

Yeşilçam melodramları ve ilk romanlarımızda tiplemeler

Filiz ÇELİK*

Özet

1950-1970 arası dönemde Yeşilçam'ın Hollywood melodramları ve geleneksel anlatım kalıpları etkisi altında oluşturduğu tiplemeler, Tanzimat romanının batıdan ithal edilişi sırasında ilk Türk romancılarının yarattığı tiplemelerle karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çalışmanın amacı batı ve Türk toplumu arasındaki sosyo-kültürel, tarihsel ve ekonomik farklılıkları ortaya koyarak, Türkiye'deki batılılaşma sürecinin hem Yeşilçam yönetmenlerinin hem de ilk romancılarımızın karakter yaratma girişimlerinin tiplemeye yönelmeyle sonuçlanmasını gözler önüne sermektir. Yukarıda anılan dönemlerdeki Yeşilçam yönetmenleri ve ilk Türk romancılarının yapıtlarındaki tiplemeleri zaman, mekan ve kişiler arası ilişkiler çerçevesinde çözümlenmeye çalıştık. Sonuç olarak farklı dönemlerde üretilmelerine karşın, adı geçen dönemdeki filmlerde ve ilk romanlarımızda karakterlerin geçmişlerine, toplumsal çevrelerine ilişkin yeterli bilgi verilmediğinden ve diğer yan kişiliklerle ilişkileri kurulmadığından her iki sanat dalında da yaratılmaya çalışılan karakterlerin tipleme olmaktan öteye geçemediklerini tespit ettik.

Anahtar kelimeler:*Tiplemeler, Yeşilçam, İlk Türk Romanları*

Stereotypes in yeşilçam melodramas and in our first novels

Abstract

Stereotypes developed by Yeşilçam under the influence of Hollywood melodramas have been considered in comparison with the stereotypes created by the first Turkish authors during the importation period of Western novel. The purpose of this study is to prove that both Yeşilçam directors and our first novelists has tend to constitute stereotypes due to socio-cultural, historical and economical differences between the West and the Turkish society and the Westernization process in Turkey. We have tried to analyse the stereotypes in the films of Yeşilçam produced during the above mentioned period and the stereotypes in our first novels within the framework of time, space and relations between persons. Though they were produced at different period of times, the characters tried to be created have resulted in stereotypes in both art forms due to the insufficient information about the backgrounds, environments and relations between characters and sub-characters.

Key words:*Stereotypes, Yeşilçam, First Turkish Novels*

Giriş

Genel dilde iyi ahlak, dürüstlük anlamına gelen karakter dramaturgide üç anlamda kullanılmaktadır: (1)Kişiler, (2)Kişilik (3)Evrensel, genel ve öznel nitelik taşıyan asal oyun/film kişileri. İnsan ilke olarak, soyaçekimin ve çevrenin etkisiyle, hem bütün insanlara özgü olan evrensel nitelikler, hem insanların bir bölümüne özgü olan kişisel nitelik taşır. Dramaturgide, evrensel, genel ve kişisel nitelikleriyle işlenen kişilere 'karakter', yalnız evrensel ve genel nitelikleri ile işlenenlere 'tip' denir. Bunlar insanın, milletinin, sınıfının, konumunun, mesleğinin bazı belirgin, ortak niteliklerini taşıyan ama kişisel özellikleri ve psikolojik boyutları olmayan stilize kişilerdir.(Özakman,2004:113-115)

Sinemada ya da romanda tip belli bir insan eğilimini temsil eden kişidir. Tip genel özelliklere sahiptir. Tipler bireysel olmaktan çok başkalarında da bulunan ortak özellikler taşıyan ve bu özellikleri en belirgin şekilde temsil eden şahıs ya da şahıs grubudur. Tipleme ile karakter arasındaki fark, zaman, mekan ve diğer kişiliklerle olan ilişkilerde ortaya çıkmaktadır. Dramatik bir yapının kurulmadığı durumlarda, bu ilişkiler de sağlam bir biçimde oluşturulamamakta, ister istemez karakter yerini tiplemeye bırakmaktadır.

Bu yazıda Yeşilçam'ın Hollywood melodramlarının etkisi altında oluşturduğu tipler, romanın batıdan ithal edilişi sırasında yazarlarımızın yarattığı tiplerle karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Dönemler farklı olmakla birlikte eğilimin aynı oluşu dikkat çekicidir. Her iki sanat dalı da tiplemeye yönelmek zorunda kalmıştır denilebilir. Bunun nedeni batıyla Türk toplumu arasındaki sosyo-kültürel, tarihsel ve ekonomik farklılıklar ve Türkiye'nin yaşadığı batılılaşma sürecidir.

