



**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA – TV ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİP KARAKTER  
İKİLEMİ**

**Hazırlayan  
Pınar ASLAN**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ**

İZMİR-2007



**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA – TV ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİP KARAKTER  
İKİLEMİ**

**Hazırlayan  
Pınar ASLAN**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Ragıp TARANÇ**

İZMİR-2007

## Yemin Metni

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

PINAR ASLAN

## **TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../.....tarih ve ..... Sayılı toplantısında oluşturulan Jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... Maddesine göre ..... Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi... .....'nin .....Konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunması alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan Anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy..... ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURUMU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/ Proje no:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez/ Proje Yazarının

Soyadı : PINAR

Adı:ASLAN

Tezin/ Projenin Türkçe Adı: 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİP KARAKTER İKİLEMİ

Tezin/ Projenin Yabancı Dildeki Adı: TYPE - CHARACTER DILEMMA IN TURKISH CINEMA AFTER '90s

Tezin/ Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü Yıl:2007

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/ Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: TÜRKÇE

Doktora:

Sayfa Sayısı: 128

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 73

Sanatta Yeterlilik:

Tez/ Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Ragıp

Soyadı: Taranç

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Karakter
- 2- Tipler
- 3- Dramatizasyon
- 4- Sinema
- 5- Senaryo

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1-Character
- 2- Type
- 3- Dramatization
- 4- Cinema
- 5- Screenplay

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayımlanmasını istiyorum. Evet

Hayır

## ÖZET

Anlatı biliminin tarihi uygarlık tarihi kadar eskidir. Yazılı ya da sözlü her türlü eser anlatı olarak adlandırılır. Anlatılar arasında, kurmaca anlatılar özel bir yere sahiptirler. Kurmaca anlatılar insanı konu alan ve insanın bütün özelliklerini işleyen eserlerdir. Öykü, sinema, dram trajedi, komedi gibi anlatı türlerinde esas olan öyküleme dir. Öyküleme anlatı içerisindeki olaya bağlıdır. Olaylar bütünü dramatik yapının temelidir ve olayın esası eylemdir. Öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Karakter ve tipler eski Yunandan beri anlatılar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Karakter, çok boyutlu ve daha ayrıntılı işlenmiş anlatı kişisini tanımlarken tip, daha sıradan her öyküde bulunabilecek kişileri temsil eder. Tiyatro ve romandan daha yeni bir sanat dalı olan sinemaya, karakter ve tipleri bu sanat dallarından miras kalmıştır. Sinema ilk zamanlarında kendisi için yazılan özgün öykülerden çok roman ve öykü gibi edebi eserlerdeki öykülerden yararlanmışır.

Türk sineması, başlarda benzer bir süreç izlemiştir. Film üretiminin çok yoğun olduğu yıllarda seri üretim senaryolar ve birbirinin aynısı olan karakterler yaratmışlardır. Bu dönemde yaratılan karakterler daha çok 'tip' tanımlamasına yakındır. Her biri toplumun belli bir kesimini temsil eder ve toplumsal koşullara göre konumlanırlar. Türk sinemasında seksenli yıllarda başlayan değişim rüzgarı doksanlı yıllarda artarak devam etmiştir. Doksan sonrası Türk sinemasına bakıldığında değişen toplumun etkilerini taşıyan karakterler görülür. Toplumdaki değişim ve gelişim Türk Sinemasındaki karakterlere yansır.



## ABSTRACT

The history of “narration” is as old as the history of civilization. Written or oral, all type of “Works” are called as narration. Among them, “fictive narrations” have a special place. The subject of “fictive narration” is human being and all parts of his/her characteristics. In narrations such as story, cinema, tragedy and comedy, story-telling is the main part of the work. Story-telling depends on the event of the narration. Events are the basis of dramatic structure and the essential of the event is action. The actions of the conflicting “characters” result in the story. “Characters” and “types” have taken important parts of the narrations since the Hellenistic Age. “Character” defines the person of narration who is worked up multi-dimensionally and more detailly, whereas “type” represents a regular person who can be found in any type of story. Both character and type have been the inheritance of theatre and novel which are the older art-branches than the cinema itself. Initially, cinema benefited from the stories of literary works such as novels and short-stories instead of original stories written particularly for cinema.

Turkish Cinema, followed a similar way of world cinema at its beginning. In the years with high number of film production, it created common screenplays and characters who are the same of each other. The characters created in that period are more close to the definition of ‘type’. Each of them represents a certain part of the community and they are worked up according to the social conditions of its time period. The wind of change in the Turkish Cinema which started in the 80s continued in the 90s with increasing power. Turkish Cinema of 90s presents the “characters” with the effects of changing community. The change and development in the Turkish community is reflected to the characters of the Turkish Cinema.

## ÖNSÖZ

Hem bir sinema öğrencisi olarak hem de bir sinemasever olarak filmlerdeki karakter ve tiplerin benim için çok farklı bir yeri vardır. Özellikle atmışlı yılların filmleri Türk toplumunda hemen herkesin bıkip usanmadan izlediği filmlerdir. Çünkü bizi şaşırtmazlar. Filmlerin çoğunda sonu başından bellidir. 60'lı yılların toplumsal dinamikleri içinde düşündüğümde sinemanın o dönem için ne kadar etkileyici bir araç olduğunu fark ettim. Son dönem Türk sinemasındaki film kişileri ve tipler ile 60'lı yıllardaki kişiler ve tiplerin nasıl farklılaştıkları, farklılaşmalarını nelerin sağladığı konusu ilgimi çekti. Özellikle Yeşilçam melodramlarındaki tekrarlanan kişiliklerin yapısı ve 90 sonrasında değişen insanın sinemaya yansması konularının araştırılabileceğini düşündüm.

Tezimin ilk bölümünü, karakter ve tipin tanımları, bu iki kavramı birbirinden ayıran özellikler ve karakterin drammatizasyon ve öyküleme sürecindeki önemine ayırdım. Bu kısmı karakter ve tiplerin sinemada nasıl oluşturulduğuna dair açıklamaların yer aldığı “Sinemada Karakter ve Tip” adlı başlık izledi.

İkinci bölümde başlangıcından günümüze Türk sinemasında dönemsel incelemelerle film kişileri ve tiplerin hangi konumlarda bulduklarını inceledim. Özellikle 60'lı yıllarda toplumsal yapıdan etkilenen Türk sinemasının bunu filmlerdeki kişiler ve tiplere yansıttığını gördüm. Siyasi çalkantıların, sansürün, toplum yapısındaki değişimlerin, ekonomik dinamiklerin sinemanın anlatımını etkilemesi, filmlerdeki kişilikler ve tiplerde de bazı farklılaşmalara yol açmıştır. Yeşilçam sinemasındaki klişe kişiler ve tipler toplumsal değişimin etkisiyle önce toplumsal gerçekçi kişiler ve tiplere, sonra arabesk kültürün etkilediği kişiler ve tiplere daha sonra da bireysel sorunların gölgesinde yaşayan kişiler ve tiplere dönüşmüştür.

Tezimin üçüncü bölümü, 90 sonrası film örnekleriyle 60'lı yıllar film örneklerinin karşılaştırılmasını içeren kısımdır. Bu kısım için dört yeni dört eski film izleyerek film kişileri açısından iki dönem arasındaki farkları karşılaştırmaya

çalıştım. Burada ulaşmaya çalıştığım sonuç, 60'lı yıllarda yapılan filmlerle 90'lı yıllarda yapılan filmlerin arasındaki kişiliklerin oluşumu bakımından farklarını ortaya çıkarmak ve bu farkların 90 sonrası dönemde karakter yapısı oluşturmaya yetip yetmediğinin ortaya koymaktı. 90 sonrası Türk sineması içinden özellikle kendi sinema dilini yaratmayı başarmış olan ve filmlerinde sıra dışı kişiliklere yer veren, Zeki Demirkubuz, Ümit Ünal, Derviş Zaim ve Yavuz Turgul gibi yönetmenlerin filmlerine başvurduğum.

Tez konumun şekillenmesinden itibaren yardımlarını esirgemeyen, beni destekleyen ve yapıcı, farklı fikirleri ile beni yönlendiren tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç'a, tezimi hazırlarken her türlü desteği veren eşim Özgür Aslan'a, zamanından çaldığım kızım Duru'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bölümdeki tüm diğer hocalarıma, tezimdeki yanlışların düzeltilmesinde büyük yardımları olan Işık Ezber'e, Tuğba Elmacı, Güler Çakır'a, Hülya Alkan'a, iş arkadaşlarıma ve yeğenim Ezgi Alıç'a yardımları ve destekleri için teşekkürü borç bilirim.

Pınar ASLAN

**İÇİNDEKİLER**  
**90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİP KARAKTER İKİLEMİ**

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

GİRİŞ 1

**1. BÖLÜM:**

**DRAMATİZASYONDA ÖYKÜLEME SÜRECİ VE ÖYKÜLEME FAKTÖRÜ**

<b>1.1. Öyküleme (Dramatik Yapı).....</b>	<b>8</b>
<b>1.1.1. Öykülemede Karakterin Yeri.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1.2. Edebi Metinlerde Karakter .....</b>	<b>10</b>
<b>1. 2. Karakterin Zaman İçinde Değişen Yüzü Ve Karakterin İşlevi .....</b>	<b>14</b>
<b>1.3. Karakter Yaratma Süreci (Karakterizasyon) Ve Karakterlerin Etkinliğini Belirleyen Öğeler.....</b>	<b>21</b>
<b>1.3.1. Karakter-Eylem İlişkisi.....</b>	<b>29</b>
<b>1.3.2. Karakter Gerçek İlişkisi.....</b>	<b>31</b>
<b>1.4.Tip Ve Karakter Arasındaki Temel Farklar .....</b>	<b>34</b>
<b>1.4.1. Edebi Metinlerde Tip, Stereotip, Arketip.....</b>	<b>34</b>
<b>1.4.2. Karakter Ve Tip Kavramlarını Birbirinden Ayıran Faktörler .....</b>	<b>38</b>

<b>1.5. Sinemada Karakter Ve Tip.....</b>	<b>40</b>
<b>1.5.1.Sinemada Tip Ve Karakter Yaratımı .....</b>	<b>43</b>
<b>1.5.1.1. Karakterin Doğrudan Yaratımı.....</b>	<b>44</b>
<b>1.5.1.2.Karakterin Dolaylı Yaratımı.....</b>	<b>47</b>

## **2.BÖLÜM**

### **TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER VE TİPLER**

2.1. Sinemanın Toplumsal İşlevi Ve İnsan.....	50
2.2. Türk Sinemasının Film Kişileri Açısından Dönemsel İncelemesi .....	53
2.2.1. Sinemacılar Dönemi .....	55
2.2.2. 1960-1970 Arası Gerçekçi Sinema Dönemi.....	58
2.2.3. 1970-1980 Arası Türk Sorunsal Sineması.....	67
2.2.4. 1980-1990 Arası Dönem .....	70
2.2.5. Doksan Sonrası Dönem Ve Yönetmen Filmleriyle Birlikte Başkalaşan Tipler ya da Film Kişileri.....	75

## **3. BÖLÜM**

### **ÖRNEKLEM FİLM İNCELEME VE KARŞILAŞTIRMALARI**

3.1.Bataklığın İçindeki ‘Masumiyet’ ve Ailenin Sacayağı ‘Üç Tekerlekli Bisiklet’ .....	83
3.2.Umutsuzluğun ‘Umut’u ve Umudun ‘Tabutta Röveşata’sı.....	92
3.3. İmkansız Aşklar Geçidi; ‘ Gönül Yarası’ ve ‘Vesikalı Yarım’ .....	99
3.4.Çağdaş İstanbul’un Klasik Masallardaki İzdüşümü ‘Anlat İstanbul’ ve ‘Ayşecik’in Masal Gibi Serüveni.....	109

<b>SONUÇ.....</b>	<b>119</b>
-------------------	------------

<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>123</b>
----------------------	------------

### **ÖZGEÇMİŞ**

## **KISALTMALAR**

**A.g.e:** Adı geçen eser.

**Y.a.g.e.:** Yukarıda adı geçen eser.

**A.g.m.:** Adı geçen makale.

## **ŞEKİLLER LİSTESİ:**

**Şekil 1.** Üç Tekerleklİ Bisiklet filminden bir sahne

**Şekil 2.** Gönül Yarası filminden bir sahne

**Şekil 3.** Vesikalı Yarım filminden bir sahne

## GİRİŞ

Anlatı bilimi olarak tanımlanan bilim dalı, içerisinde birçok anlatı türünü barındırmaktadır. Mit, efsane, masal, hikaye, destan, dram, trajedi, sinema v.b. gibi türler toplumların var oluşundan beri varlıklarını sürdürmüşlerdir. Yazılı ya da sözlü eserlerin bir toplamı olan anlatılar, ait oldukları çağın değerlerini gelecek toplumlara taşımaktadırlar. Anlatıların içinde özel bir yere sahip olan kurmaca anlatılar, taşıdıkları edebi değer nedeniyle kalıcıdır. Kurmaca anlatılar hemen her zaman insanı konu almaktadırlar. İnsanı fizyolojik ve psikolojik olarak derinlemesine inceleyen kurmaca anlatılar belirli bir öyküleme düzeni içindedirler. Öyküler, bir anlamda gerçeğin yeniden yaratılmasıdır. Konularını yaşamın gerekleri üzerine yapılandıran öyküler, yazarları aracılığıyla insan sorunlarını tanımlarlar.

Öykülerde öne çıkan öge olaydır. Ancak tek başına olay bir anlatının sürükleyici olmasına yetmez. Bu noktada kişiler önem kazanır. Kişiler ya gerçek insanlar ya da insan özellikleri verilmiş varlıklardır. Gerçek yaşamda çevresi ile iletişim kuran kişi bu işlevini anlatı dünyasında da sürdürür. Anlatı kişileri karakterler ve tipler olarak sınıflanmaktadır.

Belli bir ana fikre bağlı olarak gelişen olaylar dizisi olarak tanımlanabilecek olan öyküleme, olay, zaman, mekan ve kişiler gibi öğeleri içerir. Bütün öğeler önemlidir ama kişiler bir anlatıyı olayla birlikte geliştiren, öyküyü izleyici ya da okura birebir yaşatan elemanlardır. Olayların esası eyleme dayanır. Öykü ise çatışma içindeki karakterlerin hareketinden doğar. Her insan bir karaktere sahiptir, dolayısıyla insan sayısı kadar karakter vardır. Karakter ilkçağdan beri anlatıların içinde var olan bir öğedir. Önce tiyatro, sonra edebiyat alanında kendini gösteren karakter daha sonra da sinemada kendine yer bulmuştur. Bu üç sanat dalının da insanı konu alan eserler vermesi, bu sanat dalları için karakterin önemini arttırmıştır. Sözlü geleneğin hakim olduğu çağlarda karakterler yarı tanrı konumundaki kahramanlardı. Bu tür karakter içinde yaşadığı toplumun tamamını temsil ederdi. İyi ya da kötü özellikleri önceden belirlenmişti ve bu özellikler değişmezdi. İyiler



ödüllendirilir, kötüler cezalandırılırdı. Daha sonraki dönemlerde ise anlatı karakterleri bireyselleşmiş, bireyleşen insanı anlatmaya başlamışlardır. Özellikle 19 yy.'da Don Kişot'la başlayan modern romanın serüveni, beraberinde bir karakter çeşitliliğini de getirmiştir.

20.yy da, içeriğinde anti- kahraman niteliğinde karakterler barındıran Post Modern roman geleneksel karakterlerin değişimini sağlamıştır. Yeni roman anlayışı ile birlikte ise anlatılarda karakterlerin işlevsizleştirilmesi süreci başlamıştır. Edebiyat bilimi özellikle başlangıç yıllarında olmak üzere günümüzde de sinema eserlerine kaynaklık etmektedir. *“Sanatsal kaygılar özellikle güçlü metinler sözkonusu olduğunda bir sebep olarak ortaya çıkar. İlginç bir öykü, sağlam bir yapı, derinlikli karakterler bu özelliklerini kaybetmeden beyazperdeye yansıtılabildiğinde sanatsal değeri yüksek bir filmin yaratılmasını sağlar.”*<sup>1</sup> Diğer taraftan popüler romanların uyarlamaları bir anlamda gişe başarısının da garantisidir.

Özgün senaryo üretiminin kısıtlı olduğu dönemlerde konularını edebiyat eserlerinden yani romanlardan alan sinema, edebi eserlerin dilinin sinema dili ile tam olarak örtüşmemesinden kaynaklanan sorunlar yaşamıştır. Sinemanın senaryo anlamında bağımsızlaşması süreci, yönetmen ve senaryo yazarı arasında uçurumun derinleşmesini önlemiştir. Sinemada karakterler yaratılmasının yolu iyi senaristlerin yazdığı kapsamlı kişilerin hayat bulmasıdır. Her insanın ayrı karaktere sahip olduğunu düşünülürse, her bir kişinin diğerinden farklı olacağı açıktır. Öyleyse karakter yaratırken amaç, özgün, tek, biricik olanı oluşturmak olarak belirlenmelidir.

