

DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:18 | SAYI:72 | ŞUBAT, MART, NİSAN 2015 | ISSN: 1303-7242



SİNEMA TUTKUSU I

DOĞUBATI

“BEDENİME SAHİP OLABİLİRSİN AMA RUHUMA ASLA!”: YEŞİLÇAM SINEMASI’NDAKİ MELODRAMATİK KALİPLERİ SORGULAMAK

Seçkin Sevim*

GİRİŞ

Yönetmenliğini Ömer Lütfi Akad’ın yaptığı *Vurun Kahpeye* (1949) filminden Ertem Eğilmez’in *Arabesk* (1989) filmine kadar olan kırk yıllık dönem, Türk sinema tarihinde Yeşilçam Dönemi olarak adlandırılır. Âlim Şerif Onaran, Burçak Evren, Giovanni Scognamillo ve Nijat Özön gibi belli başlı sinema tarihi yazarları, bu dönemlendirmeye konusunda benzer görüşlere sahiptirler. Sinema eğitiminin üniversite çatısı altına girmesinden sonra Yeşilçam Sineması ve sorunları üzerine pek çok yüksek lisans ve doktora tezi hazırlanmış; yüzlerce makale ve kitap yazılmıştır. Yapımcı, yönetmen, oyuncu, sinema yazarı veya akademisyen olarak sinema ile herhangi bir şekilde ilişkisi olan insanların katıldığı açık oturum, sempozyum, panel ve söyleşilerde Yeşilçam Sineması’nın sorunlarının defalarca tartışıldığı görülmektedir. Ünlü sinema eleştirmeni ve tarihçisi Nijat Özön’ün kitabına verdiği *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* isminden de anlaşılacağı üzere Yeşilçam Sineması, başarılarından çok sorunlarıyla anılan bir sinema olmuştur.

* Dr. Seçkin Sevim, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.

Yeşilçam Sineması'nda üç temel sorunun varlığından söz edilebilir. İlk sorun, Yeşilçam Sineması'ndaki teknik altyapı ve nitelikli eleman eksikliğinin, kısa sürede film üretme zorunluluğunun beraberinde getirdiği özensizlikle birleşerek –istisnai örnekler dışında– Yeşilçam Sineması'nı ses ve görüntü açısından ciddi teknik kusurları olan bir sinema haline getirmiş olmasıdır. Kısacası estetik yetersizlik, Yeşilçam Sineması'nın ayırıcı vasıflarından biridir. 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren eğitim-öğretme başlayan sinema okulları, 1980'li yıllarda neoliberal politikaların uygulamaya konmasıyla birlikte gelişen reklâm sektörü ve Amerika Birleşik Devletleri kökenli majörlerin dağıtım ve gösterim piyasasına hâkim olması ile birlikte yükselen standartlar, 1990'lı yılların ortasından itibaren Türk sinemasının bu kronik zaafını ortadan kaldırmıştır. 2000'li yıllarda üretilen Türk filmlerinin teknik açıdan Avrupa standartlarını büyük ölçüde yakalamış olduğu söylenebilir. İkinci sorun, tamamen polis devleti mantığının ürünü olan sansür sorunudur. Bütün bunların ötesinde üçüncü bir sorun vardır ki, o da bir ölçüde diğer kurmaca metinler için de geçerli olan içerik sorunudur. Bu sorun, Türkiye'de son yirmi yıldır sinema sektöründe meydana gelen tüm gelişmelere rağmen geçmişten devralınmış kötü bir miras olarak varlığını hâlen sürdürmektedir. Yeşilçam, bu kırk yıllık süre zarfında mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmıştır. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda iki yüzün üzerine çıkan yıllık film üretimi, melodramatik kalıplarla sunulan bu hikâyelerin geniş toplum kesimleri tarafından kabul gördüğünü kanıtlamaktadır. Fakir oğlanın zengin kızla ya da fakir kızın zengin oğlanla bir araya gelebilmek için kötülere karşı verdiği mücadeleyi tekrar tekrar anlatan filmler, siyasal ve ekonomik istikrarsızlıktan, gündelik hayatın zorluklarından ve düşük hayat standartlarının yarattığı genel ümitsizlikten kısa süreliğine de olsa bir kaçış yolu arayan kitlelerin ortak hikâyesi hâline gelmiştir. Sonuçta, Yeşilçam Sineması'nın üçüncü ayırıcı vasfı, mutlak iyilerle mutlak kötülerin karşı karşıya geldiği, aynı melodramatik hikâye kalıplarını sürekli olarak yineleyen, inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefi, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmasıdır.

Aslında bu sorun, daha önce belirtildiği gibi yalnızca sinemanın değil, Türkiye'de üretilen tüm kurmaca metinlerin sorunudur. Edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek de *Kötü Çocuk Türk* adlı çalışmasında bu konuya dikkat çeker:

Türk edebiyatının yaratıcı bir kötülükten nasibini almadığı, trajediden yoksun olduğu, fantastik açıdan yüzeysel olduğu, bu yüzden de güdük

kaldığıyla ilgili bu tez birçok başka yazıda da yankısını buldu. Hatta çoğu zaman, her kapıyı açan bir anahtara dönüştürüldü. Örneğin, Hasan Bülent Kahraman benzer esinler taşıyan “Siyasal Romanın Ölümlü” adlı yazısında, Türk edebiyatında trajedinin yokluğundan, fantastik olanın zayıflığından, metafizik eksikliğinden, kötülük, şiddet ve yenilgi korkusundan yakınıyor. (72)

Gürbilek, söz konusu çalışmasında Yeşilçam Sineması'nda kötülüğün temsili ekseninde de dikkate alınabilecek şu soruları sorar:

Türk edebiyatının kötü kahramanları, yetimliği çoktan geride bırakmış asi evlatları okurda neden çoğu zaman bir çeviri duygusu uyandırıyor? Bize neden kitaptan kapma fikir ve özlemlere mahkûm, gecikmiş azaplar ve ödünç alınmış arzularla davranan iğreti tipler olarak görünüyor? Bünyemize aykırı mı bu tipler? Böyle bize özgü bir bünye, bir “orijinal Türk ruhu” mu var? O ruhun ihtiyaçlarına bağlı kaldığımızda neden –yalnızca kahramanların da değil, okur yazar herkesin– yarısı züppe, öteki yarısı taşralı olarak görünmeye mahkûm? (9)

Öte yandan şu gerçek de göz önünde bulundurulmalıdır: Özellikle özel televizyonların yayın hayatına başlamasıyla birlikte gündeme gelen yerli diziler, eski Yeşilçam Sineması'nın yeni koşullara uyarlanmış bir versiyonu gibidir. Bu yerli diziler ile eski Yeşilçam filmleri arasında pek çok benzerlik bulunabilir. Ancak yerli dizileri, eski Yeşilçam filmlerinden ayıran önemli bir farklılık vardır. Haftada bir yayımlanan ve eski Yeşilçam piyasasına benzer koşullarda üretilen bu dizilerde “kötü”nün ve “kötülük”ün doğasına ilişkin yaratıcı bir arayış söz konusudur. Nitekim Gürbilek de yerli dizilerdeki bu dönüşümü analiz eder:

Kara Melek'ten Yılan Hikâyesi'ne, Deli Yürek'ten Aynalı Tahir'e kadar hemen hemen bütün televizyon dizilerinde artık zengin bir kötüler repertuarı var. Şeytani, hain, yılansı tipler; ahlaki bir düşüş sonucu kötülüğe yuvarlanmış karanlık ruhlar; “kötülerin de yaşamaya hakkı vardır” diye bağırın, delici kahkahalar atan, bir ruhsal derinliği olsun istenmiş hainler; çok eskiden yaşanmış acı yüzünden kötülükte karar kılmış hınç dolu adamlar; bir çıkar uğruna ya da zevk aldıkları için ya da sırf pisliğine kötülük yapanlar; dişi örümcekler, Doğulu mağrur kötüler, marazi caniler. Artık kabak tadı veren iyicil aile ve mahalle dizilerinden sonra bütün bu filmler, toplumun ilgisinin en azından şimdilik karanlık ve kötü olana kaydığını gösteriyor. (90-91)

Michael Shermer, *İyilik ve Kötülüğün Bilimi* adlı çalışmasında ahlâklı olmanın insan doğasının bir parçası olduğunu ileri sürer (69). Shermer'a

göre, “[ç]oğu insan çoğu zaman çoğu durumda iyidir ve kendisiyle başkaları için doğru olanı yapar. Ama bazı insanlar bazı zamanlarda bazı durumlarda kötüdür ve kendileriyle başkaları için kötü olanı yaparlar” (77). Tolstoy (1997)’un, *Anna Karenina* romanındaki o meşhur giriş cümlesi, Shermer’in dile getirdiği bu düşüncelerin bir özeti olarak okunabilir: “Mutlu ailelerin hepsi birbirine benzer; mutsuz ailelerin mutsuzluğu ise kendine özgüdür”. Shermer’a göre, bir davranışın “kötü” olarak nitelendirilmesi, o davranışın gerekçesini anlaşılır kılmaz:

[K]ötülük de sabit bir varlık ya da öz değildir. Bir şey değildir. Kötü, bizim yanlış, korkunç, istenmeyen şeyler olarak ya da kötülük için seçtiğimiz herhangi bir başka uygun sıfat ya da eşanlamlı sözcükle tanımlayıp yorumladığımız çevresel olaylar ve insan davranışları yelpazesi için kullanılan betimleyici bir terimdir. (83-84)

Böylelikle Shermer, Platon'dan beri kabul gören iyilik ve kötülüğün doğası ile ilgili düalist mantığa karşı çıkar ve düşüncelerini "bulanık mantık" kavramı ile ilişkilendirir (83-84): "İnsanlar doğaları gereği ahlâklı ve ahlâksız, iyi ve kötü, özgeci ve bencil, işbirlikçi ve rekabetçi, barışçı ve kavgacı, erdemli ve erdemsizdir. Bu ahlâki özellikler hem bireyden bireye hem de gruplar içerisinde ve arasında farklılık gösterir" (77). Tavrıs'e göre, bilimsel deliller şu gerçeğe işaret etmektedir: "İnsanların ahlâki ikilemler hakkındaki muhakemeleri, tıpkı ahlâki davranışları gibi, belli durumlara özgüdür. Tümüyü kötü ya da tümüyü iyi olarak nitelendirmek gibi yanlış bir seçim, insan davranışının inceliklerini ve nüanslarını belirtmez" (Shermer 99). Nitekim, dünyaca tanınmış primatolog Frans De Waal de *İçimizdeki Maymun* adlı yapıtında homo sapiens'in yakın akrabaları olan şempanzelerden şiddet ve çatışmaya yatkınlığı, bonobolardan ise barışı ve empati yeteneğini aldığını ileri sürer. Bu düşünce, insan doğasının iki farklı yüzüne işaret etmektedir.

Morton'a göre, hayal dahi edilemeyecek derecede korkunç şeyler yapanların aslında bize çok benzeyen insanlar olduğu gerçeğini kavramak yerine, kötülüğü insanlığın kökenlerine dek uzanan ilkel korkular, kurmaca anlatılardaki canavarlar ve hainlere has bir zalimlik açısından anlamayı tercih ederiz (113). Tecavüz ya da cinayet gibi kötü eylemleri gerçekleştirenlerin yakınımızdaki sıradan insanlar olabileceğini akla getirmez; onların karanlık bir sokakta pusuya yatmış ya da çalıkların arkasına gizlenmiş sadist caniler olduğunu düşünmeye eğilimliyizdir (104). Morton, hepimizde var olan bu duygusal körlüğü "erdem paranoyası" (13) olarak isimlendirir.

Korkunç olayların ardında her zaman korkunç saikler ve niyetler aramak yanlıştır; sıradan insanlar da korkunç şeyler yapabilirler (Arendt 292). Dolayısıyla Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı", Adam Morton'un "erdem paranoyası" ve Michael Shermer'in "bulanık mantık" argümanları, aslında kötülükle ilgili temel gerçeğin farklı kavramlarla dile getirilmesi olarak değerlendirilebilir. "Radikal kötülük"lerin arkasında çoğunlukla "sıradan" insanların olduğunu görmek, yirminci yüzyılın en büyük felsefi kazanımlarından biri olmuştur. Yirmibirinci yüzyılda kötülük olgusunu bu argümanlar etrafında değerlendirmek kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkileyecektir.

maturluğu de etkilিয়েছে।

Ne var ki Şerif Mardin, “daemon” (demon) sözcüğünün Türkçede tam olarak karşılık bulamadığına dikkat çeker ve insanın “daemon” tarafının, yani şeytanî, kötü tarafının Türk kültüründe örtülü bir davranış eksenine, “Daemon-karşılık geldiğini vurgular (Yalsızuçanlar 98). Mardin’e göre, “Daemon-karşılık [demonik] insan şahsiyetinin tümünü bir dalga gibi kaplama potansiyeli taşıyan herhangi tabii bir eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcılık yeli taşıyan herhangi tabii bir eğilimdir. Cinsiyetin kudreti, yaratıcılık gü- inadı, kızgınlığın yakıcılığı, iktidar hırsı, insanın yaratıcı ve kahredici gü- cünün müşterek kaynağıdır” (Yalsızuçanlar 98). Dolayısıyla Doğu kültü- ründe “daemonic” taraf ikinci plandadır. Oysa karakterler arasında güçlü- ründe “daemonic” taraf ikinci plandadır. Oysa karakterler arasında güçlü- bir çatışmanın doğabilmesi için birbirine denk karşıt güçlerin olması ge- rekir. Ne var ki İslâmiyet’te Şeytan, Tanrı’nın rakibi değildir; kendisine süre verilmiş, şans tanınmış bir yaratıktır. Sonuçta, bu inançtan trajedi çıkmaz; darb-ı mesel, hikmet, kıssadan hisse çıkar. Dolayısıyla Şerif Mardin’in düşüncelerinden hareketle Sadık Yalsızuçanlar’ın da aktardığı gibi, “[t]rajedi üretmek amacıyla yola çıkıp melodrama varışımız, gerçe- küstücülüğü, şiirsel gerçekçiliği ya da dışavurumculuğu yüzeysel bir tak- litçilikle taşımak isteyişimiz, sinemamızın kendisini dramatik bir hale ge- tiriyor” (98). Nitekim Yeşilçam Sineması’nda üretilen senaryoların temel sorunu, kötülerin iyi yönlerinin olabileceği ve iyilerin de kötülük yapabi- leceği gerçeğinin göz ardı edilmesinden kaynaklanır. Yeşilçam Sinema- sı’ndaki genel estetik ve teknik zayıflık, bu sinemanın ürünlerinin sosyo- lojik açıdan değerlendirilmesini, sanatsal açıdan değerlendirilmesinden daha öncelikli kılar. Bu anlamda Yeşilçam Sineması, estetik bir kategori olmaktan çok sosyolojik bir olgudur.

