

Türk Sinemasının Kökeni Üzerine

On the Origin of Turkish Cinema

Mehmet ARSLANTEPE

Yrd. Doç. Dr. , Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi

Abstract

Industrial revolution that took place in the West, has given the social life a completely different appearance. The relationship between people has gained a brand-new dimension, which was never seen before through out the history. The problems of the people have changed and the smooth and secure enviroment that the previous life provided has gone totally. The problems of the individuals living in such an environment will be different from the ones that have not experienced the industrial revolution. So the art of this society will tell different things.

Turkish society prevailed the traditional-oral culture for a long time and built a small and vague world. Certain tales exist in it; these tales disguise some weak points of the people. In this artical, I attempt to explain this world. Moving from the traditional visual Turkish Arts, I made connections with Turkish cinema and Hacivat-Karagöz (Shadow Puppets) and folk tales.

Yeşilçam, Sinema, Türk / Yeşilçam, Cinema, Turkish

1. Giriş

Sinema, hareketli resimlerden oluşan görsel bir sanattır. Hareketli resmin ortaya çıkışı uzun bir teknik gelişmeye bağlıdır. Bu sinemanın teknik yanısıdır. Sanatsal yanı ise teknik olarak ortaya çıktığı Batı'da, Batı sanatının dinamiklerine bağlı olarak gelişmiştir. Sinema, estetik, felsefi, ekonomik ve sosyal düzeylerde incelendiğinde onun toplumla olan bağlantıları görülebilmektedir. Bu düşünce ile yola çıktığında bir ülke sinemasının kökenine inilmesi ve onu oluşturan parçaların ortaya çıkarılması mümkün olabilmektedir.

Toplumun ekonomik temeli (geçmişi), sosyal yapısı ve sanat gelenekleri bir ülke sinemasının anlatımını kurmada etkindir. Batı toplumunun üretici ekonomisi, sınıflara dayanan yapısı ve sanat gelenekleri ile ortaya çıkan sinemasal anlatımı ve öyküleri ile sanayii devrimini yaşamamış, belirgin toplumsal sınıfları oluşmamış ve iki boyutlu sanatıyla Türk sinemasının yapısı farklılıklar gösterecektir.

Avrupa'da Ortaçağ biterken yeni bir sınıf olan burjuvazi ortaya çıkmıştır. Avrupa'daki dengeler yeniden kurulmaya başlamış, iktisadi gelişme yeni bir sınıf ve yeni bir dünya anlayışı getirmiştir. Bu sınıf hayattan zevk almayı bilen ve önceki dönemin karanlığından uzaklaşan bir sınıftır. Bu değişimi iktisadi gelişme (kapitalizm) sağlamıştır. Yeni sınıf sıkıcı ahlâk ve din kurallarına uymak istememiştir. (Tanilli 1994: 81-82) Bireyin önem kazanmasıyla bireyin psikolojisi sanatın konusu olabilmıştır. Toplumumuzda ya da Doğu toplumlarında bireysel psikolojiden değil, toplumsal psikolojiden söz edilebilir; bireysel hareketlerden değil, ortak ve kalıplaşmış hareketlerden söz edilebilir.

Kapitalizm yeni bir toplum getirmiştir. Kapitalist toplumda sıradan insanın hayatını düzenleyen dış faktörlerdir. Kişi, kendisine gösterilen görevi yerine getirmektedir. Yabancılaşmanın en belirgin özelliği insanların toplumsal ilişkilerine egemen olmaktan çıkmalarıdır (Duhm 1996: 72, 85). Batı toplumunda insan, Doğu insanından farklılaşmıştır. İki insanın sorunları farklılık göstermektedir. Bu insanların sinemadaki anlatımları da farklı olacaktır.

Batı burjuvazisi ekonomik gücüyle kendi yolunu çizmeyi öğrenmiştir. Kaderciliğin bitişi ve birey bilincinin oluşması burada aranabilir. Burjuvazi ile bir kültür değişimi yaşanmış ve halk sanatından yüksek sanata geçiş sağlanmıştır. Türk yaşamında hiçbir zaman böyle bir sınıfın varlığından bahsedilememektedir. Bu nedenle de sanatlarımızın halk sanatı düzeyinde kaldığı iddia edilebilir. Geleneksel görsel sanatlarımız halk sanatıdır ve 20. yüzyılda da geçerlilikleri kalmamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra Batı sahne sanatları maddi destek görmüş fakat sinemamız kendi haline bırakılmış, ticari ilişkiler içinde var olmaya çalışmıştır. Gelişimi de daha çok bir halk sanatı şeklindedir. Toplumun ortak bilinci sinemamıza yansımıştır. Sahip olduğumuz görsel-işitsel geçmişimiz incelendiğinde sinemamızla (özellikle de Yeşilçam sinemasıyla) olan bağlantıları görülebilmektedir.

Yeşilçam filmleri fotoroman yapısındadır. Filmlerin bu özelliği masallar, destanlar, halk hikâyeleri ve de Karagöz gibi seyirlik oyunlarımızın göze değil kulağa hitap ediyor olmasıyla açıklanabilir. Sıradan bir Türk seyircisinin işitme duygusu, görerek algılama duygusuna göre daha gelişmiş olmalıdır. Bu durum ise ortak bir belleğin etkili oluşuyla açıklanabilir (Yılmaz 1991: 126). Sinemamız başlangıçta tiyatrunun etkisindeydi. Sinema ülkemizde tiyatrunun ve Karagöz'ün devamı olarak görülmekteydi. Yeşilçam'da da uzun yıllar bu durum devam etmiştir. Filmler, görüntülerden çok diyaloglara dayandırılmış, mizansen ve söz tekrarlarına başvurulmuştur. Konu yönünden de halkın hassas olduğu hikâyeler seçilerek bir kısır döngüye girilmiştir (Gökmen 1973: 15). Sinemada konuşmalar son derece ölçülü, doğal, gerçeğe çok yakın olarak kullanılmalıdır. Tiyatroda oyunun olgusu konuşmalarla gelişir, filmdeki olgu ise görüntülerle gelişmektedir (Özön 1972:111). Sinemamızda uzun yıllar konu arayışları söz konusu olmamıştır. Önce, oyuncu gelmiştir. Karakter oyuncularını da tamamlandıktan sonra konu aranmaya başlanmıştır. Konu, oyuncuya göre formüle edilmiştir. Konular, yabancı roman ve hikâyelerden de alınmıştır. Yerli edebiyatımız da sinemamız için önemli bir kaynaktır. Fakat çoğunlukla bulvar romanları ya da üçüncü sınıf piyasa romanları kullanılmıştır (Engin 1965: 4-5).