Sinema yaşamdaki hemen her şeyi kendisine konu alabilir. Anlatmak istediklerini görüntülerin yardımıyla anlatan sinema, belli bir zaman dilimiyle sınırlandığından, bu zaman diliminde izleyicinin merak ve ilgisi yüksek tutacak bir anlatım yolu seçmiştir. Konulu filmlerde merak ve ilgi uyandırma işlevini olay örgüsü ve karakterler sağlar. Karakterler filmde, konuşmaları, hareketleri, davranışları ile görüntüyü dinamikleştirerek, kendileri için öngörülen amacı yerine

---

<sup>1</sup> Zeynep Çetin Erus, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar – Karşılaştırmalı Bir Bakış-** Es Yayınları, İstanbul 2005, 19 s.

getirmeye çalışırlar. Sonuçta amaç kusursuz bir insan portresi sunmaktansa kişinin psikolojik, sosyolojik ve fiziksel özellikleriyle tanımlanmasıdır.

İzledikleri filmlerdeki karakterlerle özdeşleşme yoluyla bir bağ kuran izleyici için filmlerdeki karakterlerin önemli bir yeri vardır. Filmlerde karakterler içinde buldukları toplumsal yapıdan beslenirler. Önemli toplumsal değişimlerin izlerini sinema sanatında ve dolayısıyla karakterlerinde görmek mümkündür. Türk sineması da böylesi toplumsal değişimlerden etkilenen ve film kişilerini şekillendirirken toplumsal değişimleri göz önünde bulunduran bir sinemadır. Zaman içinde önemli değişimler gerçekleştiren Türk sineması, toplumsal dinamiklere göre konularını, kişilerini, mekanlarını v.s. değiştirmiştir. Başlangıç yıllarında Türk sineması tiyatrodan gelen ve tiyatro geleneğini yaşatan sinemacıların etkisinde kalmıştır. Ellili yıllarda Demokrat Parti iktidarı ile Türk sineması da bazı değişikliklere açılmıştır. *“1950’li yılların ortalarına kadar çekilen filmlerde estetik ve felsefe bulunmamaktadır. Sinemanın sanat olarak görülmesi 50’lerin ortalarına rastlamaktadır. Bu yıllarda Türkiye’de bir ülke sinemasının ortaya çıkışı demokratikleşme hareketinden kaynaklanmıştır.”*<sup>2</sup> Hem sinemacılar dönemi hem de çok partili döneme geçiş aynı yıllara rastlamaktadır. Siyasal alandaki değişme Türk sinemasına da yansımıştır.

1960 ihtilali ile gerçekleşen özgürlük ortamı, geride kalan on yılda ürettiklerinden daha farklı filmler üretmeye çalışmıştır. İzleyicinin beğenisine göre şekillenen filmler birtakım klişeleri de beraberinde getirmiştir. Hemen hemen aynı senaryolar, aynı oyuncularla ve bazı küçük farklarla yeniden yapılmaya başlanmıştır. Nilgün Abisel Yeşilçam sineması örnekleri üzerinden şu genellemelere varmıştır; *“Öykü ve söylem açısından popüler yerli filmler klasik bir anlatımı yeğler. Doğrusal bir zaman akışı içinde giriş, gelişme, çatışmanın zirvesi ve sonuç. (...) Farklı mekanlarda aynı zaman dilimi içinde ortaya çıkan olaylar birbiri ardına eklenir. Bu anlamda öykü genellikle bir rastlantıyla, dengeli bir yaşam ortamında bu dengeyi bozan yeni ilişkilere ve biçimlenmelere neden olan bir dış etkenin devreye girmesiyle başlar. Aynı anda karakterler tanıtılıp tanımlanmaya başlar ve öykünün gidişatına*

<sup>2</sup> Halit Refiğ, Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Haz. Murat Dinçer, Doruk Yayınevi, Ankara-1996, 179-180 s.

*ilişkin genel beklentiler oluşur. Burada stereotipler çok işe yarar. Oyuncular ve yıldızlar kendi uyulaşım lar niteliklerini birlikte getirirler. Küçük çatışmalar, rekabetler, engellerle birlikte fedakarlıklar, ödüll er, cezalar birbirini izlerken nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkar. Kadın seyirciye yönelik filmlerde bu kadınla çevresi arasında şu ya da bu nedenle oluşan bir gerilimi ifade eder. Bu gerilim kadını kendiy le öteki arasında herkes olabilir bir seçim yapma noktasına getirir. Törelerin, yalanların, ailesinin, çevresinin başka kadınların hatta sevgilisinin kurbanı bile olsa, sonuçlara katlanıp kendini feda etmesi gerekir. Erkekler ise, çoğu kez alın teriyle hayatını kazanma ilkesi ile zorunluluk nedeniyle suç işlemenin yarattığı gerilimi yaşarlar.”<sup>3</sup> Yeşilçam sinemasının genel yapısı bazı klişelere olanak sağlamıştır. özellikle yıldız sisteminin getirisi olan zengin kız-yoksul erkek, yoksul kız- zengin erkek, erkeksi kadınlar, süper çocuk kahramanlar gibi tipler, Yeşilçam sinemasında tekrarlara neden olmuştur. Bazı oyuncular perdede ilk göründükleri andan itibaren ne tür rollerde oldukları anlaşılmaktadır. “*Lale Belkıs, zengin, hain kadınla, Suzan Avcı, çoğu kez altın yürekli düşmüş kadınla, Aye Rona ya dirençli köylü kadın ya da zengin ve kötü anneyle, Madelet Tibet ve Şükriye Atav, İyi anneyle, Mualla Sürer cadaloz komşuyla, Atf Kaptan, acımasız zengin adamla, Muzaffer Tema, Gürel Ünlüsoy ve Önder Somer kızle evlenmek isteyen entrikacı erkekle, Turgut Özatay, kötü adamla özdeşleşmişlerdir.*”<sup>4</sup>*

Yukarıda da belirtildiği üzere Yeşilçam sinemasında karakter yaratımından çok tiplerin egemenliğinden söz edilebilir. Yetmişlerde toplumsal gerçekçi sinema örnekleriyle çeşitlenen Türk sineması, toplumun değişik kesimlerinden farklı hikayeleri gündemine taşımıştır. Seksen sonrası dönemde Türk sineması bir taraftan, seks filmleri ve arabesk filmlerin egemenliğinden yavaş yavaş sıyrılmaya çalışırken diğer taraftan da kadını merkeze alan bazı filmler ve 12 Eylül sürecini anlatan bazı filmler yapılmıştır. 90 sonrası döneme gelindiğinde özellikle 90’lı yılların ikinci yarısından itibaren yeni ve genç yönetmenlerden oluşan bir grup Türk sinemasının klasik yapısını değiştirmeye yönelik filmler çekmişlerdir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Ümit Ünal gibi yönetmenler, özgün senaryolar ve basit insanları konu alan filmleriyle kendilerine özgü bir sinema dili yaratmaya

<sup>3</sup> Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara 1994, 186 s.

<sup>4</sup> **Y.a.g.e.**, 193 s.

alışmışlardır. Karakterin anlatı yapısı içinde çok önemli bir yeri vardır ve bu yer ancak özgün karakterlerin varlığı ile korunacaktır. Türk sineması da 90 sonrası dönemde Yeşilçam sinemasından farklı olarak değişen dünya ve toplumsal koşulların etkilediği insanı beyazperdede göstermeye gayret göstermişlerdir. Bu dönemde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu da Yeşilçam sinemasından farklı olarak tekrarlaraya düşülmemesi, senaryoların zgnleştirilerek film kişilerinin birbirlerine olan benzerliğinin önüne geçilmesidir. Ancak Türk sinemasında halen batılı anlamda bir dramatik yapı ve karakterlerin varlığından söz etmek güçtür.

## 1. BÖLÜM

### DRAMATİZASYONDA ÖYKÜLEME SÜRECİ VE ÖYKÜLEME FAKTÖRÜ

Anlatı bilimi, mit, efsane, fabl, masal, uzun öykü, hikâye, destan, trajedi, dram, komedi, pandomim, vitray, sinema, çizgi resim, sıradan bir haber ve daha sayılamayacak kadar çok türü içeren bir bilimdir. “Anlatı bütün zamanlarda bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihiyle başlar, ve dünyanın hiçbir zaman ve zemininde anlatısı olmayan bir topluluk, halk veya millet varolmamıştır.”<sup>5</sup> Yazılı ya da sözlü olan her tür eser bir anlatı örneğidir. Anlatılar arasında bazıları edebi olarak değerli oldukları ve kalıcı olduklarından dolayı kendi zamanlarıyla sınırlı kalmayarak geleceğe taşınırlar. Bunlar kurmaca anlatılardır ve kurmaca anlatılar anlatılar dünyasında özel ve önemli bir yere otururlar. Kurmaca anlatılar dışında kalan metinler hızla tüketilirken kurmaca olanlar, geleceğe ulaşmayı başarırlar. Kurmaca metinlerin kapsamına, ilkçağların mitolojik metinleri, destanlar, masallar, fabllar, dram, komedi ve trajediler, şiirler, romanslar \*, sinema, modern öykü ve romanlar v.b. girer.

Kurmaca eserler, temel olarak insanı konu alan ve insanın çeşitli özelliklerini işleyen ve her biri tek olan eserlerdir. Bunlar genellikle insanın psikolojisini derinlemesine işleyerek, insanın gizli kalmış yönlerinin okur ya da izleyici tarafından anlaşılmasını kolaylaştıran ve insanların kendi dışında kalan insanları kendi vasatları içinde tanımaya ve anlamaya olanak veren eserlerdir. Anlatıların kurmaca eserlerinden olan öykü, roman, dram, trajedi, komedi ve sinema gibi türlerinde esas olan öyküleme dir. Bu türler bir öykü üzerine inşa edilirler. Şimdi öykü ve öyküleme kavramları üzerinde durarak, öykü ve öykülemenin gereklerine değinmek yerinde olacaktır.

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, çev, Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY, İstanbul 1997, 86 s.

\* Romans,(Romance) Kahramanlar ve asıl gerçekleri anlatan, bu dönemdeki başka bir ana edebi yazın biçimidir. Antik edebiyatın başyapıtları olarak sayılan önemli romanslar Wolfram von Eschenbach`in Parzival`i (1200-1210), Gottfried von Strassburg`un Tristan ve Izolde`sidir (13.yy basları).

Öykü, sözcükleri ve ya görüntüleri düzenlemek yoluyla, olayların, kişilerin gerçeğe uygun olarak yeniden yaratılması ve okuyucunun da bu süreçten keyif almasını sağlamasıdır. “Yaşamın her anında alınabilen, gerçekleşmesi olanaksız olamayan bir şeydir öykü; yeter ki, insanlı ve dramatik olsun. Öykü, Hitchcock’ın dediği gibi ‘ sıkıcı kısımları atılmış yaşamdan başka nedir ki!..’ (Truffault 1987:315) öyküler anlamlı yaşam deneyimi sunduklarından, insanların temel gereksinimlerinden birini- yaşamın anlamlı olmasını- karşılar.”<sup>6</sup> Hemen hemen bütün öyküler ister basit ister karmaşık olsun konularını yaşamın gereklerinden ve ya gereksinimlerinden alır. Dramatik olana ulaşmaya çalışan yazar insanı ve insanı kuşatan çeşitli sorunları bilmek durumundadır. Okur ya da izleyici de bu deneyimlerden yararlanmak suretiyle aslında kendi deneyimlerini gerçekleştirmiş olur. Bu tür deneyimler okur/izleyicinin farklı bakış açılarını yakalaması ve keşfetme özgürlüğüne geliştirmesi için de kaynak olur.

İnsanı konu alan öyküde geçmişten günümüze geçerliliğini korumuş olan birtakım ilkeler yer almalıdır. Öykü mutlaka inandırıcı olmalıdır. İnandırıcılık ise tutarlılıkla beslenir. Diğer bir öge ise yazarın sosyal ve düşünsel olarak belirli boyutu yakalamış olmasıdır. Bu olmazsa sadece anlatıda geçen olayı işlevsiz bir biçimde aktaran bir metin çıkar ortaya.

Öyküde en çok öne çıkan öge olaydır. Olay, okur/ izleyicinin öykü ile bağlantı kurması için temel noktalardan biridir. “Yazar, anlattığı olayı, izleyicinin kopmadan ilgiyle izleyebilmesi için merak ögesi ekler; merakı arttırmak için de, olayın akışına zaman zaman arttırdığı, zaman zaman gevşettiği kimi çatışmalar, engeller, karmaşık durumlar ortaya koyar; gerilimi doruk noktasına çıkardıktan sonra, aşamalı bir biçimde düşürerek çözülemeye çalışır.”<sup>7</sup> Ancak olay tek başına bir anlatıyı sürüklemeye yetmez. Anlatılarda konular kişiler ya da kişi niteliği kazandırılmış varlıklar etrafında geçer. Belli bir olay örgüsü içinde yer alacak karakterler büyük

---

<sup>6</sup> Feridun Akyürek, **Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak**, Mediacat Yayınları, İstanbul, 2004, 90 s.

<sup>7</sup>Akyürek **y.a.g.e.** 52 s.

önem taşır. Nasıl gerçek yaşamda iletişim kişiler etrafında geliyorsa kurmaca dünyada da böyledir.

### 1.1.Öyküleme (Dramatik Yapı)

Öyküleme, bir edebi metinde yaşanan olayları okuyucunun gözünde canlandırmak ve anlatılmak istenen herhangi bir durumu aktarmak amacıyla kullanılır. Diğer bir deyişle; başı sonu belli, önceden saptanmış olan, neden - sonuç ilişkisi içinde gelişimi sağlanan ve belli bir düzen doğrultusunda gelişen olayları zincirleme olarak anlatan bütünlüğe öyküleme adı verilir. Olaylar bütünü dramatik yapının temelini oluşturur. *“Dram sözcüğü Eski Yunancadaki anlamıyla hareketi imler. Bu hareket öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir. Başlar, gelişir, bir sonuca ulaşır. Aristoteles Poetika’sında hareketi tragedyanın en asal ögesi saymış, bu hareketi, başı ve sonu belli olan, belli uzunlukta, tamamlanmış, bir eylem olarak tanımlamıştır.”*<sup>8</sup> Dram kelimesi günlük yaşamda aslında bu anlamda kullanılmaz. Üzücü, ürpertici, acı verici anlamlarında kullanılır. Ancak eski Yunancada eylemle ilgili bir sözcüktür. *“Drama, Grekçede yapmak, oynamak, eylem anlamına gelir.”*<sup>9</sup>

Olayların kurgulanması sırasında yazarın amacı, öykünün anlamını okur/izleyiciye anlaşılır ve etkili biçimde iletmektir. Öykünün vereceği mesaj yaşamın dramatik anlatımının aydınlatılması için yardımcı olur. *“Denilebilir ki, her sanat yapıtında bir insanlık gerçekliğine işaret edilir. Her sanat yapıtında sergilenen gerçeğin, üzerinde düşünülmeğe değer bir anlamı olması gerekir.”*<sup>10</sup>

Belli bir ana fikre bağlı olarak gelişen olaylar ve bunların getirisi olan çeşitli bilgilerin bir sıralamaya bağlı olarak okur/izleyiciye aktarılışı öykülemenin temel özelliğidir. Olay sıralaması kimi zaman kişiler üzerinden kimi zaman ise kişilerin yol açtığı olaylar üzerinden yapılır. *“Bir başlangıca, bir ortaya ve bir sona sahip iyi bir öyküleme, olay dizisinden çok olay örgüsü ‘ne yaslanır. Öykü izleyicinin ilgisini çekecek çapraşık bir durum ile başlar. Dengesizliğin, çatışma ve gelişmelere elverişli*

<sup>8</sup> Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Yayınları, Ankara 2003. s.17

<sup>9</sup> Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, Aralık 1999 İstanbul s.28

<sup>10</sup> Şener y.a.g.e, 40 s.

*olmasında öyküleme (Dramatik yapı) doğar.*"<sup>11</sup> Öykü içinde yer alan hemen her eleman, yaratım sürecinin özelliklerini ortaya koymaktadır.

Öykülemede dört temel kavram vardır: Olay, Olayın geçtiği çevre, olayın içinde geçtiği zaman ve olayın kişileri. Roman, hikâye, masal, anı, biyografi tarihi yazılar gibi türlerin anlatım biçimi öyküleyici anlatıma örnektir. Dramatizasyon ise, herhangi bir olay ya da durumun, kurmaca ya da gerçek bir öykünün okuyucu/ izleyici de heyecan uyandırmak amacıyla dramatik bir biçimde işlenmesi için kullanılan yöntemlerin tümüdür. Bu durumda dramatizasyon bir öyküleme tekniğidir.