Batı uygarlığı

Bu farkları net olarak görebilmemiz için önce batı uygarlığının özellikleri üzerinde duralım. Batı uygarlığı ya da Avrupa kültürü, Ortaçağın sonlarında palazlanmaya başladığı sıralarda İlkçağdan Yunan ve Roma'nın mirasına konu. Eski Yunan başta felsefe, edebiyat ve sanatıyla etkiledi. İdari ve hukuki kavramlar Roma'dan geliyordu. Hıristiyanlık, Ortaçağda kilisesiyle batının inanç dünyasına damgasının vurdu. Ne var ki Ortaçağda kilise, insanların yalnızca imanı ile ilgili değildir. Sosyal yaşamın hemen her alanında rol oynar. Bütün bir Ortaçağın iktisadi ve sosyal düzeni feodaldır. Batıda değerler sistemini hemen hemen tek başına Hıristiyanlık, giderek kilise temsil eder. Ortaçağın sonlarına doğru iktisadi ve sosyal düzende olduğu kadar değerler sisteminde de köklü değişimler başlar. Avrupa kültürünü yoğurup, ona asıl kimliğini kazandıracak olan da işte bu değişimlerdir. 16. Yüzyıldan başlayarak kapitalizm ortaya çıkar. Bu arada onun bayraktarlığını yapan yeni bir sınıf da gelişmektedir:Burjuvazi. Feodal düzene ve onun sahibi olan soylulara ve o düzenin değerlerine karşı amansız bir mücadele başlamıştır. Avrupa kültürüne kapitalist temel üzerinde damgasını vuracak olan işte bu sınıftır; onun dünya görüşüdür. Bütün Avrupa kültürü akılcı bir hümanizmanın ve gitgide bir laikleşmenin tarihidir bir bakıma. Avrupa kültürünün yakaladığı en önemli gerçeklerden biri 'ilerleme düşüncesi'dir. Avrupa kültürünün ilk biçimlenişi, burjuvazinin bir başkaldırısıyla başlar:edebiyat ve sanata dönük yüzü 'Rönesans', dine dönük yüzü 'Reform'dur bu başkaldırının. Bütün bunlar güçlü bir (düşünce akımı olan 'Hümanizma' ile aşığı yukarı aynı zamanda gelişir. Hümanistler insanın yüceliğini ilan ederek, aklın gücünü ve yetkinliğe

ulaşma olasılığını göklere çıkarırlar. İnsanın yazgısını saptayan Tanrı değildir. Bu yazgıyı sonsuz olasılıkları kullanarak biçimlendiren insanın ta kendisidir. Evrenin merkezi olarak insan Tanrı'nın yerini alır.(Tanilli,1987:2)

Osmanlı toplum yapısı ve batılılaşma girişimleri

Berna Moran, Türk romanının ortaya çıkış dönemindeki Osmanlı toplum yapısı ve 19.yüzyılda bu yapıda meydana gelen değişmeler ve tarihsel gelişmeler hakkında Sencer Divitçioğlu, Niyazi Berkes, Şerif Mardin ve Taner Timur gibi bilim adamlarımızın incelemelerinden yararlanarak, özetle şu bilgileri verir:Osmanlı devlet biçiminde Tanrının temsilcisi sayılan sultanın yönetimi uygulayabilmesi için bir yönetici kadroya gereksinimi vardı. Bu yönetici sınıf, asker, sivil ve ulema kesimlerinden oluşuyordu. Öte yanda ise yönetilen sınıf, 'reaya' vardı; yani esnafı, tüccarı, köylüsü ile geniş bir halk kesimi. Padişahın hizmetinde olan yönetici sınıf daha çocukken eğitilmek üzere alınan, toplum köklerinden koparılmış, padişaha sadık, devleti onun adına yönetmek üzere yetkilerle donatılmış, ayrıcalıklı bir sınıftı. Bizi burada ilgilendiren nokta, yönetici seçkin sınıf ile yönetilen sınıf arasındaki kopukluk. Enderun mektebinde eğitilen yönetici sınıfın öğrendiği dil, halkın Türkçesi değil, Arapça ve Farsça ile yoğrulmuş Osmanlıca idi. Bu durum farklı iki kültürün gelişmesine yol açtı. Nitekim Şerif Mardin bu ikiliği, alanın genişliğini belirtmek için 'büyük kültür' ve 'küçük kültür' gelenekleri olarak ortaya koyar. Bu iki kültürün paylaştıkları inançlar ve pratikler bulunmaktaydı. Aynı zamanda divan edebiyatı ve halk edebiyatı arasında bazı noktalarda ortaklıklar da vardı. Klasik edebiyatın Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Ferhad ile Şirin gibi ürünleri, hiç değilse konuları bakımından halk hikayelerine de geçmişti. Sonuçta iki sınıfın yine de paylaştıkları bir genel ideoloji, töreler, gelenekler ve edebiyat konuları vardı ve bu durum ne de olsa bu iki kesimin yabancılaşmalarını da sınırlıyordu. Ne var ki 19. Yüzyıl süresince yeni bir girişim, mevcut kopukluğu arttırdı. Bu girişim, imparatorluğun genişlemesine karşı, yönetici sınıfı çare olarak düşünülen Batılılaşma hareketidir. Bu hareket Tanzimat'la başlar. Tanzimatçılar Batı sanayisinin hangi ekonomik ve toplumsal koşullar sonucu doğduğunu bilmediklerinden, bu hareket başarılı olamamıştır. Bizi burada ilgilendiren bu süre içinde Batılılaşma sonucu meydana gelen 'kültür ikileşmesi'dir. 19.yüzyıl boyunca batılılaşma toplumun üst ve alt tabakaları arasındaki kopukluğu daha da derinleştirdi.Genelde ise iki uygarlık arasında bir bocalama söz konusuydu. Batı ile Doğu'yu bir arada yaşama olgusu, yalnız devlet kurumlarında değil, diğer üstyapı kurumlarında da farklı değer sistemlerini yansıtan bir ikilik yaratmıştı. Bu nedenle 1950'lere kadarki Türk romanının ana sorunsalını büyük ölçüde bu batılılaşma hareketi belirlemekle kalmaz, onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde belirler.(Moran,1998:11-12).