2. Geleneksel Sanatlarımız Türk Romanı ve Sinemamız

Karagöz, Ortaoyunu, Meddah, Kukla ve Masal ile Türk sinemasının anlatı yapısı arasında bazı benzerlikler dikkat çekmektedir. Karagöz, Ortaoyunu, Meddah ve Kukla'nın kimi özellikleri Türk sinemasında görülebilmektedir. Fakat bazıları hiç kullanılmamıştır. Bunda sansürün de etkisinin olduğu söylenebilir.

Öncelikle geleneksel sanatlarımız söze dayalı bir özellik göstermektedir. Türk sineması da görüntülü anlatımdan çok sözlü anlatıma dayanmaktadır. Bu tüm filmler için geçerli olmamakla beraber seyircinin söze dayalı Türk filmlerine şartlandırılmış olduğu ya da bunun geçmişten kalan bir alışkanlık olduğu iddia edilebilir. Oyunlarda konuşmalar oldukça uzun tutulmuştur. Bu konuşmalar psikolojik durumu yansıtmakta çok başarılı değildir. İki kişi arasındaki söz yarışıdır. Karagöz'deki abartılar, filmlerde özellikle duyguların sözle anlatımında izlenebilmektedir.

2.1. Karagöz ve Ortaoyunu

Karagöz-Ortaoyunu'nun tipleri ve mekânları gibi Türk filmlerindeki tipler ve mekânlar da kalıplaşmıştır. Seyirci aynı oyuncuların aynı tipleri oynamasına alışık olduğundan o tipin nasıl davranacağını, ne söyleyeceğini hatta nasıl giyinmesi gerektiğini önceden bilmektedir. Metin And'ın yaptığı Karagöz kişileri sınıflandırması -dış özellikler, konuşma, davranışlar, başkalarının o kişi hakkında düşündükleri- (And 1985: 276) Türk Sinemasındaki tip yaratma yöntemiyle benzerlik göstermektedir. Kişiler davranışlarıyla ve konuşmalarıyla hemen tanınabilmektedir. Kişilerin belli durumlar karşısında belli davranışları vardır. Oyunlarda da, filmlerde de davranışlar bir psikolojik durumun sonucunda gerçekleşmezler. Konu değişir fakat kişiler ve davranışlar değişmez. Karagöz-Hacivat, Pişekar-Kavuklu genel tiplerdir. Herkesi içine alabilen soyut tiplerdir. Baş tiplerin hepsi erkektir. Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'da yer alan taklitler de Türk sinemasının uzun yıllar kullandığı bir benzerliktir. Karagöz tipine ise komedi filmlerinde rastlayabiliyoruz. Karagöz, düşünmeden konuşur, cahilliği güldürme nedenidir, başı dertten kurtulmaz, entrikaların içine çekilir, hep neşelidir ve sonunda zor durumdan kurtulur. Onun karşıt tipi Hacivat'tır. Türk sineması da karşıt tipleri ve bu tiplerin karşılıklı söz yarışlarını çokça kullanmıştır. Ortaoyununda Karagöz'ün karşılığı Kavuklu'dur. Kavuklu halk adamı tipidir. Düşünmeden konuşur, sözleri yanlış anlar, başını istemeden derde sokar, her zaman neşelidir, belli bir işi yoktur. Karşıt tipi Pişekâr'dır. Pişekâr kültürlü, ağırbaşlıdır, para işlerinden anlar. Karagöz ve Hacivat'ın oyunlardaki çatışması aslında bir halk-aydın bakışı çatışmasıdır. Türk filmlerinin, özellikle güldürü türü filmlerinin pek çoğunda halk bakışı ve aydın bakışı zıtlaşması bir güldürü ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemamızın Cilalı İbo, Adanalı Tayfur ve Turist Ömer kişilikleri Karagöz'ün

kişiliğine benzemektedir. Bu kişilikler nükteleri söz ile yaparlar, kötüleri onları entrikalara çekseler de onlar kurtulmayı başarırlar; zayıflar ama kötülerle savaşır- lar; saf görünüşlüdürler (Pertan 1971: 249). Daha sonraki yıllarda Kemal Sunal'ın oynadığı tiplerde de bu özellikler görülmektedir. Karagöz'ün karısını da Yeşilçam komedilerinde görebiliyoruz. Örneğin, Ağalık oyununda Karagöz'ün eline para geçince huysuz karısının davranışları birden bire değişir. Bu, Yeşilçam komedilerinde özellikle Kemal Sunal filmlerinde çokça kullanılmıştır.

Oyunculardaki öteki tipler daha belirgindir. İşleri vardır; şivelerinden nereli oldukları anlaşılır. Daha somut tiplerdir. Tiplerin iç yaşamları önemsizdir; kukla gibidirler. Oyunlarda her şey komik yanıyla ele alınmaktadır.

Ortaoyunu'nda mekânlar değişmez. Meydanda çalgıcının yeri, dükkan (iki katlı paravan), yeni dünya (ev, hamam vb. olarak kullanılan iki, üç ya da dört kanatlı paravan) bulunur (Kudret 1992: 51). Karagöz oyunlarında da mekân değişmemektedir; oyunlarda dekor yoktur. Perdenin sağı Karagöz'ün, solu ise Hacivat'ın evidir. Az sayıdaki dekor üsluplaştırılmıştır; daha çok bir oyuncu görevindedirler. Yeşilçam filmlerinde de mekânlar belirlidir. Her olay için kalıp mekânlar kullanılmaktadır.

Popüler filmlerimizde de bütün mekânlar işlevsel olarak değerlendirilmiştir. Örneğin, Dolmabahçe saat kulesi buluşma yeri simgesidir (Abisel 1994: 25). "Hulusi Kentmen, tatlı sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekânlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle" (Süalp 1999: 20).