Öyküleme sürecinde dramatizasyonu etkin olarak kullanmak ve etkisini arttırmak için, yoğunlaşma, heyecan yaratma, şiddetlenme ve basitten karmaşığa doğru ilerleme gibi teknikler kullanılır. En basit olayda kullanılacak dramatizasyon tekniği, yaratılacak edebi metnin son derecede heyecanlı bir biçime dönüşmesini sağlar. Toparlamak gerekirse; her hangi bir fikirden yola çıkarak bir eser yaratmak istenildiğinde, öncelikle bu eserde anlatılmak istenen şeyi düşünmek gerekir. Daha sonra izlek belirlenir, izleği kanıtlama için gerekli olan verileri toplanır, bundan sonra ise konuyu yaşama geçirmek için gerekli olan karakterleri seçmek gerekir. Karakterlerin anlatımı çok güçlü olmalıdır, öyle ki karakterlerin yüzlerine bakınca yaşamlarında başlarından neler geçtiğini, yani deneyimlerini ve iç dünyalarında neler yaşadıklarının anlaşılması gerekir. Bütün bu verilere dayanarak oluşturulacak olan öyküleme, okur/izleyici için olayları neredeyse birebir yaşatan ve yaşayarak anlamalarına yarayan bir yöntemdir.

### **1.1.1.Öykülemede Karakterin Yeri**

Bir anlatım biçimi olarak öyküleme, olaya ve dolayısıyla kişi, zaman ve mekâna bağlıdır. Olayın esası ise eyleme dayanır, eylemleri gerçekleştiren ise öyküdeki karakterlerdir. Öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Dolayısıyla öyküleme sürecinde karakterleri doğru biçimde yaratmak çok önemlidir. Karakterler öykü içerisinde yeterince etkin iseler, zamanla eylemi kontrol altına alarak belli bir

---

<sup>11</sup> Akyürek, **a.g.e.**, 116 s.



yapı oluştururlar. Anlatı sisteminde kişiler her zaman önemli olmuştur.

*Anlatı sanatında 'kahraman', hem bir araç, hem de bir amaçtır: Araçtır; çünkü, motifleri birbirine bağlar, dolayısıyla anlatıda bütünlüğün doğmasına vesile olur. Amaçtır; çünkü, çoğu romanların varlık nedeni odur. Onun, güçlü bir kişilik ve kimlikle yer aldığı romanlar, okuyucunun sevdiği, ilgi duyduğu romanlar olmuştur çoğu kez. Sözgelimi Üç İstanbul, Kiralık Konak, Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed, Küçük Ağa... bu konuda ilk akla gelen örneklerdir.*<sup>12</sup>

Bazı anlatılarda olay örgüsünü güçlendiren, onu işlevsel hale getiren karakterlerdir. Konu ve onu güçlendirecek karakterler doğru biçimde seçildiğinde olay örgüsü de güçlenecektir. Aslında bazı edebi eserler içinde barındırdıkları olaylardan çok önemli karakterleriyle anılırlar. Ayrıca bir karakter sadece anlatının yapısını sürdürmekle kalmaz ve insanların içinde yaşadığı gerçek bir dünyayı anlatır. *“Dram sanatı, insanı bir eylem içinde gösterir. Gerilimli bir kurgu içinde sunulduğu ve ilgi uyandırdığı sürece her eylem dramatik bir yapıya malzeme olabilir.”*<sup>13</sup>

Dramatizasyonun öyküleme tekniği için önemine ve karakter kavramının da bu yapıda ki gerekliliğine kısaca değindikten sonra karakter kavramını derinlemesine incelemek doğru olacaktır.

### 1.1.2. Edebi Metinlerde Karakter

En temel tanımı ile karakter; *“Bir şeyi herhangi bir şeyden ayıran özellik yani, ana nitelik”* tir. Bu tanımı felsefe bağlamında biraz daha derinleştirilirse; *“Genelleme yoluyla bir insanın, bir kişinin, davranış, alışkanlık, güç ve beceriler, değer ve düşünce tarzı türünden temel öğelerden meydana gelen özelliklerinin, onu başka insanlardan farklılaştıran bütünüdür”*.<sup>14</sup> Bu tanımı biraz daha genişletilirse, *“kişileri birbirinden ayıran psikik özellikler toplamı, kişinin bahsedilen özellikleri yaratan içsel yapısı veya mizacı olarak karakter bir bireyin kişiliğini meydana*

<sup>12</sup>Mehmet Tekin , **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006,.85 s.

<sup>13</sup>Sevda Şener, Dramatik Dönemeçler, **Milliyet Sanat Dergisi**, İstanbul, Şubat 1988, s.42

<sup>14</sup>Cevzici, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, 492 s.

getiren; davranış tarzlarını tepkilerini belirleyen kalıcı duygusal nitelikleri toplamını, bir kişinin ya da topluluğun psikolojik ya da tinsel ayırıcı özelliklerinin meydana getirdiği bütünü dile getirir”. Bu ayrıntılı tanımdan da anlaşılacağı gibi karakter daha çok kişisel bir kavramdır.

Özdemir Nutku’ya göre karakter; “Psikolojik açıdan kendine özgü nitelikleri, kendi başlarına özel davranışları, ..... kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri olan kişidir.”<sup>15</sup> Buradan da anlaşıldığı gibi karakter hem olumlu hem olumsuz özellikleri bünyesinde barındıran, belli bir olgunlukta duygu ve düşünceye sahip insandır. Ancak bu çelişkileri içeriğinde barındıran başkilerden karakter olarak söz edebiliriz. Özdemir Nutku’ya göre; bir yapıtın gelişimini sağlayan kişilerin yapımı kişileştirme olarak adlandırılır. Kişileştirme ise iki ana bölümde ele alınır: 1-Tip 2-Karakter.<sup>16</sup> Kişileştirmenin bölümlerinden olan tip konusunu daha sonra işlenecektir.

Karakter sözcüğü ilkçağ filozoflarından beri yaşamın içeriğinde olagelmıştır. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde tragedyanın öğelerini şöyle sıralamıştır: 1) Öykü, 2) Karakter, 3)Düşünce, 4) Diksiyon, 5) Görüntü, 6) Şarkı.<sup>17</sup> Bu sıralamada yer alan öğelerden en önemli olan öyküdür. İkinci önemli öğe ise karakterlerdir. Aristoteles *Poetika*’da karakter’i *ethos* sözcüğü ile ifade etmektedir. “*Ethos* sözcüğü, oyun kişinin karakterini belirler. Bir oyun kişinin *ethos*’u, onun davranışlarından belli olur. Onun özelliklerini, mizacını, eğilimlerini, duygularını, ahlaki amacını içerir.”<sup>18</sup>

“Karakter Yunanca bir sözcüktür; ama Yunanlılara ifade ettiği anlam bize ifade ettiği anlam değildi. Onlar için birinci anlamı bozuk para üzerine basılı işaret demektir; ikinci anlamı ise kişinin, şu ya da bu davranışıyla, belirli bir olay sırasında ve kısa bir süreyle, onu diğerlerinden ayıran özelliğiydi.”<sup>19</sup> Eski Yunan’da karakter; kişinin sahip olduğu kişilikten kısa süreli de olsa sapmasını ifade ediyordu. Karakter

<sup>15</sup> Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, DEÜ GSF Yayınları İzmir, 1983 , 108 s.

<sup>16</sup> Nutku, **a.g.e.**, 109 s.

<sup>17</sup> Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi , İstanbul, 2006, 23 s.

<sup>18</sup> Şener, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 2006, 37 s.

<sup>19</sup> Hamilton’dan aktaran:Jale Parla, Edebiyatta Karakter ve Tip, **Kitap-lık Dergisi**, Sayı:83, İstanbul,Mayıs 2005, 77 s.

kelimesinin kullanımına ilk olarak Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde rastlarız. Bunu ifade eden sözcükler ise *Ethikhos* ve *Ethos*'tu. "Bu sözcükler Aristoteles'in *Poetika*'daki değinmelerinden çıkarsadığımızı göre kişinin, konumunun kurallarına uygun davranmasıydı. Kısaca, kişiliği belirleyen konum ve konumun gerektirdiği davranış biçimleriydi. Bundan sapmalar ise "karakter" olarak vasıflandırılıyor ve geçici bunalımlar sayılıyordu. Aristoteles'in *Poetika*'sında dört özellikle belirlenen *ethos*, iyi, uygun, uyumlu ve tutarlı olmaktadır."<sup>20</sup>

Karakterler, yazar tarafından belli bir bakış açısı ve amaçla, belli bir rol için birtakım fiziki, ahlaki ve duygusal niteliklerle donatılan, söyledikleri (dialog veya iç monolog), yaptıkları (aksiyon) ve haklarında söylenenlerle okuyucuya takdim edilen kişilerdir. Karakter herhangi bir eserde kendisi dışında ki başka her şeyin bağlı olduğu merkezdir. Eserdeki bütün ayrıntılar unutulabilir ama olay ve olayın başkışisi genelde unutulmaz. Bütün eserlerde dolaylı ya da doğrudan bir karakter vardır. "Kershner'in deyimiyle, geniş anlamda, "Bir anlatıda karşılaşmamız muhtemel kişi"lerdir karakterler. (s:105) ister önemli ister önemli ister önemsiz olsun eserin yaratılmasında olay örgüsünün vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını her zaman korumuştur."<sup>21</sup> Her insan ayrı bir karakterdir, yani insan sayısı kadar karakter vardır. "Her sahne sanatçısı, ilginç bir karakteri oynamanın, senin ya da benim gibi sıradan birini oynamaktan daha kolay olmadığını bilir. (...) dahice bir yaratım, bir karakter olmalı ve biricik olmalı."<sup>22</sup>

*Türkçe de kahraman ve karakter kelimeleri yerine sıklıkla "kişi" kelimesi kullanılmaktadır. Gerçekte her üç kelimenin de işaret ettiği şey edebi bir eserde hayali olarak yaratılan insandır.*<sup>23</sup> Kökü Latince "Persona" olan Fransızca "Person" kelimesi de aynı anlamda kullanılmaktadır. Bununla birlikte kahraman kelimesinin karakterden içerik açısından olmasa da, derece açısından bir farkı olduğu söylenebilir. N. Pospelov 'karakter', 'kahraman', 'eyleyen kişi' ve kısaca 'kişi'

---

<sup>20</sup> Parla, **a.g.m.**, 78 s.

<sup>21</sup> Kershner'den Aktaran: Hasan Boynukara, *Tip ve Karakter*, **Hece Dergisi**, Sayı: 65/66/67, Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, 2005, 176 s.

<sup>22</sup> James Hilton, *Hoş Bir Karakter Yaratmak*, **Öykü Yazma Teknikleri**, Hazırlayan: Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005, 142 s.

<sup>23</sup> Di Yanni 'den aktaran Boynukara, **.a.g.e.**, 175 s.

kelimelerinin aynı anlamı taşıdıklarını ancak bunların derece itibarıyla birbirlerinden az çok farklı olduklarını ileri sürer. Pospelov'a göre karakter kavramıyla sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan grubunun o bireylerde somutlaşmış olan, toplum tarafında koşullu, genel, asal niteliklerini söylemiş oluyoruz.<sup>24</sup>

Aslında kahraman sözcüğü daha çok olumlu yönler çağrıştırdığından olumsuz yönleriyle edebi eserde yer alan kişileri tanımlamada uygun olmaz. Kahraman tanımlaması daha çok başarılı, ağırbaşlı, kendisine verilen görevi başarı ile yerine getiren, ciddi ve asil kişilere uygun görülür. *Bu anlamda modern edebi türlerdeki kişilere kahraman demek pek de doğru değildir. Lukacs'da destan kahramanının dar anlamda birey olarak düşünmenin yanlış olduğunu vurgular. "Çünkü destanın konusu kişisel bir yazgı değil, bir toplumun yazgısı olması destan özünün bir belirtisi olarak düşünülmüştür."*<sup>25</sup>

Jale Parla'ya göre, Yirminci yüzyılda roman kuramına damgasını vurmuş eleştirmenlerden Georg Lukacs roman kişilerinin tipik olması gerektiğini söylerken aslında insan doğasına ilişkin Marksist bir varsayımdan yola çıkıyordu; bu da insanın bilincinin toplumdaki nesnel koşullarca belirlenmiş olduğuna ilişkin varsayımıdır. Dolayısıyla Lukacs'a göre, böyle temsilci tipler yaratabilen yazarlar -ki bunların en önde geleni Balzac'tı- en başarılı gerçekçi yazarlardı. Zaten roman da bir modern epik olarak, bu yüzden epik kahramanlardan farklı karakterler yaratmıştı; roman kişileri, yaşadıkları çağın bütünselliğini yitirmiş olduğunun farkında olmalarına rağmen o çağda bir bütünlük arayışına çıkmış nörotik karakterlerdi. Orhan Koçak'ın deyişiyle, destan kahramanı ile roman kahramanı arasındaki fark, Lukacs'a göre şudur; destan kahramanı, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa (roman kahramanı) her zaman bireysel ve yalnız bir özneliktir.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Pospelov dan aktaran: Boynukara, **a.g.e.**, 175 s.

<sup>25</sup> George Lucacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev. M. H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1997, 65 s.

<sup>26</sup> Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 13 s.

## 1.2.Karakterin Zaman İçinde Değişen Yüzü Ve Karakterin İşlevi

Karakter bir öyküyü oluşturan en önemli öğelerden biridir. Karakter yaratımı roman sanatında ve tiyatrodaki kendini göstermiş ve son olarak da sinema da kendine yer bulmuştur. Romanda ve öyküde karakter ne ise sinema ve tiyatrodaki da odur. Murat Belge'ye göre; önceleri anlatı türünde kişiler, ya mitolojik ya da alegorik olurlardı. Bu iki çeşit de zorunlulukla genel ve evrensel.<sup>27</sup>“Klasik dram yapısı dediğimiz, Batı Tiyatrosunun geleneksel yapısı içinde ikinci önemli öğe oyunun başkışısı olan kahramandır. Tragedyalarda kahraman, bu niteleneği hak eden üstün niteliklere sahiptir, soyludur, erdemlidir, özgür iradesi ile seçenekler arasında doğru seçimi yapma ve seçimi doğrultusunda eyleme gücü taşır.”<sup>28</sup> Kahraman gerektiğinde kendi varlığını tehlikeye atarak, sorumluluğunu üzerinde taşıdığı insanların güvenini kazanır. Bir süre sonra savunduğu değerler toplumun ortak değerleri haline gelir. Anlatı türündeki eserlerde karakter genellikle hayal gücü kullanılarak yaratılmış, kurgu karakterlerdir. Yazarlar buna dayanarak hayal güçlerini rahatça kullanmaktan kaçınmazlar, dolayısıyla özellikle mitolojik anlatılarda yarı insan - yarı hayvan karakterler çıkar karşımıza.“Eski tiyatro ve romanda, seyirci yahut kari (okuyucu), bu kahramanların her birine karşı belirli bir tek his duyar, ona acır, onu sever, ondan nefret eder veya onunla alay eder. (...) çünkü bu kahramanların ruhunda bir tek his hakimdir ve bizde bir tek duygu uyandırır.”<sup>29</sup>

İnsanın yaşamdaki varlığını sorgulaması ile birlikte yazarların karakter yaratma anlamındaki süreçleri de değişime uğramıştır. Özellikle roman türünde, somut, özel kişilerin kendi koşulları ve zamanı içerisinde anlatılması, insanın tüm kişisel özellikleri ile o romanda yaşam bulmasını sağlamıştır. Roman sanatı da tıpkı tiyatro gibi insanı konu alır ve temel amacı insanın yaşamasıdır. “Bir anlatıda ne tür karakterlerin yer alacağı büyük ölçüde seyircinin beklentileriyle belirlenir. Örneğin 18. yy.'da özellikleri açıkça ortaya konmuş örnek alınacak iyi karakterlerle, cezalandırılacak kötü karakterlerin olması beklenirdi.”<sup>30</sup> Buna benzer bir anlayış

<sup>27</sup> Murat Belge, **Edebiyat Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, 15-16 s.

<sup>28</sup> Şener,2003, **a.g.e.**, 29 s.

<sup>29</sup> Tekin, **a.g.e.**, 73 s.

<sup>30</sup> Boynukara **a.g.e.**, 176 s.

19yy.'da da sürmüştür ama bu dönemde nispeten de olsa bir karakter çeşitliliğinden söz edilebilir. "...on dokuzuncu yüzyıl romanlarında bireyler önemliydi; romanda nesnelere ancak bu bireylerin özelliklerini vurgulamak amacıyla yer verilirdi"<sup>31</sup>. Anlatı sisteminde yer alan figürler, insani olmaktan çok alegoriktirler. İnsani yönü gelişmiş anlatıların oluşması roman tarihinde Don Kişot ile başlar. Don Kişot modern ve 'birey eksenli' romanın başlangıcıdır.

