüznün gerçekleşmesini yansıtır. Gecekondu içindeki piyanonun varlığı, kişinin hayalleri ve kültürel değerlerini temsil ederken, içinde bulunduğu fiziksel ve toplumsal koşullarla çelişkiye uğrar. Bu şekilde, mekân ve objeler bireyin içsel gerilimleriyle toplumsal yapının yarattığı adaletsizlikleri simgelerken bir açıdan melodramatik yapıyı hem de gerçekçi yapıyı elden bırakmaz.

Resim 15

Haşmet Piyano Başında



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Ayşe'nin filmin finalinde yaşadığı “*utanma duygusu*” ve “*geleneksele dönüş*” ise melodramların karakterlerinin sıkça yaşadığı bir dönüşüm sürecidir. Her şeyi reddedip eskiye dönme anı aslında, karakterin içsel bir mesele yaşadığının ve modern toplumun ona sunduğu kimlikten rahatsız olduğunun bir iz düşümüdür. Bu dönüş, melodramatik yapının bir parçası olarak, toplumun dayattığı değerlerle yüzleşen ve sonunda eski geleneklere yönelen bir karakterin evrimi olarak filmde değerlendirilebilir.

FİLMLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Filmler, temel melodram yapısına sahip olup dramatik engeller, tesadüfler ve klişelerle ortaklaşır. Hikâyelerde başa dönmeler ve geçmişe dönüşler anlatının ritmini belirlerken, heyecan ve aksiyon da korunur. Duygusal engeller, içsel karmaşalar gibi unsurlar, filmlerin ortak yönlerini oluşturur ve melodramatik yapıyı pekiştirerek *Hıçkırık* (1953) ve *Ah Güzel İstanbul* (1966) filmlerini, melodram türünün karakteristik unsurlarını birçok açıdan ortak olarak taşıyan bir noktaya getirir. Her iki filmde de sıkça görülen klişe başa dönmeler karakterlerin çocuklukları, masumiyetleri veya geleneksel değerlere dönüşleri aracılığıyla anlatının döngüsel yapısını güçlendirir. Melodramatik yapının temel unsuru olan iyi ve kötü kavramları, her iki filmde de belirgin bir biçimde yer alır ve karakterlerin davranışları aracılığıyla izleyiciye ahlaki mesajlar iletilir; bu bağlamda, ahlaklı olmak teması filmlerde özellikle vurgulanır. Her iki yapımda da klasik melodram formatı olan giriş, gelişme ve sonuç yapısı açıkça gözlemlenir. *Hıçkırık*'ta hikâye, öksüz bir karakterin hayatının değişmesi, yeni bir hayatın başlangıcı ve aşkın ortaya çıkmasıyla devam ederek, çeşitli engeller ve kaderle örülü çatışmalarla ilerler ve trajik bir sonla tamamlanır. *Ah Güzel İstanbul* ise modern yaşama geçme çabası, kötü yola düşme riski, karakterin kurtarılması ve ders çıkarılması süreçlerini işler; film, sonunda masumiyet ve geleneksel değerlere dönüş üzerinden bir denge kurar. Müzik kullanımı açısından da her iki film benzer işlevler görür; *Hıçkırık*'ta müzik duygusal yoğunluğu pekiştirirken, *Ah Güzel İstanbul*'da müzik hem melodramatik etkiyi destekler hem de alafranga eleştirisi ile kültürel ve toplumsal tartışmalara katkıda bulunur. Karakterizasyon açısından da filmler ortaklık gösterir; kadın karakterler çoğunlukla masum veya fedakâr olarak idealize edilirken, erkek karakterler genellikle kurtarıcı, acı çeken ve özverili figürler olarak sunulur. Bu yönleriyle, her iki film de melodram türünün tipik yapısal ve tematik özelliklerini yansıtarak, izleyiciye hem duygusal hem de toplumsal bir deneyim sunar.

