

# “PİYASADAN ENDÜSTRİYE, MELODRAMDAN MİTOLOJİYE” SİNEMANIN YARIM KALAN HİKÂYESİ: 1950-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI ELEŞTİRİSİ

“From Market to Industry and from Melodrama to Mythology”  
the Uncompleted Story of Cinema: Critique of the Turkish Cinema  
Between 1950 and 1980

Tuna YILDIZ\*

Öz

Türk sinemasının sözlü kültürden beslenme ihtiyacı ilk dönemlerinden itibaren görülür. Ancak bu ihtiyaç çoğu zaman kuramsal düzeyde kalmış ve derinleşmemiştir. Dolayısıyla halk hikâyelerinin derin etkisi, çekilen filmlere de güçlü bir biçimde yansımamıştır. Bu nedenle o dönemdeki halk anlatılarından beslenen filmlerin çoğu basit piyasa filmleri olarak değerlendirilmiş ve ticari kaygılarla çekildikleri için eleştirilmiştir. Söz konusu kuramsal tartışmalar halk sineması, ulusal sinema ya da millî sinema olarak adlandırılan akımlar etrafında toplanmıştır. Bu tartışmaların kuramsal boyuttan çıkarak uygulama alanına geçemeyişi endüstriyel bir alanın oluşmasına engel olmuştur. Sinema alanındaki kuramsal ve sanatsal algının sözlü kültürü içselleştirememesi kültür endüstrisini de güdükleştirmiş ve dış piyasaya bağımlı kılmıştır. Dış piyasada sözlü kültürden beslenerek sektörleşen film endüstrisinin ülke içinde baskın hale gelmesi yerel sinema endüstrisinin önünü kapatan önemli bir engele dönüşmüştür. Bu makalede örneklenen 1950-1980 yılları arasında halk anlatılarından uyarlanarak çekilen filmler de bu sürecin içinde yer almışlardır. Yukarıda dile getirilen nedenlerden ötürü Türk sineması o dönemde başlamış olmasına rağmen sözlü kültürden beslenen bir gelişim sürecini gösterememiş ve dolayısıyla bugün dünya sinema sektörünün görece olarak gerisinde kalmıştır. Bu makalede 1950-1980 arası Türk sinemasında kullanılan sözlü kültür öğelerinin kullanım biçimleri gösterilerek bu biçimlerin terk edilmesiyle oluşan süreç değerlendirilecektir. Ayrıca makalede de Türk sinemasının neden yerel ve ulusal kültür kodlarını, halk hikâyelerini fantastik bir biçimde dönüştüremediği sorunu, eleştirel bir tutumla sinema akımları, yönetsenler ve Yeşilçam ekseninde sorgulanacaktır.

## Anahtar Kelimeler

Millî sinema, halk anlatıları, melodram, mitoloji, kültür endüstrisi.

## ABSTRACT

The need to be sustained by oral culture has been widely seen in the Turkish cinema since its early periods. However, this need has more often than not remained in theoretical level and could not deepen. Therefore, the profound impact of the folk stories could not have been reflected effectively to the movies made. For this reason, the majority of the movies made in that period, which were inspired by the folk tales, were considered as simple movies made for the market and thus criticized for being shot for commercial concerns. The theoretical discussions mentioned above were mainly concentrated around the movements called public cinema, national cinema or domestic cinema. Failure of these discussions to come out of the theoretical phase and proceed to the application phase has prevented the creation of an industrial sector. Also failure of the theoretical and artistic perception in the field of cinema to internalize the oral culture has stunted the culture industry as well and made it dependent upon the international market. While the film industry became a sector in international markets by deriving inspirations from the oral culture, it also became dominant within this county and turned into an important obstacle for the domestic cinema industry. The movies made in the period from 1950 to 1980, which is the period taken as sample range in this article, and inspired by the folk stories were also included in this process. Due to the reasons expressed above, although the Turkish cinema started in that period, it has failed to make a progress sustained by the oral culture, and therefore, the Turkish cinema is relatively behind the world cinema sector today. In this article, the genres of the elements of the oral culture used in the Turkish cinema between 1950 and 1980 will be displayed and the process developed when these genres are abandoned will be evaluated. Furthermore, the question of why the Turkish cinema has been unable to transform the local and national culture codes as well as the folk stories in a fantastic manner will be examined with a critical approach within the frame of cinema movements, directors and Yeşilçam.

## Key Words

National cinema, folk stories, melodrama, mythology, culture industry.

\* Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, tunayildiz84@gmail.com

Bugün izleyicinin karşısına Batı kaynaklı kültür formlarından beslenerek çıkan Türk sinemasının, aslında 1950 ile 1980 yılları arasında ayağına kadar gelen bir fırsatı kaçırdığından söz etmek mümkündür. Söz konusu yıllar arasında milli sinema, ulusal sinema, halk sineması gibi tartışmalar etrafında folklordan beslenerek biçimlenmeye çalışan Türk sineması “sinemanın entelektüelleri” tarafından anlatı yapısının sıradanlığı, klişelerin çokluğu ve sürekli aynı temaları (aşk, iyi-kötü, yoksulluk, göç, köy) işleme gibi sebeplerle eleştirilmiştir. Dönem sineması kendisine yöneltilen bu ağır eleştirilerden etkilenmiştir. Piyasa filmi olarak adlandırılan bu filmlerin evrimleşmelerine izin verilmemesi ise halk anlatılarından ve diğer sözlü kültür unsurlarından yararlanan bir Türk sinemasının oluşmamasının temel nedenlerinden biridir. Sinemanın geçirdiği bu dönemi ve geçiremediği kültürel evrimi derinlemesine tahlil edebilmek için sürecin başlangıcını bir halkbilimci gözüyle değerlendirmek gerekir. Ancak bu geçişin layıkıyla kavranabilmesi için aynı dönemde pek çok sanat yaratımında da benzer süreçlerin işlediği hatırlanmalıdır. Örneğin Cumhuriyetin ilk yıllarında Orta Asya kökenli sanat yaratımları ve adlandırmalar ön plana çıkarken ilerleyen yıllarda bu durum yerini Yunan mitolojisine bırakmıştır. İkinci yeni şiiri tam da bu anlamda okunabilecek bir yapıya sahiptir. Pek çok ikinci yeni şairinin Türk mitolojisi yerine Yunan mitolojisinden faydalanması benzer sonuçlar doğurmuştur. Bu konuya halkbilimi penceresinden bakan araştırmacılardan biri de Öcal Oğuz’dur. Oğuz *Türkiye’de Mit ve Masal Çalışmaları veya Bir Olum-*

*suzlama ve Tek-Tipleştirme Öyküsü* başlıklı makalesinde Grimm Kardeşlerin Masal ve Mitoloji yaklaşımları ile Cumhuriyet’in başlarındaki Köy ve Ergenekon yaklaşımlarını özdeşleştirerek Türk uluslaşma çabasının başlangıçta masal ve mitoloji üzerine kurulduğundan bahsetmektedir(Oğuz 2010: 40). Oğuz’un düşünceleri Türk sineması bağlamında ele alınmamıştır. Oysa ki, Oğuz’un kurguladığı bu özdeşleştirme Türk sineması için de uygulanabilir görünmektedir. Ulusal, millî ya da halk sineması gibi akımlar Türk sinemasının kendi sözlü kültüründen beslenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Ancak tıpkı Türkiye Cumhuriyeti’nin masal ve mitoloji üzerine kurduğu uluslaşma fikrinin yarıda kalması gibi Türk sineması da entelektüel kesim tarafından “ticarileşme”, basit anlatı yapısı” gibi nedenlerle katı bir biçimde eleştirilmiş ve böylece mitoloji ve masal kurgusunu tamamlayamamıştır. Hatta bu durum Atıf Yılmaz tarafından şu biçimde dile getirilmiştir.

“Biz kendi kültürümüzü bilmiyorduk. Ulusal sinema yaparken yerel kültürümüzü bilmiyorduk. Türkiye’nin en büyük sorunu kültürsüz bir ülke olması. Batı’da bir sanatçı pop müziğini, non-figüratif resmini yaparken Eski Yunan’dan ve Rönesans’tan gelen birikimini kullanıyor. Bilinçli ya da bilinçsiz. Bizim o kadar şansımız yok, bize zorla empoze edilen Batı kültürü ile iş yapmaya çalışıyoruz. Başka ülkelerin teknolojisini getirip kullanabilirsiniz ama kültürünü 60-70 yılda özümseyemezsiniz. Hepimiz, Amerikalı, İtalyan, Fransız olmaya, onlar gibi sanat yapmaya yönlendirildik. Bu da mümkün değil.”(Yılmaz, 1995: 274’ten aktaran Kıraç 2008: 50)