Geçmiş anlatılarda (örneğin, destan türünde), kahraman bir topluluğun kendisinde hayat bulduğu kişidir. Ama modern roman kişileri bireysel özellikleri ile ele alan bir yapıdaydı. "*Lukacs, modern romanda bütün kahramanları üç tip altında toplar: Birincisi, en mükemmel ifadesini Don Kişot'ta bulmuş olan roman kahramanıdır. Bu kahraman dünyayı kendi soyut idealizmine göre değiştirmeye azmetmiş kahramandır. Don Kişot'un tam karşısında ise bu dünyadan umudunu kesmiş, düş kırıklığı yüzünden tamamen içine kapanmış, kendi gerçekliğine sığınmış Oblomov'lar vardır; iki zıt kişiliğin bir sentezini oluşturmaya çalışan karaktere örnek ise Goethe'nin Wilhelm Meister'ıdır.*"<sup>32</sup> Görüldüğü gibi geleneksel anlatılarda tamamen iyi ve üstün yönleri ile ortaya çıkan karakterler, Rönesans'la birlikte gelişen tıp, resim, heykel gibi sanatların da yol göstericiliğiyle değişmiş, çeşitlenmiştir. Sevda Şener'e göre tiyatro'da da Rönesansla birlikte karakterlerde bir değişim gözlenmiştir. "*Rönesans'ta güçlenen bireyin atılım gücü, yeni bir edim alanı bulmuştur sahnede. Yanılsama da olsa, gücünü snama, tutkularını gerçekleştirme olanağı yaratılmıştır.*"<sup>33</sup>

Yirminci yüzyıla gelindiğinde sanatçı profilinin de değişimiyle birlikte ortaya marjinal tipler çıkmaya başlamıştır. "*Yirminci yüzyıl roman kahramanları, psikolojik derinlik kazanmış pikarolardır. Pikaro, romanın çıkışında sıkça rastladığımız, yersiz yurtsuz, fakir, köksüz, üçkağıtçı, şarlatan serüvencilere verilen addır; ilk kez İspanyolca bir pikaresk'le yazarını bilmediğimiz 'Lazarillo De Tormes'le ün kazanmıştır.*"<sup>34</sup> Yirminci yüzyılın diğer bir etkisi, geleneksel karakterlerde yaşanan

<sup>31</sup> Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, 39 s.

<sup>32</sup> Parla, 2005, **a.g.m.**, 78 s.

<sup>33</sup> Şener, 2006, **a.g.e.** 75 s.

<sup>34</sup> Parla, 2005, **a.g.m.** 80 s.

değişimdir. “Virginia Wolf, Karakter Nedir adlı bir konuşmasında, geleneksel gerçekçiliğe uygun, inandırıcı karakter anlayışını yetersiz bulur ve karakteri romanın varlık ya da yokluğunun bir ölçüsü olarak değerlendirmeyi reddeder. Bu anlayışa uygun olarak Virginia Wolf’un kişileri geleneksel roman kişilerinden birçok açıdan farklılıklar gösterir. Karakterin ahlaki ve sosyal yanlarından çok psikolojik derinliği ön plana çıkarılır.”<sup>35</sup> Bu dönemin karakterleri psikolojik ve felsefi derinlik kazanan kahramanlar ya da horlanmış itilmiş anti- kahramanlardır. Kahramanlar kendilerini daha çok yaptıklarıyla değil, kendi derinliklerine yaptıkları psikolojik yolculuklarla öne çıkarlar. Geçmiş dönemlerdeki ‘mitik’ kahramanlar sıradanlaşmış, ‘küçük’ başkişiler haline gelmiştir. Yeni karakter anlayışı, geleneksel olan karakter yapısından tümüyle farklı olmasa da, ortaya çıkan karakter bir yeniliği onaylar düzeydedir. Post- modern romanla birlikte ortaya çıkan ‘anti- karakter’ gerçeği, karakterin kendi içerisindeki bütünlüğünü hatta karakter olarak adlandırılıp adlandırılmayacağını bile tartışmalı hale getirmiştir.<sup>36</sup>

“Batı edebiyatı insanı bu denli karmaşıktırdıktan sonra, sanki kendi yaptığı işten sıkılarak, onu tamamen silmeyi, terk etmeyi, romanın bir ögesi olmaktan çıkarmayı da denedi.”<sup>37</sup> Yeni Roman akımının edebiyat dünyasına girişi ile birlikte, kahramanın romandaki yeri, etkinliği, kimliği iyice değişmiştir ve kahraman işlevsizleştirilmiştir. “Yeni roman akımı, nesneleşmeyle benzeştir. Kapitalizmin daha erken bir evresini yansıtan klasik on dokuzuncu yüzyıl romanlarında bireyler önemliydi; romanda nesnelere ancak bu bireylerin özelliklerini vurgulamak amacıyla yer verilirdi. Gelgelelim, daha gelişmiş bir kapitalist sürecin ürünü olan Yeni Roma’da, nesnelere bireylerin de önüne geçer çünkü kapitalizmin bu aşamasında bireyin yaşantısı nesneleşmektedir.”<sup>38</sup> Yeni roman insana değil nesneye odaklanmıştır.

Edebiyatta karakter böyle bir yol izlemiştir. Peki ya tiyatro da karakterin daha ilk çağda başlayan gelişimi ne şekilde devam etmiştir? Eski yunan da karakterler

---

<sup>35</sup> Boynukara, **a.g.m.**, 177 s.

<sup>36</sup> **Y.a.g.m.**, 177 s.

<sup>37</sup> Parla, 2005, **a.g.m.**, 80 s.

<sup>38</sup> Parla, 2000, **a.g.e.**, 39 s.

daha önce de bahsedildiği gibi üstün niteliklere sahip, hemen hiç hata yapmayan kişilerdir. Ortaçağa gelindiğinde karakterler etikle ifade edilir durumdaydılar. *“Comedia dell’arte ‘de kişiler maskeleri ve kostümleri ile belli komik tipleri canlandırıyor. Shakespeare kişileri kahraman Rönesans tiplerine yönelir, İngiliz restorasyon komedi kişileri çoğunlukla farklı sosyal tipleri canlandırır; dışavurumcu Alman tiyatrosunda kişiler genel bir sosyal sınıfı temsil eder; ‘işçi’, ‘küçük yatırımcı’ gibi.”*<sup>39</sup> Karakterin tiyatro da izlediği yol kısaca böyledir.

### Karakterin İşlevi

Anlatılardaki kişiler öyküde üstlendikleri görevlere göre belli bir sınıflandırmaya dahildir. Bazı anlatılarda olaylar önemli iken bazı anlatılarda kişiler önemli hale gelir. Rene Qellet’e göre karakter, romanda dekoratif bir öge olarak kullanılabilir. Bu karakterin gereksizliğini göstermez. Bunlar romana canlılık, çeşitlilik ve renklilik kazandırır.<sup>40</sup> Öyküde eylemin faili olan, hareketi götüren en önemli kişiye başkahraman ya da protagonist denir. Bazı anlatılarda protagonist çok önemli görevler yüklenirken bazılarında ise sadece olay örgüsünü taşımakla görevlidirler. Murat Belge roman kişilerini, protagonistler ve diğerleri olarak sınıflandırır. *“Protagonist üzerine genelleme yapmak, güçten de öte birşey. Normal olarak roman protagonist için yazılır. Şimdiye kadar yazılagelmiş romanların çeşitliliği karşısında, ortak bir protogonist kavramı bulmak, eleştirinin olanakları dışında ve zaten anlamsız bir iş”*.<sup>41</sup>

Yapısal çözülemeye göre anlatı kişisi, bir kişiliğe sahip bir birey olmaktan çok, bir olayın bir eylemin faili olarak ele alır. *“Anlatı kişisini ruhsal özler olarak tanımlamamaya aşırı özen gösteren yapısal çözüleme, şu ana kadar çeşitli varsayımlar arasında, onu bir ‘varlık olarak’ değil ama bir ‘eyleme katılan’ olarak tanımlamaya çalışmıştır.”*<sup>42</sup> Yapısal anlatı çözülemesinin de öncüsü olan V.Propp,

<sup>39</sup> Steeve Gooch’dan aktaran :Hülya Nutku, **a.g.e.**, 35 s.

<sup>40</sup> R. Bourneur-Rene Qellet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev: Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989, 192 s.

<sup>41</sup> Belge **a.g.e.**, 27 s.

<sup>42</sup> Roland Barthes ‘tan aktaran: Aysen Oluk, **Klasik Anlatı Yapısı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Güzel sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2004 , 41 s.



Masalın Biçimbilimi adlı eserinde her masalda rastlanan otuz bir işlev ve bu işlevleri yerine göre yerine getirecek belli başlı yedi masal kişisi saptar. Bunlar: 1- Saldırgan (Kötü Kişi), 2- Bağışçı (Sağlayıcı), 3- Yardımcı, 4- Prenses (Aranılan Kişi) ve Babası, 5- Gönderen, 6- Kahraman, 7- Düzmece Kahraman

Diğer bir sınıflama ise Etienne Souriaux' a aittir. Etenne Souriaux aksiyonun faillerinin işlevlerini altı grupta ele alır.<sup>43</sup> Bunlardan birincisi yukarıda da bahsettiğimiz gibi Protagoniste yani baş kahramandır. Souriaux protagonist'i 'tematik güç' olarak da adlandırır. *“Baş kahramanın görevi belli bir amaca ulaşmak, bir arzu ya da ideali gerçekleştirmeştir.”*<sup>44</sup> İkincisi karşıt kahraman ya da antagonist olarak adlandırılan kahramandır. Karşıt kahraman anlatıda çatışma yaratacak bir eylemin olabilmesi açısından gereklidir. Karşıt kahraman, başkahramanın hareketini engeller ve böylece aralarında bir çatışma doğar. Bu da anlatı için gerekli aksiyonun oluşmasını sağlar. *“Çatışma dışarıdan olabileceği gibi, kişinin kendisi -benliği- de olabilir. Karşıt kahraman yasalar, ahlak gibi simgesel kahraman da olabilir.”*<sup>45</sup> Bu iki anlatı kişisi dışında olaylara yön veren ve çeşitli müdahalelerle diğer kişileri etkileyen olayların gelişimini etkileme gücü olan kişilere Verici Kahraman ya da Destiateur diye adlandırılan kahramandır. *“Kahramanın amacına ulaşma yolunda etkisi olan, öykünün sonunda dengeyi bir taraftan diğer tarafa kaydıran bir çeşit hakem rolü oynayan, müdahale etmesiyle varolan problemleri durumu çözüme kavuşturan kahramandır.”*<sup>46</sup>

Bir diğer güç ise alıcı kahraman yani Destinataire'dir. Alıcı kahraman baş kahramanın iyiliğini gözettiği, hedeflerine ulaşmasını istediği kahramandır. Bunu izleyen diğer madde ise istenilen ya da istenilmeyen objedir. Bu da kahramanın ulaşmak için çaba sarf ettiği ya da başına gelmesin de korktuğu şeydir. Ve son olarak yardımcı kahraman ya da *Adjuvant* olarak adlandırılan ve anlatıdaki işlevi diğer kahramanlara yardım etmek olan kahramandır. *“Sınıflanan bu kahramanlar her*

---

<sup>43</sup> Bourneur- Qellet, **a.g.e.**,152-153 s.

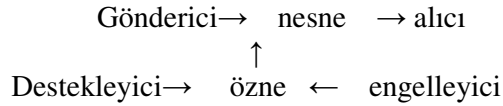
<sup>44</sup> Boynukara, **a.g.m.**,180 s.

<sup>45</sup> Boynukara, **a.g.m.** 180 s.

<sup>46</sup> Aşen Oluk, **a.g.e.**, 44 s.

*zaman başkışı olarak karşımıza çıkmayabilir. (...) Ayrıca öykü içinde bu işlevler bir kahramandan diğerine geçebilir.”<sup>47</sup>*

Propp’un belirlediği masalarda rastlanan otuz bir işlev ve bu işlevleri yerine getirecek belli başlı yedi anlatı kişisi modelini geliştirerek daha bilimsel bir süreçte inceleyen A.J.Greimas, Propp ve Souriaux’un sınıflamalarını bir adım ileriye taşımıştır. Tüm yapısalcı yazarlar gibi Greimas’ın da eylemi yapan kişiden çok eylemi öne çıkarttığı için ‘eyleyenler’ adını alan modeli aşağıdaki *eyleyensel örnekçeyi* oluşturmaktadır.<sup>48</sup>



Tahsin Yücel Daniel ve Alain Patte’nin izlediği yolu izleyerek öğelerin tamamını üç eylem eksenine göre değerlendirmiştir.<sup>49</sup> Bunlar;

### **1-. İletişim ekseni (Gönderici- nesne- alıcı)**

**Gönderici:** *“Bu eksen de göndericinin işlevi başka bir kişi ya da nesneye: alıcıya bir şey iletmek ya da onun hangi nesneye gereksinimi olduğunu belirtmektir.”<sup>50</sup>* Hilmi Uçan, Tahsin Yücel’in ‘salıcı’ olarak adlandırdığı göndericiyi, ‘eyletici özne’ olarak adlandırır. *“Eyletici özne, metindeki olası özneyi eyletir (manipüle eder); ondan bir eylemi yapmasını ister veya emreder. Böylece gönderici ile özne arasında bir sözleşme gerçekleşir.”<sup>51</sup>*

**Nesne:** *“Nesneyse bu eksen de göndericinin ‘iletildiği’ ya da alıcının ‘yoksun bulunduğu’ şey olarak tanımlanır. Örneğin masallarımızda derviş çoğu kez gönderici işlevini yüklenir.”<sup>52</sup>*

<sup>47</sup> Oluk, **y.a.g.e.**, 44 s.

<sup>48</sup> Tahsin Yücel , **Yapısalcılık**, Can Yayınları, İstanbul, 2005, 148 s.

<sup>49</sup> Yücel, **y.a.g.e.**, 148 s.

<sup>50</sup> Yücel, **y. a.g.e.**, 148 s.

<sup>51</sup> Hilmi Uçan, **Edebiyat Bilimi ve Eleştiri**, Hece yayınları, Ankara,2003, 31 s.

<sup>52</sup> Yücel, **y.a.g.e.**, 148 s.

**2- İsteyim eksenini** (özne – nesne): özne kendi isteği doğrultusunda eylemde bulunan kişidir.” “ ... özne iletimin kaynağı kendisi olmamakla birlikte, gerçekleştirdiği değişik eylemlerle önündeki tüm engelleri aşarak nesnenin alıcıya ulaşmasını sağlar. (...) Örneğin masallarımızda çoğu kez şehzade özne, bulup evlenmek istediği kız da nesne olarak tanımlanır. <sup>53</sup> ”

**3- Edim eksenini** (destekleyici-özne-engelleyici) Bu düzlemde ise özne artık isteyen konumunda gerçekleştiren konumuna geçmiştir. Eylemi gerçekleştirmek için gerekli güce sahip olan öznenin bu gücü bazen bir nitelik, bazen bilgi bazen de bir kişi olarak tanımlanmaktadır. Engelleyicinin amacı da yine bir bilgi, bir kişi ya da bir nitelik olarak ortaya çıkan şeyler yardımıyla öznenin işini güçleştirmektir. “Örneğin masallarda peri, derviş ya da yolu göle dönüştüren ayna destekleyici, cadıysa engelleyici olarak nitelenebilir; bu arada öznenin erişmeye çalıştığı sevgili ona karşı direnince hem nesne, hem engelleyici, onun isteği doğrultusunda davranınca da hem nesne, hem destekleyici olarak belirir”<sup>54</sup>

M. Forster ise Karakterleri, Yuvarlak (çok boyutlu) ve Düz (Tek boyutlu) Karakterler olarak iki gruba ayırmıştır. Bazı yorumculara göre Forster’in bu sınıflamasında, yuvarlak karakterler karakter tanımlamasına, düz karakterler ise daha çok tip tanımlamasına işaret eder. Yuvarlak karakterler, anlatının kendi içsel süreci boyunca birtakım ruhsal ve fiziksel değişimlere uğrarlar. Bu anlatı kişileri birer birey konumundadırlar. Dolayısıyla birtakım kişisel zaaf, zayıflıklar ya da güce sahiptirler, çok boyutluluk onları genellemelerden uzaklaştırarak tamamen kendi içinde derinlikli ve nitelikli bir yapıda olmalarını sağlar.

Buna karşılık düz karakterler daha çok akılda kalan tiplerdir. Çünkü özellikleri daha baştan bellidir. Olayların akışında hiçbir etkileri olmaz. Gerekteğinde ortaya çıkıp gerektiğinde kaybolurlar. Basit kişilik yapıları vardır. Nitelikleri bellidir. Okuru şaşırtmaktan çok dikkatini çekerler. “‘Kişiler sistemi’, bir bakıma söz konusu “düz”- ve “boyutlu” örneklerden kurulur. Bunlardan “boyutlu” kişiler kişiler, psikolojik derinlikleriyle dikkati çekerler. Romanın genel yapısı, daha çok onlar

<sup>53</sup> Yücel, y.a.g.e., 149 s.

<sup>54</sup> Yücel, y.a.g.e., 149 s.