Filmlerin farklarına gelindiğinde, *Hıçkırık* filmi, aşk ve hastalık temaları etrafında şekillenen, film anlatısının doğrusal bir çizgide ilerlediği ve olayların gelişiminin büyük ölçüde öngörülebilir olduğu klasik bir melodramatik yapıyı benimser. Film, toplumsal ve ideolojik bağamlardan izole bir anlatım sunar ve tasavvufi bir bakış açısıyla imkânsız aşk temasını işler, dil ise tiyatral bir üslup taşır. *Ah Güzel*

İstanbul ise, aşkın ötesinde masumiyeti, modern yaşama uyum sağlamayı, yozlaşan müziğe bakışı ve kapitalizmin etkisindeki birey gibi daha mozaik temaları işler. Bu film, toplumsal bağlamları içererek sevgi öğeleriyle ve eski İstanbul'a olan özlemle melodramatik olanı korurken, gündelik dilin içselleştirilmesiyle daha gerçekçi bir anlatım sergiler. Bu da gerçek hayatta karşılaşılabilecek olayların *Hiçkırık* filmine göre daha fazla olduğunu gösterir. Örneğin, Haşmet ve Ayşe'nin evlenme düşünceleri, Haşmet'in iş aramaya çıkması ve karakterlerin var olan kültürle iç içe verilmesi seyirciye sadece Kenan ve Nalan'a odak oluşturmuş tiyatral bir kamera bakışı sunmaz, tersine Haşmet ve Ayşe gibi karakterler içinde bulundukları doğalarıyla aktararak gerçekçiliğe katkı sağlar.

Hiçkırık filminde mizansenler durağan olup, koyu melodramların tipik özelliği olan uzun sahnelerle şekillenir. Bu sahneler aşk, tanrısallık ve hastalıktan etkilenmiş olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden kamera kullanımı genellikle hareketsizdir ve böylece görsel yoğunlukla dramatik etki artırılır. Işıklandırma ise çoğunlukla yapay ve loş olup, melodramatik atmosferi destekler. *Ah Güzel İstanbul* ise mizansenlerini gündelik yaşamın akışına yakın şekilde tasarlar, bu da filme görsel olarak daha gerçekçi bir hava katar. Alkol masaları, Haşmet'in sokakta dolaşmaları ve sigara kullanımı gibi detaylar, filmdeki gerçeklik hissini güçlendirir. Bu unsurlar, izleyiciyi filme daha yakın hissettirirken, aynı zamanda toplumsal yaşamın sıradan yönlerini yansıtarak daha realist bir bağ kurar.

Resim 16

Ayşe Modern Hayatta



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Örneğin, *Resim 16*'da Ayşe ve diğerleri arasındaki sınıf ayrımı hem mizansenin oluşumuna yansımış hem de kıyafet farkı olarak kodlanmıştır.

Resim 17

Ayşe Gazinoda İşe Başlıyor



(Kaynak: Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul*)

Resim 17'de gazinoya iş aramaya giden Ayşe'nin eteği iş sahibi tarafından çekiştirilmektedir. Bu, onun işe alınma kararının verilmesinin bir bakışıdır ve kompozisyon olarak ekonomik, cinsel, toplumsal gerçekler barındırır.

Farklardan bir diğeri *Hıçkırık* filmindeki diyaloglardır. Bunlar şiirsel bir üslupla ve soyut bir ağırlıkla yazılmıştır. Karakterler, kendi düşüncelerine sahip değildir; sürekli olarak kaderleri ve tek bir konu etrafında, yani aşk ve hastalık üzerine konuşurlar. Örneğin, Nalan, Kenan'ın ona olan aşkını sorgulamak yerine, doğrudan “kara sevda” olarak tanımlar. Oysa gerçek bağlama oturan bir filmde aşk gibi evrensel duygular birden saf dışı bırakılmaz. Bunların karşısında *Ah Güzel İstanbul*'da ise diyaloglar daha didaktik bir yapıya sahiptir; duygulardan çok, düşündürmeye yöneliktir. Acı yaratma amacı gütmeyen, mesafeli bir dil kullanılır ve düşünceler ile sorgulamalar gerçekliği pekiştirir. Örneğin, çoğu zaman Haşmet karakteri Ayşe'ye öğütlerde bulunur ve bu durumda kurban-kurtarıcı ilişkisinde bilge figür Haşmet olarak sunulur.