Atıf Yılmaz'ın o dönem için bahsettiği bu durum günümüzde kısmen biçim değiştirse de hâlâ geçerliliğini korumaktadır. O dönemlerde sözlü kültürü sıradanlaştıran ve gerçek değerini kavrayamayan Türk sineması günümüzde de benzer bir tavır sergilemektedir. Her ne kadar günümüzde sözlü kültürden esinlenen ya da esinleniyormuş gibi yapan Türk sinemasının varlığından söz edilebilir olsa da durum irdelendiğinde farklı sonuçlar elde etmek mümkündür. Örneğin son dönem sinema örneklerinden Dedin İnsanları, Babam ve Oğlum, Ulak, Prensesin Uykusu gibi filmler hâlâ halk hikâyesi formatındadırlar ve epik yasaları kullanırlar. Tüm bu iyi niyetli çabalar elbette önemlidir; ancak kültür endüstrisini takip etmekte zayıf kaldıkları da açıktır. Elbette bu durumun tek sorumlusu sinemacılar değildir. Bu noktada halkbilimcilerin de yapması gereken bir öz eleştiri olmalıdır. Disiplinlerarası çalışmaları bugüne değin pek az yürüten halkbilimciler oluşturdukları metinleri tozlu raflara kaldırıp adeta kamera kadrajının gelip onları fark etmesini beklemişlerdir. Oysaki halkbilimciler arşivlerinde sakladıkları metinlerin keşfedilmesini beklemeden bunları farklı sanat dallarının uygulama alanları ile birleştirme yollarını keşfetmelidirler.

Bu keşfin yapılabilmesi için de sinema tarihinde halkbilim izlerinin titizlikle sürülmesi gerekir. Bunun izini sürmek için 1930'lu yıllara dönmek ve "hayal perdesinden beyaz perdeye" geçişi anlamlandırmak gerekir. Bu bağlamda makalede söz konusu geçiş ele alındıktan sonra yeni dönem Türk sinemasının sektördeki durumu da tartışılacaktır. Araştırmacılar Türk sinema tarihini genellikle üç ana bölümde

incelemektedirler. Birincisi Türk sinemasının doğumu olarak kabul edilen 1896 yılından 1950 yılına kadar süren ve sinema tarihçileri tarafından bütün olarak "tiyatrocular dönemi" olarak nitelenen dönemdir. Türk sinema tarihinin ikinci dönemi ise 1950'li yıllardan başlayarak 1980'li yıllara kadar sürmüştür. Bu dönem de kendi içinde birçok bölüme ayrılmaktadır. 1950'den başlayarak 1960'a kadar süren dönem "sinemacılar dönemi" olarak kabul edilir. 1960'tan sonra 1970'lere kadar sinema dünyasına toplumsal gerçekçilik hâkim olmuştur. 1960'lı yıllarda Halit Refiğ tarafından önce halk sineması ve sonrasında ulusal sinema kavramları öne sürülmüş ve 1970'li yıllara kadar devam etmiştir. Sonrasında ise 1970'li yıllarda millî sinema dönemi başlamıştır. Yine 1970'li yıllarda genç sinemacılar ya da devrim sineması olarak nitelenen bir dönem de var olmuştur. Üçüncü dönem ise 1990'lı yıllarda başlamış ve günümüze dek devam etmiştir.<sup>1</sup> İçinde halk sineması, millî sinema, toplumcu gerçekçilik, ulusal sinema, devrim sineması, Yeşilçam sineması gibi dönemsel ve düşünsel akımları barındıran Türk sinema tarihini kesin olarak dönemlere ayırmak aslında mümkün görünmemektedir. Akımları başlatan yönetmenler başka bir akımın içinde de yer almaktadır ve söz konusu yıl ayrımları kesin bir çizgiyi ifade etmemektedir. Ayrıca bu üç dönem arasında yönetmen ve oyuncu kadrosu, işlenen konular, biçimsel özellikler açısından da belirgin, net bir ayırımdan söz etmek mümkün değildir.

19.yüzyılın son çeyreğinde saray çevresinde başlayan sinema macerası Tiyatrocular dönemiyle devam etmiştir. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un öncülüğünde tiyatro metinlerinden ha-

rekette sinema filmleri çekilir. Tiyatro dili sinemada yoğun bir biçimde kullanılır. 1950'lere kadar süren bu dönemde sinema, tiyatrodan gelen anlatım biçimlerini ve metinleri kullanmıştır. Bu döneme yöneltilen genel eleştiriler bir sinema dilinin oluşmasının gecikmesi ve tiyatro dilinin Muhsin Ertuğrul tarafından olduğu gibi sinemaya aktarılması ile ilgilidir. Nijat Özön *Karagözden Sinemaya* adlı kitabında tiyatrocular döneminde faaliyet gösteren iki yapımevinin yöneticilerinin sinema ile tiyatro farkını bilmediklerini ve bu nedenle Muhsin Ertuğrul'u sinema alanında tek yönetmen olarak görmelerinden bahseder. Özön bunun sonucunda da Ertuğrul'un tiyatrocular kimliğine göre oyuncularını, metinlerini, konularını seçtiğini belirterek çekilen filmlerin birer tiyatro oyunu olmaktan öteye gidemediğini söyler (Özön 1995: 21-22). Bu da sinemanın yalnızca bir perde olduğu algısını perçinlemiştir. Oysa ki sinema karagöz perdesinden ya da tiyatro sahnesinden çok daha farklı bir yapıya sahiptir. Sinema kendi başına dünyanın kültürel algısını yönetebilecek devasa bir endüstridir. Bugün Türk sinemanın bu algıyı yönetmedeki zayıflığında bu durumun da payı olduğunu söylemek mümkündür.