üzerine bina edilir. Onlar, bir anlamda eserin varlık nedenidirler. Onların terkibinden çıkardığımızda, bir boşluk meydana gelir ve okuyucunun, romana dönük ilgisi büyük ölçüde azalır.”<sup>55</sup>

E.M. Forster’in düz ve yuvarlak kişileri, Wellek’e göre statik ve dinamik olarak adlandırılır. “*Di Gianni benzer şekilde kurgusal karakterleri majör ve minör, statik ve dynamic olmak üzere sınıflara ayırır. Bir romanda birden fazla statik karakter olabileceği gibi, birden fazla majör karakter de olabilir.*”<sup>56</sup> Bir diğer gruba baktığımızda alegorik ve sembolik karakterleri görürüz. “*Yazarın alegoriyi kullanması zaman zaman karakterlerinin davranışlarını ve sözlerini açıklamaya yardım eder. Bir karakterin eylemleri ve sözleri bir görüşü ya da bir düşüncüyü temsil edecek şekle düzenlenmişse sembolik karakter olarak değerlendirilebilir. Sembolik karakter okuyucuyu eylemleri ve sözleriyle kendi bireyliğinden ve kişiliğinden öteye taşıyan karakterdir. Örneğin barbarlığın, çapkınlığın ya da iyilikseverliğin sembolü olmak gibi. İkinci dereceden karakterler arasında en sık karşılaşılanı sırdaş karakterdir. Bazen karakterler birden fazla kişiden oluşur ama bunlar bir tek karakterin işlevini yerine getirirler. Bir kasaba halkının belirli bir amaç etrafında bütünleşmesi ve ortak hareket etmesi gibi*”.<sup>57</sup>

### **1.3. Karakter Yaratma Süreci (Karakterizasyon) ve Karakterlerin Etkinliğini Belirleyen Öğeler**

Öykü, çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğduğu için karakter yaratma süreci çok önemlidir. Doğru karakterler yaratıldığında, öykü doğal olarak karakterlerin oluşturdukları yapı içerisinde gelişir. Öykü açısından etkin karakterler oluşturulduğunda, karakterler olayları kontrol altına almaya ve kendi öykülerini oluşturmaya başlarlar. Psikolojik bir süreç olan ‘başkalarının duygularını anlayabilme’ ve özdeşleşme yoluyla, karakterlerle sıkı ilişki içine girilir. Okur/ izleyici ile karakter özdeşleşmesi doğru yapıldığında çok daha etkileyici olurlar bu nedenle karakter yaratım sürecinde özdeşleşilmesi mümkün olan karakterler daha ilgi

---

<sup>55</sup> Tekin, a.g.e., 97 s.

<sup>56</sup> Boynukara, a.g.m., 180 s.

<sup>57</sup> Boynukara, a.g.m., 180 s.

çekici olacaktır. “*Seyircinin oyuna hangi açıdan yaklaşabileceği sorununun yanıtı olayların ve kişilerin kurgulanışında yatar.*”<sup>58</sup>

Sürükleyici bir eser, aynı zamanda merak uyandırma ve duygusal etki yaratma gibi etkileriyle, karakter ve olaylar sayesinde okur/izleyiciye istenen etkiyi yaratmak amacıyla kullanılır. “*Eğer kahraman, erdemlilik gibi, yüreklilik gibi, akıllılık gibi üstün nitelikler taşıyorsa ve onu yıkıma götüren eylem toplumun onayladığı bir değer uğruna yapılmışsa, hem acıma hem korku duyarız. Durum trajiktir. Eğer insanı yenilgiye götüren davranışı onaylamıyorsa, doğal saymıyorsa, kaçınılmazlığına inanmıyorsa, duruma uzak açıdan bakar ve kişiyi eleştiririz. Bu duruma düşen kişi toplum için bir tehlike oluşturuyorsa yargılarız.*”<sup>59</sup> Karakterizasyon sürecinde karakterin olayla bütünleşmesi ve olayla birlikte evrilmesi, biçimlenmesi, karakterin bazı davranışları ve düşünceleri hakkında da bilgi vermektedir. Yazar karakteri belli bir anlam bütünlüğü içinde sunarak, karakterin tutarlı ve inandırıcı olmasını sağlar. Bu da etkili bir karakter yaratmada önemli unsurlardan biridir.

Karakterizasyon sürecinde amaç karşımıza ayrıntılı bir portre çıkartmaktır. Mehmet Tekin karakterizasyonu, bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesi, ona ‘beşeri’ bir yapı kazandırarak canlandırması olarak tanımlamıştır.<sup>60</sup> Yazar anlatı kişisini, önceden belirlenmiş belli kriterler çerçevesinde çizer ve bu süreçte ona hem fiziksel hem de ruhsal özellikler kazandırır. Karakter her türlü insani ayrıntılarla donatılmıştır ve görevi olayların gelişimini sağlamak (Öykünün devamlılığı) ve okur/izleyiciye anlatının düşüncesini aktarmak gibi görevleri vardır. Bu işlevleri yerine getirebildiği sürece karakter kendine bir ruh ve vücut bularak insani özellikleriyle zenginleşir.

Karakter yaratımı insanı çok çeşitli şekillerde ele almayı gerektiren bir süreçtir. Karakter bu süreçte hem sosyolojik, hem psikolojik hem de fizyolojik yönleriyle tanıtılmaya çalışılır. “*Kişinin kişilik olarak ele alınması, dış görünüşü*

---

<sup>58</sup> Şener , 2003, **a.g.e.**, 53 s.

<sup>59</sup> Şener, 2003, **a.g.e.**, .41 s.

<sup>60</sup> Tekin ,**a.g.e.**, 78 s.

yanında insansal, toplumsal özellikleri ve tinsel gerçekleri ile dengeli bir biçimde belirtilmesi demektir.”<sup>61</sup> Karakterin yapısı oluşturulurken, kişilik yapısı, kişinin olaylara tepkisi, uzun süren dönemlerde kişinin izlenmesi, uzun bir araştırma, gözlem, inceleme ve yazarın karakteri oluştururken kullanacağı hayal gücü etkilidir. Anlatı karakterinin normal bir insan olduğunu düşünürsek, normal yaşamda da insanların karakterlerinin değişken olduğunu hesaba katmamız gerekir. Bu nedenle anlatı karakteri de kendi şartları içerisinde değerlendirilmeli, olaylara karşı vereceği tepkiler bu koşullar içinde değerlendirilmelidir.

Karakter yaratılırken başvuru olan çeşitli özellikler olduğunu belirtmiştik. William Miller, karakter yaratırken bir araya gelmesi gereken özellikleri şu şekilde sıralamıştır;

- 1- **Fiziksel/ Biyolojik Özellikler:** Yaşı, cinsiyeti, boyu kilosu, saç, göz, deri rengi, fiziksel kusurları, tavırları, duruşu (gergin, rahat, doğal,v.s.), vücut yapısı, hareketlerinin ritmi ve yürüyüş tarzı, yüz ifadeleri, karakteristik jestleri, ve sözleri, sesi, konuşma biçimi, giyim tarzı, görünüşü (çekici, modern, temiz, bakımsız, dağınık v.s)
- 2- **Psikolojik özellikler:** Zeka düzeyi, yetenekleri, içe veya dışa dönük oluşu, yaratılış (iyimser, rahat, kötümser, isyankar v.b.), kompleksleri, zaafı, fobileri, batıl inançları, çekingenlikleri sabit fikirleri, karar verme yetenekleri, hayal gücü, zevkleri duyguları, hayata bakış açısı, (saldırgan, sinirli, rahat, boş vermiş gibi), karakterin en beğendiği ve beğenmediği özellikler, karakterin kendisiyle ve diğer karakterlerle ilgili duyguları nelerdir, karakterin kişiliğindeki gizli yönler nelerdir (Örneğin, sakin ve kendine hakim görünen bir karakter oldukça heyecanlı biri olabilir. Yine, dürüst bir vatandaş gibi davranıp, gizli alemlere katılabilir).

---

<sup>61</sup> Akyürek, a.g.e., 172 s.

- 3- **Kişilerarası Özellikler:** Aile ve aile geçmişi, arkadaşları ve sevgilileri, iş arkadaşları, işverenleri (karakterin bunlarla ilişkisi nasıldır), karakterin ilişkide olduğu diğer kişiler.
- 4- **Kültürel Özellikler:** Doğum yeri (anavatanı), ulusal, etnik ve ırksal geçmişi, eğitimi, mesleği (iş ile ilgili düşünceleri), sosyo-ekonomik durumu, çevresi (karakterin yaşadığı yer, çevrenin üzerindeki etkileri, oda, apartman dairesi, komşuları, kasaba ya da şehir, sahip olduğu araba v.s.) öykünün geçtiği tarihsel dönem, (şimdiki dönem değilse) özellikleri, ilgileri uğraşları ve hobileri, özel yetenekleri, dinsel inançları, politik eğilimleri, değer yargıları, yaşam tarzı (sokakta, jet sosyete, banliyö, hippî), önemli özellikleri, karakterin yaşamındaki önemli olaylar, (psikolojik, sosyolojik, kültürel, kişilerarası) amaçları tutkuları, önemli ifadeler ve karakterin etkisi (bu madde çok sayıda tanımlayıcı sıfatı içerir, aktif, saldırgan, hırslı, tedirgin, ahlaksız, kibirli, yalancı, güvenilir, otoriter, kaba, döneke, cesur, atılgan) .<sup>62</sup>

Okur/ izleyici anlatıdaki karakterle özdeşleşerek onlarla bir ilişki içine girer. *“Onları sever ya da sevmeyiz, onlarla birlikte duygulanırız, onlar için kaygılanır, sorunlarını paylaşır, ve çatışmalarda yanlarında oluruz. Kendimizi onların kavgalarında, zaferlerinde ve başarısızlıklarında görürüz.”*<sup>63</sup> Seçilen karakterler zaman, mekân ve olaylar boyutlarında yaşamalıdır, yani yaşayan kişiler olmalıdır. Yazar karakter ile bir tür işbirliği içindedir. Karakterlerin başta verilen özelliklerine aykırı bir durum gerçekleşemez. Bir anlamda yazar, karakterlerin bütünlüğünü ve kurgu içindeki yerlerine oturup oturmadığını denetler.

Mehmet Tekin'e göre karakter oluşturmada esas olarak iki yol vardır: Birincisi, oluşturulmak istenen kişi ile ilgili bilgilerin yazar tarafından aktarılması (açıklama yöntemi); diğeri ise, kişinin davranış, düşünce ve duygularıyla kendini

<sup>62</sup> William Miller, **Senaryo Yazımı**, Çev: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993, 130-133 s.

<sup>63</sup> Miller, .a.g.e., 109 s.

ortaya koyması (dramatik yöntem).<sup>64</sup> Bazı anlatılarda tek bir yöntem kullanılırken bazılarında ise her ikisi birden kullanılır. Karakterin yazar ya da anlatıda yer alan diğer kişiler tarafından tanıtılması genellikle 19. yy. romanında gözlediğimiz bir durumdur. Karakterin kendi kendini tanıtması yöntemi ise daha çok otobiyografik anlatılarda görülür ve karakterler konuşmaları ya da yaptıkları eylemler yoluyla tanıtılır. Yazar bu sürece çok müdahil olmaz.

Pearl Hogrefe “ Karakteri Yaşama Geçirmek”<sup>65</sup> adlı makalesinde karakter oluşturmak için gerekli olan basamakları şöyle sıralar; Bir karakter oluşturmak istediğinizde, ilk önce karakterleştirmek istediğiniz insanı doğrudan anlatmayı düşünebiliriz. Yani bir karaktere ait görüşlerinizi, başka insanların onun hakkındaki görüşlerini ve karakterin kendisi hakkındaki görüşlerini açıklayabilirsiniz. (...) daha sonra karakterle ilgili kısa bir açıklama yapılabilir. Bundan sonraki basamakta, karakter oluşturma yöntemleri arasında, yalnızca bireyselliği yansıtan belli başlı ve etkin ayrıntıları kullanarak, karakteri oluşturulabilir. Karakterin kendi içinde bulunduğu çevre ya da yabancı bir çevreye olan tepkisi diğer bir basamakta kullanılabilir. Karakter oluşturmmanın dördüncü yolu, bir insanın düşüncelerini bilinç akışı biçiminde ya da denetim altına alınmış biçimde kullanmaktır. Beşinci yol, karakterin diğer insanlara olan tepkilerinin gözler önüne serilmesidir. Altıncı yol, karakteri konuşturmadır. Ve son olarak, karakterin davranışlarını karakterin içinde bulunduğu koşullara göre kullanmaktır.

Bir karakter yaratırken unutulmaması gereken en önemli konulardan biri de karakterin bir amacı olmasıdır. Karakter onu yönlendirecek bir amacı olmalıdır. Karakter, amaca ulaşan yolda çeşitli açılardan değişimlere uğrar. Değişime uğramayan karakter başarılı olmuş sayılmaz. Eğer bir işkolik ise zamanla başka şeylerse zaman ayırmayı öğrenir ya da ailesiyle ilişkilerini yeniden düzenler v.s. *“Her halükarda dönüşüm her öykününün hayati bir parçası ve karakter gelişiminin önemli bir ögesidir. Eğer karakterlerden biri ya da daha fazlası filmin sonunda farklı*

---

<sup>64</sup> Tekin, a.g.e., 79 s.

<sup>65</sup> Pearl Hogrefe, **Karakterli Yaşama Geçirmek**, Bolat, a.g.e., 155 s.



*değilse, eğer bir karakter değişmiyorsa, o zaman öykünüz tamamlanmamış olacaktır”<sup>66</sup>*

### **Karakterlerin Etkinliğini Belirleyen Öğeler**

Karakterlerin etkinliği işlevsel olarak belli bir yapıya kavuşturmak, tanımlanmalarının zorluğu bakımında çok kolay bir şey değildir. Bazı öğeler yardımıyla karakterlerin etkinliği sağlanabilir.

**-Kişilik Duygusu:** Karakterlerin etkin oluşu anlatıda onları gerçekmişçesine algılanmasını sağlar. Yani karakterler sadece öykü için yaratılmış olduklarını hissettirmezler. Geçmişin yoğurduğu birer kişiliğe ve öyküye sahip oldukları izlenimini verirler. Yazarın kuklası gibi görünmek yerine, kendi hayatlarını ve kaderlerini çizmek çabası içerisindeyler.

**-İnanılrlık:** Karakterlerin etkin olması için gerekli koşullardan biri de inanılrlık öğesidir. Karakterlerin inanılır oluşu öykünün de inanılrlığını sağlar. Karakterler hakkında verilen bilgilerle onların anlatı içinde sergiledikleri davranışlar tutarlılık içinde olmalıdır. *“Karakterlerin inanılır olması, görüşlerine ya da yazarın sunuşuna uygun bir anlayışa ve öze göre davranması demektir.”<sup>67</sup>*

**-Davranış:** Film karakterlerinin değerlendirilmesinde en önemli öğelerden biri de davranışlarıdır. Karakterler anlatıda davranışlarıyla yani neyi nasıl yaptıklarıyla değerlendirilir. *“Karakterlerin birbirlerine karşı gösterdikleri davranışlar, onlarla ilgili pek çok şey öğrenmemizi sağlar. Onların başkalarına, başkalarının da onlara karşı aldıkları tavırlar, nasıl kişiler oldukları konusunda bilgiler verir. Böylece neyi sevdiği neyi sevmediği ortaya çıkar.”<sup>68</sup>* Bunları bilerek karakter hakkında çok önemli bilgilere ulaşılabilir.

---

<sup>66</sup> William İndick, **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, Çev: Yeliz Taşkan- Ertan Yılmaz , Artı Bir Kitap, İstanbul , 2007, 125 s.

<sup>67</sup> Miller, **a.g.e.**, 111 s.

<sup>68</sup> Miller, **a.g.e.**, 111 s.

**-Belirsizlik:** Anlatıdaki etkin karakterle ilgili bazı yönler belirsiz bırakılarak, onlarla izleyici/okurun özdeşleşmesi sağlanır. Belirsizlik izlenimi karakter üzerinde değişik duygu ve motivasyonları geliştirmeyi sağlar.

**-Doğrulamak:** “Gerçek dramalarda tüm karakterler doğru olmalıdır. Tanrı onları nasıl görüyorsa, yani oldukları gibi görünmelidirler.”<sup>69</sup> Karakterler onları yaratan bütün kişilik özellikleriyle bir arada işlenmelidir. Eğer bir karakterin geçmişindeki iyi ve kötü yönleri bilinirse, anlatı gelişirken yaptıklarını bir bütün içinde değerlendirme şansı olur.

**-Motivasyon:** Anlatı boyunca karakterin bütün yaşadıklarının zemininde bir motivasyon vardır. “Karakterin amaçlarının ve davranışlarının arkasında mantıklı ve anlamlı bir ‘neden’ vardır. İstek ve niyetleri, kim olduğuna ve öykü içinde bulunduğu koşullara bağlıdır. Motivasyonlar dinamiktir. Karakterin hareketlerinin temelini oluşturur ve yönlendirir.”<sup>70</sup> Karakterin motivasyonunun çoğunlukla geçmişinden kaynaklanan bir nedeni vardır. Karakterin amacına ulaşması yazar tarafından istenen, gözetilen bir durumdur. Karakterin amacının arkasındaki motivasyon, hem karaktere hem duruma uygun olmalıdır.