Hıçkırık filminde, melodramlara özgü kalıplaşmış beden pozları kullanılır ve bu pozlar, duyguları ifade etmek amacıyla tercih edilir. Sessizlik anlarında ve ikili ilişkilerin dışavurumunda beden dili ön plana çıkar. Ancak bu pozlar, dramatik etkiyi artırırken kurguyu hatırlatan seçilmiş ifadeler olduğu için doğal bir gerçekçilik sunmaz ve seyircinin yalnızca lirik mesajı almasını hedefler. *Ah Güzel İstanbul*'da ise yer yer abartılı unsurlar bulunsun da çokça tipik beden pozları yer almaz ve karakterler duygularını daha çok sözlü olarak ifade eder. Bu yaklaşım, seyircinin çoğunlukla düşünsel düzeyde kalmasına yardımcı olur, duygusallığın gereksiz katılımı engellenir ve film koyu bir melodram yapısına dönüşmekten kurtulur.

Hiçkırık filminde oyunculuklar abartılıdır ve karakterlerin gerçekçi amaçları belirgin değildir. Kenan'ın tek amacı, Nalan'ın aşkına ulaşmaktır; ancak bu hedef, olağanüstü gelişen olaylarla birlikte onun gerçeklikten kopmasına ve tamamen melodramatik bir düzeyde kalmasına yol açar. Nalan ise hastalığını bekleyen, net bir amacı olmayan ve yalnızca acı çekmek için var olan bir figürdür; bu durum, Nalan'ı Kenan'ın acısına hizmet eden bir sembol hâline getirir. *Ah Güzel İstanbul*'da ise oyunculuklar, karakterlerin psikolojik derinlikleri sınırlı olsa da birden fazla duyguyu etkili bir şekilde yansıtır. Örneğin, Ayşe saf olmasının yanı sıra inatçı ve hayalperesttir, aynı zamanda gerçekçi bir hedefi vardır. Filmde artist olma sevdasıyla kaçma ve modern hayata geçişin çabukluğu ne kadar melodram yapısına uygunsa da bu bir bireyin gerçekliğidir, yani hedefidir. Diğer taraftan aşk ile sevgi, filmde modern yaşamın yalnızca birer parçası olarak ele alınır, tamamına yayılmaz.

Hiçkırık filminde, her şeyi anlatma çabası ön plandadır; iç monologlar yoğun şekilde kullanılır. Kenan, sürekli olarak geçmişten günümüze hayatını ve duygularını izleyiciye aktarır. Aşk masalsı bir nitelik taşır, duygusal etki yaratmaya odaklanır ve gerçeklik zemini zayıftır. *Ah Güzel İstanbul* ise kararlı bir şekilde ve gösteriştense uzak bir ritimle ilerler. İdealleştirilmiş bir aşk yoktur, ancak toplumsal kapalılık ve geleneksel değerlerin korunması idealleştirilmiştir. Modernleşmeye olumsuz bir bakış açısı hâkim olup, şöhret getiren meslek gruplarına kaygılı bir yaklaşım vardır. Filmde, duygu yaratma kaygısı daha azdır ve daha çok birbirine bağlı bir akış sunar ve bu da zamansal olarak daha gerçekçi bir yapı ortaya koyar.

Hiçkırık filminde durum ve olayların sınırları daha nettir. Filmde abartılı durumlar daha fazladır ve bunun çokluğu gerçekçi bir filmin ayrım yaşadığı noktalardan biri olduğu için film inorganik bir akışta ilerler. Ana karakter Nalan'ın, genç ve sağlıklı görünmesine rağmen aniden tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanması buna örnek gösterilebilir. *Ah Güzel İstanbul* ise melodramatik yapısını korurken, gerçeklik düzenini de canlı tutar. Toplumsal eleştiriler ve öngörüler mevcuttur; Doğu-Batı çatışması gibi güçlü temalar üzerinden şekillenen alt çatışmalar, filmin inorganik bir akışta sıkışıp kalmasına engel olup dinamik bir yapı sunar.

Aslı Daldal (2005, s.63) “*Hiçbir film kahramanı kendisini saran sosyopolitik koşullardan bağımsız ele alınamaz. Çünkü İnsan ontolojik olarak varoluşa atılmış diğerlerinden ayrı bir canlı olarak değil, çevresiyle sürekli olarak etkileşen sosyal ve siyasal bir hayvan olarak algılanır.*” der. Örneğin, *Hiçkırık* filminde, karakterler sadece aşk üzerinden tanımlanır ve bu sınırlılık, karakterlerin derinlemesine keşfedilmesini engeller, filmi gerçekçi bir dramadan uzaklaştırır. Kenan ve Nalan, kaderin etkisiyle birer oyuncak gibi hareket eder, bu da filmi zamanla klişelere sürükler. *Ah Güzel İstanbul*'da ise karakterler derinlikli olmasa da sahici sosyal zeminlere ve bireysel gerçekliklere sahiptir. Ayşe'nin İzmir'den kaçıp gel-

mesi ve Haşmet'in varlıklı bir aileden gelip fakirleşmesi, karakterlerin geçmişlerini ve motivasyonlarını yansıtır.