Karagöz ve Ortaoyunu birbirinden bağımsız bölümlerden oluşmaktadır. Bölümler kendi içlerinde anlamlıdır. Bir araya getirilince bir bütünlük oluşmamaktadır. Dram sanatının özelliklerinden bu oyunlarda bahsetmek pek mümkün görünmemektedir. Konunun bütünlüğü ve gelişimi konusundaki zayıflığı Türk filmlerinde gördüğümüz dramatik başarısızlıkları hatırlatmaktadır. Kişiler ve olaylar basitleştirilmiş ve böylece oyunu izleme kolaylaştırılmıştır.

Sinemamızdaki senaryo sorununun geçmişten gelen alışkanlıklar olduğu iddia edilebilir. Çünkü yazılı metin geleneği Türk geleneksel tiyatrosunda bulunmamaktadır. Karagöz ve Ortaoyunu altmış kadar konunun çevresinde dönüp durmuştur. Bu konularda da kesin bir belirginlik ve metin bulunmamaktadır. Seyircinin,

oyunatıcının ya da oyuncunun isteğine göre değişiklikler yapılmıştır. Karagöz ve Ortaoyunu doğmacadır. Uzun yıllar sinemamızda senaryo göz ardı edilmiştir. Bir dönem Türk sinemasının doğmaca yapıldığı da söylenebilir. Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi Yeşilçam sinemasında da öyküler belirlidir ve önceden izleyici tarafından bilinmektedir; mizansen tekrarları fazladır. Her filmde yapılan küçük değişiklikler ve oyuncuların çekicilikleri filmi sürüklemektedir. Ortaoyunu ve Karagöz'de de hikâyeler değiştirilmektedir; oyunların öykü yönünden sürükleyiciliğinden çok anlatıcının yeteneği öndedir. Örneğin sinemada, "küçük kızın ne yapıp edip ailesini tekrar birleştireceği belliydi ama hangi badirelerin atlatılacağı, hangi güç durumlara ve acılara nasıl katlanacağı, ne gibi yeni numaralarla karşılaşacağı merak konusuydu" (Abisel 1994: 20). Mizansen tekrarları geleneksel kültürle ilişki içindedir. Bu anlatımda yaratıcının izi silinmektedir (Süalp 1999: 20).

Sözlü kültürde hikâye anlatıcısı dinleyicinin ilgisini çekebilmek için her seferinde hikâyesine yeni bir şeyler katmak zorundadır. Anlatıcı her seferinde eski öyküye yenilikler katar. Sözlü gelenekte bir efsanenin çeşitli versiyonları bulunmaktadır. Sözlü kültürün bir özelliği de kalıplaşmış, biçimlenmiş yolla düşünmesidir. Yazı yardımıyla düşünceler hatırlanabilir. Kalıplar olmasaydı sözlü kültürde hatırlanma da olmazdı. Sözlü kültürün kendine özgü zihin işleyişinin bir başka sonucu da üstün nitelikli tiplere yer veriyor olmasıdır. Kahramanın iyice yer etmesi için hemen bütün kahramanlar birer tip oluşturmaktadırlar (Ong 1995: 51, 58). Sözlü kültürün özellikleri Yeşilçam sinemasına da geçmiştir. Anadolu halkının geleneksel sözlü kültürü Asyalı özellikler taşımaktadır, Batı sistematüğinden farklıdır (Ayça 1993a: 55).

Yeşilçam döneminden önce 1940'lı yıllarda film üretimi durmak üzereyken Ferdi Tayfur yabancı filmlere yaptığı seslendirmeye aslında filmleri seyircilere göre yeniden anlatmıştır. Yabancı filmlerin Türkçeleştirme işlemi Yeşilçam uyarlamalarında da devam etmiştir. Yabancı filmler ve romanlar yerli filmlere dönüştürülmüştür. "Seslendirmeciler meddah olarak kentli seyircilere filmleri anlatırken; Yeşilçam, kırsal ağırlıklı seyircilere göre masalcıya dönüşerek masallar dünyasını filmlere taşımıştır" (Ayça 1999: 126). Ferdi Tayfur, Türkçe seslendirmesini yaptığı Lorel-Hardy filmlerine bizden espiriler katmıştır (Şener 1970: 66). Seslendirdiği komik karakterlere yeni kişilikler ve konuşmalar yazmıştır. Bu bir anlamda adaptasyondur. Stan Laurel ve Oliver Hardy'in Amerikan esprileri Türk seyircisinin hoşuna gitmemiş ve Ferdi Tayfur onları Türkçeleştirmiştir. Bir filmde Galata Kulesi'nin gölgesini satın alırlar; bir diğesinde de Hardy "Anam olasin Ömer" şarkısını mırıldanır bunun üze-

rine Lorel de "Bayan Safiye'ye rekabet mi edeceksin" diye sorar (Akçura 1995: 169-170).

Bir başka benzerlik de oyunlardaki "ibret dersleri"dir. İbret perdesi yerini ibret filmlerine bırakmıştır. Karagöz'de açıkça görülen ders verme eylemleri ya da ahlâksal sonuçlar sinemamızın da aldığı ve onu sinema olmaktan çıkarabilecek bir zaaf olarak görülmektedir.

Tipler ve konular kalıplaşmıştır fakat temelinde gerçekçilik bulunmaktadır. Kendi toplumunun insanlarını gerçek yaşamlarıyla perdeye çıkarmıştır. Türk sinemasının, Türk insanını gerçek yaşamlarıyla anlattığını söylemek zor görülmektedir. Gölge oyununda hayal ve gerçek birlikteliği bulunmaktadır. Fantastik ve absürd özelliklerden Türk sineması yararlanmamıştır.

Yazılı metinlerde görülmeyen fakat gezginlerin anılarından öğrenilen cinsel sahnelerin sinemada yapılmadığı iddia edilebilir. Çünkü yapılanlar Karagöz'deki gibi kapalı bir toplumun tepkisi olarak değerlendirilememektedir. Gölge oyunlarında taşlamanın ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır. Siyasal, toplumsal ve cinsel baskılara karşı gölge içinde yapılan bu başkaldırı ile seyirci çekme amaçlı filmler aynı şekilde değerlendirilmemelidir.