Bu çalışmanın amacı, psikolojik derinlikten yoksun kötü tiplerin yarattığı Yeşilçam Sineması'ndaki melodram geleneğini kötülüğün temsili ekseninde sorgulamak ve trajedi eksikliğinin tarihsel, toplumsal, kültürel, ekonomik, teolojik ve psikolojik kökenlerini saptamaktır. Bu saptamanın Yeşilçam Sineması'ndaki kronik senaryo ve yaratıcılık sorununun anlaşılmasına katkı sağlayacağı öngörülmektedir. Melodramatik kalıpların yine-

lenmesinden kaynaklanan yaratıcılık sorununun kökenine inilmesi, başta senaristler, yönetmenler ve oyuncular olmak üzere film üretimine yaratıcı emekleri ile katkıda bulunan tüm sinema çalışanlarının Yeşilçam Sineması'nın bu temel problemini daha geniş bir perspektiften değerlendirmesini de sağlayacaktır.

MELODRAM KAVRAMI

Yunanca “melos”, yani “müzik” ile “dram” sözcüklerinin bileşimi olan ve “müzikli dram” anlamına gelen “melodram” kavramı, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da popüler hâle gelen bazı tiyatro oyunlarını tanımlamak için kullanılmıştır; söz konusu kavramı ilk kullanan da Aydınlanma Çağı düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau olmuştur (Özhan 6).

Kökeni itibarıyla Batı kültürüyle ilişkilendirilebilecek melodram kavramı, dramatik yapıya ilişkin bir biçim olarak klasik anlatı modelini büyük oranda etkilemiş; süreç içinde Batı'nın sınırlarını aşarak farklı kültürlerin görsel ve edebî anlayışlarında, o kültürün özelliklerine göre biçimlenmiştir (Tunalı 29).

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda tiyatro ve edebiyat gibi kültürel alanlarda ortaya çıkan melodram kavramı, yirminci yüzyılda sinema alanına girmiş; sanayi devrimi, kapitalizmin ortaya çıkışı, burjuvazinin yükselişi ve seküler topluma geçiş gibi modernizmin temellerinin atıldığı bir dönemde şekillenmiştir (Kastal Erdoğan 20).

Thomas Elsaesser (Kastal Erdoğan 7), melodramın duyguların sembolik elemanlar ve müzik kullanılarak anlatıldığı bir çeşit dramatik öykü olduğunu; ancak melodramı bir tür olarak konumlandırmak yerine kavramın sanatçının kendi yaşam deneyimini ortaya koyduğu bir biçim ya da “yaşam tarzı” (mode experience) olarak tanımlanabileceğini ifade etmektedir.

Melodram kavramına aristokrasiye karşı burjuvazinin tepkisi bağlamında yaklaşan Peter Brooks da, melodramın kültürel biçimlerin inandırıcılığına bir tepki olarak burjuva kapitalizminin laik dünyasına karşılık geldiğini ve yerinden edilmiş bir gerçekliğe işaret ettiğini ifade eder (Akbulut 13). Bu bağlamda, seküler dünyada inşa edilen güç alanı melodramın da anlamını belirlemektedir:

Melodram, Fransız Devrimi sonrasında dinsel kurumların gücünün zayıflaması, lâik bir dünya görüşünün egemen hale gelmesiyle (kutsal sonrası bir döneme giriş) oluşan bir kırılma üzerinde kendi güç alanını inşa eder. Bu kırılma özel alan ve kamusal alan arasındaki ayrımı işaret eder. Cunningham'a göre melodram, “bu kırılmanın her iki yanın-

da işler gözüdür: Melodram, hem son derece kişisel inançları, korkuları, arzuları, beklentileri uygun bir kamusal söylem içinde dile getirir hem de gelenekleştirilmiş belli ahlâk ve inanç tiplerini, tiyatral ve siyasal oyunlarla yansıtır.” (14)

Böylelikle melodram, Aydınlanma Dönemi ve sınıfsal değişimlerle birlikte özellikle burjuva sınıfının aristokrasiye karşı güçlendirdiği bir tarz olarak gelişme gösterir ve burjuva kesimi, kendi dünya görüşü ve beğenisini görmek için bu tarzın yaygınlaşmasını sağlar (Tunalı 36).

Melodram kavramının tarihsel arka planına dair önemli çalışmalardan biri Brooks'un *Melodramatik İmgelem* (*The Melodramatic Imagination*) başlıklı kitabıdır (Özhan 9). Nitekim Hasan Akbulut, “imgelem tarzı” kavramını ilk kullananın Brooks olduğunu ve yazarın *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında kavramın yan anlamlarını sıraladığını belirtir: “Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlâki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemın ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü” (13)

Christine Gledhill'e göre melodram, “18. yüzyılda burjuva sınıfının aristokrasiyle mücadele sürecinde üstünlüğü ele geçirmek ve kültürel hegemonyasını kurmak için tragedyanın bazı özelliklerinin değiştirilmesiyle ortaya çıkan bir türdür” (Kastal Erdoğan 7).

Dilek Tunalı, *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış* başlıklı çalışmada melodramın, tragedyanın temel kavram ve değerlerini kullanmakla birlikte bunları daha kolay kabul edilebilir bir tarzda uyguladığına işaret eder ve “tragedya” ile “melodram” arasındaki temel farklara vurgu yapar (38): Öncelikle tragedyada karakterler parçalanmış olarak gösterilirken melodramda parçalanmadan sunulur ve parça bütünü yerini alır (38). Tragedyada kişi, birçok hastalığı bünyesinde barındırıyor olma özelliği ile ilişkili biçimde hem güçlü hem de zayıf yönleri sahipken melodramda kişi, ya güçlü ya da zayıftır (39). Tragedyada kişi, zafer kazandığında yenilgiyi, yenilgiye uğradığında ise zaferi yaşarken melodramda kişi ya zafer kazanır ya da yenilir (39). Tragedyada kişinin iyiliği güç ile iç içe geçtiğinden kişi kötülüğe eğilim gösterir; ancak melodramda kişi, ya haindir ya da kötüye karşı zafer kazanır. Aslında yazgısını hak etmeyen bir kurbandır, yani “iyi”dir (39). Tragedyanın patolojik uç noktası “şizofreni” iken melodramatik durumda “paranoya” söz konusudur (39). Tragedya, üstün ve kalıcı olana doğru yol alırken melod-

ram konusal olanın peşinden gider (39). Tragedya sonsuzluğu işaret eder; melodram ise sonludur ve gündelik ilişkilerin odağında yer alır (39).

Oğuz Adanır, *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine* başlıklı çalışmasında orta sınıfın kolaylıkla uyum sağladığı bu türde Romantizmin etkisinin görüldüğünü aktarır: “[R]omantizmin akıl dışılığı daha fazla kabul görür, yaygınlaşır... Seyirciyi eğlendirirken eğitmeyi hedefleyen bu yaklaşımda asıl mesele; insanların tutkularını ve duygularını ele geçirmektir” (54).

Hem tragedya hem de masal türünden etkilenen melodram, gerçeklikten uzak masalsı bir dünya kurar ve melodramatik anlatıda masallardaki iyi ve kötünün savaşında iyi tarafın kazanması gibi özellikler açık biçimde görülür (Kastal Erdoğan 17). Söz konusu özellik, “toplumsal hayattaki gerçeklerin üstünü örtmekte, sınıflar arası mücadeleleri görünmez kılmakta ve ayrıca tüm bu çatışmaları iyi/kötü, aşk/kavuşma gibi bireye ait psikolojik alana çekerek sosyal bağlamından koparmaktadır” (17).

Taşıdığı özellikler itibarıyla kadınların ilgisini daha çok çekecek olan bu tür; zamanla aşırıya kaçıldığı için tepkileri de beraberinde getirecek ve burjuva kesiminin ahlâki tepkileri ile melez bir biçim alacaktır (Tunalı 36). Bunun için “duygulu komedy” olarak nitelendirilen türde, ahlâk dersinin kolayca anlaşılabilmesi amacıyla kaba çizgilerle belirlenmiş didaktik bir biçim yaratılır (36). Cevat Çapan’ın vurgusuyla “[t]ragedyanın aşk ve onur temalarına karşılık, sınırlı bir çevrenin gerçek duyguları değil, bu duyguları taklit ettiklerini ortaya koyar” (36). Daha tutucu bir ahlâk anlayışına sahip olan burjuva sınıfının dünya görüşüne ters düşmeyen bir toplum düzeni yaratılması istenir (36). Sonuçta, tiyatro eğitiminin çecikiliğini sağlayacak şekilde “haz ögesi, duygulandırarak acıma yoluyla sağlanacaktır” (36).

Melodramın bir haz ögesi olarak yükselişi, “acıdan zevk alma” öğretisinin toplumsal ve ahlâki olanla bütünleştiği zeminde gerçekleşmiş; korku, endişe, kayıp, aşk ve hüzn gibi, farklı kültürlerde birtakım nedensel ayrımlarla ortaya çıkan duygular, insanlığın evrensel zihinsel aktarımları olarak her dönemde geçerliliğini korumuştur (Adanır 56).

Steve Neale, 1986 yılında yayımlanan *Melodram ve Gözyaşları* (*Melodrama and Tears*) adlı çalışmasında, melodramın olayların gelişimi, tesadüf eseri buluşmalar, son dakika kurtuluşları, gerçeğin son anda ortaya çıkması ve metafizik güçlerin etkisi gibi öğeler bağlamında kendine özgü bir öyküleme mantığı taşıdığını ifade etmektedir (Özhan 29). Söz konusu öyküleme mantığı ile melodram, toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat gereksinimi olanlara bir tür model sunar; onların nasıl daha iyi

insanlar olacaklarını gösterir; halk için öğretici bir dramatik türdür ve herkes tarafından anlaşılabilir (Özhan 9).

Akbulut, Hayward’ın melodramın nostaljik yönüne vurgu yaptığını ve bunun melodramın “toplumsal düzenin bozulmamış olduğu saygın ve ideal bir zamanı ara[masından]” kaynaklandığını ifade eder (14). Nitekim Brooks da melodramı “ahlâki oyun” olarak nitelendirir (Akbulut 14).

YEŞİLÇAM SİNEMASI’NDAKİ MELODRAM GELENEĞİ

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi: Dünden Bugüne 1896-1960* başlıklı eserinde Türk sinemasını, “İlk Adımlar” (1914-1922), “Tiyatrocular” (1923-1939), “Geçiş Çağı” (1939-1950) ve “Sinemacılar” (1950-1960) olmak üzere dört döneme ayırmaktadır (4-5). Melodramın başat bir tür olarak ortaya çıktığı dönem ise 1960 ile 1975 yılları arasını kapsayan Yeşilçam Dönemi olmuştur (Kastal Erdoğan 20-21).

Türkiye’de Avrupa’dan gelen film akışının sektöre uğradığı 1939-1945 yılları arasındaki II. Dünya Savaşı döneminde sinema sektöründeki sıkıntıyı gidermek için izlenen yol Yeşilçam Sineması için önemli bir adım olur:

Türk film ithalatçıları, Avrupa filmlerinin azalmasıyla salonlarda oluşan boşluğu kapatmak üzere iki yola başvururlar. Birincisi savaşta nispeten yansız olan Amerikan filmlerinin sayısını arttırmak, ikincisi ise savaştan çok uzakta duran, buna karşın Türkiye ile hem coğrafi hem de kültürel iklim olarak belli bir yakınlık içinde olduğumuz Mısır ve bazı başka Arap ülkelerinin filmlerini getirmek. Yine Özön’e göre, Amerikan filmleri de zaten, kapanan Avrupa yolundan değil Mısır üzerinden gelmekteydi ve Mısır filmlerinin Türkiye’ye gelmesine de bu durum neden olmuştu. (Türk 103)

İbrahim Türk, 1940’lı yıllarda Türk sinemasını etkileyen iki önemli olaydan söz etmektedir:

İlki, İkinci Dünya Savaşı ve onun yansımaları, diğeri de 1948’de çıkarılan ve yerli filmlerden alınan eğlence vergisinin (rüşum) oranını önemli ölçüde indiren yasadır. Bu olaylardan birincisi, daha çok, belirli tarzda filmlerin Türkiye’ye gelişine neden olurken ikinci olay bu belirli tarzda filmlerin etkisiyle şekillenmeye, ortaya çıkmaya başlayan seyirci beğenisini sürdürecektir pek çok yeni yerli yapım şirketinin piyasaya girmesini sağlamıştır. Bu iki ana olaya eklenebilecek kimi yan olaylar da sıralanabilir elbette. Sözgelisi, Faruk Kenç’in 1943 tarihli Dertli Pınar’ıyla sinemamıza giren, filmleri sessiz çekip sonradan ses-

lendirme (dublaj) tekniğini, ayrıca 1950'den itibaren CHP'nin tek parti iktidarının yerine geçen Demokrat Parti'nin Anadolu'ya götürdüğü ve pek çok yerde salonlar açılmasını ve böylece sinemanın geniş kitlelere, halka ulaşmasını da beraberinde getiren elektrifikasyon çabalarını ekleyebiliriz. (101-102)

Serüven ve dram ağırlıklı bir yapıya sahip Amerikan filmlerine karşılık melodram ağırlıklı şarkılı türkölü Mısır filmleri, Türk seyircisinden büyük rağbet görür; özellikle *Aşkın Gözyaşları* (1938) adlı Mısır filmi, sonraki yıllarda piyasaya giren yapımcıların benzer filmler yapmaları konusunda örnek teşkil eder (Türk 103). Bu bağlamda Attilâ İlhan, Yeşilçam'ın dayandığı toplumsal ve estetik arka plana ilişkin şunları söylemektedir:

Türk film 'piyasası'nda 'Arap Filmleri' boy gösterince, hesapta olmayan hayli yoğun bir seyirci kesiminin, tamamen farklı düşündüğü meydana çıktı: Halk! 'Arap Sineması' XIX. yüzyıl 'melodram' mantığına dayanan, Hollywood'dan çok İtalyan yapımlarının etkisindeydi; Arap musikisi eşliğinde 'hard' bir duygu sömürüsü yapıyordu: Birkaç yılda, Anadolu sinemalarını istilâ etti. Artık sokaklarda Mısırlı yıldızların portrelerini içeren afişler: Abdülvahap, Ümmü Gülsüm, Yusuf Vehbi, Leylâ Murat, vb. (Türk 103-104)

Yeşilçam Sineması'nda "melodram" kalıplarının keşfedilmesinin uzun sürmediğini ifade eden Rıza Kıracı'ya göre, Türkiye'de II. Dünya Savaşı sonrasında hareketlenen sinema alanında Seyfi Havaeri tarafından çekilen *Damga* filmi, dönemin en çok iş yapan filmlerinden biri olur (71). Filmin öyküsü oluşturulurken Fikret Arıt'ın *Güzel Yuanna* adlı romanından esinlenilir:

Biz filmde gözyaşlarını patlatınca seyirci sevdi filmi. Üç yaşındaki çocuk kapanmış annesinin mezarına ağlıyor. Hürrem'in alaturkaya ilgisi çok fazlaydı, mezarlık sahnesinin üstüne Her [Y]er Karanlık şarkısını koyduk. Ondan sonra film müthiş ilgi gördü tabii. (...) Yani her türlü istimarı koyduk filme. Koymadık demiyorum. Bizim için önemli olan filmin iş yapmasıydı. Mısır filmleri bunu yapıyor, ben niye yapmayayım. *Damga* filmi gösterime girdi, inanılmazdı. Taksim Abidesi'nin bir tarafı Sıraselviler'e kadar insan doluydu. (71)

Sinema tarihçileri, Amerikan ve Mısır filmlerinin sinema salonlarını doldurmasıyla birlikte hem Türk seyircisinin beğenisinin şekillendiğini hem de sinemacıların etkilendiğini vurgularlar (Türk 103).