1940'lı yılların başında tiyatro dışından gelen yönetmenlerin ve oyuncuların da sinema filmleri çevirmesiyle başlayan "geçiş dönemi" İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile kesintiye uğramıştır. Esin Coşkun'un Asiyeye Korkmaz'dan aktardığına göre İkinci Dünya Savaşı öncesinde izlenen filmler genellikle Avrupa'dan gelen operetler, müzikaller ve vodviller iken, savaş yıllarında bunların yerini Mısır'dan ve Amerika'dan gelen şar-

kılı, türkölü, ağır melodram yapıları filmler almıştır (Korkmaz 1997:52'den aktaran Coşkun 25). Mısır üzerinden gelen şarkılı, türkölü melodramlar daha sonra Türk sinemasının ikinci dönemi olarak nitelenen 1950-1980 dönemi arasında kendini biçimsel özellikleri ile göstermiştir. Melodram türünün uzun yıllar Türk sinemasında hâkim olması nedeniyle, geleneksel anlatı yapıları melodramlar ile konu ve biçim açısından ruh ikizi olmuş ve bu durum daha sonra sinemanın ekonomik ve ticari açıdan bir dönüşüme uğramasına yol açmıştır. Uzun yıllar boyunca İstanbul merkezli yapımevleri tarafından Anadolu'daki sinema salonlarından gelen talepler doğrultusunda halkın istediği filmler çekilmiş ve ticari bir amaç güdülmüştür. *Sinema Yazıları* isimli kitapta yer alan "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine" başlıklı yazısında Nilgün Abisel, son elli yıl içinde kültür hayatında yerli filmlerin büyük ağırlık taşıdığı bir dönem olduğunu söyler ve bu yıllarda yerli sinemanın, hem yıllık film üretimi, artan salon sayısı, çeşitlenen yaratıcı kadrosu ve seyircisiyle önemli bir ekonomik faaliyet alanı haline geldiğini, hem de ülkenin tek popüler kültür biçimi olduğunu belirtir (Abisel 1997: 123). Abisel'in bahsettiği hâkim olan "popüler kültür biçimi", içinde halk anlatısının konu ve şekil özelliklerini barındırmaktadır. Bu tarz filmler elli yıllardan başlayarak seksenli yılların sonuna kadar çeşitli düşünsel akımların içinde ve dönemin siyasi, sosyal olaylarına göre şekillenmiştir. O dönemde halk anlatılarından ilham alınarak çekilen sinema filmleri toplumcu gerçekçi akımlardan etkilenmiş ve sonrasında millî ya da ulusal sinema gibi akımların etkisinde gele-

neksel sanatlardan beslenme çabasına girmiştir. Bu iyi niyetli çabalar ticarileşen Türk sinemasının içinde kendine iyiden iyiye yer edinerek bir gelenek haline dönüşmüştür. Ancak Türk sinemasının ticarileşmesinin kötü bir şey olarak kodlanması ve de söz konusu ticari filmlerin anlatı yapısının basitliğinin sözlü gelenekle bağdaştırılarak olumsuzlanması endüstriyel bir sinema evriminin gerçekleşmesini engellemiştir. Hem konu hem de biçim olarak geleneksel anlatılardan faydalanan Türk sineması bu özelliğini bir iki adım öteye taşıyamamıştır. Günümüzde halen bu özelliğini koruyan Türk sineması bu nedenle eleştirilere maruz kalırken söz konusu niteliğini geliştirmek için de bir çaba sarf edememektedir.

Tiyatrocular döneminin ardından gelen sinemacılar dönemi Esin Coşkun'un aktardığına göre yerli filmler için yapılan vergi indirimi ile başlamıştır. Coşkun'un aktardığına göre bu dönemde vergi indirimiyle birlikte film sayısı artmıştır ve dönemin en belirgin özelliği tiyatrocuların etkisinden sinemanın kurtulmuş olmasıdır (Coşkun 2009: 26). Nilgün Abisel o dönemde yapımcıların Hollywood filmlerinin ve popüler aşk romanlarının olay örgüleri ile karakter yapılarını yerli filmlere uyarladıklarını belirtir. Abisel popüler romanların sıklıkla kullandığını; halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öykülerinin değerlendirildiğini ve bunların anlatısal uyarışmalarının filmlere aktarıldığını söyler ve bazı filmlerin daha karmaşık bir dokuya sahip olmasının, bazı karakterlerin her şeye karşın "yapay"lığının giderilememesinin bu uyarılama, kopya etme işleminin sonuçları olduğunu belirtir (Abisel 1997: 125). Abisel'in yaklaşımına göre halk edebiyatından

uyarlanan bu tür hikâyeli filmler konu ve içerik bakımından sıradan görünen birer kopyadurlar. Bu yaklaşım bir noktaya kadar kabul edilebilirken tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi bu anlatı yapısının ilerde geçireceği dönüşüm hesap edilememiştir.

Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavgası* isimli kitabında Beyoğlu'ndaki Yeşilçam sokakta çevrilen bu filmlerin teknik açıdan kıt imkânlarla ortaya çıktığı ve sanat kaygısı taşımadıklarından bahsederken, geleneksel Türk temaşa sanatlarından beslenmeleri nedeniyle de ulusal özellikler taşıdıklarını söylemektedir (Refiğ 1971: 89). Refiğ'in bu yaklaşımını ticarileşen popüler sinema için bir aklamaya olarak gören Abisel, dönemin eleştirmenlerinin ve aydınlarının sanatsal beklentilerine rağmen, sinemanın içinden, yapılan filmlerin meşruluğunu savunmak için, "halk sineması", "ulusal sinema" gibi açıklamaların geliştirildiğini söylemektedir (Abisel 1997: 125). Halit Refiğ ile Abisel arasındaki yorum farkı sinemanın geleneksel sanatlardan beslenmesinin farklı algılarla biçimlendiğinin de bir göstergesi olarak okunabilir. Ayrıca bu durum uluslaşma ve halkbilimi arasında kurulan bağla da benzerlik göstermesi açısından ilginçtir. Halk kültürü ürünlerinin uluslaşma sürecinde kullanılması olumlu ya da olumsuz pek çok açıdan tartışılmıştır. Sinema için de benzer bir sürecin işlediği görülür. Halit Refiğ'e göre o dönemlerde sinemanın halk resmi, halk hikâyesi, meddah, orta oyunu ve karagöz gibi halk sanatlarına yönelmesinin ekonomik temelli olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu durum hem Türk sinemasını hem de diğer halk sanatlarını da yok saymaktan farksızdır (Refiğ 1971: 87). Refiğ'in bahsettiği "yok sayma" gerçekleşmiş

ve bugünün sinemasında halk anlatılarının konu ve şekil bakımından hala ilk günkü gibi kullanıldığı görülmüştür. Dönemin yoğun eleştirilerine karşılık devam eden ticari, popüler, halk anlatısının şekil ve muhtevasını kullanan sinema yapısı yönetmenlerin sanat kaygısı ile kendi kendini yok etmiştir. Bu duruma en iyi örneklerden biri bu 1952 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber filmleridir. Alim Şerif Onaran'ın Akad ile yaptığı mülakatlardan oluşan *Lütfi Ö. Akad* isimli kitabında söz konusu iki filmin ticari kaygılarla Orta Doğu pazarının hedef alınarak Bağdat'ta çekildiğini belirten Akad, her iki filmin de taş baskılarda yer alan halk hikâyeleri ile bir alakası olmadığını Orta Doğu pazarından ticari bir pay almak için yapıldığını, Amerikalıların yaptığı Şeyh Ahmet, Şeyhin Oğlu gibi Arap piyasasına yönelik filmlere benzer, şarka ait masal filmleri yapmak istediklerini belirtir. Akad bu filmlerin senaryolarını kendisinin yazdığını söylerken olay örgüsünün basitliğine vurgu yapmak için “padişah, oğlu, kızı, beğenip de alamamak” gibi klişelerin filmlerde sıkça kullanıldığını ifade etmiştir. Akad mülakatın devamında bu filmleri yaparken çocukluğunda dinlediği halk hikâyelerini sinemaya getirmek gibi bir hedefinin olmadığından bahsederken filmlerin tamamen ticari olduğunu vurgulamıştır (Onaran 1990: 34). Akad bu filmleri çektikten sonra kendi yönetmen bakışını oluşturmuş ve sinema tarihçileri tarafından sanatsal kaygı güden filmler olarak nitelenen yapımlara yönelmiştir. Aynı zamanda sinema tarihçilerinin birçoğu Akad'ın çektiği bu iki filme detaylı olarak yer vermemekte ve bu filmleri yönetmenin

sanat kaygısı gütmeyen piyasa filmleri olarak nitelenmektedir.