Yeşilçam ve ilk Türk romanları

Bilindiği gibi, Türk sineması da 1950'lerden itibaren özellikle Hollywood filmlerinin etkisinde kalmasına karşın yine de Hollywood tarzı bir merkezi karakter yaratmayı başaramamıştır. Yağız, Yıldız sisteminin egemen olduğu bu yıllarda gişeden elde edilen hasıllardan başka hiçbir geliri olmayan Türk sinemasının seyirciyi sinemaya çekmek için toplumun taleplerine göre filmler yaptığını, toplumun genel beğenisi ve isteklerini filmlerin türünü ve karakterleri/tipleri ortaya çıkardığını belirtmektedir. Seyirci, kendi yaşam tarzını, geleneklerini, göreneklerini yansıtan tipleri sinemada görmek istemiştir.(Yağız,2009:129)Bu fikir doğru olmakla birlikte, romanın Türkiye'ye

giriş sırasında yaşanan gelişmeler batılılaşma ve geleneksel anlatı kalıplarının tipler yaratmaktaki etkisinin büyüklüğünü gözler önüne sermektedir. Agah Özgüç'e göre, o yıllarda önemi fark edilmese de, tipler yaratma açısından 'yönetmen sineması' gündemdedir.(Özgüç,2005:67).

Roman hikaye gibi anlatıların bizde ortaya çıkışı Tanzimat'ın ya da diğer bir ifadeyle Batılılaşmanın bir sonucudur. Antropologlar ve edebiyat eleştirmenleri batıda 18. yüzyılda doğan romanı destanlara ve efsanelere kadar götürürken, Marksist eleştirmenler modern romanın doğuşunda burjuvazinin oluşumunun belirleyici rolünü vurgulamışlardır. Goldman, özellikle Lukacs'ın bazı tezlerini geliştirerek 'pazar için üretimden doğan bireyci toplumdaki günlük hayatın edebi alana nakli' olduğunu kaydeder.(Timur,1991:14)

Türkiye 'de roman batıda olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak ortaya çıkmamış, başlangıçta romancılar batılılaşmanın ve eski anlatı kalıplarının etkisiyle karakterlerini genelleştirme, tiplendirme yoluna gitmişlerdir. Bu tipler bütün yaptıklarında ve söylediklerinde kendilerine yüklenmiş işleve göre hareket ederler. Yazarlar kişilerini fazla bireyleştirmek istemez, karakterin iç dünyasına ilişkin bilgi vermez. Divan edebiyatımızdaki bazı yapıtların anlamının alegorik temele dayalı oluşu, ortaoyunu, meddah taklitleri ve Karagöz'ün de tiplere oturtulmuş olması bu yöntemin ardındaki 'gelenek'i açıklamaktadır.(Moran,1998:9)

İlk Türk romancılarını genel hatlarıyla ikiye ayıran Moran'a göre, masalımsı bir anlatı türü olan romans* türünün aşık hikayeleriyle benzerlik göstermesinden yararlanan birinci grup ilk Türk romancıları, tipler yaratma yoluna gitmişlerdir. Romans türünde önemli olan olay örgüsüdür ve bir serüvenden diğerine koşan romans kişilerinin psikolojik çözümlemesi üzerinde durulmaz. Kişilerin davranışı, psikolojileri gerçek hayattaki insaninkine pek uymayabilir de. Örneğin, bir bakışta delice aşık olurlar. Romans türünde kişiler gerçek hayatta olduğu gibi iyi ve kötü yanları bulunan insanlardan farklı olarak ya bütünüyle iyi ya da bütünüyle kötüdürler. Örnekleri daha az olan, ikinci grup Türk romancıları ise bireyin iç dünyasına dönük roman yazma denemesine girişmişlerdir. Dramatik roman türünü seçmiş olan bu romancılarımız kendi geçmiş edebiyatımızdan yaralanamayacakları için Batı romanını olduğu gibi örnek almışlardır. Bireye yönelirken kahramanlarını kendi tarihsel gerçekliğimizi düşünerek işlemek yerine Batı'daki örneklerine benzetmekten pek kurtulamadılar. Onun için bir Türk erkeği ya da kadını olduğuna inanmakta güçlük çektiğimiz bu karakterlerde Batı'dan aktarılmış bir şeyler olduğu havasını hissederiz. Oysa sözünü ettiğimiz Batı romanının karakterleri ne denli birey olurlarsa olsunlar, kökleri kendi toplumlarında yatar. (Moran,1998:25-330)

Aynı durum doğal olarak Türk sineması için de geçerlidir. Engin Ayça da Berna Moran'ın roman için belirttiği görüşlerini hemen hemen aynı biçimde desteklemektedir:'Türk sinemasında Batı sinemasında var olan dramatik yapı, entrika, karakter geliştirmesi, kişilerin psikolojik derinlikleri yoktur. Batı kültüründe var olan bu özellikler sinema alanında da vardır; daha doğrusu sinemaya

* Romans gerçek hayatın sorunlarına değinmeyen, iyi vakit geçirecek, eğlendirecek masalımsı bir anlatı türüdür. Genellikle mutlu biten bir aşk öyküsünü dile getiren romansın olay örgüsü ve episodları belli kalıpları tekrarlar. Kişileri de siyah beyazdır; ya iyi ya da kötü.

oralardan gelmiştir. Bu bir kültür bütünlüğüdür. Benzer şekilde bir kültür bütünlüğünü Türkiye’de de görüyoruz. Türkiye sınırları içinde var olan bu bütünlük daha geniş bir Doğulu kültür bütünlüğüne de bağlanmaktadır. Türk sineması epik özellikler taşır; tiplere hatta prototiplere dayanır. Anlatımcıdır. Kişilerin toplumsal ve tarihsel kimlikleri çok belirgindir. Bunlar kalıp kişilerdir, film içinde gelişme ve değişme gösterme göstermezler; hatta filmlerden filmlere de pek değişmezler. Öyküde tarihsel ve toplumsal işlevleri neyse onu yerine getirmek için vardırırlar’.(Ayça,2005, Aktaran, Yeres:77)