Türk'ün belirttiğine göre, Yeşilçam Sineması'nın temelleri şu şekilde atılır:

Zamanla Türkçe dublaj tekniğinin geliştirilmesi ve yerleştirilmesi, Arapça şarkıların yerine gazino assolistlerinin eklenmesi (Safiye, Müzeyyen, Hamiyet, Münir Nurettin vb.) bu filmleri neredeyse 'Türkçeleştiriyordu': Yeşilçam Sineması'nın temeli böylece atıldı: Ertuğrul Muhsin, onun tarzını sürdürenler; 'alafranga' seyirciye –bugünkü deyimle Beyaz Türkler'e– hitap etmişlerdi; Yeşilçam sineması 'alaturka Türkler'e –bugünkü deyişle 'öteki Türkiye'ye– hitap edecekti... Yeşilçam, Arap sinemasının vârisidir; Türkiye 'pratiği', biraz da edebiyattaki 'köy romanları' modasının etkisiyle, baştan başlayarak 'kırsal' olmuştur; çünkü şehirli seyirci, 'komprador / tatlı su frengi' mayasıyla, Hollywood'u; hatta seçkin Beyoğlu seyircisi, savaş ertesi Fransız ve İtalyan filmlerini tercih ediyordu... (104)

Türk sinemasının gelişiminin Türkiye tarihine koşut olduğunu ve diğer sanat dallarında olmadığı ölçüde siyasal ve toplumsal tarihle özdeşlikler taşıdığını ifade eden Engin Ayça da "Tiyatrocular Dönemi"nin bir geçiş dönemine karşılık geldiğini ve "ön-Yeşilçam" dönemi olduğunu vurgular (130, 132). Ayça'ya göre, bu süreçte belirleyici olarak nitelendirilebilecek iki gelişme yaşanır: "Amerikan ve Mısır melodramlarının artması ve etkileri" ile "[d]ublaj, yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı" (133). Bu noktada Ayça, sahnede karakterleri canlandırmaya özen gösteren tiyatrocuların sinemada seslendirme yaparken kalıplaşmış prototip seslere yöneldiklerini ve bunun Yeşilçam Sineması'nın kalıplara yönelmesinin bir açıklaması olabileceğini öne sürer (133-134). Sözü edilen yönelim, Ayça tarafından sözlü kültür geleneği ile de ilişkilendirilir ve tiplere dayanan meddah geleneğindeki hiyerarşinin dublaj aracılığıyla sürdürüldüğü iddia edilir (133-134).

Bu süreçte şehirli seyircinin beğenileri arasında fark olduğuna işaret eden Attilâ İlhan'ın saptamasına göre, nüfusun önemli bir bölümünün Anadolu'da yaşıyor olması ve o nüfusun gelenekle olan bağının sürmesi, sinemalarda oynayan yabancı filmlerle, çekilecek olan yerli filmlerin tarzını kuvvetle belirler (Türk 104-105). Yönetmen Halit Refiğ'e göre de "Türk seyircinin sinema zevki iki ana unsurun karışımından meydana gelir. Bir: Popüler yerli kültür; iki: popüler yabancı kültür, yani yabancı sinema" (105). Selim İleri'nin Türk sineması hakkındaki değerlendirmesi de benzer bir bakış açısının uzantısıdır:

Türk Sineması, genel görünümüyle melodramatik bir romandır. Asıl nostaljisini de, (...) bu melodramatik yapıda bulmuştur. (...) 'onu vuracaksın' yerine, 'bir tabanca kurşunuyla onu vuracaksın' vurgulamasının pekiştirilmesi, hayatımızdan, sinemamızın anlatım diline sığra-

mıştır. İyi ki de sıçramıştır. Burada bütün bu romanda, melodram, bize özgü gerçeklik arayışını da simgelemektedir (Tunalı 202).

Rıza Kıracı, "1950 Sonrası Türkiye'de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması" başlıklı çalışmasında, Yeşilçam Sineması'nın, ortaya çıktığı dönemde çevre ülkelerdeki sinema akımlarından etkilendiğini ve bunların başında da melodramın geldiğini vurgular (70). Aslında melodram, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte de tanıdık bildik bir kültürün parçasıdır (70).

Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1936) filmi, Türk sinemasında çekilen ilk melodram filmi olarak kabul edilir; ancak halkın sinemaya olan yoğun ilgisi 1960'lı yıllarda olur ve yıldız sistemi üzerine kurulu anlatıların tekrarlanması ile seyirci tatmin edilme-ye çalışılır (Elmacı 268).

Kıracı'nın ifadesiyle izleyicilerdeki melodram damarını gören Yeşilçam Sineması, bu türden filmler üretmeyi sürdürecektir; görsel dili çözdükçe, hikâye anlatma ve senaryo üretme konusunda ustalaştıkça kalitesi daha yüksek melodramlara rastlanacaktır (71).

"[...] '[M]elodram', tarihsel süreç içinde temel klasik anlatıyı oluşturan tragedyanın bozulmuş ve popülerleşmiş bir biçimi olmasının yanı sıra, ideolojik anlamda Hristiyanlık öğretisinin dinsel motiflerini birer şablon niteliğinde günümüze kadar taşımıştır." Türkiye'de üretilen melodramlarda ise Türk kültürünün öğeleri, aile yapısı, dinsel olgular, kadın erkek ilişkileri hikâyelerin merkezini oluşturacaktır. Batıl bir inanıştır hem Hristiyanlıkta hem de Müslümanlıkta gülmek hele hele çok gülmek iyi karşılanmaz. Gülmek şeytan işidir ya da şeytani çağır-mak anlamına gelir. Bu yüzden melodram filmlerinde kötü adam tiplere-melerinde onların gülüşlerinin çirkinliği içindeki çirkinliğin dışı vuru-mudur ve sadece bu gülüşle bile kötü adamın kötü bir şeyler tasarla-dığı izleyiciye ulaştırılabilir. Bu artık bir kalıptır. (71-72)

Umut Tümay Arslan'ın ifadesiyle Yeşilçam Sineması, Türkiye'de sine-manın 1950'lerde başlayan popülerleşme sürecinde ortaya çıkan ve ge-nellikle olumsuzlanıp aşağılanan ve ilkel görülen bir form olarak kabul edilir (29). Söz konusu olumsuz değerlendirmeler, iki tarihsel meseleyle ilişkilidir: "Biri, Kemalist modernleşme projesinin kurucusu, aydın-halk ayırımı, diğeryse bu filmlerin yapıldığı dönemi kuşatan kültürel eleştiri geleneğidir" (29).

Akbulut da *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem* başlıklı çalışmasında, "Yeşilçam olarak tanımladığımız dönemde bü-

yük bir ağırlığı olan bir tür ve kip olarak melodramatik imgelem, hangi formlardan geçmiş ve eklemelendiği forma nasıl anlamlar kazandırmıştır? Türlerin saf halde bulunmadığı günümüz dünyasında melodramatik imge-lemin kendisi nasıl dönüşmüştür?" sorularını Türk sineması özelinde ce-vaplamaya çalıştığını ifade eder (17). Akbulut, Türk sinemasında melod-ram söz konusu olduğunda akla öncelikle Yeşilçam'ın geldiğini; 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara dek varlığını sürdüren bu dönemin bir anlatım tarzı olarak ortak anlatısal ve görsel özellikler taşıdığını vurgular:

Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlâki açı-dan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görüntüleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tiplleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak su-nulur. (16)

Özön, melodramı "[s]inemanın en yaygın, gelişmemiş izleyicinin en çok tuttuğu, ağlatı ile dramın bozulmuş, karikatürleştirilmiş biçiminden ortaya çıkan tür" olarak tanımlar (198). Bu bağlamda melodram, derin duyguları bile bağlamından kopartarak kalıplar halinde sunar:

İnsanlar, olaylar, durumlar, duygular hep kalıplaşmıştır. Dünya iyiler ve kötüler olarak kesinlikle ikiye ayrılmıştır. İyiler ve kötüler arasın-daki uğraşının sonu daha başlangıcından bellidir: İyilerin başına gel-medik şey kalmaz; ama yine çoğunlukla, beklenmedik bir kurtarıcı, beklenmedik bir anda ortaya çıkıp her şeyi tatlıya bağlar. İster acıklı ister sevinçli olsun, bütün durumlar birbirini çizemsel bir yoldan nö-betleşe izler. Bütün bunlardan dolayı, melodram bir tür olmaktan çok, kötüleyici bir nitelik diye kullanılmaktadır: İzleyiciyi en kolay yoldan etkilemek amacıyla en ucuz yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çapraşık olaylar düzenleyen; yalın, kaba çiz-gilerle özyapı çizmeye kalkışan; kişileri kukla gibi kullanan yapıtların niteliği[dir]. (198)

Kezban Güleriyüz, Türk sinemasının gerçek anlamda bir drama süreci ortaya koyamadığını, sözü edilen klişelerin toplumun belli bir kesiminin kabul edebileceği belli anlamları işaret ettiğini ve evrenselleşemeyeceğini öne sürer (55). Güleriyüz'e göre, Türk sinemasının üslubu bu özelliklerde gizlidir:

[İ]ki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma,

bunlar geleneksel Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının, bugün hâlâ, film gibi temeli fotoğraf gerçekliği olan aracıda bile sürdürüldüğünü düşündürür. (55-56)

Mihail Bahtin'in "her tür, gelişiminin en ileri aşamasında bile en arkaik formlarını barındırır" ifadesi ile uyumlu biçimde melez ve eklektik olarak nitelendirilebilecek bir melodram kavramından söz edilebilir (Akbulut 14). Nitekim Akbulut'un vurgusuyla melodram, yalnızca Yeşilçam Sineması'na has bir özellik değil, her türe eklemlenen bir estetik rejim olarak değerlendirilebilir (164):

Öncelikle melodramatik imgelemin, Yeşilçam filmlerinde gerçek yaşamdan kopuk saf iyi ve saf kötü biçiminde bir ayrıma dayandığı, sonunda iyilerin galip geldiği, sevenlerin kavuşup çekirdek aileyi kurduğu, anlatıdaki tüm sorunların çözüldüğü ve safça masumiyetin arandığı bir dünya olduğu söylenebilir. Bu dünya, sevgiyi, ayrılıkları, müziği, konuşmayı, oyunculuğu abartarak bir dizi kodlar toplamı inşa etmiştir. Bu kodlar toplamı içinde melodram gerçekte modernleşmeye dair arzuyu ve kaygıyı ifadelendiren bir imgelem olmuştur. (164-165)

Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar* adlı kitabında yer alan "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı" başlığı altında popüler sinemanın seyirci ile kurduğu ilişkinin filmciler açısından değerlendirildiğinde "ekonomik bir anlatım olanağı" yarattığını; temel olarak melodrama yaslanan "iyi" ile "kötü" arasındaki "çatışma"nın etrafında "klasik biçime uygun olarak kurulan anlatıların bütün çekiciliği"nin bir yandan beklenenin olmasında diğer yandan çeşitlemelerde yattığını ifade eder (186).

Steve Neale'e göre, "melodramatik" olarak nitelendirilen hazın kaynağında "dokunaklılık" yatar ve bunun en önemli gerekçelerinden biri zamanın geri döndürülemezliği, yani "çok geç" olduğu duygusudur (Abisel ve diğerleri 39): "Şimdi var olan durum bal gibi değiştirilebilirdi" ve "hayır, bu değişim imkânsızdır". Söz konusu iki ruh halinin birlikte işlerlik kazanmasını sağlayan ise "arzunun boş zemini"dir ve seyirci anlatıya "keşke zemini"nde tegellenir (39). Bu noktada yaratılan dokunaklılık şu şekilde açıklanabilir:

Bu anlamda melodramı dokunaklı yapan, insan olmaya dair iki özelliği bünyesinde taşımasıdır; hem tamlık arzusunu tatmin etme ihtiyacı hem de telafi edilemeyen kayıp duygusu. Neale'in de belirttiği gibi, melodramda birlik fantezisinin tatmini, seyrek, kararsız ve anlıktır ve gözyaşları kimi zaman tatminden de akabilir. [...] Bir diğer deyişle

ağlamak sadece kaybın hatırlanmasının değil bu kaybın bedelini talep etmenin, bazen de tatminin sonucudur. Burada aynı anda işleyen ikili bir yapı söz konusudur. Melodramın dokunaklılığının ve gözyaşlarına sebep olmasının kaynağı, hem acının, tatminsizliğin dışavurumu, hem de tatmin edilme talebini, tatminin mümkün, nesnenin tamir edilebilir ve kaybın geri getirilebilir olması dileğinin –fantezinin– aracı olmasıdır. (40-41)

Melodram filmleriyle ilgili paradoksal olarak nitelendirilebilecek durum, ağırlıklı olarak kadın seyirciye hitap eden bu türün hemen hemen tüm örneklerinde Batı'nın evrenselleştirmeye çalıştığı kadının ikincil konumda gösterilmesi ve onun varlığının ancak ev, aile, annelik ve iffetli olmak özellikleriyle yüceltilmesidir (Tunalı 40).

Ayrıca melodram anlatısının, yetişkin ve heteroseksüel bir arzusun etrafında kurulduğu, söz konusu anlatıyı harekete geçirenin de heteroseksüel çiftin birleşmesi olduğu söylenebilir (Abisel ve diğerleri 43-44). Melodram anlatısında belirli nedenlerle ertelenen bu birleşmede aşk için birleşme esastır ve cinsel arzu ancak aşk olmadığında temsil edilir (43-44).

Türk sinemasında "Yeşilçam" başlığı altında üretilenlerin bir sanat eserinden çok zanaat eseri özelliği taşıması, etkisi altında kaldığı Hollywood Sineması ile bazı benzerlikler ve farklılıklar yaratmıştır (Tunalı 209). Bu bağlamda Tunalı'nın ifade ettiği gibi, "[s]inemanın 'ticaret erbabı'nın elinde olması hem Hollywood, hem Yeşilçam için geçerlidir" (209).

Thomas Schatz, "her Hollywood filminin melodram olarak tanımlandığı kesindir" ifadesini kullanır (Tunalı 43). Nitekim melodramlar ve dolayısıyla Hollywood yapımları, klasik anlatı doğrultusunda gelişir; belli bir başlangıç, gelişme ve final düzleminde ilerler (43). Böylelikle melodram denen tür, düğüm, çatışma ve çözüm bölümleriyle gerilim unsurunu barındırır; popüler bir biçim olarak izleyicinin heyecanına, korkusuna, gerilimine ve özdeşleşmesine eşlik eder (43). "Klasik anlatı" olarak tanımlanan bu kalıp duygularla bağlantılıdır ve Kolker'in ifadesiyle "temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturmaları ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturmaları, bunları yatıştırmasıyla, dünyada her şeyin yolunda olduğuna dair bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeleri içerir" (43).

YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDAKİ ÖRGÜTLENME VE ÜRETİM KOŞULLARI

Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin birinci nedeni, Yeşilçam Sineması'ndaki örgütlenme ve üretim mantığıdır.