Avrupalı gezginlerin yazdıklarından anlaşıldığına göre Karagöz'ün toplumsal-siyasal eleştiri yapması ve cinsel şakaları onları şaşırtmıştır. Örneğin, 1768'de Halep'deki Yeniçerileri Karagöz alaya almış ve halk büyük ilgi göstermiştir. Fakat hükümet bunu yasaklamıştır. Başka bir oyunda ise II. Abdülhamit'in tahttan indirilişi, halk ayaklanışı anlatılmış ve aynı oyunda bir şenlik gösterilmiştir. Karagöz'ün bu tür taşlamaları 1911'de yasaklanmıştır. Karagöz oyunlarında mahalle baskınlarına, zamparalık olaylarına, çift kadınla evlenmeye, sevicî kadınlara, çeşitli cinsel sapmalara rastlanmaktadır. Karagöz'ün çıplak olarak oynatıldığından da gezginler bahsetmektedirler (And 1985: 132-137). Halk komedyalarının temel öğelerinden olan cinsel şakaların Karagöz oyunlarında da bulunması gerçekte şaşırtıcı bulunmamalıdır. Fakat eldeki metinler II. Abdülhamit devrinde yazılmaya başlandığı için sözü edilenler bu metinlerde yer almamaktadır (Kudret 1992: 43).

Türk sinemasının üslubu "iki boyutlu yüzeysellik, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlar ve abartılı algılar, eksik ve özet anlatımlarla getirilen yabancılaşma" olarak açıklanırsa "bunlar Karagöz'ün sürdüğünü gösterir" (Güleryüz 1996: 55-56).

Metin Erksan, Türk Sineması'nın kaynağı ve kökeni olarak Türk Karagöz Oyunu'nu göstermektedir. "...Arkadan beyaz perdeye doğru yansıtılan güçlü ışık (strong white light). Karagöz oyunu yöneticisinin çubuklarından tutarak beyaz perdeye dayadığı ve oynattığı (movement) renkli saydam suretlerin içinden geçen ışığın perdeye yansıttığı renkli devingen (motion-moving) görüntüler (pictures). Karagöz oyunu yöneticisinin bu suretlerin konuşmalarını (dublajlarını-dubing) yapması. Karagöz oyunu yöneticisi yardımcısının çaldığı def (musical instrument) ya da birkaç müzik aleti çalan kişilerin eşliğinde, yöneticisinin ve yardımcısının söylediği şarkılar (songs)" (Erksan 1997: 3-4).

"Bir Türk buluşu olan 'Karagöz Oyunu' bir 'Motion Pictures'tır. Karagöz oyununa, 'Sinegöz' 'Cinema Eye' ya da 'El işi sinema' (hand made moving pictures) da denebilir...'Karagöz Oyunu' Türk Sinema Tarihi'nin önsözü, başlangıcı, girizgâhı ve mukaddemesidir" (Erksan 1997: 4).

Sinemamızın Karagöz'ün ele almadığı yönleri de bulunmaktadır. Sinema geniş kitleler tarafından izlenebildiği için Karagöz kadar rahat olamamıştır. Karagöz, sinema gibi geniş bir donanım ve bütçeye ihtiyaç duymamaktadır. Bu onun için bir avantaj olmuştur. Fakat Karagöz'ün sonunu hazırlayan nedenlerden biri de cesurluğu ve bunun sonucunda gördüğü baskı olmuştur. İkisi arasında bulunabilecek son benzerlik ve sonuç ikisinin de sansürle sorunlar yaşadığı ve bu sansürün gelişimlerini engellediğidir. Türk sineması toplumsal olaylara karşı açık olamamıştır. Karagöz'deki gibi sivri ve rahat üslup sinemamızda görülmemektedir. Fakat yapılarındaki benzerlikten dolayı komedi filmleri daha rahat davranabilmiştir. Özellikle hicivde komedi filmleri bir çerçeve ve klişeler içinde de olsa dikkat çekici çıkışlar yapabilmıştır. Fakat bu, Türk sinemasının toplumsal olaylara açık olduğu anlamına gelmemektedir. Karagöz oyunlarında taşlamanın sınırı bulunmamakta, herkes hayal perdesinde görünebilmektedir. Toplumsal ve siyasal yönü sinemamızda yer bulamamıştır.

2.2. Meddah

Meddah, bir hikâyeyi taklitler yaparak anlatan kişidir. Meddahlar, hikâyeleri arasına günlük olayları da katarak taşlamalar yapmışlardır. En büyük başarıları ses ve davranış taklitleridir (Yener 1973: 427-428). Dili kullanmada son derece ustadırlar. Anlatısını merak uyandıracak şekilde kurabilmektedirler. Halkın dilini kullanmışlardır. Hikâyelerinin kaynağı çoğunlukla Doğu masalları ve hikâyeleridir.

Hikâyeler yabancı kaynaklı olmakla beraber meddahlık ve hikâyeleri kültürümüzün bir parçası olmuştur. Öyküler bellidir. Fakat meddah hikâyesini her anlatışta değiştirmektedir. Meddahlar şive taklidinden başka, kadın ve çocuk seslerinde de ustadırlar. Ses taklitleri anlatılarının en önemli güldürü öğesidir.

Meddah geleneği, Türk sinemasının Yeşilçam dönemini açıklamakta anahtar konumundadır. Mısır ve Hollywood filmleri 1940'larda seslendirmeyle yerleştirilmiştir. Seslendirme, seyircinin beklentisine ve kültür yapısına uygun yapılmıştır; daha sonra Yeşilçam döneminde de yerleştirme devam etmiştir. Seslendirmede kalıp, prototip seslere yönelinmiştir. Meddah ve Ortaoyunu'ndaki tipler arasında hiyerarşi vardır ve bu hiyerarşi dublajda seslere yansıtılmıştır. Yani, başrollerin belli sesleri olmalıdır. Batı'nın karakterlere dayanan ve belli bir ses tipolojisi bulunmayan filmleri Türkçe seslendirmeyle sesler düzeyinde tiplere dönüştürülmeye başlanmıştır. 1950 öncesinde özellikle Ferdi Tayfur'un dublajıyla yabancı filmler yerleştirilmiştir. Oyuncular karakter tiplere indirgenmiştir (Ayça 1996: 133-134, 138). Tiyatrocular döneminde dublajda seyircinin filmi anlamasına yardımcı olmak için diyalogların üzerinde oynandığı da olmuştur. Örneğin, gramafona konulan bir plak, Batı müziği çalacakken alaturka bir parça çalmaya başlıyordu. Mısır filmlerindeki şarkıların sözlerinin tekrar yazıldığı, bestelendiği ve Türk şarkıcılarca seslendirildiği bilinmektedir. Tüm bunlar yerleştirme çabalarıdır. Daha dublajda yerleştirme yapılırken, film yapımında bize benzetme çabaları daha artacaktır (Ayça 1993b: 45).