Hıçkırık filminde geçişler hızlı bir şekilde gerçekleşir. Örneğin, salıncak sahnesinde küçükken sallanan Nalan ve Kenan, birdenbire büyümüş hâlleriyle aynı salıncakta görünür. Benzer şekilde, Handan bebeğin hızla büyümesi de hızlı geçişlerle izleyiciye sunulur. *Ah Güzel İstanbul*'da ise geçişler, günlük zamana göre daha doğal ve ideal bir şekilde gerçekleşir, daha yavaş ve gerçekçi bir tempo izler. Örneğin, Filmde Haşmet ile Ayşe'nin Boğaz kıyısındaki sahnelerinde, mekân değişimleri ani kesmelerle değil, karakterlerin yürüyüşleriyle sağlanır. Ardındaki sahne, bu yürüyüşün devamı niteliğindedir ve yeni bir mekânda, ama aynı tempoda ilerler. Bu sayede sahne geçişi hem karakterlerin hareketleriyle hem de zamanın organik akışıyla uyumlu olur. Bu da filme gerçek zamanlılık hissi verir.

Hıçkırık filminde mekân kullanımı melodramatik bir yoğunluk taşır; iç mekânlar sıkça kullanılır ve her biri karakterlerin duygusal durumlarıyla ilişkilendirilir. Örneğin, Kutsi Baba'nın kulübesi, aşkı dile getiren tanrısal bir mekân hâline gelir. Kenan'ın çocukluk evi, annesinin ölümünü hatırlatan duygusal bir yer olarak önemlidir. Yeni ev, Kenan'ın yeni bir hayata geçişini simgelerken, Nalan ile tanıştığı yer olarak duygusal bir başlangıca dönüşür; ayrıca, Nalan'ın hastalığı ve ölüm süreci de bu evde gerçekleşir. Hariciye de melodramatik bir mekân olarak işlev görür; çünkü burası Kenan'ın, Nalan'a mektuplar yazdığı yerdir. *Ah Güzel İstanbul*'da ise İstanbul'un soğuk ve sisli atmosferi, melodramın hüznü ve içten özelliklerini pekiştirirken genel planların kullanımı, doğal ışığın varlığı gibi yönleriyle gerçekçi anlara yönlendirir. Film, dönemin fotoğraf arşivi gibi işlev görür; örneğin, gündüzleri çorbacı olan bir mekânın gece meyhaneye dönüşmesi, Haşmet'in fotoğraf çektiği meydan, Boğaz, yarımada, balıkçılar, pansiyon, gecekondu, sokak görüntüleri ve vapur sesleri gibi unsurlar, izleyiciyi İstanbul'un gerçekçi atmosferine yakınlıştırarak, izleyicide orada olma hissi yaratır.

SONUÇ

Bu çalışmanın amacını en temelde melodram filmlerin ne şekilde karşımıza çıkabileceğine yönelik ayrımların farkına varmak oluşturmıştır. Her iki filmin incelenmesi Türk Sineması'ndaki melodram türüne olan bağlılığı ortaya koymuştur. Çalışmanın önemi günümüz Türk Sineması'nın yapı taşlarını anlamak açısından da önemlidir. Çünkü melodramatik kullanımlar bugün ne kadar geri plana itilmeye çalışılsa da çeşitli yapımlarda fark edilmeden kullanılmaktadır. Bunu herhangi bir dizinin bir sahnesinde, repliğinde, oyuncusunun duruşunda görebilmek mümkündür. Fakat gerçekçilik ile melodramı yan yana koyduğumuzda durum sakıncalı bir bağlama yerleşir. Çünkü ne melodram olan gerçeklik hissi yaratır ne de gerçek olan melodramlar gibi yüzeysel bir ağılatıyı bünyesinde taşır. Bu sebeple melodramatik yönü ağır basan filmler, Türk sinemasının karakteristik yapısının