Bu örgütlenme ve üretim mantığının en çarpıcı temsilcileri, isimleri Yeşilçam Sineması ile özdeşleşmiş Bülent Oran (1924-2004) ve Safa Önal (1931) gibi senaristlerdir. *Guinness Rekorlar Kitabı*'na geçecek kadar çok sayıda senaryoya imza atmış bu senaristler, etkin oldukları dönemlerde ayda üç-dört uzun metraj film senaryosu yazmışlardır. Hattâ Safa Önal'ın kendisiyle yapılan nehir söyleşide de ifade ettiği gibi, bir gecede bitirdikleri senaryolar dahi olmuştur. Sinemaya aktarılan 400'ü aşkın senaryosu olan Safa Önal, Çetin Altan'ın deyişiyle iki satır dilekçe bile yazamayanların olduğu bir ülkede yılda 32 senaryo yazabilmiştir (Arpa, 2009b). O yıllardaki insanüstü çalışma temposuna “[b]eni bir kafesin içine koyup, müzik eşliğinde gösterecekleri iyi para kazanırlar[dı]” diyerek mizahi bir dille dikkat çeken Safa Önal, Yeşilçam Sineması'ndaki senaristlerin sayısının az oluşunu bu durumun en önemli nedenlerinden biri olarak görür:

[S]inemaya; yönetmen, kameraman, ışıkçı, figüran, oyuncu, set işçisi, prodüksiyon amiri, yapımcı, minibüs şoförü falan yetiştirdik de senaryo dalı zayıf kalmıştır. Yani Sadık Şendil, Bülent Oran, Erdoğan Tünaş, Suavi Sualp, Umur Bugay, Ahmet Üstel, Burhan Bolan, İlhan Engin, Vedat Türkali, o bir süre sonra bırakmıştır, yani toplasan on senaryocuyu geçmez. Birden ürküttün beni!.. Kendime inanmak istemedim. Bazı yıllarda 25-27... Sonra başka bir yılda 32 senaryo... [...] Ama o bir tutkuydu, kesin bir özveriydi. Herhalde bir on yıl, yirmi beş senaryonun altında yazmadım. Yaşamaya zamanınız yoktu. Kendinize özel bir zaman ayıramazdınız. (Arpa, 2009a: 235)

Ayrıca Safa Önal, oldukça meşakkatli olarak nitelendirilebilecek senaryo üretim pratiği konusunda da şunları söylemektedir:

Senaryoculuk son derece yorucu ve yalnızlık içinde geçen bir meslektir. Yılda iki üç, haydi nazik bedeninizi sıktınız, dört tane yazarsınız. Ama bunu bir meslek olarak ele alıp, sabahtan akşama, akşamdan sabaha, sabahtan akşama, akşamdan sabaha hiç durmadan, dış dünya ile ilişkinizi keserek, yazmak yazmak yazmak, her babayığının kârı değildir. Yeşilçam'ın önünde pasaport kontrolü yoktu. Oyunculuk, yönetmenlik, ışıkçılık, kameramanlık gibi senaryoculuğun da talibi olanlar gelirdi, hâlâ öyle... Beceren becerir, beceremeyen giderdi. Geldiler, üç, bilemedin dört senaryo çalışmasına katıldılar, senaryocu bile olmadan yönetmenliğe heves edip, bıraktılar bizi. Çünkü senaryocunun uzun bir süre kıymeti harbiyesi, ayrı ve özel bir değeri yoktu. Bizimle başlamıştır diyebilirim, bu kadir kıymet bilmek!.. İş yönetimde bi-

terdi. Set diye bir şenlik vardı, ama senaryocu ve senaryocunun çalıştığı yer akıllara bile gelmezdi!.. (149)

Önal, içinde bulunduğu üretim koşullarında bir senarist olarak yaşadığı zorluğu, bir senaryoyu tamamladıktan dört beş saat sonra diğer senaryoya başlama gerekliliğini ifade ederek özetlemektedir (177). Önal, âdeta bir “yaşam biçimi” olarak kabul ettiği olağanüstü çalışma koşullarına şunları da ilave eder:

Evet. Onu ben bir yaşam biçimi, çok yaygın bir deyim, sevmiyorum ama kullanılıyor, bir yaşam biçimi olarak seçmiştim. İstifimi bozmayı öğrenmiştim. Paniğe kapılırsam, sinirlerimi gerersem, elimde cigara, “Yiyemiyorum, mideme vuruyor, biraz sonra yazıya oturacağım. Eyvah!..” seslerine kaptırsam kendimi, biterdim!.. Sağlığım giderdi önce. Teker meker gidersiniz ve kimse de sizin kara gözünüze uzun boylu da âşık değildir. “Ne yapalım, bir zaman iyiydi, memnunduk. İyi yazıyordu. İyi çekiyordu. Ama şu anda yoksa ne yapacağız yani...” (176)

Sonuçta bu isimler, sinema sanatını tanımayan, eğitim düzeyi düşük insanlar değillerdi; ama yaptıkları işin esasen sanatla bir ilgisinin olmadığını, melodramatik kalıpları yineleyen bu senaryoların tamamen kitleleri eğlendirmek için üretilen ticari birer meta olduğunu biliyorlardı. Bu nedenle asla sanat yaptıkları gibi bir iddia taşımamışlardır. Nitekim İbrahim Türk'ün *Senaryo: Bülent Oran* adlı kitabında bizzat Bülent Oran'ın ağzından aktardığı bilgiler de bu doğrultudadır. Sonuçta, Yeşilçam Sineması'nda üretilen senaryolar belli formüller dâhilinde ve yalnızca seyircilerin beklentileri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Bülent Oran'ın temsil ettiği sinema anlayışına muhalif olan Ayşe Şasa çizgisindeki senaristlerin üretimi ve eleştirileri söz konusu ana eğilimi dönüştürmekte etkili olamamıştır.

Türk, Yeşilçam'ın melodrama özgü şablonları tekrar etmesinin gerekçelerinden biri olarak sektörün riski göze alamayacak kadar kırılgan ekonomik yapısını gösterir:

YEŞİLÇAM'ın ve Oran'ın en eleştirilen yanlarından biri sürekli aynı konuları, birbirine benzer şablonlarla, klişelerle, hem de defalarca tekrar etmesidir. Bu şablonlar ve trükler Yeşilçam filmlerinin olmazsa olmaz özelliklerinden biridir. Elbette bunların kullanılmasının ve kullanımı biçimlerinin –haklılıkları tartışılabilir– gerekçeleri vardır. Her şeyden önce gişeden gelecek paraya odaklanmış olan Yeşilçam, riski

sevmediğinden, garantili konulara, iş yaptırdığına inanılan şablonlara sırtını fazlasıyla yaslamıştır. (183)

Yeşilçam'ın özellikle en verimli olduğu 1960'larda karşı karşıya kaldığı temel sorunlardan biri de özgün konu kıtlığıdır (183). Yılda 200'ü aşan film üretiminin az sayıda senaristle çok kısa bir süre içinde gerçekleştirilmesi zorunluluğu, özgün konuların yaratılmasını imkânsız kılmakta, ayrıca özgün konular riskli bulunmaktadır (183).

Türk, konu sıkıntısını aşmanın en kestirme yolunun daha önce denenmiş ve garantili olduğu görülmüş türleri, konuları ve şablonları yinelemekten geçtiğini ifade eder (183). Nitekim senaryoda kullanılan bir trük, keşfedilen bir şablon, gişede dönemin seyircisini yakalamayı başarmış bir tür hemen anonimleşmektedir (183). Bu zorunluluk nedeniyle Bülent Oran da yazdığı pek çok senaryoyu tekrarlamak zorunda kalır ya da yazdıklarını değiştirerek yineler; hattâ Oran'ın bulduğu trükler başka senaristler tarafından da tekrarlanır (183). Bu bağlamda Ülkü Erakalın şu bilgileri verir:

Yıldızların Altında filmini 1965'te çektim. Filmin hem yapımcısı hem de oyuncusu olan Göksel Arsoy bütün imkânlarını kullandı. Kadın oyuncu Hülya Koçyiğit'ti. İşin ilginç bu filmde, Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın'la daha önce yaptığım Gözleri Ömre Bedel'in (1964) konusunu tekrar çekmişim ben. İlk hikâyedeki bir vurguyu aldım, onun üzerinde Bülent'le çalıştım. Ama kimse bilmez, Bülent de belki bilmez. Yıllar sonra itiraf edilmeli artık. Tipleri değiştirdim. İlk filmdeki Türkan'ın rolünü ikinci filmde erkeğe verdim. Erkeğinkinin yerine de Hülya oynadı. Ama tiplere cinsiyet değiştirince hikâye de başka oluyor. O dönemde de böyle şeyler genelde yapılıyor. Bunlar, tamamen işletmecilerden gelen taleplerle bulunan zekâ oyunlarıydı. Ticari zekâ... Yani Göksel Arsoy'lu bir film çekin diye teklif geliyor, sen de ne yapılabilir diye düşünüyorsun. Öyle bir film olmalı ki önce Göksel'i öne çıkarması gerekiyor. Yapımcı da zaten kendi firması. Çok ince şeyler bunlar. Ve bunlar o zaman Yeşilçam'da o kadar önemliydi ki, beyinlerimiz hep bunlara çalışıyordu... Yıllar önce iş yapmış bir filmi artistleri hesaba katarak, karakterlerin rollerini değiştirerek, başka şekle sokup yeniden çekmek... (Türk 184)

Türk'ün aktardığı gibi, Yeşilçam'a Bülent Oran'ın yazdığı diyaloglar ve yarattığı trükler egemen olur: "Size baba diyebilir miyim amca?", "Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!", "Beni paranızla satın alamazsınız!", "Maalesef geçirdiği kaza yüzünden hafızasını kaybetti" gibi sayısız

diyalog; klasik aşk üçgeni içindeki yinelemeler, amansız hastalıklarla mücadele eden şerefli insanlar ve her şeye rağmen mutlu sonla biten hikâyeler gibi ana şablonlar söz konusudur (208). Bu bağlamda, melodram geleneğine uygun biçimde şu örnekler verilebilir (208):

Genç kız başı derde giren sevdiğini kurtarmak için sevmediği kötü adamla evlenmek zorunda kalır. Ama kendini, namusunu elletmez. Nice zaman sonra ortaya çıkan diğer âşık gerçekleri bilmediği için intikam hisleriyle hareket eder. Ancak nihayet gerçeği anlar ve ilahi adalet de kötüye cezasını verir.

Amansız bir hastalığa mahkum olduğunu öğrenen genç kendisini sevip mutsuz olmasın diye sevgilisinin gözünden düşmeye, alçak biri gibi göstermeye çalışır. Ama elbette aşk her şeyin üstesinden gelecektir.

Çapkın ve vurdumduymaz delikanlı, kendisine kalan mirası alabilmek için vasiyette belirtilen şekilde evlenmek zorundadır. Bu iş için zavallı görünen bir kız seçilir. Ancak o zavallı görünen kız delikanlıyı adam eder ve birbirlerine gerçekten âşık olurlar.

Aslında Oran'a göre kör olma, altı ay ömür biçilen hastalıklar, araba kazalarıyla kaybedilen ya da kazanılan hafızalar gibi trükler popüler edebiyat ürünleri dışında ciddi klasiklerde de vardır (212). Oran, benzer şablonların, trüklerin ve diyalogların tekrarlandığı Yeşilçam Sineması'nda, işletmecilerden gelen taleplerin belirleyici olduğu süreçte oldukça profesyonel bir tavır geliştirmiştir (184-185):

Çünkü senaryocu olarak Yeşilçam'da ilk düşünülen şey filmin iş yapmasıdır. Ben kendimce bir senaryonun yalnızca gişesini düşünerek hareket ederim. Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenle tehlikeli bir oyuna girmek-tense yeniden çevrime kadar her çıkar yolu denemek zorunda kalıyoruz. Çünkü Yeşilçam'ın kendine özgü bir yasası vardır. Acımasızdır. Ya kendi çarkının içine alır ya da çabuk atar.

Oran, film üretim aşamasında senaryo fikrini nasıl geliştirdiğini şu sözlerle anlatır:

Bir akşam Ülkü Erakalın'la yapımcısı acele geldiler. 'Aman,' dediler 'İzzet Günay'la Fatma Girik'le anlaştık. Beş gün sonra filme başlamak zorundayız. Dokuz gün sonra ikisi de başka filme gidecek, bize bir konu lazım.' Şimdi hesap ediyorum, önümde beş gün var. O günü de saymayalım, senaryo dört günde bitecek. Bitmezse oyuncular çok yoğun oradan oraya koşuyorlar ve zamanında bitmeyince işler kötüye

gidiyor. Ama yetiştirmem çok zor. Çok zorladılar, ısrar ettiler. Düşündüm, yahu dedim ne yapayım, ne yapayım. O gün de bir çocuk filmi seyretmişim. İki küçük kız, biri zengin biri fakir. Bir yazlık kampta buluşuyorlar ve birbirlerine çok benziyorlar. Bunu söyledim. Prodük-tör, yahu Bülent abi biz senden İzzet Günay, Fatma Girik filmi istiyoro-ruz sen bize çocuk filmi söylüyorsun, dedi. Dedim, dinle bir dakika. Filmı şöyle adapte ettim. Çok çıtkırıldım bir adam, çok büyük bir miras meselesi var, birisi ölmek üzere. O da dışarıdan çağırılıyor. Çok da zarif. Bunu karakola alıyorlar falan. Miras alacağı adamı öldürüyorlar ve bunun üstüne yıkıyorlar. Ve bu hapse düşüyor. Koğuşa giriyor. Herkes, abi bu ceket ne güzel tam da bana göre, diyor, bir başkası, aman tam da istediğim saat ver bakalım... Tam o anda bir ses, bırakın! diyor. Kamera pan yapıyor İzzet Günay'ın benzeri bıyıklı biri. Gel arkadaş, diyor, ayna gibi bana benziyorsun. Nedir suçun, niye düştün. Yok, diyor, böyle böyle. Vay anasını, sen merak etme ben bir hafta sonra çıkıyorum, sen bana evdekileri, evi anlat, ben sen diye eve gideceğim, diyor. O nazik adam yerine bir bela herif gidiyor, ortalığı dağıtıyor. Şimdi bu adapte ama hiç alakası yok aslıyla. Ben ondan Tophaneli Osman diye bir senaryo yazdım. Çok iş yaptı. En azından yirmi kere taklit edildi. Dört kere de bana tekrar ettirdiler. Tersine çevirdim. Yıldız Tezcan'a vb. yaptım ve hepsi de iş yaptı. Yani halkın istediği konular, değişik oyuncularla biraz da değişik anlatımla daima iş yapar. (206-207)

Henüz seyirci eğilimlerine ilişkin detaylı araştırmaların yapılmadığı, hattâ yıllık seyirci sayısının bile tam olarak bilinmediği bir dönemde belirli verilerden yola çıkılarak halkın nabızı tutulmaya ve seyircinin eğilimlerine cevap verecek senaryolar yazılmaya çalışılmıştır:

Özellikle ekonomik durumu takip etmeye çalışıyordum. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yıllıklarını toplardım. Halkın durumu nedir, refah seviyesi artmış mı, düşmüş mü? Ona göre filmlerin konularını belirlemek gerekirdi. Ona göre komediye yahut drama daha ağırlık verirdim. Yani borsa oynar gibi oynuyorsun senaryoculuğu. Halkın nabzını tutmaya çalışıyorsun. Öyle çalakalem yaptım oldu değil. Ayrıca dosyalar yapmaya başladım. Gazetelerden, dergilerden okuduklarımı kesiyor, belirli konulara göre saklıyordum. Kesilen kupürlerde çokluk, film hikâyesi olabilecek haberler yer alır. Mesela gecekondu dosyası, mafya dosyası, fakirler dosyası, sıfırdan zengin olanlar dosyası, intihar dosyası, eroin ve uyuşturucu dosyası gibi... Ayrıca üçüncü sayfalar-dan bolca cinayet, intikam, aile faciası ve zabıta haberlerinin yanı sıra

ekonomi haberleri dosyası... Bunların yanı sıra tefrika romanların kupürleri de ayrı bir dosyada kendilerine yer bulurlar. (161)

Oran, "Türk filmlerinin senaryolarında belli bir kalıplaşma senaryocunun hayal gücünün eksik ya da yetersiz olmasından değil yapımcıların senaryocuya belli birtakım kalıpları empoze etmesinden ileri geliyor denebilir mi?" sorusuna verdiği cevapta Yeşilçam'daki film yapım sürecinin nasıl gerçekleştiğini açıklar (180):

Yalnız yapımcı değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senete boyun eğdiği için durum genellikle böyle zincirleniyor: seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına patlıyor. (180)

Bu noktada Oran'ın "[s]eyirciye gelince... Filmlerimizin ana kişiliği ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar" ifadesi, Yeşilçam'da öncelikle seyircinin beğenisi dikkate alınarak film üretildiğini ortaya koymaktadır (180).