Modernleşme hareketiyle birlikte başlayan edebiyatta batılı anlamda karakter, olay örgüsü yaratma durumu, uzun yıllar geleneksel etkilerden kurtulamadığı gibi, bize özgü modellerle edebiyat ve tiyatrodaki varlığını sürdürürken, sinemaya geçiş aşamasında da yaratıcılık anlamında benzer izleri uzun yıllar devam ettirmiştir. Sinemaya dek uzanan bu izler doğal olarak Tanzimat’ın yarattığı modernlik-modern dışılık ikilemindeki kadar olmasa da, zihniyetin yaratıcılığa, seyretmeye ve kalıpların tekrarına ilişkin durağan yaygınlığı, teknoloji eliyle dönüşmüş olan filmlerin öykü, karakter ve biçimlerine aktarılmıştır.(Tunalı,2006:126).

Birinci grup romancıların batılı anlatım kalıplarıyla geleneksel anlatım kalıplarının bir sentezini yapma girişimi özellikle üstünde durulması gereken bir konudur. Yeşilçam da belki de toplumun talepleri doğrultusunda film yapmak suretiyle, bilinçsiz de olsa aynı yolu izlemiştir denebilir. Yeşilçam melodramları sözünü ettiğimiz ilk Türk romancıları gibi batıdan ithal ettiği Hollywood melodramlarını geleneksel anlatım biçimleriyle el yordamıyla da olsa bütünlüğe çalışarak, kişilerini tiplendirme eğilimi göstermiştir. Batı ile sosyo-kültürel, tarihsel farklar nedeniyle, romanın yerleştirilmesinde yaşanan sürecin benzeri Yeşilçam’da da yaşanmış, Yeşilçam Hollywood melodramlarını bire bir aktarmamış, kendine özgü bir melodram anlayışı geliştirerek karakter yaratmak yerine tiplere zorunlu olarak yönelmiştir. ‘Birey’in ve ‘bireycilik’in egemen olmadığı bir toplumsal yapıda Yeşilçam da tıpkı ilk romancılarımızın büyük çoğunluğunun yaptığı gibi aşık, meddah hikayeleri, ortaoyunu vb. geleneksel anlatım biçimlerine dayalı tiplere seyircisine sunmuş ve büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

Öte yandan Klasik Amerikan sineması tüm dünyayı etkilemiş bir sinema olmasına karşın, ulusal bir sinema oluşturulmasını ve ulusal karakterler yaratılmasını engelleyen bir sinema değildir. Tersine Avrupa sineması, hatta Rus sineması Klasik Amerikan sinemasından çok etkilenmesine karşın kendi kimliğini bulmuş, bütün dünya perdelerine hakim olan bu sinemaya karşı, üstelik bizzat ondan yararlanarak ulusal sinemalar geliştirebilmişlerdir. Klasik Amerikan sineması girdiği ülkeler için bir ilk metin, bir esin kaynağı oluşturmuştur. Miriam Batu Hansen’e göre, bundan hoşlanalım ya da hoşlanmayalım, klasik dönem Amerikan sineması ilk ‘global yerel’ gibi bir şeyi sunmuştur.(Hansen,2000:Aktaran, Branston:10).

Ancak yönetmenlerimiz bu ilk metinden yola çıkarak karakter yaratmak yerine tiplere yönelmişlerdir. Bilindiği gibi dramın başlıca özelliği karakter yaratmak ve karakterlerin birbirleriyle çevreleriyle ya da kendileriyle çatışmalarından olgular kurulmasına dayanır. Bunun tersi de doğrudur. Karakterlerin olmadığı yerde dramatik bir yapı da yoktur. Yeşilçam yönetmenleri içinden çıktıkları toplumun kültürü ile yetiştiklerinden zihniyetlerinin de yaşadıkları sosyo-kültürel tarihsel süreçle koşullanacağı açıktır. Örneğin Halit Refiğ, ‘filmlerdeki karakterleri oluştururken bu tipleri

özellikle Batı'nın 19. yüzyıl roman anlayışındaki gibi, her iyi insanın kötü tarafı, her kötünün de bir iyi tarafı vardır gibi hümanistik bir yaklaşım yerine, insanın hangi şartlarda kötü olduğu gibi, sosyal bir panorama içinde düşünerek ele alırım. Kişilerin durumlarını ve birbirleriyle ilişkilerini kabul eden, bireysel gerçektan çok, sosyal bir gerçeğe yer vermeye çalışan bir sinema yapmaya çalışmışımdır her zaman. En bireyi anlatan filmlerimde bile bireyselliğin karşısındayım. Ben insanı, Batı sanatı gibi, salt biyolojik bir varlık olarak görmüyorum. Karakterler benim için toplumsal sembollerdir' demektir. (Refiğ, 2005, Aktaran, Yeres:129-130). Bu görüş, dönem yönetmenleri Memduh Ün, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin filmlerinden de yansımaktadır.

Yeşilçam filmlerinin tiplerinde Karagöz-Hacivat'ın Nasrettin Hoca'nın, Keloğlan'ın ve Köroğlu'nun örtük izlerine rastlanır. Örneğin Turist Ömer adını hak edecek biçimde gittiği her yere ayak uydurmayı becerebilen biridir. Her maceradan zekası ve ağzının laf yapabilme özelliği ile kurtulur. Turist Ömer bu özelliğiyle adeta modern bir Keloğlan'dır. İlerleyen yıllarda Kemal Sunal güldürü filmlerinde yaratılan birbirine çok yakın tiplerde geleneksel tiplerin bir karışımı ortaya konulur.