meydana gelmesinde önemli bir durak olmakla birlikte kitlenin düşünce, inanç ve değerler sistemini geleceğe aktarmış, yine aynı kitlenin duygusal algısını tetiklemiş ve acılarına ayna tutmuştur. Bu açıdan bile toplumla yakın temasını sürdüren melodramların gerçekçi yanları ve bunu ne derece sağladıkları bir düşünce aralığı oluşturmıştır. Fakat his ve acıları yansıtmadaki gerçekçi gücünü olay örgüsü tarafında müzakere ettiğimizde, görülenin hiç de öyle olmadığı görülür. Çünkü melodramlar yapıları gereği temelde birer duygu kümeleridir. Bu sebeple konu alanını ve etki gücünü tamamen değiştirmeden gerçekçi durumlara eğilebilmek için, ek bir desteğe ihtiyaç duyarlar. Bu destek ihtiyacı gerek dönemin değişimiyle gerekse sinemanın ihtiyaçları doğrultusunda giderilir. Bu minvalde 60'lı yılların Türkiye'sine gelindiğinde bir dizi olay sinemanın ilgi alanına girmekten kaçınmaz. Çünkü anlatıcı olan yönetmen, temeldeki insani duygularını saklayamaz ve belirli koşullardan etkilenerek sinemasına da bunları yansıtır. Atuf Yılmaz da bu yönetmenlerden biridir ki onun *Ah Güzel İstanbul* filmi melodrama gerçekçiliği getiren yapım olarak dile getirilir. Burada çalışmada da tartışıldığı gibi filmde tam bir realist yapıdan söz etmek mümkün değildir, amaç melodramatik olanla toplumsal ilişkilerin bir arada erimesini gösterebilmektir. Gerçekçi melodram türündeki filmlerde, Ayşe ve Haşmet gibi karakterler üzerinden geliştirilen sevgi dili merkezde konumlandırılırken, bu ilişkinin arka planına toplumsal meseleler inceliklerle yerleştirilir. Aynı anlatı yapısında göç, yozlaşma ve ekonomik sıkıntılar gibi olgulara da yer verildiğinde, filmin izleyiciye bir tür çözüm ya da çıkış yolu sunup sunmadığı sorusu belirsizliğini korur. Bu belirsizlik ise söz konusu yapımların temel söylemini çoğu zaman muğlak bir zeminde bırakır. Bu nedenle makalede hem bu izleğin hem de insani duyguların dışavurumlarının bizzat ele alındığı *Hiçkırık* ve *Ah Güzel İstanbul* filmleri ele alınmıştır. Bulgular, *Hiçkırık* filminin klasik melodram yapısını sürdürdüğünü; aşk, kader ve hastalık gibi bireysel duygulara yoğunlaşırken toplumsal bağlamdan büyük ölçüde uzak kaldığını göstermektedir. Buna karşılık *Ah Güzel İstanbul*, melodramın duygusal yoğunluğunu koruyarak göç, yozlaşma, sınıf farklılıkları ve ekonomik sıkıntılar gibi toplumsal gerçekliklere de alan açmıştır. Dolayısıyla film, melodram ile gerçekçiliğin kestiği hibrit bir yapı sunmaktadır. Sonuç olarak, incelenen örnekler melodramın Türk sinemasında sadece bireysel bir ağırlatı olmadığını; dönemin sosyokültürel koşullarına göre toplumsal işlevler de üstlenebildiğini ortaya koymuştur. *Hiçkırık*, melodramın geleneksel yönünü temsil ederken; *Ah Güzel İstanbul* ise melodramın toplumsal gerçekliklerle kaynaşabileceğini göstermiştir. Bu farklılık, melodramın Türk sinemasında hem süreklilik hem de dönüşüm içinde olduğunu kanıtlamakta; türün hem geleneksel hem de yenilikçi boyutlarını anlamaya katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, *Hiçkırık* ve *Ah Güzel İstanbul* filmleriyle çalışmada, Türk sinemasında melodram ve gerçekçiliğin sinemadaki kesişim noktaları araştırılarak, türün hem geleneksel hem de yenilikçi yönlerini anlamaya katkı sağlamak amaçlanmıştır. Araştırmanın önerisi *Ah Güzel İstanbul* filminin hangi