Türk, Yeşilçam Sineması seyircisinin temel özelliklerini şu sözlerle dile getirir:

Türk sinema seyircisi Oran'ın tıpkı kendi kişiliğinde olduğu ve tecrübe ettiği gibi filmle yoğun bir özdeşleşme, heyecan duyma ilişkisi kurmakta ve filmleri akılla değil duygularıyla izlemektedir. Oran'ın da belirttiği gibi seyircimiz bazen ağlayarak, yeri geldiğinde de gülerek bir boşalma yaşayacak, illa ki filmin mutlu sonla bitmesini bekleyecektir. Sözgeşi, zengin ama şımarık bir karakterin yoksul ama onurlu bir gence duyduğu aşkla yoksulun tarafına geçmesi yahut sosyal farklılıklara rağmen aşkın her şeyin üstesinden gelmesi Oran'ın da en çok yazdığı tür olan melodram başta olmak üzere sayısız Türk filminin konusunu oluşturur. (199)

Oran'ın Yeşilçam Sineması ile ilgili önemli saptamalarından biri, filmlerin ana seyircisinin orta-alt tabaka oluşu, aile seyircisi olarak kabul edilmesi ve kadınların belirleyici rolüdür (200). Yazdığı senaryolarda özellikle kadın seyirciyi hedefleyen Oran'a göre, kadınlar sinemaya çocuklarıyla birlikte gittikleri için çocukların da anlayabileceği kolaylıkta somut bir hikâye örgüsü seçilmelidir (200). Kadın seyirci eğer gündüz seansında izlediği filmi beğenirse, akşama filmi tekrar izlemek için kocasını da ikna edebilir (200). Böylelikle Yeşilçam sinemasında üretilen filmlerin "aile seyircisi" kavramına uygun biçimde tüm aile bireylerini hedefleyen basitlikte bir yapı ve ortalama beğeni düzeyine sahip olması gerekir (200).

Oran, senaryolarında yarattığı yan karakterlerle her kesimden seyirciyi de yakalamaya çalışmaktadır: “Bütün o aşçılar, şoförler, bahçıvanlar, çocuklar bunun için konuyordu. Herkesin özdeşleşebileceği, kendinden bir şeyler bulacağı yan karakterlerdi bunlar. Biri olmazsa öbürünü kendine yakın buluyordu seyirci” (201).

Öte yandan, geçmiş yılların filmlerine olan talep de işletmeciler, yapımcılar ve senaristler tarafından dikkate alınmaktadır.

Çoğunlukla eski yılların filmleri istenir. Hem konu unutulmuştur, hem konular bize daha yakındır. Örneğin 1940'ların filmleri konu ve anlayış yönünden daha yakın oluyor. Biz yalnız sinemacı olarak değil toplum düzeyi ve anlayış olarak da yabancılardan otuz-kırk yıl geriyiz. Onları otuz yıl ağlatan melodramlar, bugün aynı seyirciyi güldürebilir belki. Ama bizim seyircimizi değil. Ayrıca yabancı film aktarmak kolay olsa yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur. (201)

İşletmecilerin daha önceki yıllarda iyi gişe geliri getirmiş filmlere benzer filmler talep etmesi, Yeşilçam Sineması'ndaki melodram kalıplarının sürekli tekrar edilmesinin en önemli nedenlerinden biridir. Nitekim Oran, “Biri der ki işletmecilerden, yahu bundan 20 sene evvel bir film vardı. İşte kız kör olmuştu, adam bilmem ne yapmıştı... yani biz bu üç lafla filmi yapardık” şeklindeki sözleriyle bu durumu özetler (201).

Türk'ün Oran'la yaptığı görüşmede ortaya çıkan veriler, Yeşilçam Sineması'nda yabancı filmlerden nasıl bir yaklaşımla uyarlama yapıldığına da ışık tutmaktadır. Oran, bu uyarlamaların öncelikle Türk seyircisinin beğenisine uygun hâle getirildiğini ifade eder; bu yüzden uyarlama yapmanın özgün senaryo yazmaktan daha zor olduğunu öne sürer:

Adaptasyon deyince insanın aklına al filmi aynını yap geliyor. Böyle olsa zaten bin tane senaryocu çıkardı. Otur izle, filmi yaz. Benim yaptıklarımı filmin sahipleri görse kendi filminden olduğunu çoğu anlayamaz. Özgün senaryoda aklınıza eseni yapabilirsiniz nihayetinde. Ama bir yabancı filmi aşırmanız istendiyse, ki hep istenir, çünkü gişe yapması daha garanti zannedilir, eliniz kolunuz bağlı, ayağınızda prangalar var gibi ananızdan emdiğiniz süt burnunuzdan gelir. Bunun sebebi yabancılarla Türk insanının arasındaki kişilik farklılığıdır. Gelenekler ayrı, dünyaya bakışları değişik, ahlak anlayışları farklı. Öykü aynı kalacak ama adapte ederken bütün davranışlar değişecek. İp cambazlığı yani. Hem yürüttüğün filmin iş yaptıran yanlarını alacak-

sın hem de yerli karakterler olacak. Maske takmak gibi. Filmin çizgisi aynı, karakterlerin davranışları farklı. (203-204)

Oran, yabancı filmlerden uyarlama yaparken dikkate alınması gereken noktalar için ilginç bir örnek verir ve asıl meselenin filmin ticarî başarısı olduğunu vurgular:

Örneğin çalmanızı istedikleri yabancı filmin başrolündeki evli kadın kocasından habersiz bir başka herifi yatağına alır. Seyirci böyle sahnelerde romantizmle cinsel heyecanların karışımı hoş dakikalar geçirir. Keyifle izleyip filmin iş şansını yükseltir. Ama biz bu filmi aynen bu sahnelerle birlikte adapte ettiğimizde bizim film iki seksen yatar. Çünkü Türk seyircisi o yabancı filmi farklı izler. O filmdeki fikir çalışır ama biz senaryocu olarak o sahneye geldiğimizde ecel terleri dökeriz. Türk filmlerinde, hem de evli baş kadın oyuncunun yatağına değil yabancı adam, erkek bir sinek bile giremez. Yabancı filmdeki kadın, Amerikan, İngiliz, Fransız vs. netice itibarıyla gavur karısıdır. Yatağına bir takım aşıklarını alabilir. Kocasını da Türk olmadığı için boynuzlanması seyirciyi tedirgin etmez. İhanetin pek bir sakıncasını görmez. Ama bizim filmdeki kadın Türk'tür. Kocasını da şerefli bir Anadolu erkeğidir. Biz adapte ederken film icabı bile olsa onu ihanete uğrattırsak vaziyet birden pezevenkliğe girer, kadın şakkadank orospu damgası yer ve o Türk filmi hiçbir güç yatmaktan kurtaramaz. Fahişelerin ve deyyusların başrol üstlendiği bir filmin iş yapma şansı otomatikman sıfırdır. Bunlara mecburen de olsa dikkat etmezsen zaten seyirci gelmez. Bu gayet basit bir şey. (204)

“Filmin iş yapma şansı”nı öngörme esasına dayalı bir üretim pratiğinin hâkim olduğu Yeşilçam Sineması'nda yapımcılara avans veren işletmecilerin talepleri senaristler için de belirleyicidir. Nitekim Oran, bir senarist olarak işletmecilerle de yakın ilişkiler kurduğunu şu sözlerle anlatır:

Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi artistlerin sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl filmde hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi bir efe filmi daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık

vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramlara ağırlık vermek gerekiyor. (164-165)

Sinema tarihçisi ve eleştirmeni Nijat Özön'ün Yeşilçam Sineması'nın ekonomik altyapısıyla ilgili analizleri, Bülent Oran'ın açıklamalarını destekler niteliktedir:

Bilindiği gibi sinema endüstrisi geleneksel olarak üç ana kola ayrılır: Yapım, dağıtım (işletme), oynatım. Buna bir de sinema donatımı üreten endüstri kolunu katabiliriz. Ama bu son kolun sinema sanatıyla doğrudan doğruya bir ilişkisi yoktur; zaten çoğu ülkede de bu kol bulunmamaktadır. Türkiye de sinema donatımı kolunun bulunmadığı ülkelerden biridir. Öbür üç kola gelince, bu konuda ilk ve genel gözlem, bunların yurdumuzda çok zayıf temellere dayandığıdır. Bu bir yandan Türk ekonomisinin ve endüstrisinin az gelişmişliğine bağlıdır, bir yandan da sinema endüstrisinin başlangıcından bu yana kendini gösteren gelişme çizgisine... (281)

Abisel, sinema alanında belli bir politikadan yoksun olarak yürüten yapımıcılıkta, kısa sürede iyi kâr elde etme hedefi ile filmlerin ucuza mâl edilmesi eğiliminin baştan beri güçlü olduğunu ifade etmektedir (99). Abisel'e göre Yeşilçam Sineması'ndaki genel ilke, kârı belli bir oranda tutmak amacıyla maliyetlerin düşürülmesi olur; seyircinin talebinin değişmeyeceği varsayılır; filmlerin konu, teknik standart, yaratıcılık gibi özellikler açısından asgari düzeyde kalacağına dair bir inanç yerleşir; iş yapan filmler bir şablona dönüşür ve kopyaları üretilir (99).

Abisel, 1960'lı yıllarda başlayan gelişmelerin film dağıtımı konusunda da etkisini uzun süre gösterecek bir oluşumla noktalandığını vurgulamaktadır (99). Bu süreçte Türk sinemasında "işletmeci egemenliği" kurulur; Anadolu, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılır; her bölgenin seyirci özelliklerinin neler olduğuna karar verenler işletmeciler olur (99-100). Salon sahipleriyle doğrudan ilişki içinde olan işletmeciler, bu sayede seyirci profili hakkında bilgi sahibi olurlar; tek amaçları kâr etmektir ve yapımıcılar kadar bile sanatsal endişe taşımazlar (99-100). Böyle bir sektörde senaristin bağımsız olabilmesinin imkânsız olduğunu belirten Oran, Yeşilçam'daki küçük yapım şirketleri sayesinde az da olsa kendilerine bir hareket alanı bulabildiklerini ve büyük şirketler karşısında pazarlık gücü elde ettiklerini ifade eder:

Memduh Ün ile Osman Seden dediler ki hiçbir yere yazma, sadece bize yaz, aldığın paranın daha çoğunu veririz. Sonra Memduh gitti, Osman rahmetli, bana yaz dedi. O da Memduh'u atlatıyor! Dedim olmaz.

Neden? O da korkaklıktan. Çünkü onlara yazsam öbür şirketlerle ilişkimi keseceğim. Üç gün sonra hadi lan diyecekler, kalacağım ortada. Ben de gidip iş isteyemem. Oysa sistem küçük şirketlere dayanıyor, onlar koruyor beni. Bir kere orada daha efesin. Ha ho, diyebiliyorsun. Küçük şirketler adamın canına okumazlar, ne versem kabulleridir. Yormazlar adamı. Aynı zamanda da dengeyi sağlıyorsun, muhtaç değilsin büyüklere. Muhtaç olduğun zaman tepene binerler. Biliyorlar ki muhtaç değilsin, o zaman daha rahat iş alıyorsun. Her zaman beni ayakta tutan bir şey oldu bu küçük şirketler. Denge sağladı. (Türk 175)

Önal da işletmecilerin Yeşilçam Sineması'ndaki belirleyici rolüne dikkat çekmektedir:

Yapımcınız sizin kadar parasız. Bölgeler var, o bölgelerin işletmecileri var. İzmir bölgesi, on beş-on yedi vilayet. Ankara bölgesi de bir o kadar... İşte Karadeniz Bölgesi, Adana Bölgesi, İstanbul Bölgesi... Hepsinde bölgesel işletmeciler var. Halkın nabzını ölçüyorlar. Onun eğilimine göre, bununla film yap, şu konuda film yap, diyorlar. Ve senetler veriyorlar yapımcınıza, nakit para yok. Yapımcı o senetlerin bir kısmını faiz vererek kırıdırıyor. Size avanslar veriliyor. Negatif alınıyor, mekân kiralari... Onu da atlamayalım, filmlerin çekileceği mekânlar, konaklar, villalar gerekiyor. Oralara paralar ödeniyor. O köşkün bahçesi, öbürünün yüzme havuzlu villası, berikinin bilmem nesi para eder hale geliyor. Nasıl geniş, büyük bir dünya!.. (Arpa, 2009a: 335)

Yeşilçam Sineması'nda özgün ve yaratıcı senaryolar yazılmasının önündeki diğer büyük bir engel ise sansür mekanizmasıydı. Türkiye'de resmî otoriteler geniş kitlelere ulaşan sinemayı daima denetim altında tutmaya çalışmış; sinema filmleri, demokratik hakların ve fikir özgürlüğünün yerleştiği ülkelerle kıyaslanamayacak bir zihniyetle sansür ve denetime tâbi tutulmuştur. Hem senaryonun hem de filmin sansürden geçirilmesi ve bu uygulamaların yanı sıra ülkeye hâkim olan zihniyetin sanatçıda yarattığı otosansür, Türkiye'de üretilen sinema eserlerinin estetik ve yaratıcı niteliğini olumsuz yönde etkilemiştir. Sonuçta sansür uygulaması, Yeşilçam Sineması'nın en önemli sorunlarından biri hâline gelmiştir:

1934 tarihli Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. maddesine göre uygulanan bu sansür, film üretim sürecinde sanatçılar üzerinde görünmez bir baskı oluşturarak "oto-sansür" görevi yapmıştır. Sansüre takılma korkusu filmin isminden, karakter isimleri, eylem ve diyaloglara ve hatta müzik seçimine kadar tüm alanları etkilemekteydi. Örneğin, Sırrı Gültekin'in *Halime'yi Samanlıkta Vurdular* (1966) adlı fil-

minin müziği müstehcen bulunup sansüre takılmış, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) filmi dönemin cumhurbaşkanının ikna edilmesi sonucunda sansürden kurtulabilmişti. (Kastal Erdoğan 43)

Önal, senaryo üretirken sansür nedeniyle iki türlü final yazıldığını ifade eder:

Birinde Ayhan Işık'ı polis gelip yakalıyor, o sansür içindir. Sansüre göre de diyalog yazıyoruz: "Teslim ol" diyor polis ya da jandarma, o da teslim oluyor. Bir de sansürden çıktıktan sonra koyacağımız (ama üç buçuk atarak, çünkü yakalanırsak suçtur!), normal seyircinin kendi içinde makul bulacağı ve bizim inandığımız final var. Bir de onu yazıyoruz. İki türlü çekiliyor. Yazmakla kalmıyor yalnız. Ayhan Işık kaçıp, kurtuluyor!.. (Arpa, 2009a: 335)

Önal, söz konusu durumun "on filmin yedisi için geçerli" olduğunu ve bu uygulamanın 1950'li yılların sonundan 1980'li yıllara kadar devam ettiğini söyler (335). Önal, sözü geçen dönemde sansürün nasıl bir mantıkla uygulandığını çarpıcı bir örnekle ortaya koyar: "Mesela benim çektiğim *Halk Plajı* var. *Halk Plajı* adını sansür uygun bulmadı. Halkı sosyalist buldu, plajı müstehcen buldu" (336). Önal'ın aktardığına göre senaryoların sansürden geçme süreci şu şekilde işler:

Yapımcının sansüre, Ankara'ya gönderdiği temsilci veya yapımcı firmanın Ankara Bölge İşletmecisi'nin bir memuru. O takip eder. Çıkamazsa berbat! Çıkarsa hemen müjdeli haberi verir, on ikiye çeyrek kala. Çıkış numarası da şudur der. Sevinçler, kucaklaşmalar, şükretmeler başlar. (337)

Yeşilçam Sineması'nın krize girdiği 1970'li yılların sonunda bir süre işsiz kalan Oran, o sıralarda yönetmen Feyzi Tuna'nın, Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* (1938) romanını bir dizi film olarak çekmeye hazırlandığını duyar. Oran, Feyzi Tuna'yı ziyaret ederek romanın adaptasyonunu hazırlamaya talip olur. Feyzi Tuna bu işi Bülent Oran'a verir. Yeşilçam'ın emektar senaristi bu çalışmayı bir onur meselesi hâline getirir. Yeşilçam için yıllarca ayda ortalama üç-dört senaryo yazan Oran, üretim şartları değiştiğinde çok daha özenli olabileceğini gösterir ve yaklaşık bir yıl boyunca bu senaryo üzerinde çalışır:

Ortaya çıkan çalışma 13 bölümdür. Oran'ın verdiği emek Feyzi Tuna'yı bile şaşırtır: "Düşünün ki üç günde senaryo yazabilen bir insandan söz ediyoruz. Kocaman bir sandık açtı: içinde *Üç İstanbul*. Ne uğ-

raşmış, olur şey değil! İnanılmaz bir sabır! Senaryonun tamamı diyelim 500 sayfa ise 5000 sayfa yazdı. Fazlası var, eksigi yok. (Türk 320)

Sonuç olarak, Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının sürekli yinelenmesinin en önemli nedenlerinden birinin sektörün örgütlenme ve üretim koşulları olduğu söylenebilir. Film için gerekli finansmanı sağlayan bölge dağıtımçıların talepleri doğrultusunda oluşturulan ve en çok birkaç haftada üretilen senaryoların yaratıcı ve özgün bir içerik taşıması genelde mümkün olamamıştır.

FELSEFE DEĞİL HİKMET, TRAJEDİ DEĞİL MELODRAM

Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Metin Erksan'a göre, "[d]ünyanın hiçbir yerinde, hiçbir sanat, içinde olduğu politik, ekonomik, toplumsal, kültürel, sanatsal, hukuksal, teknolojik dönem ve ortamdan soyutlanamaz" (Sözen 132). Halit Refiğ de "[h]içbir sanat olayı, toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun, kültürel temelleri, üretim ilişkileri ve ekonomik yapısına bağlıdır" şeklindeki sözleriyle sanat eserinin üretiminde zihniyete ilişkin temellerin varlığına işaret etmektedir (132). Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in, *Filmlerle Sosyoloji* adlı çalışmalarında "bir fantazi makinesi olan sinema esasen, teşhis koyan toplumsal analiz için bir kaynak teşkil eder. Özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumsal bilinçdışını gözler önüne serer" şeklindeki sözleriyle filmleri sosyolojik açıdan değerlendirmenin önemini ortaya koyar (28). Nitekim bu çalışmada, Türk sinemasındaki dramaturji sorunları Doğu ve Batı arasındaki zihniyet farklılıkları açısından da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" başlığı altında şunları ifade eder:

Şarkla garp arasında ilk bakışta göze çarpan ayrılıkları birkaç anafikre indirmek ve onlardan hareket ederek mütalaa etmek daima mümkündür. İtikadımca bunların başında şu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışları gelir. Söylemeğe hacet yok ki, burada bu kelimeleri en geniş mânâlarında, yani hem madde ve eşya, hem fikir ve hayal, zihni ve içtimaî hayatın bütün verileri, hülâsa düşünen zekâ ve işleyen el karşısında nesne (object) mânâsına alıyoruz. Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişikliklerle kabul eder. Telkin ettiği hususiyetlerle yetinir. Bu ilk karşılaşmada bazı mükemmelliklere kadar varır. Hattâ erişilmez bir hâl aldığı da olur. Fakat çar-

çabuk teessüs eden bir gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır. Garp ise onu daima elinde evirir çevirir, zihninin karşısında tutar, ondan birtakım başka hususiyetler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmağa çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka bir şey denecek hâle getirir. Denebilir ki, Şark eşyaya ancak umumî şeklinde tasarruf eder. Hattâ bazen onu tabiatın sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam benimser. (128)

Mustafa Sözen de “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti” başlıklı makalesinde Doğu ve Batı zihniyeti arasındaki temel farklılıkları “mythos” ve “logos” kavramları etrafında açıklamaya çalışır:

Batı zihniyeti kendini ‘mythos-logos’ karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümrânlığını meşrulaştırmak isteyen despot vb. nitelemelerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analogik olarak Batı logos, Doğu ise, mythos’la özdeşleştirilir. (133)

Öte yandan, Doğu ile Batı arasındaki bakış açısı farklılıkları “şeylerin birlikteliği” (dichotomy) ve “şeylerin karşıtlığı” (dualism) kavramları odağında dile getirilir:

Batı’nın bireysel kendi-farkındalığına karşın, Doğu düşüncesi tefekkür, düşünmeye, zihin yormaya, müdahale yerine çekilmeye, başkaları üzerindeki güç ya da üstün bir varlığa boyun eğme yerine kendi içindeki barışa yöneliktir. Doğu’ya damgasını vuran ‘şeylerin birlikteliği’ (dichotomy)’ düşüncesidir ve bu da en iyi şekilde tasavvufta görülebilir. Batı’ya damgasını vuran ise, ‘şeylerin karşıtlığı’ (dualism)’ düşüncesidir. Dualism, dichotomy’nin karşıtıdır. Doğu ile Batı bu iki bakış biçimiyle birbirinden ayrılırlar, fakat hemen belirtmek gerekir ki, ne Doğu saf halde dichotomy’e, ne de Batı saf halde dualism’e sahiptir. Doğu daha çok dichotomy’e, Batı ise daha çok dualism’e eğilimlidir. Doğu düşüncesinde dichotomy bir ‘bilgelik ilkesi’ olarak benimsenirken; dualism Batının hayat algısına, ‘ben-merkezci (egocentric)’ bir anlayışı yerleştirmiştir. (133-134)

Ayrıca, “tumdengelim” (deduction) yakın bir düşünce yapısı olan Doğu kültürü ile “tümevarım” (induction) yakın kültürel özellikleri olan Batı kültürü arasında zaman ve mekân yönünden de farklılıklar vardır (134).

“Artzamanlılık” (diachrony) yapısıyla Batı kültürü, her şeyin ardışık olarak ayrı alanlarda gerçekleştiği kabulü ile hareket eder (134). Oysa Doğu felsefesinin zaman anlayışına göre, her şey aynı anda, tek bir mekânda gerçekleşir; yani “eşzamanlılık” (synchronicity) arz eder (134). Hikâye anlatımı açısından değerlendirildiğinde ise Doğu hikâyesinde “sürpriz” den “sürpriz”e geçişler söz konusuysa Batılı anlamda dramatik kurguda “nedensellik” ilişkisi etrafında gelişen bir olaylar dizisi mevcuttur (134). Bu noktada Doğu’ya ait anlatılarda “hikmet” ve “kader” öne çıkarken Batı’ya ait anlatılar, “insan” ve “hayat” merkezlidir:

Şark hikâyesi daima başlangıcı olan masalda, onun başlıca şartları olan gayrı muayyen zamanda ve müphem mekânda macerasını anlatır, kaçışını temin eder ve hikmet dersini verir. Çıplak bırakılmış bir Çin veya Hint kelimesi yahut uzak bir şehir adı mekân olarak ona kifayet eder. Hiçbir meselesi yoktur. Hayata o kadar yakın olan Makame’de, o kadar tatlı Binbir gece’de bile kaba bir karakter ayrılışından daha ziyade lâtifede kalan bir mizah ve hicivden ileriye gitmez. Kaderin kendisine terk ettiği insan talihinin üzerinde hiç durmadan şaşırtıcı ile dolu örgüsünü yapar. Garp’ta ise hikâye ve romanlar, daha evvel destan-da sanatkarların dikkatinin önünde tuttuğu şey daima insan ve hayatın kendisidir. Şark hikâyesi bu dikkatin çok berisinde kendi kaçış âlemini kurmakla kalır. Onun için başlangıcında çok zengin temaları olduğu gibi harcar, sonunda ise sadece kendini tekrar eder. Şahısların kendilerini aşan hiçbir zemini yoktur. Teferruata girmediği için esassızı daima kaybeder. (Tanpınar 129)

Daryush Shayegan, *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmasında bir Doğu toplumu olarak aynı nostaljik temaların yinelenmesi, aynı günah keçilerinin aranması ve aynı siperlerin arkasına saklanılmasını asırlık bir zâfiyet olarak kabul etmektedir (18). Böylelikle bayatlamış klişelerle örülü düşüncelerin ürünü olan ve hep aynı kaderin kurbanı olan dramın kahramanları değişmemekte ve dramaturji hep aynı kalmaktadır (18).

Tanpınar’a göre de “Müslüman-Şark edebiyatlarının bir tarafı daima karakter peşindeydi (119). Karagöz, Ortaoyunu, Meddah hikâyeleri gibi halk sanatlarımız, daha ziyade halk komedisi sahasında kalmak şartıyla az çok karakter sanatlarıydı” (118). Bu noktada temel güçlük, “insanı yakalamak”tan öte “hayatın kendisini yakalamak”tır; ne yazık ki dilde de gelenekte de “psikolojik tecessüs”ün yeri yoktur (118).

Resim ve heykel gibi sanatların geri kalışını İslâmî akideyle ilişkilendiren Tanpınar’a göre, gene İslâmiyet’le ilişkili biçimde “psikolojik te-

cessüs"ü pek az tanıyan Doğu, insan ruhuyla da pek az meşgul olmuştur (58-59). Yahya Kemal Beyatlı tarafından da "iki feci noksan" olarak değerlendirilen "resimsizlik" ve "nesirsizlik", muhayyile zayıflığının temel nedeni olarak kabul edilmektedir (69,71). Tanpınar, Doğu anlatısında eksikliğini vurguladığı "introspection", yani içe bakış ya da iç gözlem kavramının Hristiyan Batı kültüründeki önemine dikkat çeker:

Kadîm Yunan'a hristiyan dünyasının üstün olduğu tek nokta burası, bu içe doğru dönüştür. Onunla kadere karşı koyma fikri tamamlanır. Yani kahraman hakikî mânâsında teşekkül eder. İnsan kendi bütünlüğünü alır. Eski şark hikâyesine böyle bir terbiye yardım etmemiştir. Hristiyanlıktaki cibillî günah fikrinin doğurduğu hürriyet mücadelesinin eski şark cemiyetlerinde olmadığı gibi. (58-59)

Müslümanlıkta Hristiyanlıktaki gibi bir günah çıkarma geleneğinin olmayışı, iç gözlemi imkânsız kılmıştır. Tanpınar'ın deyişiyle içe bakıştan yoksun olan "Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır" ancak "Kaçmakla kahraman teşekkül etmez" (60):

Roman yazmak isteyen genç bir arkadaşım bir gün (Anadolu'ya gidip, köylerde dolaşmayı, köylü ve halk psikolojisini tedkik etmeği) istediğini söyledi. Ne yapacaksınız? diye sordum: (Roman yazacağım ve bu memleketin halkını bu romanda konuşturacağım). Hatırıma Zola'nın Paris amele mahallelerinde üstü açık ve zarif bir araba ile dolaşması geldi. Fakat bu asil hüsnüniyet karşısında şüphesiz ki, bir şey dene-
mezdi. [...] Dostum, Anadolu'da uzun uzadıya dolaştı. [...] [Ü]ç beş halk masalı dinledi ve bir nevi etnografya tedkiki yaptı ve nihayet mevsime, iklim, tesadüf ettiği ruh hâletlerine ve kendi hâlet-i ruhiyesine göre bir yığın da kabli hüküm peyda edip döndü ve roman kaldı. Kendisine bütün kütleyi konuşturmak vazifesini veren bu dostum, bu seyahat yerine kendini derinleştirseydi, kendi mütenakıs hakikatlerini ortaya atsa idi, Türk romancılığı eminim ki, şâyân-ı dikkat bir eser kazanacaktı ve belki de yapmak istediğini bilmeden yapacaktı. (50-51)

Tanpınar, Batı romanının Hristiyanlıktaki günah çıkartmadan geldiği yönünde bir yanlış kanaat yaratmak istemediğini; yalnızca Hristiyan dünyasındaki kendi kendini her an yoklama ve derinleştirme terbiyesinin varlığına dikkat çektiğini belirtmektedir (59). Nitekim bu terbiye söz konusu kültüre ait en önemli özelliklerden biridir ve modern romanın teşekkülüne yardım etmiştir (59). Oysa İslâmiyet'te farklı bir algı söz konusudur:

Bizde bazı tasavvuf mesleklerinde şüphe ve kendi kendisini mürakabe vardır; fakat cibillî günah fikrine bağlı değildir. Tasavvuftaki ibadet ve

riyazet ile kurtuluş, maddeye şamil bir hâlden, tabir câizse bir neutralité'den kurtuluştur. Hristiyanlıkta ise bir lekeden, menfî bir hâlden, bütün hayata şamil bir lânet gibi bir gûnahtan kurtulmuştur. Tenzihî akideye gelince, hayatı sadece ilâhî bir mevhibe gibi kabul eder. Şark hikâyesi muayyen bir vaka anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir. (59)

Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar* isimli kitabında yer alan "Roman Üstüne" başlıklı yazısında Tanpınar'la benzer görüşleri dile getirir ve özellikle ilk dönem Türk romancılarının, insanı sosyolojik ve psikolojik gerçekliğiyle yansıtmada başarısız olduklarını öne sürer:

Öyle bir durumdaydı ki Türk romancısı, roman yazabilmek için insan yaratmalı, ama insan yaratmak için de önce insanı tanımalıydı. Ve bunun için yararlanabileceği hiçbir yerli kaynak yoktu. Dolayısıyla ilk Türk romanlarındaki kişiler inandırıcılıktan hayli uzaktır. Zaten o kişilerin çevresinde, gerçekçi, inandırıcı bir bağlam da kurulamamıştır. Örneğin Namık Kemal'in İntibah'ında gördüğümüz Ali Bey psikolojik veya toplumsal, hiçbir açıdan gerçek olmadığı gibi, içinde yaşadığı toplum da, sözgelişi Evliya Çelebi'de yer yer gördüğümüz dipdiri toplumun yanında, son derece yapay ve zorlamadır. (19-20)

Nitekim Belge'nin vurgusuyla "[i]nandırıcı, yerli, gerçek kişilerin romanını yazma çabası öylece, bir 'tip yaratma' çabasına dönüşmüştür" (20). Söz konusu dönüşümün altında, yaratma sürecindeki "kişinin kim olduğunu bilme" sorunu yatmaktadır (20). Dolayısıyla romancılar, prototip olacak kişiyi, bireysel özellikleri ile değil, toplumsal özellikleri ile var etmişler; "karakter" yerine "tip" yaratmışlardır (20). Bu bağlamda Belge, toplumsal birer tip olarak Abdülhak Şinasi Hisar'ın protagonistlerini, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bütün insanlarını ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Seniha'sı ile Naim Efendi'sini örnek verir (20).