Ayşe Şasa *Yeşilçam Günlüğü* isimli kitabında 1968 yılında Atıf Yılmaz ve kendisinin sinemada orta oyundan, minyatürden faydalanmak istemesinin eleştirilenlerce adeta bir alay konusuna dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Şasa bir Batılı sinemacının filminde Gotik esin kaynaklarından söz etmesinin doğal olması karşısında, Türk sinemacısının kendi malzeme dünyasına yönelmesinin nedense hep eleştirildiğini belirtmektedir (Şasa 2002: 35). Şasa'nın tespit ettiği noktadan hareketle, bu tür olumsuz yaklaşımların görmezden geldiği en önemli nokta konu ve içerik bakımından sanatsal dönüşümü sağlayabilecek filmler için folklorun gerekli verileri içermesidir. Folklorun uygulamalı halkbilimi alanına da giren bu yaklaşımı sayesinde herhangi bir halk hikâyesi, tamamen uyarlanabilir ya da bambaşka bir bağlamda yeniden üretilebilir. Ellili yıllarda bu yeniden üretimin ilk şekilleri görülmüştür fakat sonrasında yeni biçimler ortaya çıkmamıştır ve günümüzde de filmler hala aynı konu ve biçim üzerine kurgulanmaktadır. Ellili yıllarda piyasa filmi olarak nitelenen yapımların bir dönüşümün ilk şekilleri olduğunu kavrayabilmek için birkaç örnek üzerinden gitmek yerinde olacaktır.

Örneğin 1978 yılında çekilen *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* isimli filmde Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin bir araya getirilmiş ve parodileştirme yöntemiyle bir güldürü olarak sunulmuştur. Filmde sözlü bellekte kahramanlaşmış karakterler ters yüz edilir. Özellikle de kahramanların kahramanlaşmasında büyük payı olan aşka verdikleri değer modern dünyanın getirdikleriyle birlikte eleştirel bir

okumaya tabi tutulur. Filmde Leyla, Şirin ve Aslı'nın baskın kadın tipinde resmedilmesi modern dünyadaki geleneksel aşk ve kadın imgelerine karşı oluşturulmuş başkaldırının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. 1978 yapımı filmde Mecnun maço ve saldırgan, Leyla asil, güzel ve bakımlıdır. Kerem kılıbık Aslı ise çalışan kendi ayaklarının üzerinde durabilen bağımsız bir kadın olarak resmedilir. Ferhat'sa içki içen düzenbaz ve kılıbıktır, Ferhat'ın uğruna dağları deldiği Şirin de kilolu ve bakımsız bir kadın olarak canlandırılmıştır. Bu durum gönderme yapılan asıl hikâyelerde âşık kahraman olan tiplerin, modernleşmiş sorunlarını temsil eden, birbirlerini anlamsal olarak bütünleyen parodilemiş tipler olduğunu göstermektedir. Bu filmde karakterler ve olay örgüsünün farklı temsilleri yansıttığı görülmektedir. Bir diğer örnek ise 1963 yılında çekilen *Leyla İle Mecnun Gibi* isimli filmidir. Bu filmde Leyla İle Mecnun hikâyesi ile kimi izleksel bağlar kurulmuştur. Bu bağlardan biri de Mecnun'un çöle düşerek Leyla'yı aradığı sahnedir. Bu sahne çöl yerine filmde İstanbul olmuştur. Mecnun'u canlandıran Doğan karakteri âşkıdan çöllere düşmek yerine İstanbul'un arka sokaklarında perişan bir vaziyette Leyla'yı gece kulüplerinde aramaktadır. Bu da her iki anlatı arasındaki ortak noktaları göstermektedir. Bu örnekler elli ve seksen yılları arasındaki onlarca örnekten sadece iki tanesidir. Bu iki örnekten de anlaşıldığı üzere aslında ilk başlarda Türk sineması farkında olmadan ya da bilinçli bir biçimde Batı sinemasının Romeo ve Juliet ya da Külkedisi masalı üzerine onlarca metin kurguladığı gibi halk anlatılarını anlamsal ve biçimsel açıdan dönüştürmüş ve yeni metinler

ortaya çıkarmıştır. Bu metinler geçerliliğini hala korumakta ve günümüzde de yenileri üretilmeye devam etmektedir. Batı sinemasında Romeo ve Juliet bambaşka adlarla, bambaşka kurgularla ve farklı oyuncularla kimi zaman aşk kimi zaman macera filmi olarak karşımıza çıkar ya da bir bölümü film esin kaynağı olabilir. Hatta Romeo ve Juliet'te yer alan meşhur balkon sahnesi tüm Hollywood filmlerinin romantik komedi klişesine dönüşür ve bu pek çok kez yinelenir. Ancak Türk sinemasında bu şekilde bir kullanımın var olduğundan bahsetmek mümkün değildir. Günümüz sineması biçim ve anlam olarak folklor ürünlerini kullanmaktadır ancak bu elli yıllarda kullanılan örneklere benzemektedir. Romeo ve Juliet'in klişelerini, basitliğini ve anlatı yapısını örnek olarak bir endüstri oluşturulurken Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin'den esinlenen filmler "piyasa filmleri", "klişeler", "anlatı yapısı basit", "folklorik şark masalları" oldukları gibi nedenlerle geri çevrilmişlerdir.