2.3. Kukla

Kukla sanatı en az tanınan geleneksel sanatlarımızdandır. Kukla üzerine oldukça az araştırma yapılmıştır. Geleneksel sanatlarımızda yazılı metin geleneği bulunmadığı için gerçek kukla oyunu metinlerini bulmak güçleşmektedir. Cumhuriyetten sonra daha çok çocuklar için kukla oyunları yazıldığı ve oynatıldığı görülmektedir.

Kukla oyunlarının özel metinleri yoktur. Kukla oyuncuları oyun sırasında duruma uygun sözler bulmuşlardır. Kukla oyunlarının özel metinleri yoktur. Kukla oyuncuları oyun sırasında duruma uygun sözler bulmuşlardır. Meddah, Ortaoyunu ve Karagöz konularından da yararlanmışlardır (Yener 1973: 427).

Geleneksel sanatlarımızdan olan kukla oyunları da tiplere dayanmaktadır.

Tipleri Karagöz ve Ortaoyunu'ndaki tiplerden farklı değildir. Sadece isimleri değişmektedir. Baş tipler İbiş ve İhtiyar'dır (Batur 1998:718). İbiş (Karagöz-Kavuklu), kukla oyunlarının kurnaz, hazır cevap ve kaba dilli tipidir. Yanlış anlamalara ve çift anlamlı kelimelere dayanan diyalogları vardır ve sevgilileri birleştiren komik erkektir. Oyunların sonunda hizmetçi kız ile evlenir. Kukla oyunları Arap, Yahudi, Laz gibi sinemamızın çok sık kullandığı taklitleri de içermektedir.

Yeşilçam filmlerindeki baş kişilerin arketipleri kukla tiyatrosunda görülmektedir. Kadın kahraman, erkek kahraman ve komik erkek kahraman Yeşilçam sinemasının üç baş tipidir. Gölge oyununda ve Ortaoyunu'nda bu tipler bulunmamaktadır (Ayça 1993a: 139).

2.4. Türk Masalı

Masallar belirsiz tiplere, belirsiz zaman ve mekânlara sahiptir. Popüler yerli filmlerimizin çoğunda anlatımın zamanı belirsizlikler üzerine kurulmuştur. Birkaç söz kullanımı dışında başka bir ipucu verilmediği için olayların bir kısmı arasındaki zamansal ilişki net biçimde kurulamamaktadır. Örneğin yıllar geçer saçlar beyazlar ama çevre değişmez aynı kalır (Abisel 1994: 25). Masalların kendine özgü bir mantığı vardır ve bu mantık içinde her şey olabilir. İlkel bir psikolojiye sahiptirler. Baş kahramanları mitik tiplerdir. Diğer anlatı türlerimizden farklı olarak masallarımızda kadın baş kişiler de bulunmaktadır. Masallarımızda iyi kalpli, uysal, çalışkan ve güzel kadın tipi örnektir. Kadın tipler iyi günlere çabuk ulaşmazlar; önce zorluk çekerler. Sabırlarının ödülünü zengin bir erkekle evlenerek alırlar. Genç kız, baba için bir maldır; genç erkek için uğrunda ölünecek sevgilidir. Bu anlatım Yeşilçam filmlerinin klişelerindedir. Yeşilçam filmlerinde kadın tipleri önce acı çekerler sonra mutlu olabilirler. Bu kadın tipi masum ve iyi kalplidir. Karşısında ölümcül kadın tipi bulunur. Bu kadın tipinin cinsel yanı vardır. Masum kızın ise yoktur (Boratav 1992: 15-17).

Kahramanların tek boyutluluğu durağan, geleneksel toplum yapısına uygun düşmektedir. Toplumun olumlu öğelerini ve özlemlerini yedi kat gökyüzündeki iyilerde, olumsuz öğelerini ve korkularını da yedi kat yerin dibindeki kötülerde kişileştiren feodal kültürün insana bakışı böyledir. Bu bakış masal, destan, efsane gibi geleneksel anlatıların tümüne damgasını vurmuştur (Altınsay 1990: 21).

Komedi filmlerimizde en çok Keloğlan tipinden yararlanılmıştır. Keloğlan diğer masal kahramanlarından farklılıklar göstermektedir. Sevimli, soylu, üstün nite-

likleri olan geleneksel bir masal kahramanı değildir. Haksızlıklara karşı mücadele eder; padişah bile ondan korunamaz. Sert, acımasız ve kabadır. Olayların çözümlerinde pek de soylu yöntemler kullanmamaktadır. Töre ve genel ahlâka karşı geldiği de olur (Alangu 1968: 460-461). Yeşilçam komedi filmlerinde Keloğlan tipinin çeşitlemelerini görebiliriz. Bu kahraman, geleneksel masal kahramanından farklı kaba ve bazen acımasızdır.

Türk masallarında kadın baş kişiler varken Gölge Oyunu ve Ortaoyunu'nda kadın baş kişiler bulunmamaktadır. Yeşilçam sineması bu iki ucu birleştirmiştir. Yeşilçam güldürüleri de Ortaoyunu ve Gölge Oyunu'ndan çok Keloğlan masallarının bir devamıdır (Ayça 1996: 138).