Yeşilçam filmlerinde karşılaşılan her tip, ister merkezi bir rol üstlenmiş olsun, isterse yan rollerde bulunsun ataerkil ideolojinin onayladığı ya da onaylamadığı kadın, erkek hatta çocuk tiplerinin temsilinde önemli bir yer tutar. Yeşilçam sinemasında izleyici tiplerle karşılaştığı andan itibaren onun hakkında bir fikir sahibi olur ve bu film boyunca sürer. Tiplerle karşılaşma çevre, mizansen, kostüm, diyaloglar aracılığıyla seyirciye kiminle karşılaştığını belirtir. Örneğin, erkeğin yanında görünen frapan havalı kadın, zengin sınıfı ve meydana gelecek kötülükleri dile getirir. Sevimli yüzlü yaşlı adamın esas kızın namusun kurtarmak için onunla evlenecek erkek olduğu anlaşılır. Anlatının olay örgüsü bu sürecin gerçekleşmesini sağlar ancak tipleri canlandıran oyuncunun kim olduğu seyircinin beklentileri açısından belirleyicidir. Örneğin Lale Belkıs zengin, hain kadınla, Suzan Avcı çoğu kez, altın yürekli, düşmüş kadınla, Aliye Rona ya dirençli köylü kadın ya da zengin ve kötü anneyle, Mualla Sürer cadaloz komşuyla, Atıf Kaptan acımasız zengin adamla, Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy ve Önder Somer esas kızla evlenmek isteyen entrikacı erkekle, Turgut Özatay kötü adamla özdeşleşmişlerdir. (Abisel, 1994:135-193).

Tiplerle karşılaşımali olarak incelenmesi

Rus halk masalını inceleyerek ortak yapı birimlerini ve karakterlerini belirleyen Propp'a göre anlatıların yapısını sayıları sınırlı işlevler, değişmeyen öğeler ve bunların birbirine bağlantısı oluşturur. Propp'un kullandığı temel anlatı birimi işlevdir. İşlev bir kişinin gerçekleştirdiği (Kıran, 2003:123-126), Propp'un yaklaşımı ve çözümleme yönteminden esinlenen A.J. Greimas işlevleri eyleyen (actant) sorunu olarak ele alarak Propp'un vardığı noktayı bir adım ileri götürür. Eyleyenler buldukları durum ve çevresindeki ilişkiler sonucu özellik kazanmaktadır. Greimas herhangi bir anlatıyı okuyarak yaptığı anlatısal düzeydeki çözümlemede, anlatıdaki kişileri yaptıkları eylemler, gerçekleştirdikleri işlevlerle tanımlamaktadır. Anlatının eyleyenleri yaptıkları işlevlere bağlı olarak ortaya konur ve eyleyenler arası etkileşim belirlenir. Kahraman hep belli bir zamanda ve belli bir uzamda bulunur. Bu üç öğeden biri değişirse, diğerleri de değişir. Kahramanlar değişik dizgeler içinde ele alınabilir. En temel biçimi kahramanları önem sırasına göre dizmektir. Bir

anlatıda üç tür kişi bulunur: 1-Baş kahraman(lar), 2-İkinci derecede önemli kahraman(lar), 3-Arada bir görünen, sadece adı geçen önemsiz rolü olan kişi(ler).

Bizdeki ilk roman denemelerinde geleneksel hikayemizin ne oranda sürdürüldüğünü Taaşuk-I Tal'at ve Fitnat, İntibah, Sergüzeşt ve Zehra'nın gerek olay örgüsü, gerekse roman kişileri bakımından inceleyen Berna Moran, bu romanların aşık hikayeleri ya da meddah hikayeleri kalıpları üzerine kurulduklarını ve yine bu hikayelerden alınmış karşıt iki kadın tipini-'kurban tipi', 'ölümcül kadın tipi'- sergilediğini saptamıştır. 'Kurban tipi' aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. 'Ölümcül kadın' ise, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür. 'Kurban tipi'nin değişik bir versiyonu bu ikinci grupta da yer alır, ama ikinci derecede bir karakter, yani ölümcül kadının rakibi olarak.(Moran,1983:39-42). Her iki kadın tipini de içermesi bakımından Namık Kemal'in 'İntibah' adlı romanındaki tiplerini ele aldık.

Bu romanda genç, tecrübesiz ve saf Ali Bey, hafif bir kadın olan Mehpeyker'e tutulur ve onun aşığı olur. Mehpeyker de onu sevmektedir. Ne var ki Ali Bey, kadının kendini aldattığı sanısına kapılınca onu bırakır ve evindeki güzel cariye Dilaşub ile evlenir. Kıskançlıktan deliye dönen Mehpeyker öç almak için planlar kurar ve Dilaşub'un başkalarıyla ilişkisi olduğuna Ali Bey'i inandırmakla kalmaz, evden kovulan Dilaşub'u fahişe yapmak amacıyla, satın almayı başarır. Ali Bey içkiye düşer, hem ahlaksal hem ekonomik yönden yokuş aşağı yuvarlanmaya başlar. Kocasına sadakatinden ve sevgisinden bir şey yitirmemiş olan Dilaşub, Ali Bey'i öldürmek üzere kurulan tuzağı ona haber verir; ama Ali Bey yerine yanlışlıkla o öldürülür. Bunun üzerine Ali Bey Mehpeyker'i vurur, kendisi de hapiste ölür.