Gerçekleşmesi gereken değişimin iki boyutu olduğunu belirtmek gerekir. Birinci boyut geleneksel anlatı yapısını konu, içerik, biçim, karakterler, olay örgüsü gibi bağlamlarda kullanılan Türk sinemasının, yıllar içinde bu yapıyı geliştirerek Türk mitolojisi üzerine kurgulanmış bir bağlama oturtamamasıdır. Sözlü kültürden beslenerek büyüyen bir ağacın yıllar içinde yazılı, görsel, sözlü meyveler vermesi gibi Türk sineması da sözlü kültürden beslenerek bugünün "modern bir mitolojisine" dönüşebilirdi. Ancak bu dönüşüm yarım kalmış ve piyasa filmleri diye tabir edilen aslında "modern mitolojik Türk sinemasının" bir prototipi olabilecek filmlere her zaman önyargı ile bakılmıştır. Bu olum-

suz yaklaşımlar kimi yönleri ile haklı iken gelecekte gerçekleşmesi gereken dönüşümün de önünü tıkamıştır.

İkinci boyut ise piyasa filmleri olarak nitelenen ve uzun yıllar halk edebiyatı uyarlamaları ile birlikte aşk, köy, göç gibi konuları işleyen filmlerin Türk sinemasına yerleşmesinin başlangıcı II. Dünya Savaşı esnasında Mısır'dan gelen melodramlara dayanmaktadır. Bu tür filmler uzun süren hâkimiyetleri nedeniyle sinema tarihçileri tarafından eleştirilmişlerdir. Eleştirmenler için bu filmler klişelerle doludur ve halk anlatılarının konu ve biçim özelliklerini almıştır. Ancak tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi melodramlarla başlayan ticarileşmenin kendini aşarak bir endüstriye dönüşmesi mümkün olmamıştır.

Ayşe Şaşa Yeşilçam'da 'dram' geleneğinin olmadığını, bunun yerine 'melodram' yapısının olduğunu söyler:

Türk sinemasının dramatik kâplara her tutunmak istediğinde ırsî bir yatkinlikle seferber ettiği, aslında dramatik değil epik yapıdır. Hayırla şerrin, 'iyiyle kötünün' çatıştığı, kötünün iyiye galebe çaldığı epiktir. Bu ortamda sürekli olarak melodramı gündeme getiren, epik ve dramatik türlerin sanatçı varlığına yükledikleri karşıt çekimlerdir. Bu durumun bir türlü kavranamamış olması da bir tür zanaatsal cahillik, bilinçsizliktir... Batılı ideoloji olan toplumsuluğun bizde bir türlü Batılı bir dramaturjiye oturtulamaması, toplumsal-psikolojik konular işleyen Türk romanları kadar, Türk filmlerini de sakathyor." (Şasa, 2002:53)

Şasa'nın belirttiği epik ve görünütü arasındaki bu uzaklık, sinemanın epiğe olan mesafeli yaklaşımından da kaynaklanmaktadır. Sinema epiğin tarih içinde uğradığı mit, ritüel, masal,

destan ve halk hikâyesi dönüşümünü tersine çevirerek halk hikâyesinden mitolojiye doğru yeni bir döngüyü başlatamamıştır.

Esin Coşkun *Türk Sinemasında Akım Araştırması* isimli kitabında Türk sinemasının aslında gerçek anlamda bir akım yaratamadığından söz ederken Ekspresyonizm ya da diğer akımların sanatın her dalında biçimsel değişiklikler yarattığını ancak Türkiye'de farklı siyasal ve sosyal dönemlere girildiğinde sinemada sadece işlenen konuların değiştiğini, biçim olarak herhangi bir değişikliğin gerçekleşmediğini söylemektedir. Sadece konusal özelliklerin değişmesinin bir akım yaratamayacağını belirten Coşkun, 1950'lerden itibaren Türk sinemasında gelişen akımların birer "moda" olduğunu söylemektedir (Coşkun 2009: 11). Moda olarak nitelenen 1950-1980 yılları arasındaki Türk sinemasının bu akımdan sonra geçeceği ya da geçmesi gereken aşama fark edilememiştir. Bu noktada diğer ülkelerin sinema tarihlerine de göz atmak gerekir.