**-Klişe Olmayan Tipler:** Bir yazarın klişe tipler yaratması çok kolaydır. Önemli olan özgün karakterler yaratmaktır. Klişe tipler anlatıda sıradanlığa neden olur.

**- Güç ve Varlık:** Anlatıda önemli olan karakterler, öyküyü ve çatışmayı taşıyacak kadar güçlü olmalıdır. Bu özellik filmin izleyici/ okurun ilgisini çekmesini ve katılımı sağlar.

**-Çekicilik:** Karakterlerin yaşama bakışları ve yaşamda karşılaştıkları sorunları çözme yöntemleri bakımında ilgi çekecek özellikte olmalıdır.

**-Eşsiz ve Bireysel Olmak:** “Etkin karakterler bireyselleşmiş özellikleriyle, yani konuşma biçimleriyle, hareketleri ve davranışlarıyla, giyim tarzlarıyla, değer

<sup>69</sup>Abraham Kaplan’dan aktaran: Miller, **a.g.e.** 112 s.

<sup>70</sup>Miller, **y.a.g.e.** 113 s.

yargılarıyla, kendilerine özgü özellikleri ve üsluplarıyla eşi olmayan karakterlerdir.”<sup>71</sup> Özgün olarak yaratılan karakterler tarihteki önemli anlatılarda yerlerini almışlar ve korumuşlardır. Karakterlerdeki bazı özellikler diğerlerine göre daha fazla vurgulanır, böylece eşsiz ve bireysel olmaları sağlanır.

**-Etiketler:** Bazı özel giyim tarzları, mimikler, jestler veya konuşma biçimleriyle karakter bireyselleştirilebilir. Bu özellikleri sunarken aşırıya kaçmak karakterin karikatürize olarak etkisini yitirmesine neden olabilir.

### **Karakteri Adlandırma**

R.Wellek ve A.Warren “Edebiyat Biliminin Temelleri adlı eserde Karakter yaratmanın en basit yolunun karakteri adlandırmak olduğunu söyler.<sup>72</sup> Karakterleri adlandırmak onları somut olarak da canlandırır, ete kemiğe büründürür. Yazar bir anlatıda bir kişiye ad verirken aynı zamanda ona bir beden de vermiş olur. Murat Belge’ye göre, “Roman için bireyler gerekliydi. Bunun da ilk koşulu kişilerin gerçek hayattaki insanlar gibi adlarının olmasıydı”<sup>73</sup> İsim karakteri bireyselleştirmek ve ona bir kimlik kazandırmak için geçerli olan en basit yoldur.

Anlatılarda kişilere verilen adlar bazı inançları, bazı toplumsal modaları, kişinin geldiği yerle ilgili bilgileri, kişilerin siyasi eğilimlerini v.b. sembolize edebilir. “Dönemlere ve anlayışlara uygun olarak adlandırma da farklılıklar gösterir. Örneğin romanın çıraklık dönemlerinde, romanslardan farklı olarak karakterlerin gerçek hayattakilere benzer ad ve soyadları olmaya başlar ve bunlar genellikle alegoriktir. Edebi ve mecaz kinayelerle karakter isimlendirilmesi de bir başka yoldur.”<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Miller, **y.a.g.e.**, 117 s.

<sup>72</sup>R.Wellek-A.Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çev.Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, 301 s.

<sup>73</sup> Belge, **a.g.e.**, 15-16 s.

<sup>74</sup> Boynukara, **a.g.e.**, 179 s.

Gerçek hayatta yakınlar ve arkadaşlar nasıl adları ile tanınıyorsa anlatılardaki kişileri de adları ile tanınır. Adlar anlatıdaki kişiliklerin tanımlanması için gerekli olduğu gibi bütün kişilerin adlandırılması gerekmez.

### 1.3.1.Karakter-Eylem İlişkisi

Karakter edebi eserlerin hemen hepsinde kendini eylemiyle ifade eder. Eylem, bir edebi eserin ya da sinema, tiyatro gibi dram sanatına dayalı eserlerin itici gücüdür. Karakterin varolmasını ve drama içindeki etkinliğini sağlayan da eylemdir. “*Dram sanatının esası ‘ eylem’e dayanır. Sinema, tiyatro gibi mimetik anlatım esasına dayalı bir sanat olduğu için, karakter, roman sanatında olduğu gibi bir anlatıcının onun hakkındaki sözcükleriyle değil, davranışlarıyla belirginleşir. Karakter eylem içinde ortaya çıkar*”.<sup>75</sup> Eylemin de içinde bulunduğu olaylar bütününe kısaca olay örgüsü diyebiliriz. Olay örgüsü ile karakterlerin bir arada olması kaçınılmazdır. Birinin varlığı diğerinin varlığını zorunlu kılar.

Hasan Boynukara “Tip ve Karakter” adlı makalesinde karakterin olay örgüsü içindeki yerini sorgularken şöyle diyor; “*Terimin oldukça tartışmalı bir anlamı vardır. En basit şekilde Aristo’dan ödünç alınan mimesis kelimesinin çevirisidir. Aristo’ya göre olay örgüsü sadece öykü ve aksiyon değil, aynı zamanda olayların düzenlenmesi demektir. Dolayısıyla aynı konu farklı olay örgüleri ile sunulabilir. Olaylar edebi eserlerde eskiden olduğu gibi önemli olamasalar da, onlarsız yapılamamaktadır*”<sup>76</sup>. Her eserde olay örgüsünün varlığına rastlamak mümkündür. Bu doğrudan ya da dolaylı olabilir. Aksiyonun, olayların belirli bir düzeyde izleyici/ okuyucuya aktarılmasına diğer bir deyişle bir öykü/ romanın anlatısal yapısına olay örgüsü denir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Aristoteles olay dizisi ve karakteri tragedyanın birincil ve ikincil öğeleri olarak ele almıştır. Kimi yorumculara göre bu, karakterin bir anlatı için yeterince önemli olmadığı sorununu doğurmuştur. “*Tragedya insanın değil de,*

<sup>75</sup> Oluk, a.g.e. 38 s.

<sup>76</sup> Boynukara, a.g.e., 183 s.

*hareketin ve yaşamın taklidi olduğundan ve yaşam hareketi içerdiğinden, bunun sona erışı de bir nitelik değil hareket biçimidir.(...) Dramatik aksiyon, bu anlamda, karakterin temsil biçimi değildir: karakter eylemin yan ürünü olarak ortaya çıkar.”<sup>77</sup>*

Bu durumda karakersiz bir tragedya olur ama hareket olamadan bir tragedya olamaz. Ancak daha sonra bu yorumlar yumuşamış karakterizasyonu olmayan tragedya olabilir halini almıştır. Elinor Fuchs’un “Karakterin Ölümü” adlı eserinde John Jones şöyle der; “Aristoteles hiçbir yerde karakterin eylemden daha az önemli olduğunu söylemiyor ya da sadece öylesine söylüyor. Bu savın dile getirilme biçimi uzmanlar incelediğinde bile çok iyi anlaşılıyor”<sup>78</sup>. Aristoteles’in Poetika’da kastettiği karakter, bugün anladığımız anlamdaki karakter değildir kuşkusuz. O daha çok yaptığı işlerin toplamından oluşan, iç derinliği olmayan insandır. Oysa bugünkü anlamında karakter, öyküde yaşadığının aynı bir gerçeklikle gerçek yaşamda da hayat bulan bir öğedir. Aslında gerçek olan, eylem ve karakterler öylesine iç içedirler ki biri olmadan diğerini düşünmek pek mümkün olmaz.

*“ Olay dizisi karakter olmadan başlayamaz ve karakterin devinmesi olay dizisinin oluşum nedenidir. Antik Yunan’da Aristoteles’in, ‘Karaktere dayanmayan tragedya olabildiğini, ama aksiyonu olmayan tragedya olamayacağını,’ söylemiş olması, yalnızca o dönemin karakter anlayışının edilgen bir anlam taşıdığını gösterir.(...) Günümüzde karakter, aksiyonu yaratandır.”<sup>79</sup>* Dram sanatı insanın eylemi üzerine kuruludur. Sunum biçimine göre insanı konu alan hemen her eylem dramatik bir esere konu olabilir.

Hasan Boynukara’nın Ergin’den aktardığına göre “Karakterler, olayın geçtiği zaman ve yerin organik bir bütün olarak ele alındığı anlatım yapısı”dır. Bunu sağlamak için amaç, algılama, gerilim, çatışma, çözüm ve ironi gibi bir takım öğelere ihtiyaç vardır. Stephan Crane, Norman Freidman ve Philip Stevik’e göre olay örgüleri esas itibarıyla üçe ayrılır: Eylem, Karakter ve Düşünce”.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Butcher’dan aktaran Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Dost Yayınları, Ankara, 2003, 41 s.

<sup>78</sup> John Jones’tan aktaran Elinor Fuchs, **y.a.g.e.**, 42 s.

<sup>79</sup> Hülya Nutku, **a.g.e.**, 49 s.

<sup>80</sup> Boynukara, a.g.m., 184 s.

Öykülerin büyük bir çoğunluğunda karakterin ulaşmak istediği bir amaç vardır. Karakterlerin eylemleri olay örgüsünü geliştirir. Karakterin ulaşmak istediği hedef, onu amacına ulaşması için motive eder. Karakterin neyi neden yaptığını anlamak için yaptıklarının nedenleri açıkça belirtilmelidir. Bu aynı zamanda okur/izleyicinin anlatıdan kopmamasını da sağlar. Karakterin amacı ve bu amaca ulaşmak için karşısına çıkan engeller olay örgüsünü oluşturur ve aynı zamanda da karakterin tanınmasına yardımcı olur. Karakteri eyleme iten itici güç biliniyorsa ulaşmak istediği nokta anlaşılır. Yazar karakterin eylemlerinin ardındaki itici gücü ve bunun gerekçelerini bütünlüklü olarak anlatmak durumundadır.

### 1.3.2. Karakter Gerçek İlişkisi

Edebi eserler üç ögenin birleşmesi ile meydana gelirler. Bu üç öge; düşünce, hayalgücü ve duygulardır. Söz edilen üç öge ile oluşturulan eserlerin sürekli olarak değiştiğini dikkate alınır, edebi eserlerin hiçbirinin gerçek hayatla birebir örtüşmeyeceğini anlaşılır. Çünkü yaşanmış bir olayı birebir tekrarlamak mümkün değildir. *“Dil gerçekliğinin de; acıları, mutlulukları, her türlü duygu, düşünce ve yaşantıları, uyumluluk veya çatışma halindeki insanlar arası ilişkileri, yani nesnel gerçekliği, yaşadığımız hayatın gerçekliğini tam olarak ifade edemeyeceği, anlatamayacağı ve hissedemeyeceği kesindir”.*<sup>81</sup>

Edebi eserlerde kurmaca olan hayalgücü ile üretilmiş ve doğru olmayı ifade ettiğine göre ve gerçek de bunun tam karşısında gerçek ve doğru olanı ifade ettiğine göre, yalan içinde doğruyu veya hayalin içinde gerçeği ne şekilde ayırmak gereklidir? Bir eser her ne kadar kurmaca da olsa anlatılanlar, kişi, olay ve davranışlar hemen herkesin benzerlerini çevresinde gördüğü duyduğu ya da hayal ettiği gerçek bir dünyadan alınmışlardır. *“İzlediğimiz bir film, komedi dizisi tiyatro oyunu, veya okuduğumuz bir romandan zevk almamız, onları anlamamız, onların üzerimizde çeşitli etkiler yapması, veya izler bırakması ve zihnimizde onları*

---

<sup>81</sup> Selçuk Çıkla, Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, **Hece Dergisi**, Sayı: 65/66/67-Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, 2002, 115 s.

*yorumlayabilmemiz, bu sanat ürünlerinin etkileyiciliğinden ziyade hayatın felsefi, ferdi veya evrensel gerçekleriyle yakın ilişki kurmuş olmalarından dolayıdır”.*<sup>82</sup>

Yazarlar yarattıkları karakterleri genellikle çevrelerindeki kişilerden etkilenecek oluşturmaya başlasalar da tamamen esinlendikleri kişinin özellikleriyle karakteri oluşturmazlar. Anlatılarda yazar tarafından oluşturulan kurmaca dünyada, kişiler başlıca ilgi odaklarıdır. Bir anlatıda yer alan karakterler, zaman zaman şaşırtır, aldatır, yönlendirir, karakterler yakın bulunabilir ya da onlardan nefret edilebilir. Önemli olan yazarın bu duyguları yaşatabiliyor olmasıdır. Bu tür özellikleri birbir yaşatabiliyorsa gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında bir bağ kurulmuş demektir.

*“Roman ve öykülerdeki karakterlerin gerçek bir varlıklarının olmadığını ve sadece dilbilimsel işaretlerden ibaret olduklarını biliriz. Bununla birlikte karakterleri gerçekten varmış gibi kabul ederek onları pekala tartışabilir, onlarla ilgili olumlu ya da olumsuz yargılarda bulunabiliriz. Günlük, sıradan bir dünyanın mantığıyla ele alındıklarında doğal ve reel olan ters düşebilirler ancak parçası oldukları kurgusal dünya mantığıyla bakıldığında pekala normal kabul edilebilirler.”*<sup>83</sup>

Anlatılardaki karakterler gerçek hayatın kesiti olan bir zamanda yaşarlar. Bu belli zamanda ne zaman doğdukları belli değildir. Sanki kişiler dünyaya ışınlanmış gibidir. Ölüm konusu doğuma göre çok daha esnek işlenir. *“Kişileri öldüğü sırada yazar artık iyice onları anlayabilecek, haklarında hem gerçeklere uyup, hem de kendi hayal gücünden doğan şeyler söyleyebilecek durumdadır.”*<sup>84</sup> Burada gerçek ve yazarın hayal gücünün karışımında doğan çok güçlü sonuçlar elde edilir. Anlatılarda gerçek hayatın önemli öğelerinden biri olan beslenme konusuna hemen hemen hiç değinilmez. Kişiler ne doğru düzgün yemek yer ne de sindirim işlevi tam olarak gerçekleşir. Bir diğer öğe olan uyku, karakterler için gereksizdir. Çünkü başkişinin zamanının büyük bir kısmını uykuda geçirdiği düşünülemez. Aynı durum sevgi için de geçerlidir. Anlatı kişileri sevgilerini çok yoğun yaşarlar. Çoğu kez hayatlarında

---

<sup>82</sup> Çıkla, **y.a.g.e.**, 116 s.

<sup>83</sup> Boynukara, **a.g.m.**, 181 s.

<sup>84</sup> E.M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev: Ünat Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, 92 s.

başka bir şeye yer olmayacak biçimde bir sevgi yaşarlar. “ Gerçek yaşamda da zaman zaman büyük tutkular, büyük heyecanlar vardır; ama bu sürekli bilinçlilik ve doymak bilmez açlık durumu, bu durmadan kendini yeni ilişkilere uydurma çabası yoktur”.<sup>85</sup>

Anlatılardaki karakterler çoğu zaman gerçek hayattaki benzerlerinden çok daha ele avuca sığmaz kişilerdir. Anlatılarda yaşayan karakterler ancak kendi kurmaca gerçeklikleri içinde tutarlı davrandıklarında gerçek olabilirler. Bütün kişiler gerçek hayattaki insanlara benzeyebilirler ancak bu benzerlik dolayı değil okur/izleyiciyi inandırabildikleri oranda gerçeklerdir. Yazar genelde anlattığı kişi hakkında her şeyi biliyordur. Bunu açık açık anlatmasa da bildiğini bir şekilde hissettirir. O zaman da günlük hayattakinden farklı olarak bize bir gerçeklik izlenimi kazandırır.

Bir anlatıda kişiler yazarın anlattığı kadar yaşarlar. Yazarın anlattığı hayali kişiler, iyi yazılmış olan karakterler okundukça canlanır ve ete kemiğe bürünürler. “Kurgusal kişilerin varlığı rüyalarımızdaki kişilere benzer. Roman kişileri her ne kadar roman sayfalarında fırlayıp çıkamazlarsa da, gerçek hayattakilerle özdeş olmasa da benzer bir gerçeklik yükleriz. Karakterlere böylesi bir gerçeklik yüklediğimiz andan itibaren okuduğumuz şeyin sadece bir öykü, karakterin de uydurma olduğu düşüncesinden uzaklaşırız.”<sup>86</sup>

Anlatılarda yaşanan olaylar ve kişiler çoğu kez tarihte yaşananlardan ve yaşayanlardan farklı olacaktır, çünkü, hiçbir kurmaca anlatı yaşanmış olayları olduğu gibi aktarmaz. Dolayısıyla kurmaca dünya ile gerçek dünya karakterleri arasında çok fark vardır. Çok gerçekçi eserler bile yaşamış olan karakteri değil, gerçeğe uygun olan karakteri sunarlar bize.

---

<sup>85</sup> Forster, y.a.g.e., 94 s.

<sup>86</sup> Michael Butor, **Roman Üstüne Denemeler**, Çev: Mehmet ve Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul , 1991,35 s.