açıdan izlendiğinin değişmesiyle birlikte gerçekçi ve melodram olma alımlamasının da değişeceği yönündedir. Bu sebeple çalışmanın görüşü, ilerleyen süreçlerde filmin alımlama perspektifinin; izleyicinin duygusal ya da mantıksal yaklaşımıyla, hatta filmi hangi amaçla izlediğiyle bağlantılı olarak değişeceği yönündedir. Örneğin, yalnızca kısa bir göz atma ya da vakit geçirme amacıyla yapılan bir izleme ile, bir sinema öğrencisinin analiz amacıyla gerçekleştirdiği derinlemesine bir izlemenin ortaya koyacağı sonuçlar birbirinden farklı olacaktır. Bu durumda *Ah Güzel İstanbul* filminin senaryosundan ve teknik çekimden ekrana yansıyan anlatı yönünün melodramatik ve gerçeklik temeli; kültürel, bireysel ve psikolojik bağlamda öznelliğin getirdiği seyir algısıyla farklı anlamlar ortaya çıkaracaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.
- Agocuk, P. (2012). *Türk sinemasında melodram 1960-1975 dönemi üzerine bir inceleme* (Yüksek lisans tezi). Yakın Doğu Üniversitesi.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. Bağlam Yayıncılık.
- Akpınar, Ş. (2015). Melodram ve modernite ilişkisi bağlamında, Yeşilçam sinemasında Avrupalılık görünümünün kadın karakterler üzerinden temsili: Kezban filmleri örneği. *Journal of Turkish Studies*, 10(10).
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. L&M Yayıncılık.
- Atıf, Y. (Yönetmen). (1953). *Hıçkırık* [Film ekran görüntüsü]. <https://www.youtube.com/watch?v=LpLbByKPewg>
- Atıf, Y. (Yönetmen). (1966). *Ah Güzel İstanbul* [Film ekran görüntüsü]. <https://www.youtube.com/watch?v=iWvtOzEerVk>
- Boz, M. (t.y.). Sinemayla geçen bir ömür: Atıf Yılmaz Batıbeki. *Ege Üniversitesi Egeden Dergisi: Bir Asırlık Çınar Türk Sineması*, 20.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press.
- Büker, S. (2006). Ah Güzel İstanbul/İki İstanbul hatırası: Atıf Yılmaz ve Sadri Alışık. In K. Özyazıcı (Ed.), *Kahkaha ve hüznün: Sadri Alışık*. Dost Kitabevi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Phoenix Yayınları.
- Çağrı, A. (2014). Feminist film teorisi bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz filmlerinde ataerkilliğin eleştirisi. [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çakır, S. (2017). Popüler romanlardan Yeşilçam melodramlarına bir uyarlama örneği: Hıçkırık. *SineFilozofi Dergisi*, 2(3).

Çelikcan, P. (2012). Türk sinemasında sınıf atlama sorunu. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 6.

Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer Kitabevi.

Duruel Erkilic S. (2008). Toplumsal beğenideki değişimlerin temsili olarak sinema ve müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi Dergisi*, 8.

Esen, Ş. (2016). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.

Meriç, Ö. (2007). 1950'lerden 2000'e Atıf Yılmaz filmlerinin afiş incelemesi. [Master Tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk sineması* (Cilt 1). Kitle Yayınları.

Sadakoğlu, M. C. (2019). Yeni Türk sinemasında modern melodram: Geleneksel söylem. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28).

Sassoubre, T. M. (2019). Knowing it when we see it: Realism and melodrama in American film since "Birth of a Nation." In A. Sarat, J. Silbey, & M. Umphrey (Eds.), *Trial films on trial: Law, justice, and popular culture* (pp. xx-xx). University of Alabama Press.

Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram*. Aşına Kitaplar.

Tunalı, D. (2021). Moral okült ve melodram sinemasında aşkın haller: Hollywood ve Yeşilçam arasında sınırlı bir karşılaştırma. *Sinemasal*. Doğu Batı Yayınları.

Vikipedi. (t.y.). *Hıçkırık film* [Dijital görsel]. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hıçkırık_Film_1953.jpg

Williams, C. (2019). Tableaux and melodramatic realism. *English Literature*, 6.

Yılmaz, A. (1995). *Söylemek güzeldir*. Afa Yayınları.