2.5. Türk Halk Hikâyesi

Türk Halk Hikâyeleri'nde ilk dikkati çeken, aşkın-sevginin idealize edilmiş olmasıdır. Bir romans dünyası kurulmuştur. İdealize edilmiş kahramanlarla gerçek dışı bir dünyada aşklar yaşanır. Erkek ve kız birbirlerini ilk görüşte severler ve aşkları bitmez. Hikâyelerdeki kahramanlar yüceltilmiştir. Sadece aşk konulu hikâyelerde değil kahramanlık hikâyelerinde de kahramanlar yüceltilmiştir. Sevgililer ayrı düşerler, serüvenler yaşarlar fakat birbirlerine olan bağlılıklarını kaybetmezler; sonunda ya kavuşurlar ya da ölürlür. Sevgilileri ayıran çoğunlukla ana-babalarıdır. Kötüler hikâyelerin sonunda cezalarını bulurlar. İyi-kötü ayrımı son derece kesindir (Moran 1994: 22-24). Yeşilçam sinemasının aşk filmlerindeki romans dünyası ile halk hikâyelerinin dünyası birbirine benzemektedir. Baş kahramanlar halk hikâyeleri kahramanları gibi idealize edilmişlerdir. Aşklar ilk görüşte başlar ve bitmez. Çiftler ayrılırlar, başlarından birçok olaylar geçer fakat sonunda birleşirler ya da birleşmeden ölürlür. "Romansta 'eden bulur' ilkesine uyulur. İyi-kötü: Ahlâksal sorun basite indirgenmiştir" (Moran 1994: 31).

2.6. İlk Dönem Türk Romanı

Roman konusuna gelince öncelikle Tanzimat romanı dikkatimizi çekmektedir. Tanzimat romancısı baba rolünü üstlenmiş ve tezini kanıtlamak ya da ders vermek amacıyla roman kahramanlarını kukla gibi kullanmıştır. İyi-kötü tip ayrımı çok kesindir. Yazar metin içine kendi sesini de katarak (meddah geleneği ile benzeşir) kahramanlarını yargılamış, yorumlar yapmıştır. Tanzimat yazarının benimsediği "sunucu anlatım" tarzı nesnel değildir; okuyucunun yorumuna olanak tanımamak-

tadır. Yazar olay örgüsüne ve kişilere sınırsız egemendir. İbret dersi vermeyi amaçlar. Yeşilçam filmleri de nesnel tutumla olaylara yaklaşmamaktadır. Romanlardaki "kurban kadın tipi" melodram kalıplarındadır ve örnek kadın tipinin özelliklerini taşımaktadır. Masallarımızdaki ve halk hikâyelerimizdeki örnek kadın tipine benzerdir. Söz konusu romanlardaki sevgilileri ayıran ana-baba teması da masallarımız ve halk hikâyelerimizle benzeşmektedir. Acıklı konular ve sonlar, ilk görüşte aşk, bol sayıda tesadüfler, tek yönlü kişiler ilk romanlarımızın ortak özelliklerindedir. Bu sayılanlar Yeşilçam sinemasının da yöntemi olmuştur.

Tanzimat romanlarındaki dramatik yaklaşım zayıf bulunmaktadır. Yazar öyküye müdahale etmekte, kendi sesi romanda fazlaca yer almaktadır. Bu meddah geleneği ile açıklanmıştır. Fakat başka bir nedeni daha bulunmaktadır. Tanzimat yazarı temsilci değil, sunucu anlatım biçimini benimsemiştir. Sunarak anlatım, yazarın olay örgüsüne ve kişilere sınırsız egemenliğine neden olmaktadır. Sunucu anlatım nesnel değildir. Bu tür anlatım okuyucunun yorumuna olanak tanımamaktadır. Sonuç olarak ibret dersi vermek amaçlanmıştır (Gevgilili 1969: 66-67).

İlk roman örneklerinde bedensel olan duygulara kuşkuyla bakılmıştır. Romanlarda aşk ve şehvet birbirlerinden ayrılmaktadır. Kadınlar aşk ve şehvet ölçüsüyle değerlendirilmişlerdir. Melek ya da şeytan kadın tipleri bedensel aşk ve ruhsal aşka göre anlatılmaktadırlar. Baba otoritesini sarsacak tehlike Batı'dan gelecek "şehevilik"tir. Tanzimat romanlarında ruh ve beden birbirine karıştıtır, bedensel olan her duyuya kuşkuyla bakılır. Romanlarda aşk, şehevilik ve sevgi ayrılırken, kadınlar da bu şekilde melek ya da şeytan olarak sınıflandırılmaktadır (Parla 1993: 19-21). Yeşilçam filmlerindeki anlatım da bu yöndedir. Filmlerdeki kötü kadın tipinin cinselliği öndedir. Görünüşünde ve davranışlarında bu durum kendini göstermektedir.

Uzun yıllar boyunca Türk filmlerindeki kadınlar genelevde de çalışsa, vesikalı da olsa yatağa girmez, bedenini göstermez ve öpüşmezdi. "Kötü kadın" sevemez, mutlu olamazdı. "Kötü kadın" sevişir, soyunur, baştan çıkarır ve aldatırdı. Bu kadın ayrımı feodal ideolojinin yansımasıdır ve erkek merkezli bir sinema için de uygun düşmektedir (Altınsay 1990: 10). Türk Sineması'nda erkekler, fiziki güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile yer almışlardır. Kadınların yeri ise sınırlıydı. Roller cinsellikleriyle sınırlanmıştır. Erkeklerin yanında olmaktan çok arkasında durmuşlardır (Güçhan 1996: 32). Tanzimat

romanında görülen kadın tipleri ilgi çekicidir. İki uçta yer alan bu kadın tipleri melodram kalıplarındadır. Melodramın karşıt tip kalıbı bu romanlarda sıkça kullanılmıştır.

Kurban ve Ölümcül Kadın Tipi (ya da melek ve şeytan) Türk romanının ilk 25 yılında en sık işlenen kadın tipleridir (Moran 1994: 35). Kurban Tipi: Aşkın idealize edildiği romanlarda, ihanet etmektense ölümü seçen genç kızdır. Erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı genç kızlardır. Sadakatlerini kanıtlamak için ölümü bile seçerler. Ölümcül Kadın Tipi: Cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bu kadın tarafından mahvedilişini anlatan roman kahramanıdır (Moran 1994: 35).