Namık Kemal bu terbiyevi romanında iyi ile kötünün tezadını birbirine zıt iki kadın şeklinde ortaya koymuştur:

Dilaşub: Ali Bey'i Mehpeyker'den kurtarmak, eve bağlamak için satın alınmış bir cariyedir. Sevgili, eş ve anne tipidir. Genç, güzel, zarif, temiz kalpli, iyi huylu, namuslu, dürüst vefakar ve cefakardır. Bir erkeğin 'evimin kadını, çocuklarımmın annesi' diye benimseyeceği cinsten bir kadındır. Evladının üstüne titreyen, müşfik bir anne olan Ali Bey'in annesi için Dilaşub bir cankrtaran simidi gibidir. Annesi, Ali Bey'e Dilaşub'u methederken, odevrin belli başlı özelliklerini dilegetirmektedir. 'Çok güzel, terbiyeli, iyi piyano çalıyor, güzel sesi var, iğne işlerinin hepsinde Avrupa kızları kadar marifetli, tabiatı melek gibi'. Hayatın ve bizzat Mehpeyker'in bütün zorlamalarına rağmen, Mehpeyker'in evinde bile namuslu kalabilmiştir. Romanın sonunda Dilaşub'un Ali Bey'in uğrunda ölümü ise bir fedakarlık örneği olup, kurban tipine karşılık gelmektedir.

Mehpeyker: Saf ve tecrübesiz erkekleri kandırmayı çok iyi bilen, onların adeta kaderlerini değiştiren, felakete sürükleyen(femme fatal) ölümcül kadın tipidir. Mehpeyker de son derece güzel ve cazip bir kadındır. Kendini hayatın ve olayların sevkiyle kötü yola düşmüş bir kadın olarak görmektedir. Ali Bey'e acıklı hayat hikayesini, göz yaşlarıyla süsleyip anlatırken, affedilmeyi, mazisine bir sünger çekilmesini ümit etmektedir. Ancak Dilaşub'un terbiyesi, namusu vb özellikleri Mehpeyker'in karşısında bir değer haline gelmektedir. Yoksa, sarı saç, mavi göz, pembe-

beyaz ten, zarif endam bir erkeğin, eşi ve çocuklarının annesi olarak seçeceği bir kadın için yeterli değildir. Mehpeyker yaradılıştan kötüdür. Bu yolu bilerek isteyerek seçmiştir.

Ali Bey:Ali Bey'in trajedisi bir anlamda bu iki kadına bağlıdır. İyi kadını seçecek, kötü kadının hilesine mağlup olmayacak tarzda yetiştirilmiş bir genç olsaydı, başına türlü felaketler gelmeyecekti. Ali Bey, Mehpeyker'le daldığı sefahat aleminden yakasını kurtarıp konağa geldiği gün, bahçe kapısından girer girmez Dilaşub'un güzelliğini farkeder. Her ne kadar Dilaşub'un güzelliği karşısında hayranlık duymuş ise de, henüz gözü Mehpeyker'den başkasını görececek halde değildir, Dürüst ve sadık bir erkek olduğundan, Dilaşub'a ilgi göstermeyi sevdiği kadına ihanet saymaktadır. Ali Bey annesinin bütün ısrarlarına karşın, Mehpeyker'e olan düşkünlüğü nedeniyle Dilaşub'u almaya razı olmaz; hatta daha ileri giderek bir fahişe için annesinin hatırını ayaklar altına alır. Ali Bey öfkeyle evden çıkar. Mehpeyker'e koşar. Ali Bey'in Mehpeyker+le ilgisini kesip konağa dönmesi üzerine, annesi bu defa genç adamı evlilik konusunda ikna eder. Dilaşub'la evlendikten sonra, hem kalemdeki memuriyetinde hem de sosyal ilişkilerinde düzenli ve başarılı olur. Dilaşub'u boşadıktan sonra ise, kendini içki ve kumara verir, işini, servetini, dostlarını yitirir. Oğlunun bu haline dayanamayan annesinin vakitsiz ölümü ile de hayattaki yegane desteğinden mahrum kalır.

İntibah romanında batılı anlamda bir dramatik yapı bulunmadığından zaman mekan kullanımı açısından da batılı tarzda bir yapı bulunmamaktadır. Namık Kemal'in kişilerini her ne kadar yeni ruhsal ve sosyal öğeler zenginleştiriyor ve onlara romansal nitelik kazandırıyor da bu kişiler yeteri kadar incelmış ve derinleştirilmiş değildir; nitelikleri tek yönlü ve yalındır.

Ali Bey'in kişiliğindeki gelişme, iç yaşantı emeklemesi, kendini tanıma oldukça ilkindir ve bunalım anlarıyla vurgulanmıştır. Ali Bey'in bözgunu aşırı nitelikler taşıyan olaylarla belirtilir(kıskançlık, hastalık, sefihlik). Ali Bey, diğer iki kadın tiplerine göre tanımlanmıştır. Ancak Ali Bey'in kişiliği yaratılışı içinde kalmıştır ve onu aşamaz. Öyle ki kişinin iç yaşantısını ussal yöntemlerle açıklama çabasında olan yazar bu iç yaşantının da ruhsal yabancılaşmaya bağlı kalmasını önlemez. Bundan ötürü Ali Bey kaba çizgilerle ortaya konulabilmiştir.. Mehpeyker de batıdaki kötü kadınlar çapında deildir. Mehpeyker'in basmakalıp suçluluğu, bu baş kişinin tutkusal yaşantısını ve duygularını boğar. Kişinin kadınsal içtenliği Namık Kemal tarafından bize yavaş yavaş verilir. Ali Bey'in olduğu gibi Mehpeyker'in kişiliğinde de bir gelişme başlar; erdemli olmaya, Abdullah'la ilişkisini kesmeye karar verir. Kendini tamamiyle Ali Bey'e vermek ister. Ama Ali Bey'in coşkulu, hırçın, uzlaşmaz ve dengesiz huyu, kopuş dramını oluşturur. Mehpeyker'I daha canlı yapan bu çelişkilerdir ama, kişiliğinin griftliği ilkindir. Demek oluyor ki ruhsal yetersizlikler ve özellikle ahlak kurallarına uyma kaygıları, yazarı derin yaşam yeteneklerini canlandıran kişiler yaratmaktan alıkoymuştur. (Dino,2008:103)