Belge'ye göre, köklü bir roman geleneği gibi tiyatro geçmişine de sahip olmayan Türk edebiyatında, hem gerçekçi anlatımdan hem de insan yaratma bakımından yararlanacağı yerli kaynaklardan mahrum olan Türk romancısı, Batı'dan edindiği bilgiyi, Türkiye'ye uygulamaya başladığı da edebiyat tarihi bilgisi çok yüzeysel olduğu için öğrendiklerini tam olarak kavrayamamıştır (19).

Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*'daki "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış" başlıklı yazısında Fredric Jameson'ın tartışma yaratan şu iddiasına yer verir: "Bütün üçüncü-dünya metinleri, bence zorunlu olarak, ve çok özgül bir biçimde, alegoriktir: *ulusal*

alegoriler olarak okunmalıdırlar” (66). Öte yandan, “Jameson’a göre kendini ulusal alegori olarak ortaya koymayan üçüncü-dünya edebî ürünleri, Batı’nın postmodernizm-öncesi romanlarının biçimi olarak karşımıza çıkıyorlar. ‘Dreiser ya da Sherwood Anderson’ romanlarına benziyorlar” (66). Belge, Jameson’ın yazısındaki çelişkili noktalara ise şu sözlerle vurgu yapar:

Aiyaz Ahmad’ı ve başkalarını tedirgin eden yanı, “birinci” ve “üçüncü” dediği dünyalar arasına oldukça kesin bir ayırım koyması. Bu, neredeyse o dünyalarda var olan toplumların tarihî belirlenmelerinin ötesine geçip bir kesimde yaşayan insanlar ve onların hikâyesini anlatan yazarlarla öbür taraftakiler arasında türsel bir farklılık olduğunu varsayıyor. Jameson yazısının birçok yerinde, bu ayırımın “birinci-dünya” yakasında kalmış Marksist bir eleştirmen olarak, kendi “postmodern”- kültürünün yapaylığına, gerçeklikten kaçışına hayıflanıyor; sözkonusu dünyaların derindeki ve temeldeki birliğine değiniyor. Ama bu birliği sonunda Hegel’in “Efendi-Köle” diyalektik ilişkisi analogisiyle açıkladığı gibi, üçüncü-dünya edebiyatına “alegori” gibi (üstelik, “ulusal” alegori) pek gelişkin sayılmayacak, hattâ “kaba” denebilecek bir anlatım yöntemini uygun görüyor. Bütün bunlarda gerçekten sinir bozucu bir ton var. (66-67)

Belge, Jameson’ın öne sürdüğü argümanlara Aiyaz Ahmad’ın yaptığı eleştirileri haklı bulur; ancak sonuçta gene de Jameson’ın temel argümanına katıldığını ifade eder:

Söz konusu ülkelerde siyasetin hâlâ belirleyici olabilmesi, ülke tarihi ya da yapısının hâlâ analiz ve anlayış gerektiriyor olması, Batı edebiyatının büyük ölçüde tükettiği ampirik anlatı yöntemi yerine başka anlatım biçimleri –simgesel, şiirsel, destansı, alegorik v.b.– geliştirme ihtiyacı, hep birlikte rol oynuyorlar. Onun için, bütün teorik gaflarına rağmen, Jameson’ın temelde doğru bir saptama yaptığını düşünüyorum. (74)

Romancı Kemal Tahir, “insanı anlamak” konusunda eleştirmen Belge ile benzer görüşleri paylaşmaktadır: “Gerçekçi romanın biricik gerçeği[nin] insan dramı” olduğunu ifade eden Tahir’e göre, romancının asıl amacı insanı anlamak olmalıdır (1989b:127). Çünkü “[y]ığını anlamak insanı anlamak değildir. İnsanı anlamayınca yığını anlıyorum sanmak, kendini aldatmaktır” (1990:166). Yazar, “drama çatmış tek insan” tâbiriyle neyi kastettiğini ise şu sözlerle açıklamaktadır:

[İ]nsan dramı, ancak, insanın kapana kısıldığı yerde vardır. Buradaki kısıtılmışlık, bence, insanın dış itilmelerle yakalandığı bir tuzak değildir. Daha çok kendi kişiliğindeki özelliklerle gelip girdiği bir kapandır. Bence, bu kapanın çıkış yolları sınıksız kapalı da değildir. Tersine, hemen her şeyi açıktır. Hele başka insanlar için burada kapan birle sözkonusu olamaz. (1989a:69)

Orhan Pamuk, “Türk Romanının Ruhu Üzerine” başlıklı makalesinde Batı ve Doğu romanının “biçimsel farklılıklar” açısından değil de “iki ayrı dünyanın ruhu” açısından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (Sözen, 137). Pamuk, Batılı bir roman yazarında, betimlediği olayların gerçek anlamını bütünüyle bilmediği duygusu ile sürekli betimlemeler yapmanın öne çıktığını; Türk romancısının ise betimlediği olguların açık seçik birer anlam taşıdığı bilinciyle hareket ettiği için nesneleri ayrıntılarıyla irdeleme gereği duymadığını belirtmektedir (137).

Şerif Mardin, “‘Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi” başlıklı makalesinde, edebiyat ve sanattaki yüzeyselliğin temel gerekçesini ortaya koymaya çalışır:

Klasik trajedi “daemon”un önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur. “Daemon”un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız “kötü” ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkûmdur. İslam (resmî) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, “daemon” “şer-şeytan”la bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da, bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit’in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. “Daemon” bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır. Toplumla özdeşleşememe ya da Batıyı sindirmenin zorluğu yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki “birinci çizgisi”dir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram. Eşkîya menkıbelerinde “daemon” bir “başka” olarak görülebildiğinden bu gibi anlatımlarda ustayız. Fakat “daemon”un iç serüvenlerinin anlatılması gereken zamanda yüzeyde kalmaya mahkûmuz, çünkü yazarın kültür dağarcığında kendi içindeki “daemon”u anlamasına yarayacak açıklıklar yoktur. Bundan dolayı, herhangi bir anlatım modelini kurarken “dıştan gelen tehlike”yi anlatmakta birinci derecede maharet sahibiyiz. Aynı öykünün “içerden” anlatılmasında ise bir aşılma-lık, bir sun’îlik, en azından belirli bir “kalıp” üslûbu giriyor. (14)

Mardin, Türk aydınının “daemon” konusundaki görüşlerinde “mahalle adabı”ndan ileri gidemediğini; ancak söz konusu eksikliği fikir hayatını tamamıyla yok eden bir özellik olarak ele almaktan ziyade onun ilerleyen kesimleriyle çocuksu kalan kesimleri arasındaki mesafenin anlaşılması için vurguladığını ifade eder (14-15). Mardin’e göre, Türk psikologları ve psikiyatrları bile reçeteci formüllerle yetinip “daemon”u kabul etmemişler ve “kutlu psikolojisi”ne yönelmişlerdir (14-15).

Mardin’in “trajedi eksikliği” ve “daemon” bağlamındaki değerlendirmeleri, Hilmi Yavuz’un İslâmiyet ve Hristiyanlık’taki “daemon” karşılaştırmasıyla ayrı bir anlam kazanmaktadır:

Müslüman insan için nefis, ne içselleşmiş kötülük, ne de ‘daemon’dur! İslam’da şeytan, nefsin masivayla olan arzu ve haz ilişkisini, o arzu ve hazzı hırs ve ihtirasa dönüştürerek bedenden ‘varlık’a, ‘dışarı’dan ‘içeri’ye taşımamın peşindedir. Yoksa Hristiyanlıkta olduğu gibi ‘mütemmim cüzü’ olduğu varlığı içeriden kuşatmak değil! Müslümanlık’ta şeytan, ‘dışarı’dan ‘içeri’ye (beden dolayımından varlığa) nüfuz etmek konumundadır. Hristiyanlıkta ise o, zaten hep ‘içeri’dedir. Hristiyanlıkta kötülüğün ‘asli Günah’ dolayısıyla içselleşmiş (insan içindeki ‘kötülük’le birlikte dünyaya atılmış) olması, İslam’la Hristiyanlık arasındaki temel ontolojik farkı gösterir. Dolayısıyla, Hristiyanlıkta ‘nefs’e tekabül eden herhangi bir kavram yoktur. Hristiyanların ‘asli günah’ dolayısıyla reddettikleri cinselliği meşrulaştırmak için kilise babaları, ‘ten’ (chair) ve ‘beden’ (corps) ayırımını icat etmişlerdir ki, bu, bana göre elbet, içerideki ‘kötülük’ü dışsallaştırma çabası olmaktan öte bir anlam taşımaz.

Trajik olanı yaratanın insandaki “daemonic” taraf olduğunu vurgulayan Sadık Yalsızuçanlar’ın ifadesiyle hayatı bir tür çatışma olarak algılayıp hırsı ve kavgaları kamçılayan dünya görüşünün trajedi üretmesi doğaldır (98). Bu noktada insanın şeytanî boyutunu ifade eden daemondur.

Sadık Yalsızuçanlar’a göre, “İslâm’ın kader inancı, ‘insanın yapıp ettikleri, kendi seçim ve istemine bağlı olarak Allah’ın yaratışıyla gerçekleşir’ biçiminde özetlenebilir (56). Ne bireyin istenci yok sayılmakta ne de Allah’ın küllî iradesi”. Yalsızuçanlar, modernleşme çabalarının yarattığı süreç bağlamında ise şunları söylemektedir:

Batıdan devşirilen kalıplar, daemonic güçlere meşruiyet kazandıramadığı gibi, topluma yönelik bir sorunsalı da besleyerek hüznü derinleştiriyor. Bu bakımdan Afife Jale için ‘ilk ateşi yakan’ yerine, ‘ilk ateşte yanan’, Cahide Sonku içinse ‘efsanevî’ yerine ‘mahzun’ nitelemesi

uygun düşecektir. Kuşkusuz bir gerçeği teslim ediyoruz: Modernleşme çabaları Batı tarzı trajedi üretmedi; fakat trajik dünya görüşünün yüzeyinde çırpınan gerçek dram kişileri doğurdu. (98-99)

Sözü edilen “modernleşme” sorunsalı, Shayegan’ın *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni* adlı çalışmasında “Yamalamanın İki Yüzü: Batılılaşma ve İslamileşme” başlığı altında gündeme getirilen “yamalama” kavramı açısından değerlendirilebilir (85). Shayegan’a göre “[y]amalama, çoğu zaman bilinçsiz bir işlemdir; birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır” (85). Öte yandan Shayegan, yamalamanın görünümüleri için şunları söylemektedir:

Yamalama, gerçekliği içi boş bir söyleme indirger bir bakıma; bu söylemin modern ya da arkaik olması önemli değildir. Ama bu indirgeme sorgulamasız, mesafe bırakılmadan ve eleştirisiz yapılır. Yamalama, şeylerdeki pürüzleri kaplayan ince bir vernik katıdır, yüzeyi hafifçe kazındığında çatlaklar ve hatalar ortaya çıkar. Yamalama, zamanın aşındırdığı çatlak yüzeyleri, kötü havaların harap ettiği yapıları cıfcaflı bir dekorla örter. Harabeleri, döküntüleri, yıpranmış binaların çatlak cephelelerini, kötü kabuk bağlamış yaraları gizleyen sahte parıltılı bir yüzeydir; soluk, yakışık almayan paçavraları, paramparça olmuş pılı pırtıyı kamufle eden bir yaldız. (85)

Shayegan’ın vurgusuyla eski ve yeni söylemin yamalandığı melez zeminde çarpık bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu yamalamar, manevî yönden Maniheizt iyiler ve kötüler olarak yansımaktadır (92):

Kırılan cevizlerin bedelini ödeyecek birisi bir yerlerde hep vardır. Öyleyse bize gereken günah keçileridir. [...] Bir siyah vardır, bir de beyaz; pastel tonlara, açık-koyu dağılımının nüanslarına, alacakaranlığın grilerine, ara renklerin ince farklılığına yer yoktur burada. Bu inatçı alışkanlıklar ve indirgeyici görüşler kafalarda öylesine yer etmiştir ki sürekli olarak yeni şekillerde ortaya çıkarlar, dayanak noktaları olaylar tarafından yalanlandığında bile yeniden saldırıya geçerler.

Gregory Jusdanis de *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* adlı çalışmasında, “[g]ecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır” (11) sözleriyle Türk toplumu için de geçerli olduğu söylenebilecek bir argüman ortaya atmış olur. Jusdanis’in vurguladığı “eksik modernleşme”, Shayegan’ın “yamalama” vurgusuyla birlik-

te ele alındığında gerek Türk edebiyatındaki kurmaca yapıtları gerekse sinemayı aynı "gecikmişlik" kavramı etrafında değerlendirme zorunluluğu ortaya çıkar. Nitekim Nurdan Gürbilek de *Kötü Çocuk Türk* adlı kitabında Türk edebiyatının kötü kahramanlarının bu "çifte gecikmişliğe doğduğunu" (83) vurgulamaktadır:

Türk edebiyatının iyi ya da kötü, bütün kahramanları aynı açmazın içine doğduğuna göre, kötü çocuğun farkı ne? Birincisi, kötü çocukluk bu çifte açmazın, dolayısıyla da bu gecikmişliğin alevlendirdiği bütün bir kendiliğindenlik-dolayım, sahicilik-düzmececik, özgünlük-taklit ikiliklerinin belki de en iyi görüldüğü yerdir. Çünkü doğadan fışkıran, kendiliğinden, eşi benzeri görülmemiş bir kötülük hayal eder kötü çocuk; ama sonunda en doğal eyleminin bile ne kadar kültürel, en kendiliğinden davranışının bile ne kadar devralınmış, en özgün duygularının bile ne kadar gecikmiş olduğunu fark edecektir. İkinci nedene gelince; model kaymasına yol açan travmanın, özgün-taklit ikiliğini doğuran gecikmişliğin kendisine verilmiş bir cevaptır kötü çocukluk.