Kurban Tipi'ne dayanan romanların bir kısmında sevgilileri ayırıp ölümlerine neden olan ana-baba bulunmaktadır. Bir kısmında da kibar fahişe, erkek ve kızın arasına girmektedir. Batı'da da kurban ve ölümcül kadın tipleri bulunmaktadır. Fakat bizdeki bu kadın tipleri toplumsal koşullara uydurulduğu için Batı'dan alınmamışlardır. Kurban Tipi'nin kaynağını sevgilileri ayırıp ölümlerine neden olan ana babaların yer aldığı halk hikâyelerinde aramak daha doğru bulunmaktadır. Ölümcül Kadın Tipi, Batı romanında çok konu edilmiştir. Bizdeki bu tipin kaynağını 17. yüzyıl meddah hikâyelerinde aramak daha doğru bulunmaktadır. İntibah romanındaki ölümcül kadın tipi Mehpeyker, Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi ile benzerlikler göstermektedir. İlk roman yazarlarımızın Batı romanının kadın-erkek ilişkilerini kullanması gerçek dışı olacaktı. Bunun yerine geleneksel Halk Hikâyelerinin kalıplarını (bilinçli ya da bilinçsiz olarak) kendi çağlarına uygun bir şekilde -doğüstü olayları çıkararak- kullanmışlardır (Moran 1994: 35-36).

Yeşilçam sineması kalıp tipleri uzun yıllar kullanmıştır. Belki kolaycılığa kaçmakla bu durum açıklanabilir. Fakat, sinemamızdaki klişeleşmiş tiplerin toplumuzdaki varolan sınıflararası çelişmelerin kavranmasını önlediği iddia edilmektedir. Bu iddiaya göre, bu filmler Türk halkına burjuva dünyasını kötülerin ve iyilerin bir arada bulunduğu ve sonunda iyilerin üstün geldiği bir sistem olarak göstermektedir (Gevgilili 1969: 362).

Tanzimat romanından birkaç örnek vermek tiplerin ve konuların Yeşilçam kalıplarıyla olan varolan benzerliklerini görmek için gereklidir. Şemsettin Sami'nin, Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat (1872) romanındaki olaylara kısaca bakalım: Tal'at ve Fitnat ilk görüşte birbirlerini severler, Fitnat babasının zoruyla başkasıyla evlendirilir, Tal'at'a sadık kalır, bir sırrı boynundaki kolyede taşır, evlendiği adam babası çıkar,

sonunda Tal'at ile Fitnat ölürlür, Ali Bey ise pişmanlık içinde aklını kaçıırarak ölürlür. Buradaki aşkın başlaması sonra sevgililerin ayrı düşmeleri, buna rağmen birbirlerinden asla vazgeçmemeleri Yeşilçam'ın çok bilinen konularıdır. Diğerleri de, annesinin gizli mektubu ve babasının tesadüfen Ali Bey çıkması gibi olaylar da Yeşilçam'ın anlatılarına yabancı değildir. Ayrıca Fitnat'ın, itaatkar, erdemli, masum, edilgen ve yumuşak başlı "kurban tipi"ne bir örnek oluşturduğu da görülmektedir.

Namık Kemal'in, İntibah (1876) isimli romanında yer alan, iyi yetişmiş bir genç olan Ali Bey'in kibar fahişe Mehpeyker'e aşık olmasıyla yoldan çıkması, Dilâşûp'la evlendiği zaman Mehpeyker'in ona bir oyun düzenleyerek ikisinin ayrılmasını sağlaması, Ali Bey'in bu oyuna kolayca inanması ve hiç gerçeği araştırmaması Yeşilçam'ın defalarca kullandığı konulardır. Romandaki karakterler Yeşilçam'ın karakterleridir: Ahlâklı, örnek bir kadın olan Dilâşûp ve cinsel bir aşkla Ali Bey'e bağlanan katıksız kötü Mehpeyker. Ali Bey'in, Dilâşûp hakkındaki yalanlara çabucak inanması, adeta kukla gibi davranması Yeşilçam'ın erkek kahramanlarının davranışlarına benzemektedir.

Samipaşazade Sezai'nin, Sergüzeşt (1889) isimli romanında kurban tipi esir kız Dilber kusursuz ve her türlü iyi meziyete sahip masum bir genç kızdır. Aşık olduğu Celal Bey ile aralarında sınıf farkı vardır ve evlenmeleri Celal Bey'in annesi tarafından engellenir. Romandaki sınıf farkının üzerinde yapılan vurgulamalar ve Dilber'in bu nedenle küçük görülmesi ve Celal Bey'den uzaklaştırılması Yeşilçam melodramlarının vazgeçilmez kalıplarındandır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış olan bazı romanlarda da benzer kalıpların devam ettiğini görmekteyiz. Peyami Safa'nın, Sözde Kızlar (1923) isimli romanında babasını aramak için İstanbul'a gelen Mebrure akrabalarının köşkünde ahlâksızlıklara tanık olur. Köşkteki hayatın ve insanların ahlâksızlığı, kötülüğü Yeşilçam filmlerindeki gibi abartılarak anlatılmıştır. Sonunda kötüler cezalandırılır. Mebrure, Batı'nın aklını, Doğu'nun kalbini simgelemektedir. Yeşilçam filmlerindeki kadınlar da Batılı görünüşleriyle yüceltilmektedirler. Fakat öz olarak değişmedikleri de filmlerde vurgulanmaktadır. Birçok Yeşilçam filminde kadınların modern bir Batılı kadın görünümü alması hikâye edilmiştir. Fakat geleneksel olarak kadından beklenen nitelikler değişmez: Masum, cinselliği olmayan, edilgen ve güzel. Halide Edip Adıvar'ın, Sinekli Bakkal (1936) isimli romanında da İslam dinine bağlı Rabia ile İtalyan müzisyen Peregrini'yi birleştirilerek bir sentezin olabileceği düşündürülmek-

tedir. Bu yapılırken de idealize edilmiş bir Sinekli Bakkal sokağı yaratılmıştır. Peregrini'nin fazlasıyla iyi karakteri ve Osmanlı yaşamına yabancı kalmaması inandırıcı değildir. Yeşilçam filmlerindeki doğu hayranı yabancı tipi bir bakıma Peregrini tipinin devamıdır. Tezin inandırıcılıktan yoksun olması ve zorlamalar Yeşilçam'ın dinsel filmlerinde de görülmektedir. İdealize edilmiş mahalleler ve fazlasıyla iyi genç kız tipleri Yeşilçam sinemasının vazgeçilmez uygulamalarıdır.