Yeşilçam filmlerinde zaman-mekan-kışi ilişkileri:

Yeşilçam sineması zaman mekan ve kişiler arasında yaşamın doğal işleyişine uygun bir bağ kuramamıştır. Bu durumu sadece Amerikan filmlerinden öykünme, yapay aktarma ya da film yapımcılarının ticari kaygılarıyla açıklayabilmek mümkün değildir. Değişmezlik gösteren stereotiplerin, şematik yapıların ve zamansallığın hiçe sayılışının uzantılarını geleneksel kültür veilerimizde de buluyoruz. Masalda ve Türk filmlerinde zaman-mekan-kışi ilişkilerini karşılaştıran

Adanır anonim anlatım biçiminin sinemaya yansımaları şöyle ortaya koymaktadır: 'Türk sinemasında mekan zorunlu olarak görülmesi gereken bir unsur olmanın dışında, dramatik yapı içinde sahip olması gereken yere bir türlü sahip olamamıştır. Kişilikler ise masaldaki kişilikler gibi-peri padişahının kızı, yakışıklı şehzade, dev, cüce-daha çok fiziksel nitelikleri olan kişiliklerdir. İkinci, üçüncü dereceden kişiliklerse dekoratif bir malzeme olarak kalmaktadırlar. Zamanla mekan ilişkisi açısından da Türk sineması aynen masalda olduğu gibi bunu bir zorunluluk saymamaktadır. Bu ilişkiler üstüne oturtulan öykü ise en basite indirgenmiş bir entrikaya sahiptir ve hemen tümüyle güzel kadın-yakışıklı erkek ikilisi üstüne kurulmuştur'. (Adanır, 1994:136-139).

'Gecelerin Kadını' filmi pek çok Yeşilçam filmi gibi güzel kadın, yakışıklı erkek formülü üzerine kurulmuştur. Dramatik yapının yokluğu nedeniyle, filmde zaman ve mekan ilişkisi de yoktur.

Gecelerin Kadını

Yönetmen : Osman F. Seden

Oyuncular : Banu Alkan, Faruk Peker

Zengin bir ailenin oğlu olan Faruk, babasının çevresinden zengin bir kızla evlendirilmek istenir. Ancak Faruk kimsesi olmayan çok namuslu, saf, temiz ve samimi bir manken olan Banu'yu sevmektedir. Bu arada Banu'yu arzulayan zengin züppe Sedat Banu'nun moda evinden arkadaşı Oya'dan yardım ister. Oya uyuşturucu ve eğlenceye düşkün bir kızdır. Banu ile Faruk küçük bir araba kazasıyla tanışır. Daha sonra bu tanışma flörte ve aşka dönüşür. Saf ve temiz duygularla evlenmeyi düşünmektedirler. Fakat Faruk'un babası kalp spazmı geçirir ve iş seyahatlerine Faruk gitmek zorunda kalır. En son seyahati olan Yemen'de deprem olur ve Faruk'un ölüm haberi gelir. Banu yıkılır ve bunalıma girer. Bunu fırsat bilen Oya avutmak amacıyla Banu'yu uyuşturucuya alıştıtır. Bir gün uyuşturucunun etkisinde olan Banu Sedat'ın yatağında uyanır. Kirlenmiştir. Polise şikâyet etmek ister fakat Sedat daha uyanık davranır ve Banu'nun evinde uyuşturucu yakalatır. Banu cezaevine düşer. Dört ay sonra bir uyuşturucu partisinde yakalanan Oya ve Sedat sorguda Banu'nun suçsuz olduğunu itiraf etmek zorunda kalırlar. Banu serbesttir. Ancak başına gelenlerden dolayı evden ve işten atılır ve otel köşelerinde sürünmeye başlar. Bunu fırsat bilen kadın pazarlayıcısı yaşlı adam uyuşturucu ve para karşılığında Banu'yu pazarlamaya başlar. Banu artık "Gecelerin Kadını"dır. Her gece başka bir erkekle yatan Banu'ya sadece Kemal insancıl davranır. Ancak Banu çok mutsuzdur ve hayat anlamsız gelmektedir. Faruk tekrar Banu'ya kavuştuğu için çok mutludur. Banu ise tedirgindir çünkü fırsatını bulmuş yaşadıklarını anlatamamıştır. Bu arada aile ikna olmuş ve tanıştıktan sonra Banu'yu sevmişlerdir. Faruk. Fakat Faruk bir gece çıkagelir. Depremde yaralanmış iki ay komada kalmış ve haber gönderemediğinden öldü sanılmıştır'un Annesi Banu'nun tedirginliğini anlar, bunun üzerine Banu tüm olanları Annesine anlatır. Çok iyi bir kadın olan Faruk'un Annesi çocuğunun da mutluluğunu düşünerek Banu'ya yardımcı olur ve evlenmelerini hızlandırır. Nikâh davetinde gelinlikle salona gelen Banu, davetliler arasında Kemal'le göz göze gelir ve geçmişinin kendisini bırakmayacağını anlar ardından salonu terk eder. Peşinden gelen Faruk yetişmeden kendisini kamyonun önüne atar.