## 1.4. Tip ve Karakter Arasındaki Temel Farklar

Buraya kadar olan bölümlerde genel olarak edebi eserlerde karakter nedir, nasıl şekillenmiştir, karakterin gerçekle ilişkisi v.b. gibi konular üzerinde duruldu. Bu bölümde ise anlatılarda tip nedir açıklamaya ve daha sonra da tip ve karakterin birbirlerinden ayrıldıkları noktaları açıklığa kavuşturulmaya çalışılacak.

### 1.4.1. Edebi Metinlerde Tip, Stereotip, Arketip

Anlatı kişilerini daha önce sınıflandırılmıştı. Karakter üzerinde derinlemesine bir inceleme yapıldıktan sonra karakterlerin yanında anlatılarda mutlaka yer alan *tipler* incelenecektir. E. M. Forster'e göre roman kişileri *yuvarlak* ve *yalınkat* kişiler olarak ikiye ayrılır. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda 'humour' denirdi. "*Bunlara kimi zaman 'tip' kimi zaman 'karikatür' denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur*".<sup>87</sup> Yapısı geliştikçe kişiler yuvarlak kişi olmaya başlar. O zaman tip denince akıllara daha çok tek bir yönü ile ortaya çıkmış anlatı kişileri gelmektedir.

Tipler, anlatıda ne zaman ortaya çıksa kolayca tanınır ve bir kere tanıtıldıktan sonra bir daha tanıtılmalarına gerek yoktur. Tipler olayların etkisiyle değişim göstermez belli başlı özelliklerini korurlar. Hatta bazı tipler bir tek cümle ile ifade edilirler. "*Yazar bir kişiyi bir ya da birkaç yanıla koyabilir eserine. Ama kişinin o bir ya da birkaç özelliği inandırıcı olmalı, iyice belirlenmelidir*".<sup>88</sup> Kişi kötü bir kişi ise bu psikoloji k bir tutarlılık içinde verilmelidir.

Tipler daha çok gündelik yaşamdaki bir grubu, bir düşünceyi, bir tutumu temsil ederler. "*Lucaks'ı izleyerek tipi belli bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipliği*" olarak tanımlamak olasıdır.<sup>89</sup> Tip anlatı içerisinde bireysellikten çok genel özellikleri yansıtan bir kişidir. "*Marxşçı eleştirideki – ama Marxşçı eleştirinin ülküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki-*

---

<sup>87</sup> Forster, **a.g.e.**, 108 s.

<sup>88</sup> Belge, **a.g.e.** , 22 s.

<sup>89</sup>Boynukara, **a.g.m.**, 181 s.

kullanılışına göre ‘tip’ bireyselliklerinden hiçbir şey yitirmeksizin, birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani ‘tipik’ olan roman kişilerini anlatır”.<sup>90</sup> Her eserde yalnızca kişilere ihtiyaç vardır. Kişinin tipik olması onun bireyselliğini etkilemez.

Tipler eski Yunan’dan beri varlıklarını sürdürmüşlerdir. Avrupa romanı ‘İnsan yaratma’ sanatını antik Yunan tiyatro geleneğinden almıştır. “*Eiron: kendi-kendiyle alay eden kişi ya da alazon: kibirli, yüksekte atan kişi eski Yunan tiyatrosunda sıkça karşılaşılan kişilerdir. Orta Çağda insanlar mizaçlarına göre ‘Choleric’ (çabuk kızan), ‘sanguine’( neşeli), ‘melancholy’ (hüzünlü) ya da ‘phlegmatic’ (soğukkanlı) gibi tiplere ayrılırlardı*”<sup>91</sup> “1940’larda bu sınıflandırmanın modern bir versiyonu W.H. Sheldon tarafından yapılır. Buna göre insanlar esas itibariyle üç sınıfa ayrılır: mezomorf (masküler, aktif, idüal), endomorf ( şişman, isteklerine düşkün, edilgen) ya da ektomorf ( ince , entelektüel ve duyarlı) 1840’larda karakter kuramlarına büyük ilgi ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak yüzlercesinin özelliklerinin çizildiği kitaplar yazılmaya/satılmaya başlanır. Bunlar arasında sarhoş tipi, dilenci tipi, çiçekçi kız tipi, müzmin bekâr tipi gibi tipler yer alır.”<sup>92</sup>

Yazarın etkileyici bir tip yaratabilmesi toplumda yaygın olan bir tipi eserine yansıtması ile mümkün olur. Lucaks’a göre tip örnek, yol gösteren, aydınlatan demektir.<sup>93</sup> Tip yaratırken tipin temsil ettiği grubun özelliklerinin başarıyla yansıtılması gereklidir. “*Tip bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan ve bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan kişilerdir*”.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup>Belge, a.g.e., 23 s.

<sup>91</sup>Kershner ‘den aktaran: Boynukara, a.g.m., 181 s.

<sup>92</sup>y.a.g.e., 181 s.

<sup>93</sup>Lucaks, 1997, a.g.e., 158 s.

<sup>94</sup>Belge, a.g.e., 20 s.

Yalınkat kişiler yani tiplerde kişinin toplumsal ya da sosyal bakımdan en çok göze çarpan özelliği vurgulanır. “*tiyatroda da romanda da, aktörlere benzeyen birtakım insanlar vardır; erkek ve kadın kahraman, kötü adam, ‘ ciddi karakter oyuncular’ veya ‘komik karakterler’ gibi. Bu arada küçük çocuklar, saf genç kızlar ve daha yaşlı kahramanlar( ana, baba, evlenmemiş hala, teyze ve dede, hizmetçi) de bulunur. Roma tiyatrosunda cimri baba, düzenbaz uşak, ve palavracı asker gibi tiplere çok rastlanır*”.<sup>95</sup>

Tiplerde genellikle psikolojik derinlik yoktur. Olay örgüsünün başında sonuna kadar değişmeden varlıklarını sürdürürler. Genel anlamda bilinen kalıplara göre oluşturulurlar. “*Tip, herkesin genelde tanıdığı ya da kafasında bulunan bir kalıp insandır*”.<sup>96</sup> Sarhoş, tipi, dilenci tipi, ak sakallı dede tipi, cimri tipi v.s. gibi tipler vardır. Tipler oldukları gibi kabul edilirler. Davranışlarının altında yatan nedenlere bakılmaz. Aynı durumda hep aynı şekilde davrandıklarından okur/ izleyici onların davranışlarını önceden tahmin edebilir.

Tiyatroda tip, insanların ortak niteliklerini taşıyan bir öge olarak belirginleşir. İzleyici insanın genel niteliklerini yansıtan bu oyun kişisini kolayca tanır, inandırıcı bulur. “*Tipin oyundaki işlevi, yazarın insanlık ve toplum hakkındaki görüşlerini iletmek için bir örnek teşkil etmesidir. Bu yüzden tip, oyundaki işlevini doğru olarak yerine getirmeli ve açık seçik, belirgin olmalı ve sınırını aşmamalıdır*”.<sup>97</sup> Hülya Nutku, tiyatroda tipin taşınması gereken nitelikleri inandırıcılık, tipine uygunluk, tutarlılık genelleme, yani yorum ve ifade, kalıplaşmama ve vurgulama olarak sınıflandırmıştır.<sup>98</sup> Sevda Şener ise tipleri *evrensel tipler, toplumsal tipler, ruhsal tipler, hayal ürünü tipler, tarihsel tipler ve dondurulmuş tipler* olarak altı ayrı kategoride inceler. Etik, estetik, ya da insani değerleri veren tipler, *evrensel tipleri*, anlatı içinde çizilen portresi netleşmiş tipler *toplumsal tipleri*, birtakım dengesizlikleri içeren tipler *ruhsal tipleri*, fantastik ve doğüstü güçleri temsil eden tipler *hayal ürünü tipleri*, tarihteki yerlerinin etkilerini taşıyan tipler *tarihsel tipleri*

<sup>95</sup> R.Wellek- A.Warren, **a.g.e.**, 303 s.

<sup>96</sup> Özdemir Nutku, **a.g.e.**, 74 s.

<sup>97</sup> Hülya Nutku, **a.g.e.**, 37-38 s.

<sup>98</sup> **y.a.g.e.**, 40 s.

ve son olarak da gerçekçi beğenilerle yaratılmış fakat izleyici tepkileriyle kalıplaşan tipler de *dondurulmuş tipleri* temsil eder.<sup>99</sup>

### **Stereotip**

*“İnsanların bu biçimde sınıflanarak genel kategorilere oturtulması sonucunda ortaya çıkan kalıplara stereotip diyoruz. Kadın-erkek, zenci-beyaz, yaşlı-geç, Türk-yabancı, asker-sivil gibi kalıplar bunun örnekleridir”.*<sup>100</sup> Stereotip kalıplaşmış anlatı kişisidir. Stereotip yazarların zaten oluşturulmuş bir kişiyi anlatılarında kullanmaları sonucu oluşur. Bu tür anlatı kişileri zaten mevcuttur. Yeniden oluşturulmaları gerekmez. Yazar bunları aynen alarak anlatısında kullanır. Belirli bir geleneksel grubu ya da toplumsal sınıfı temsil eder. Belli davranış kalıpları içerisinde hareket ederler. Herkes tarafından bilinen, tanınan kişilerdir ve ne yapacakları nasıl davranacakları önceden tahmin edilebilir. *“Bunlar belirli bir kesimin özelliklerini taşırlar ve zaman zaman abartılı bir biçimde takdim edilirler. Karikatüre benzedikleri halde karikatür değildirler. Hem toplumsal hem de bireysel imajlar taşırlar.”*<sup>101</sup>

Murat Belge stereotipi klişeleşmiş roman kişisini tanımlamak için kullanır. Yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı ve zaten yaratılmış kişileri kopya ettiği zaman kullanılır.<sup>102</sup> Stereotipler çok tipik olduklarından çeşitli yerlerde ortaya çıkarlar ve hemen hemen aynı etkiyi bırakırlar.

### **Arketip**

Kelime anlamı olarak ilk örnek, özel örnek anlamına gelen arketip, aslında evrensel bir olgudur. Arketip kelimesi anlatılarda mitik boyuta ulaşmış karakterler için de kullanılır. Don Kişot, Hamlet Faust v.s. bu mitik kişilere örnektir. Bir arketip

---

<sup>99</sup> Sevda Şener’den aktaran: Hülya Nutku, **a.g.e.**, 41s.

<sup>100</sup> [www.bilkent.edu.tr/~dos/ogdm/b\\_kslriletisim.html](http://www.bilkent.edu.tr/~dos/ogdm/b_kslriletisim.html)

<sup>101</sup> Boynukara, **a.g.e.**, 181 s.

<sup>102</sup> Belge, **a.g.e.** , 22 s.

anlatılarda kullanıldığında genellikle anlatının başarısı hedeflenir. Özellikle filmlerde gişe başarısı hedeflendiğinde arketipler yaygın olarak kullanılmaktadır.

Arketip kavramı Carl Gustar Jung tarafından kullanılmış ve anlatılardaki kişilerin yapılanmasında önemli olmuştur. “*Her insan aynı temel arketip imgelerine sahiptir. Bir çocuk dünyanın hangi yöresinde doğarsa doğsun, anne arketipini de birlikte dünyaya getirir(...)* Bazı arketipler kişiliğin oluşumunda çok önemli bir rol oynadıklarından Jung onlara özel bir yer verir. Bunlar: *persona, anima ve animus, gölge ve ben olarak sıralanabilir*”.<sup>103</sup> Arketipler zaman içinde bütün anlatılarda kullanılmıştır.

#### 1.4.2. Karakter ve Tip Kavramlarını Birbirinden Ayıran Faktörler

‘Karakter’ ve ‘tip’ kavramlarının tanımlamalarından yola çıkarak yapılan incelemelerinde anlatı içerisinde kullanılırken birbirlerinden bazı farklarla ayrıldıkları gözlenmiştir. Örneğin; anlatılarda izlenen karakterler çok boyutlu, tipler ise tek boyutludur. Tip, tek bir belirgin özelliğiyle ortaya konulurken, karakter çok çeşitli yönleriyle işlenir. Ancak basmakalıp olarak yaratılan karakterler bir süre sonra tipik olmaktan, tipleşmekten kurtulamazlar. Cimri bakkal, iyi yürekli kör ve güzel kız, halkı galeyana getiren sarıklı hoca birer tip örneğidir.

Karakterler bir bütün içinde oluşturularak, kişiliklerinin psikolojik, fizyolojik, sosyolojik tüm olumlu ve olumsuz özellikleriyle anlatı içerisinde yer alırlar. “*Kötü adamlar bile sadece “ kötü kişiler” değildir. Benlikleri doğrultusunda hareket eden, çok yönlü kişilerdir. Bu yazarın onları sempatik sunacağı anlamına gelmez*”.<sup>104</sup> Bazı anlatılarda, kötü karakterler o kadar önemli hale gelir ki, yaşayan bir insan olduğu ve zaafı olabileceği doğru bir şekilde anlatıldığında, anlatıdaki başkarakterden bile daha akılda kalıcı bir yeri olur. Bu şekilde kurulan bir karakter sıradanlıktan yani tipikleşme olasılığında oldukça uzaklaşır.

---

<sup>103</sup> <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1220>

<sup>104</sup> Miller, y.a.g.e., 118 s.

Anlatı içerisinde tipler çok büyük bir kolaylıkla tanınırlar. Onları diğerlerinden ayıran basit ve bilgin özelliklere sahiptirler. Atmışlı yıllardaki Türk filmlerinde yer alan yoksul ama yetenekli sanatçı, kötü yürekli amca- dayı, iyi yürekli pavyon şarkıcısı anne- abla, yardımsever komiser, her şeyi başaran çocuk gibi tipler hemen her yerde aynı görünümü vermekte ve basmakalıp tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin ise daha güçlü, kişisel özellikleri bakımından zayıf olsa da, öyküyü hareketlendiren, sürükleyen öge olduğunu görülmektedir. Karakterler bazı önemli tanımlamalarla bireyselleştirilmiştir. Kendilerine özgü davranış tarzları, tavırları, mimikleri ve jestleri, giyim tarzları vardır. Örneğin, Charlie Chaplin, kendine has yürüyüşü, bastonu ve bıyığı ile kendine özgü bir karakterdir.

Karakter ve tipi birbirinde ayıran bir diğer özellik ise, karakterin anlatı içerisinde sürekli bir değişim ve gelişim göstermesine karşın, tipin anlatı boyunca aynı kalması ve belirli özelliklerini korumasıdır. Karakterin anlatı boyunca değişmesi okur/ izleyicinin onunla daha çok bütünleşmesini, ona ilgi duymasını ve özdeşim kurmasını sağlar. Karakterdeki değişim ve gelişim ona ilgi duyan okur/ izleyici için gerçek yaşamda da bazı değişim ve gelişimlerin gerçekleşmesi ihtimalini mümkün kılar. Klasik Türk filmlerinde taşradan gelen genç kadın zengin, yakışıklı, arzu nesnesi delikanlının dikkatini çekebilmek, aşkına karşılık bulabilmek için köklü bir değişimden geçer. Konuşmayı, yürümeyi, yemek yemeyi, dans etmeyi ve onu hedefine ulaştıracak pek çok şeyi kısa bir zamanda öğrenerek değişimini tamamlar.

Anlatının çatışma halindeki karakterlerin eylemleri sonucunda oluştuğundan daha önce söz edilmişti. Karakter öyküyü değiştirir, geliştirir. Tip ise anlatı içerisinde etkin bir konuma sahip değildir. Karakterler anlatının seyrini yönlendirirken, tipler sadece belli zamanlarda ortaya çıkar ve kaybolurlar.

Karakter ve tip kavramlarının tek tek ayrıntılı incelemeleri yapıldıktan sonra birbirlerinden bazı temel farkları olduğu ama genel olarak bu iki kavramın birbirlerinin içinde eriyip gittikleri sonucuna varılmıştır. Karakter genel olarak öznelliği, yalınkatlığı temsil etse de belli bir tip kalıbına oturduğu gözlenmiştir. Yani

en özgün karakter bile tipiktir. Murat Belge tip ve karakter hakkında yazdığı yazısında, tip'i, genel özellikleriyle tanımlanan, iç değişimlerinden çok söz edilmeden daha çok dış gelişimleriyle anlatılan, bireysel özelliklerinden tümüyle arınmış ve belli bir grubun temsilciliğini yapacak kadar genel nitelikleriyle tanımlanan anlatı kişisi olarak tanımlamıştır. Karakter ise bunun tam karşıtı bir görünümde; toplumsal gerçekliklerin farkında ama kendi yaşamını önceleyen, anlatı içerisinde az çok değişim ve gelişim gösteren, karmaşık kişilik yapısına sahip anlatı kişisidir karakter.<sup>105</sup>

Murat Belge, bu tanımlamaları ortaya koymakla birlikte bu iki kavramın bu tanımlama neticesinde oluşan karşıtlığına karşı çıkmaktadır. Edebiyat ve tiyatro sanatlarında oyunlarda ve romanlarda yer alan kişileri değerlendiren Belge, kişilerin zamanla 'arketip' konumuna geçtiklerini ve onların temsil ettiği kişilik özelliklerinin belli tiplerin yaratımında kullanıldığından söz etmiştir. Yani tipler bireyselliklerini her durumda korumayı başarmışlardır. Bir sekreter tipinden söz ettiğimizde, bu genel bir sekreter tipi olacaktır. Ama bu onu diğer insanlardan ayıran belli başlı özellikleri olmayacağı anlamına gelmez. Başkarakterin sekreteri olarak öykü içerisinde anlamlı bir rolü yoksa anlatıda tip olarak işlenecektir. Çünkü bu sekreterin kişiliği gelişmeye uygun değildir ve bu yüzden de hareketsiz, donuk olarak kalacaktır. Karakter önemli tip önemli değil diye bir ayırım yapmak doğru değildir. Tipin ayrıntularla giydirilerek geliştirilen biçimi olan karakterde mutlaka tipik bir yön de bulunur. Anlatı içerisinde her ikisinin de yerine göre önemli oldukları yerler vardır.<sup>106</sup>

### **1.5. Sinemada Karakter ve Tip**

Sinemada işlenen konuların öykülerinin kaynaklarına bakıldığında, ya sinema için oluşturan "Özgün öykü"ler ya da diğer sanat dallarından uyarlanan konulardan oluştuğu görülmektedir. Film için oluşturulan özgün öyküler sinema kurallarına uygun olarak tasarlandığından sinema doğasına daha uygun olarak gerçekleştirilir. Uyarlama öykü ise esas olarak alındığı sanat dalına uygun olarak yazılmış olup, uyarlama bir film yapmak özgün öykülü bir film yapmaya göre çok daha zordur.