Yukarıda incelenmiş olan romanlar bir tez ortaya atmaktadırlar. Bu romanlardan başka sadece olay örgüsüne ağırlık veren popüler romanlar da sinemamızın kaynakları arasındadır. Geleneksel anlatım yöntemleri her ikisinde de fark edilmektedir. Tezli romanlarımızda, roman kahramanları yazarın tezini kanıtlamak için kuklaya döndürülmüşlerdir; popüler romanlarda da psikolojik gelişimler sonucu kahramanların davranışları oluşmamaktadır. Yazarın müdahalesi fazladır; kişiler yargılanmaktadır. Melodram öğeleri ve klişeleri yazarlar tarafından uzun yıllar boyunca kullanılmıştır.

Muazzez Tahsin Berkant'ın, Bir Rüya Gibi (1958) isimli romanında kimsesiz ve yoksul genç kız tesadüflerle hiç tanımadığı babasını ve kız kardeşini bulur, zengin bir erkekle evlenip sabrının ve iyiliğinin ödülünü alır. Kerime Nadir'in, Gönül Hırsızı isimli romanında ise kötülerle iyiler çatışırlar. Bu romanda da hastalıklı kız teması kullanılmıştır. Genç kız, yakışıklı fakat acımasız ve çapkın bir erkeğe aşık olur. Sonunda sevdiği adamın gerçek yüzünü görür, başkısıyla evlenir. Genç adam sefalet içinde ölür.

3. Sonuç

Türk kültürü Batı'dan farklı bir gelişme çizgisinde ilerlemiştir. Toplumsal boyutlardan ayrı düşünilemeyen sanat eseri içinden çıktığı toplumun üretim ilişkilerine ve ekonomik yapısına bağlıdır. Türk toplumunun dünya görüşü kamusal olarak görülmektedir ve bu nedenle de Batı'nın bireyci dünya görüşüyle üretilen sanat eserlerinden farklılık gösterecektir. Batı burjuvazisi ekonomik gücüyle kaderciliğine son vermiştir. Türk toplumunun kaderciliği ise devam etmiş ve anlatı yapılarını üzerinde bu kadercilik etkili olmuştur. Anlatılarda gördüğümüz tesadüfler bunu göstermektedir.

Türk sinema tarihine bakıldığı zaman popüler döneminin 1960-1975 arası olduğu görülmektedir. Popüler filmler melodram ve komedi türündedir. Türk sine-

ması'nda hâkim olan iki anlatım bu türlerdir. Türk sinema tarihinde dikkat çeken bir başka nokta da belli bir anlatım düzeyinin olmamasıdır. Oldukça inişli çıkışlı bir sinemadır. Bu durum gerçekten iyi filmler çekmiş yönetmenler için de geçerlidir.

Yeşilçam sineması popüler bir sinemadır. Sonuç olarak sözlü bir kültürden gelen halkının istekleri doğrultusunda yapılanmıştır. Bir tarzı ve anlatı yapısı vardır. Bununla birlikte çağdaş dünya sinemasının gerisinde kalmıştır.

102

Sinemamızın halk sanatı düzeyinde kaldığını iddia edebiliriz. Bir zamanlar halkı yakalamış -daha çok diyaloglar ile yakalamış- bir sinema vardı. Bu sinema bırakılmayıp çağdaş ve dengeli görüntüsel-ışitsel öğelerle güçlendirilerek geçmişin mirasından gelen bir sinemamız olabilirdi.

Türkiye'de yaşayan insanların zorluklar karşısında güven buldukları filmlerdir Yeşilçam filmleri. Belki, tarihsel-toplumsal boyuttan kopmuş olmasıyla da gerçeklik dışında kalarak seyirciye güvenli bir alan sağlamaktadırlar. Günümüzde TV'lerde hâlâ izlenen Yeşilçam filmleri göstermektedir ki, bu gerçekdışı ama güvenli yere hâlâ ihtiyaç duyulmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1994). "Bir Dünya Nasıl Kurulur." *25. Kare* (9): 25.
- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akçura, Gökhan (1995). *Aile Boyu Sinema*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altınsay, İbrahim (1990). "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar." *Türk Sinemasında Yeni Konular*, Burçak Evren (der.) içinde. İstanbul: Broy Yayıncılık.
- Alangu, Tahir (1968). "Keloğlan Masalları." *Türk Dili* (207): 207.
- And, Metin (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ayça, Engin (1993a). "Türk Sineması Seyirci İlişkileri." *Görüntü* (1): 126.
- Ayça, Engin (1993b). "Türk Sinemasının Periyodizasyonu." *Görüntü* (2): 45.
- Ayça, Engin (1996). "Yeşilçam'a Bakış." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der.) içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık: 133-134, 138.
- Ayça, Engin (1999). "Sinemamız Yerlidir." *Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri*, İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yayınları: 126
- Borataş, Pertev Nail (1992). *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul: Adam Yayınları.
- Duhm, Dieter (1996). *Kapitalizmde Korku*, Çev., Sargut Şölcün, Ankara: Ayraç Yayınları.
- Engin, İlhan (1965). "Türk Sinemasında Konu." *Sinema* 65 (1)
- Erksan, Metin (1997). "Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri." *Klaket* (7): 3-4.
- Gevgilili, Ali (1969). "Türk Sineması", *Yeni Dergi* (61).
- Gökmen, Salih (1973). *Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınları.
- Güçhan, Gülseren (1996). "Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler."

Türk Sineması Üzerine Düşünceler. Süleyma Murat Dinçer (der). içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık: 32

Güleryüz, Kezban (1996). "Türk Sinemasında Üslubun Kökeni." *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyma Murat Dinçer (der). içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık: 55-56.

Kudret, Cevdet 1992 (1992). *Karagöz*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ong, Walter J. (1995). *Sözlü Kültür ve Yazılı Kültür*, Çev., Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.

Oktay, Ahmet (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özön, Nijat (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Parla, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Pertan, Ersin (1971). "Karagöz ve Türk Sineması." *Yeni Dergi* (79): 249.

Süalp, Z. Tül Akbal (1999). "Allegori Temsil Taklit Öykünme Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önermeler." 25. *Kare* (27): 20.

Şener, Erman (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*, İstanbul: Kamera Yayınları.

Tanilli, Server (1994). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Cem Yayinevi.

Yener, Cemil (1973). *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: Bateş Yayınları.

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