Banu-Arkadaşlarına yardımcı olmaya çalışan, küçük şeylerle mutlu olan, mazbut ve namuslu bir hayat sürdüren iyi niyetli, genç ve güzel bir kızdır. Arkadaşı Oya uyuşturucu kullanırken onu bu musibetten kurtarmaya çalışır. Faruk büyük hediyeler almak isterken o, küçük bir çanak ve bir gül almakla yetinir. Filmin sonundaki eylemi namus olgusuna verdiği önemi gösterir.

Faruk-Yakışıklı ve zengin olmasına karşın, sosyetenin kızlara ilgi göstermeyen Faruk, işine odaklanmış bir adamdır. Dürüst iyi niyetli biridir. Banu'yu saf ve temiz duygularla sever.

Oya ve Sedat-Tümünden kötü, dekoratif, yan kişiliklerdir. Türk filmlerinde sıkça kullanılan bu tiplerin işlevleri sevenleri ayırmaktır.

Film ağırlıklı olarak şu mekânlarda geçer. Moda evi, Faruk'ların evi, Banu'nun evi, Sedat'ın evi ve klasik ağaçlıklı, deniz manzaralı açık hava mekânları. Ayrıca cezaevi içi, havaalanında uçak kalkışı

ve kamyonun önüne atıldığı kumkapı sahnesi. Mekanlar sadece dekor işlevi görmektedir Filmde zamanın da bir önemi olmadığını görüyoruz. Bu nedenle kişiler arası ilişkiler de kurulamamış karakter ortaya çıkmamıştır.

Sonuç

1950-1970 arası dönemde Yeşilçam'ın Hollywood melodramları ve geleneksel anlatım kalıpları etkisi altında oluşturulan tipler, Tanzimat romanının batıdan ithal edilişi sırasında ilk Türk romancılarının yarattığı tiplerle karşılaştırmalı olarak ele aldık. Yeşilçam yönetmenleri ve ilk Türk romancılarının yapıtlarındaki tipler zaman, mekan ve kişiler arası ilişkiler çerçevesinde çözümlenmeye çalıştık. Sonuç olarak farklı dönemlerde üretilmelerine karşın, adı geçen dönemdeki filmlerde ve ilk romanlarımızda karakterlerin geçmişlerine, toplumsal çevrelerine ilişkin yeterli bilgi verilmediğinden ve diğer yan kişiliklerle ilişkileri kurulmadığından her iki sanat dalında da yaratılmaya çalışılan karakterlerin tipler olmaktan öteye geçemediklerini tespit ettik.

Türk sinemasının tipleriyle zirvede olduğu 1960'lı yıllarda Türkiye'deki batılılaşma süreci devam etmektedir. 1950'lerde başlayan Türkiye'deki sanayileşmeye paralel olarak başlayan iç-göç, gecekonduleşme ve kente yeni gelenlerin yaşadıkları uyum sorunları 1960'lı yıllarda kendini iyiden iyiye hissettirmektedir. İşsizlik sorunu yaşayan göçmenler ne kendi değerlerini koruyabilmişler ne de kentin değerlerine ayak uydurabilmişlerdir. Ancak toplumda batılı anlamda 'birey'in ve 'bireyleşme'nin ön planda olduğu bir sosyo-kültürel yapının gelişmiş olduğu söylenemez. Yeşilçam'ın yarattığı tipler içinde yaşadıkları toplumsal çevre ihmal edilerek yansıtılmalarına karşın, kendilerine kaba çizgilerle de olsa yüklenen kimliklerde toplumun o dönemdeki genel yargı, değer, tutum ve inançlarını sergilemekte başarılı olmuşlardır. İzleyicinin kolaylıkla özdeşleşebileceği anonim özellikler taşırlar. Hollywood karakterleri gibi rasyonel bir yapı sunmazlar. Bu dönemde Yeşilçam sineması ya da yönetmenlerinden dramatik bir yapının sonucu olarak ortaya çıkan karakterler yaratmaları beklenemeyeceği açıktır. Bu çerçeveden bakıldığında Yeşilçam'ın Lütfü Akad, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerinin başlattığı Türk insanını kendi sosyo-kültürel bağlamı içinde çizme çabaları oldukça önemlidir ve incelenmeyi hak etmektedir.

Kaynaklar

Adanır, O.(1994), Sinemada Anlam ve Anlatım, Ankara:Kitle yayınları

Abisel, N.(1994), Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara:İmge Kitabevi

Branston, P.N.(2000), Cinema and Cultural Modernity, Buchingham Philadelphia:Open University Press.

Dino, G.(2008), Türk Romanının Doğuşu. İstanbul: Agora Kitaplığı

Has-Er, M.(2000), Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi yayınları

Kıran, Z. ve Kıran, A.(2007), Yazınsal Okuma Süreçleri, Ankara: Bilgi Kitabevi.

Kırel, S.(2005), Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: İletişim yayınları.

Moran, B.(1998), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I, İstanbul:İletişim yayınları.

Özakman, T(2004),Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği-tiyatro,radyo, televizyon,sinema Ankara:Bilgi Kitabevi

Özgüç,A.(2005), Türlerle Türk Sineması-Dönemler/Modalar/Tipler

Tanilli,S.(1987)), 'AT Kapılarını Zorlarken Avrupa Kültürünün Kimliği'(içinde) Milliyet Sanat Dergisi, sayı,169.

Tunalı, D.(2006), Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram-Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış, Ankara:Aşina Kitaplar.

Timur, T.(2002), Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum ve Kimlik, İstanbul:İmge Kitabevi.

Yağız, N.(2009),Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler-Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı-1950-1975 Dönemi, İstanbul:İşaret yayınları.

Yeres, A.(der.),(2005),65 Yönetmenimizden Yerellik Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız, İstanbul:Donkişot Güncel yayınlar.