Bu bağlamda Gürbilek, eleştirinin çıkmazlarını da şöyle ifade etmektedir:

Yabancı model karşısındaki yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilik ile sahici olduğu düşünülen bir yerellikten, milliyetçi bir kırgınlıktan ya da şekilsiz bir üçüncü dünya duyarlılığından beslenen fazlasıyla sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibirle taşralı bir gurur arasında, nihayet yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmış gibidir eleştiri. (96)

Arslan, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* başlıklı çalışmada Gürbilek'in bu argümanlarını sinema ile ilişkilendirir ve Özön'ün eleştirilerine yer verir:

Eleştirinin bu iki ucu sinemaya baktığında nesnesinde "Batı'yı/yabancı etkisini", "iğreti idealleri", "taklit ve biçim özentisini", "köksüzleşme/yabancılaşmayı", "ilkel, acıklı, Doğulu geleneği", "en yoz Batı taklidiyle en ağdalı Doğu işi melodramı", "Batı'ya aşırı açıklığı" bulur. Yönetmenlerin başka filmleri ve kendi filmlerini biçim özentisiyle, Batı özentisiyle eleştirdikleri, Lütfi Akad'ın ifadesiyle "biçim özentiliği" ile "tekniksiz yerlilik" arasında kaldıkları, "biçim/içerik" endişesinin şiddetini artıran bir kültürel evrende, eleştiri de kendini birbirine zıt gibi duran iki düşünsel yörüngenin içinde bulmuştur. Bu yüzden bir yönetmenin ya da eleştirmenin kendi düşünsel hattında ortaya çıkan bölünmelere tanık olduğumuz gibi, farklı düşünsel konumları da kimi zaman aynı yörüngenin içinde konuşurken görürüz. Türk

sinemasının roman, öykü, resim gibi geri kalmışlığından, kalıplar sineması oluşundan ve hep yüzeysel gerçekliğin tuzaklarına düştüğünden söz eden, çözümü, Türk kültürünün çağdaşlaşmasında bulan Nijat Özön, "Bu, yabancı işidir. Bu, bize uymaz, bünyemize uygun düşmez," yargılarını da öfkeyle eleştirmiştir. (245)

Nitekim Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* çalışmasının birinci cildinde, resim sanatı geleneğinin sinema sanatı için vazgeçilmezliğine işaret eder (280). Özön'e göre, sinemamız sadece resim sanatı geleneğinden değil, dram sanatı geleneğinden de yoksundur (280). Bütün bu yoksunluklara kültürümüzdeki söz sanatları geleneğinin ağırlığı da eklenince özünde bir görüntü sanatı olan sinema aslında kendi özünden uzaklaşmakta ve göze değil kulağa hitap eden bir "Karagöz Sineması" ortaya çıkmaktadır (280).

Özön, Türk filmlerinin yüzde doksanında halk hikâyeleri, roman ve masalların ilkel yapısının, olağanüstü rastlantıların ve kalıp tiplerin görüldüğüne dikkat çeker (78). Özön'e göre, Karagöz'ün, Ortaoyunu'nun, Meddah geleneğinin Türk sinemasındaki izleri daha derindir ve gözden çok kulağa seslenen bu sanatlar, her şeyden önce göze seslenen sinemada korkunç yaralar açmaktadır (78). Özön, resim ve edebiyat alanında Belge, Beyatlı, Mardin ve Tanpınar gibi yazarlar tarafından vurgulanan yüzeyselliliğin sinema sanatı için de geçerli olduğunu ileri sürer:

Türk sineması, bugüne dek, bir kalıplar sineması olmanın, masal çağını yaşamamanın sınırını henüz aşamamıştır. Gerçekçilik denemelerine kalkıştığı vakit de bu sinema, şaşmaz bir biçimde hep yüzeysel gerçekçiliğin tuzaklarına düşmüştür. Sinemacılarımız, şimdiye kadarki gerçekçilik denemelerinde öylesine başarısızlığa uğramışlardır ki, bu durum onları giderek, kusuru kendilerinde değil de gerçekçilikte bulmaya, gerçekçiliğin batı özentisi olduğu, Türk sinemasına, hatta genellikle Türk sanatına uygun düşmediğini söyleme gülünçlüğüne dek vardırırmıştır. Bütün bunlardan dolayı, gerçekçi Türk sinemasının önüne, genellikle gerçekçi sinemanın önüne çıkandan daha büyük, daha güç engeller çıkmaktadır. (89)

Özön'ün bu eleştirilerini destekleyecek yorumlar, Yeşilçam Sineması'na damgasını vurmuş bir senaristten, bizzat Bülent Oran'dan gelir. Oran, Türk masallarının ünlü kahramanı Keloğlan'ı, Yeşilçam sinemasındaki protagonistlerin arketipi olarak görür:

Yoksuldur Keloğlan, zavallı bir hasta anası vardır ve padişahın kızıyla evlenebilmek için devlerle mücadele etmesi, Kaf dağının ardına ulaş-

ması gerekmektedir. Şimdi biz bu yapıyı ne yapıyoruz? Keloğlan yerine yoksul Cüneyt Arkın, yahut Kartal Tibet. Zavallı hasta bir anası var, yahut ameliyat edilmesi gereken kardeşi, bilmem nesi var. Öbür tarafta ise fabrikatörün kızı var... Yani bir tür masal dünyası bu... Masal dünyası... ve bu yapı hiç sekmez, hiç... Her zaman tutar. Bizim meselemiz film sanatı falan değil, hiç böyle bir iddiam olmadı. Popüler sinemanın özünde 'halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?' var. Bizim işimiz bunları bulmaktır. Yani bütün o filmlerin tutan yanları aydın kesimin eleştirdiği yanlardı. Ben halkın istediğini vermekle mükellefim. Yani, işte sıkıntısı varsa o iki saat içinde o sıkıntıdan kurtulacak. Yahut umutsuz bir dönemdeyse bakacak o fakir delikanlı sıyrarak, sonradan istediği kızı alacak, bir şey olacak vb... Bunlar insanların doğal duygularıdır. Bütün mesele kendi derdini, kendi sıkıntısını unutmak isteyen okuyucu yahut seyirciye düşlediği, olmak istediği öyküleri yapay bile olsa vermek. İnsanların buna ihtiyacı var. Biz bunu yaptık. (Türk 199-200)

Oran, "[m]izah yerine bazı güldürücü tipler kullanıldığı görülüyor. Hep kaba, kesin bir tiplmeye gidiliyor. Karagöz ve Ortaoyunu ya da tiyatro bunun kaynağı mı?" sorusuna şu cevabı verir:

Bir alışkanlığın süreci sayabiliriz. Halk belirli oyuncularını Karagöz şekilleri gibi belleyip benimsiyor. Örneğin bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha bir şey yapmasına kalmadan salonun kahkahası öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verilebilir. Bir filmde Salih Tözan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı. (Türk 224-225)

Oran'ın halkın nabzını tutmaya çalışan bir senaryo yazarı olarak yaptığı gözlemler, seyircinin gelenekten gelen alışkanlıklarının kolay kırılmayacağına göstergesidir. Nitekim Ayşe Şasa, Sadık Yalsızuçanlar ve İhsan Kabil'le birlikte hazırladıkları *Düş, Gerçeklik ve Sinema* adlı çalışmada eşi Bülent Oran'a getirilen eleştirilere rağmen onun temsil ettiği geleneksel sanat anlayışının ve Yeşilçam'la özdeşleşen bir senarist olmasının nedenini daha derinlerde aradığını ifade etmektedir: "Kaynağını masaldan, halk hikâyesinden alan trajik-olmayan yerli hayat görüşü, Batı sineması ve Batılı yaşam tarzı ile gelen Prometeci trajik eğilimleri, kendi ana eksemini bozmadan eğip bükmüş, trajediye direnen bir dram anlayışı doğurmuştur" (137). Şasa'ya göre, "Yeşilçam melodramı, yerli halk masalı ile Batılı dramın garip bir karışımı, trajik olmayan bir dram türü" olarak ka-

bul edilebilir (137). Nitekim Oran'ın ifadesiyle "bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur" ve birbirini seven kahramanların ikisi birden ölse bile seyirci onların öteki dünyada yeniden buluşacakları inancını taşır (Şasa 137).

SONUÇ

Yeşilçam Sineması'nda melodram kalıplarının yinelenmesinin nedenleri, sektörün örgütlenme ve üretim koşullarının yanı sıra Doğu ve Batı kültürleri arasındaki zihniyet farklılıklarında aranmalıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Daryush Shayegan, Murat Belge, Nijat Özön, Nurdan Gürbilek, Şerif Mardin ve Yahya Kemal Beyatlı gibi önemli isimler, Doğu ve Batı toplumları arasındaki zihniyet farklılıkları ve bu farklılıkların kurmaca metinlere yansımaları üzerinde durmuşlardır. Bu yazarlar, aslında aynı gerçeğin farklı yüzlerini dile getirmişlerdir: Batı toplumlarında felsefe, Doğu toplumlarında ise hikmet vardır. Batı'da bireysel psikoloji ve içe bakış (introspection), Doğu'da ise kolektivite ağır basar. Batı'da gerçekçi tasvire dayalı güçlü bir resim sanatı ile yüzlerce yıllık tiyatro ve roman geleneğine yaslanan bir dram sanatı, Doğuda ise gerçekçi tasvirden çok stilizasyona dayalı görsel sanatlar ve "lezzetli bir kaçış" imkânı sunan masallar vardır.

Bu bağlamda, Shayegan'ın Doğu toplumlarında eski ile yeninin yama-lanmasından oluşan modernleşme süreci konusundaki görüşleri, Mardin'in kültürümüzdeki "trajedi eksikliği" ve "kutu psikolojisi" vurgusu, Tanpınar'ın "psikolojik tecessüs"ün yokluğuna dikkat çekmesi, Beyatlı'nın resim ve nesir geleneğinin zayıflığına işaret etmesi, Belge'nin insan ruhunu yeterince tanımayan Türk romancılarının psikolojik derinlikten yoksun karakterler yarattıklarını ileri sürmesi, Gürbilek'in Türk edebiyatındaki kötü karakterlerin aslında Batılı orijinallerinin kopyası olmaktan kurtulamadıkları iddiası ve Özön'ün sinemamızın göze değil, kulağa hitap eden bir "Karagöz Sineması" olarak öne çıktığı şeklindeki eleştirileri konuya farklı yönlerden ışık tutmaktadır.

Yeşilçam Sineması, kırk yıl boyunca mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler anlatmış; inandırıcılıktan, yaratıcılıktan, felsefi, psikolojik ve entelektüel derinlikten yoksun bir sinema olmuştur. Oysa 20. yüzyılda kötülük konusundaki felsefi tartışmaların en önemli sonuçlarından biri, hayatta mutlak iyilerin ve mutlak kötülerin bulunmadığı gerçeğidir. Bu argüman, kaçınılmaz olarak dramaturjiyi de etkilemektedir. O halde sinema, iyileri kötü yönleriyle, kötülerini de iyi yönleriyle yansıttığı za-

man melodramdan uzaklaşıp gerçekçiliğe yaklaşacak ve belki bu sayede insan ruhuna nüfuz edecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N, U. T Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. M. Öztürk ve N. Ulusay. (2005). "Trajik Bir Melodram". *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Arendt, H. (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*. Ö. Çelik (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arpa, Y. (syl). (2009a). *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arpa, Y. (2009b). *Yeşilçam'ın Ellerini Öperim*. <http://www.ntvmsnbc.com/id/24956788/> (20 Temmuz 2014).
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Ayça, E. (1996). "Yeşilçam'a Bakış". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (haz.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 129-148.
- Belge, M. (1998). "Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bakış". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 65-73.
- Belge, M. (1998). "Roman Üstüne". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 15-43.
- Beyatlı, Y. K. (1990). "Resimsizlik ve Nesirsizlik". *Edebiyâta Dâir*. İstanbul: Özal Matbaası.
- De Waal, F. (2008). *İçimizdeki Maymun: Biz Neden Biziz?* A. Biçen (çev.). İstanbul: Metis Bilim.
- Diken, B. ve C. B. Laustsen. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. S. Ertekin (çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Elmacı, T. (2013). *Kader ve Masumiyet* Filmleri Bağlamında Melodram Türünün Yeniden Üretimi. *Journal of World of Turks*. 5:2, 261-277.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Gülyüz, K. (1996). "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni". *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. S. M. Dinçer (haz.). İstanbul: Doruk Yayıncılık. 49-56.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Kastal Erdoğan, İ. (2009). "Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi SBE.
- Kıraç, R. (2011). "1950 Sonrası Türkiye'de Politik, İdeolojik ve Kültürel Değişimin Sinemaya Yansıması", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE.
- Mardin, Ş. (1984). "'Aydınlar' Konusunda Bir Ülgene ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim*. 24, 9-16.
- Morton, A. (2006). *Kötülük Üzerine*. Z. Okan (çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Onaran, Â. Ş. (1994). *Türk Sineması*. I. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özhan, N. G. (2011). Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. I. Cilt. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shayegan, D. (1997). *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. H. Bayrı (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Shermer, M. (2007). *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*. S. Gül (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sözen, M. (2009). "Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti". *Bilig* 50, 131-152.
- Şasa, A. (1997). "Bülent Oran'ın Hayat ve Sinema Anlayışı". *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 133-138.
- Tahir, K. (1989a). *Notlar/Sanat Edebiyatı 1. C. Yazoğlu (haz.)*. I. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1989b). *Notlar/Sanat Edebiyatı 2. C. Yazoğlu (haz.)*. II. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tahir, K. (1990). *Notlar/Sanat Edebiyatı 4. C. Yazoğlu (haz.)*. IV. Cilt. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). "Romana Dair". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 45-66.
- Tanpınar, A. H. (1998). "Türk Edebiyatının Umumî Meseleleri: Devirler, Nesiller ve Cereyanlar". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Z. Kerman. (haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları. 83-128.
- Tolstoy, L. N. (1997). *Anna Karenina*. E. Altay (çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram: 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalsızuçanlar, S. (1997). "Geniş Kabrin Hortlakları". *Düş, Gerçeklik ve Sinema*. İstanbul: İz Yayıncılık, 98-102.
- Yavuz, H. (2010). "İslâm'ın Zihin Tarihi: Bir Müslüman Aydın'ın İslâm Üzerine Düşünceleri", H. Yıldırım (der.). www.clouds.com.tr/web/uploads/dosya/226.docx (10 Ekim 2014).