Coşkun sözü edilen kitabında bu sorulara -Amerikan sineması özelinde- Türk sinemasını Amerikan sinemasına benzetmekte ve Amerikan sinemasında da herhangi bir akımın olmadığını, ticari ve kapitalist sistemin egemen olduğunu, bağımsız sinemacıların yönetmen bakış açısıyla kendi filmlerini çektiklerini söylemektedir (Coşkun 2009: 11). Yeşilçam sineması ile Amerikan sinemasını hem biçimsel hem de ticari kaygılar açısından benzer bulan bu yaklaşımlardan da anlaşıldığı gibi, Amerikan sinemasının bugün geldiği noktaya bakıldığında, Türk sinemasının sanat ve akım kaygısı nedeniyle bir çıkmaz sokağa hapsedildiği görülmektedir.



Türk ve Amerikan sinemasının söz konusu benzerliğinden Mehmet Aslantepe *Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatıcısı* başlıklı makalesinde bahsetmektedir. Aslantepe'ye göre Hollywood sineması başlangıcından bu yana hem anlaşılır olma hem de ilgi çekici olma özelliklerine sahiptir. Bu özellikleri Amerikan sinemasının başlangıcından bu yana hikâyeler anlatışına ve hikâyelerin anlatım yollarına bağlayan Aslantepe bu özelliğin uzun yıllar boyunca küçük değişiklikler ile devam ettiğini belirtmiştir (Aslantepe 2008: 239). Bugünlerde sinema endüstrisinin hakimi olan Amerikan sineması ile 1960'lardaki Türk sinemasının başlangıç noktaları arasında paralellik kurulabilir. 1960'lı yılların Türk sineması da tıpkı Amerikan sineması gibi kendi ivmesini hikâyelerden ve hikâye anlatım yollarından almıştır. Ne var ki Amerikan sinemasının aksine Türk sinemasının talihsizliği aldığı eleştirilere, teknolojik yetersizliklere, yeni sanat akımlarına yenik düşmesidir. Aslantepe aynı yazısında senaryo yazmak için öncelikle hikâye anlatmada başarılı olunması gerektiğini vurgularken 1980 yılından itibaren Amerika'da senaryo yazma eğitiminin gelenekte yer alan hikâyelerin anlatı çatısı üzerine kurgulandığını söyler. Aslantepe yazısının devamında senaryo eğitmenlerinin Campell ile Jung'dan yararlandığını anlatır ve günümüz Amerikan sinemasının mitolojik anlatılarını Jung ve Campell'in yaklaşımları ile çözümlenmeye çalışır (Aslantepe 2008: 238). Günümüz Türk sinemasında mitolojik bir çözümlenmeye konu olabilecek film sayısı çok azdır ve 1950'lerde başlayan halk anlatısı sürecinin 1980'lerde durma noktasına gelmesi bu durumda etkilidir.

Bir halk anlatısının şekil değişti-

rerek sinema filmine dönüşmesi biçimsel açıdan bakıldığında iki farklı metin türü arasında bir geçişi ifade eder. Bu geçiş esnasında halk anlatısının bünyesinde bulunan anlamlar, kalıplaşmış ifadeler; sinema filminin sahnelerinde kimi zaman kendisine yer bulurken kimi zaman da bu unsurlar tamamen yok olabilir. Sinema filminin asli amacı göstermektir. Bu gösterme esnasında senaryo aşamasından başlayarak yönetmen ve diğer yaratıcı unsurların da etkisiyle "kurgu" denilen ve tek başına anlamlı bir bütünü ifade eden bir yapı ortaya çıkmaktadır. Türk sinemasında gerçekleşen bu bilinçli dönüşüm bir sonraki boyuta geçememiş ve kültür endüstrisi oluşturmamıştır.

#### NOTLAR

- 1 Bu konu hakkında Esin Coşkun (2009), Nijat Özön (1995)'e bakılmalıdır.

#### KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine" *Sinema Yazıları*, Yay. Haz: Seçil Bükker, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.
- Aslantepe, Mehmet. "Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı"
- Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cilt X, 2008: 238-257.
- Coşkun, Esin. *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2009.
- Kıraç, Rıza. *Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008.
- Oğuz, M. Öcal. "Türkiye'de Mit ve Masal Çalışmaları veya Bir Olumsuzlama ve Tek- Tipleştirme Öyküsü" *Millî Folklor*, Sayı 85, 2010: 36-45.
- Onaran, Alim Şerif. *Lütfi Ö. Akad.* İstanbul, Afa Yayınları, 1990.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya*, Ankara: Kit- le Yayınları, 1995.
- Refiğ, Halit. *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- Şasa, Ayşe. *Yeşilçam Günlüğü*, İstanbul: Gele- nek Yayıncılık, 2002.