---

<sup>105</sup> Belge, **a.g.e.**, 20-21 s.

<sup>106</sup> **A.g.e.**, 20-21 s.

Uyarlaması yapılacak eserin, sinemanın gereklerini yerine getirecek bir eser olması gerekmektedir. Sinema sürekli gelişen değişen bir sanat dalı olduğundan dolayı artan senaryo ihtiyacını yalnızca özgün senaryolardan karşılamak mümkün değildir. Bu nedenle uyarlama senaryolar sık sık başvurulan senaryo kaynaklarıdır. “*Diğer görsel ve yazınsal sanatlarla ilişki, sinemanın ilk yıllarında sinema sanatçılarınca sağlıklı bir ilişki gibi görüldü. Hatta öyle ki filmlere en benzetilen, aralarında ilişki kurulan yazın türü roman oldu. Sinemanın ilk ustalarına göre, roman ya da film insan yaşamından kesitler sergiliyordu; roman ve film öyküsünün çıkış noktaları aynıydı*”.<sup>107</sup> Griffith roman ve sinema arasındaki bu yakınlığı kullanarak sinemada farklı bir anlatım tekniğinin ilk kullanıcısı olmuştur.

Sinema ve roman arasındaki bu benzerlik sinemanın gelişiminden çok sınırlanmasına neden olmuştur. Sinemanın giderek kendi zincirlerini kırması ve bağımsızlaşması çok uzun bir zaman alsa da film yaratım sürecinde senaryo yazarı ve yönetmen arasındaki uçurumların aşılmasına çok önemli katkıları olmuştur.

**Sinema yaşamdaki hemen her şeyi kendisine konu alabilir.** Bu konu çeşitliliği içerisinde istemediği her şeyi de bir kenara atma yeteneğine sahiptir. “*Sinemanın, yazından ayrımlı olarak, zor anlaşılır duygu kıvrımlarını, bulanık sezgileri, düşüncenin karmaşık düzenini iletmeye elverişli olmayan kısa ve kesin yapısı, bu yoksunluğunu, insanı, insanlara arasında yaşatarak giderir, çevresindekilere karşı tavrı, tepkisi, davranışı ve konuşması ile kişi, kişinin karmaşık iç gerçeği, anlak yapısı hakkında ipuçları verir. İzleyici de kendi anlayış gücü oranında bu ipuçlarını değerlendirir*”.<sup>108</sup> Sinema kendine has özellikleri gereği, anlatacaklarını belli bir zaman dilimine sığdırmak zorunda olduğundan, görüntünün gücünü kullanarak anlatacaklarını izleyicisine net bir şekilde sunar. İzleyicinin ilgisi en üst düzeyde tutularak bu kısa zamanda anlatılmak istenenin izleyici tarafından anlaşılmasını sağlar. Anlatılmak istenen şey izleyici için perdede gördüklerinden ibaret olduğundan, sinemada daima bir devinim söz konusudur.

---

<sup>107</sup> Akyürek, a.g.e., 104 s.

<sup>108</sup> y.a.g.e., 105 s.



Devinim çoğu kez bir çatışma, bu çatışmayı çözümleyecek bir kahraman, bu kahramanın çatışmayı çözmesini engellemeye çalışan bir karşıt karakter ve öykü içerisinde zaman zaman dahil olan tipler tarafından sağlanır. Öykünün dramatik yapısı ve amacı belirlendikten sonra kişiler bu amaçları yerine getirmek için eylemlerini ortaya koyarlar. Michael Chion harekete dayalı ve kişilere dayalı iki tür filmden söz eder. “ *Kimilerine göre sinemada hareket/kişi, beklenmedik olaylar/ kişilerin psikolojisi türünden ikili bir ayırım söz konusudur.*” <sup>109</sup>

Buna göre hareketin önemli öge olduğu filmler ve duygusallığı ve insanın psikolojik yapısını önceleyen filmler olarak iki tür film çıkar ortaya. Bu karşıtlık geçmişten beri dramaturgların yoğun olarak tartıştığı bir konu olmuştur. Burada da ilk bölümde tartışıldığı üzere, karakter ve eylemin birbirine üstünlük kurmadan her ikisi birlikte bir anlatı ortaya çıkarmaları daha makuldür. Chion bu konuda şöyle der: “ *Bir filmde çok sayıda hareket varsa, kişiler adeta birer kuklaya dönüşüyor, ruhsallık üzerinde çok durulduğunda da filmin hareketi ağırlaşır önemini yitiriyor. Aslında en uygunu, karakterle hareketin birleştirilmesi ve birbirini tamamlamasıdır; bu da gerçekler düzleminde değil ancak soyut düzlemde tasarlanabilecek bir ülküdür.*” <sup>110</sup> Konusu olan filmlerde karakterler bulunması gereken temel öğelerdendir. Karakterler filmde, konuşmaları, hareketleri, davranışları ile görüntüyü dinamikleştirerek, kendileri için öngörülen amacı yerine getirmeye çalışırlar. Sonuçta amaç kusursuz bir insan portresi sunmaktansa kişinin psikolojik, sosyolojik ve fiziksel özellikleriyle tanımlanmasıdır.

Bir filmde karakter ilk olarak yapmaya çalıştığı şey ile kendisini gösterir. Anlatı içerisinde amacının gücü ölçüsünde de güçlü konuma gelir. Wendell Wellman’a göre; Kahraman ne yaptığı, ne yapmaya çalıştığı ve bu konuda ne düşündüğü ile belirir. <sup>111</sup> Karakterin gerçekliği de bir bakıma bu şekilde ortaya çıkar. Sahnelerde kullanılan diyaloglardan çok karakterin yansıttığı görüntü ve hareketleri ile karakter gerçeklik kazanır. Karakterin yaptığı şeylerle yani aksiyonu ile tanımlanır. Karakter belli bir aksiyonun içine girdiğinde bir reaksiyon gösterir ve

---

<sup>109</sup> Michael Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Agora Kitaplığı, İstanbul,2003, 104 s.

<sup>110</sup> Chion, **y.a.g.e.**, 105 s.

<sup>111</sup> Wendell Wellman, **Senaryo Yazarının Yol Haritası**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul ,2004, 62 s.

karakteri de böylece ortaya çıkmış olur. Karakterin hep bir amacı vardır. William Miller kahramanın amacını ----mak, ----mek şeklinde tanımlamıştır.<sup>112</sup> Suçluyu yakalamak, paraya ulaşmak, belli bir konuma gelmek ve ya sevdiği kıızı kötülerin elinden kurtarmak gibi. “*Karakterin hareketlerinin altında yatan neden, onu motive eden güdüleyen şey ‘amaç’tır*”.<sup>113</sup> Karakter bütün anlatılanların bir sentezi olarak ortaya çıkar bundan dolayı anlatı içinde yaptığı şeyler öncesi ve sonrasıyla ve yapılış amacıyla birlikte verilmelidir. Yani öykü oluşmadan önce öyküde yer alacak kişiler yazar tarafından iyice tanımlanmalıdır.

*“İnsanı toplumsal bir birim olarak gören sinemada, kişinin diğer kişilerle ilişkiler içinde gösterilmesi, yalnızca bu ilişkilerin toplumsal anlamını belirtmek için değil, değişmeyen kişilik özellikleri göstermek, tin sorunlarını açıklamak için de gerekli. Sinemanın yazın sanatına üstünlüğü, insan ilişkilerini görsel olarak göz önüne sermesi, ve insan portresine yaşam kazandırmasıdır.”*<sup>114</sup> Karşıtlıkların ortaya çıkarılması film öyküsünün dengelenmesinde etkin rol oynar. İyilerin iyiliği, kötülerin yaptıklarıyla anlam kazanır, belirginleşir, aynı şekilde cesurlar korkaklardan, girişkenler çekingenlerden ayrışır.

### **1.5.1..Sinemada Tip ve Karakter Yaratımı**

Derinliksiz, bazı mesajları iletmekten başka işlevi olmayan ve anlatıda belirgin bazı özellikleriyle yer alan film kişileri tip olarak adlandırılmaktadır. “*Öyküde tip yaratma, kişiyi kişide simgeleme işlemidir.*”<sup>115</sup> Tipte insani özelliklerin belli başlıları toplanır. Bunlar zaman zaman insanı aşağılayan zaman zaman yücelten özelliklerdir. Her tip ayrı ayrı belli bir insani özelliği betimler. Geleneksel Anlatı’da yer alan belli başlı tiplerden daha önce söz edilmişti. Bunları kısaca, evrensel tipler, toplumsal tipler, tinsel tipler, hayal ürünü tipler, tarihsel tipler ve dondurulmuş tipler olarak belirlenmişti. Çağdaş anlatılı filmlerde bu belirlemelerin dışına çıkmıştır. Geleneksel anlatıda belirlenen gözlemlerden yola çıkılarak oluşturulan tipler yerini

---

<sup>112</sup> Miller, a.g.e, 113 s.

<sup>113</sup> Oluk, a.g.e, 104 s.

<sup>114</sup> Akyürek, a.g.e., 189 s.

<sup>115</sup> Akyürek, a.g.e., 169 s.

koşullara göre oluşturulan insan tipi almıştır. “*Bertolt Brecht tipik olana karşı, davranışları ile var olan kişiyi açıklarken, ‘Asıl sorun, o kişinin belli durumlarda nasıl davranacağı sorunudur ’der( Eslin 1963:113)’*”<sup>116</sup>. Çağdaş anlatıda tip, geleneksel anlatıda olduğu gibi tanımlanarak bir kesit halinde sunulma yerine belirli durumlar karşısında takındıkları tavırlar ile belirlenir. Karakter tipin tersine sadece belli başlı özellikleriyle verilmeyip derinleştirilen, derinlemesine incelenen film kişisidir. Sinemada karakter ve tip oluşturmada kullanılan bazı yöntemler vardır. Bu bölümde bu yöntemler üzerinde durulacaktır.

Karakterin ve tiplerin oluşturulması aşamasında iki yöntemden söz edilebilir. Bunlar; Doğrudan yaratım ve dolaylı yaratım yöntemleridir.

#### **1.5.1.1. Karakterin Doğrudan Yaratımı**

Doğrudan karakter çizim yönteminde belli başlı üç yöntem kullanılır. Karakter betimleme diyalog ve davranışlar kullanılarak doğrudan oluşturulabilir. Doğrudan çizim yapılırken bazı noktalar açıklığa kavuşturulmalıdır. Karakterin amacı, amacına ulaşmak için sarf edeceği enerji v.b. Bu yöntem kullanılırken bir taraftan da izleyicinin karakterle özdeşim kurması sağlanmış olacaktır. Özdeşleşme oluşmasının bazı yöntemleri vardır.

- Kişi sevimli sevecen, hayranlık uyandırıcı olmalıdır. Film sürecinde değişime uğrayacağı için bir aziz ya da bir serseri olabilir. Önemli olan onun da bir insan olduğunun unutulmamasıdır. İyi ya da kötü yönleri olabileceğinin, sonuçta insanın bu iyi ve kötü yönlerin bir kombinasyonundan oluştuğu gösterilmelidir.
- Kişi herkesin içinde bulunabileceği bir durumda ya da tehlike altında gösterilerek izleyici ile özdeşleşmesi sağlanabilir. Örneğin, ölümcül bir hastalığa yakalanma, terk edilme gibi, yakınlarından birini kaybetme gibi.

---

<sup>116</sup> Akyürek, a.g.e., 172 s.

- Kişiyi önemsiz bir suç işlerken göstermek izleyicinin onun için endişelenmesini sağlar.
- Bir diğer yöntem de bazı bilgilerin uzun zaman izleyiciden saklanmasıdır. Maskeleye ya da saklama adı verilebilecek durum kişi hakkında bilinçli olarak bir belirsizlik yaratılmak istendiğinde kullanılır.
- Karşılaştırma özdeşleşmenin sağlanması için kullanılan diğer bir yöntemdir. Vale; “iki kişinin arasında sürekli karşılaştırma özdeşleşmenin değişmeyen bir ögesi ve işlevidir” der. Karşılaştırma ile izleyici kendini film kişisi ile özdeşleştirir.
- Belli bir bakış açısından verilen hikâye özdeşleşmenin kurulmasını kolaylaştırır.<sup>117</sup>

Karakter bu özellikler de dikkate alınarak, fiziksel, ruhsal, özellikleri ya kullandıkları aksesuarlarla tasvir edilebilir. Bazı özelliklerini tanımlayan ya da bütünleyen aksesuarlar kişilere ışık tutacaktır. Filmin herhangi bir yerinde gösterilen silahın, daha sonra adam öldürmek amaçlı kullanılması ya da bazı hapisane duygusunun verilmesi için kullanılan kuş kafesi gibi.<sup>118</sup>

Diyalogların kişiye özel olarak düzenlenmesi de doğrudan karakter oluşturmayı sağlayan bir araçtır. Kendi hakkında söylediği, başkasının hakkında söylediği veya bir konu üzerine düşüncelerini belirttiği diyaloglarla karakterin, bazı konulara bakışını öğrenebiliriz. Bu araç karakteri tanımak açısından önemlidir. Bu arada dikkat edilmesi gereken şey, karakterin söylediklerinin her zaman doğruları yansıtmadığıdır. Diyalog karakter açısından öznelidir.

---

<sup>117</sup> Chion, **a.g.e.**, 133-134-138 s.

<sup>118</sup> Chion, **a.g.e.**, 115-116 s.

Kişiyi davranışları ile karakterize etmek sinemada karakter yaratımının diğer bir yoludur. Karakterin davranışları onun hayatının bazı özelliklerine aydınlatır. Feridun Akyürek, kişiliğin davranışlar ile ifade edilmesinde kişinin ahlak boyutu, inançları ve ideallerine dair izler bulabileceğimizden söz eder. “*Aslında tüm iletişim yollarının, kişinin hem fiziksel görünümü, hem toplumsal ve tinsel özellikleri hem ahlaki değerler hakkında bilgi verme olanağı var. Sinema kişiyi tanımlanmış bir portre olarak değil, öykü ilerledikçe oluşan canlı bir varlık olarak ele alır*”.<sup>119</sup>

Karakter filmin ilk sahnesinden itibaren onu diğerlerinden ayıran kişilik özellikleriyle ve çok kısa bir sürede gösterilir. Başkarakter ve diğer karakterler arasında bir tür karakter zinciri oluşturularak karakter vurgulaması yapılır. Başkaraktere zıt özellikte yardımcı karakterler seçilerek öyküde bir denge sağlanır. Kahraman sessiz bir kişilikse arkadaşı gevezedir, kahraman aşk peşinde koşan, maceracı biriye arkadaş tam tersi takım elbiseli, evli ve çocukludur.<sup>120</sup> Diğer karakterler başkarakterin özelliklerini ortaya çıkarmada etkin bir rol oynarlar. Bu şekilde farklı davranan iki kişinin iç çatışmaları hem daha kolay hem de fark ettirmeden izleyiciye aktarılır.

Karakter oluşturulurken gözetilecek diğer bir öge ise karakterin film boyunca göstereceği değişimdir. Klasik tiyatrodaki kural gereği kişi bir kez tanımlandı mı artık hiçbir biçimde değişmezdi. Örneğin Aristoteles’e göre kişilere verilen karakterler, kişilerin yaşlarına, cinsiyetine v.b. uygun olmalı, tarihsel ya da sözlensel, bir örneğe benzemeli ve hep aynı kalmalıydı.<sup>121</sup> Filmlerde işlenecek değişim çok keskin olmadığı sürece karakterle özdeşleşen izleyici için inandırıcı ve ilgi çekicidir. Film sürecinde keskin değişimler yaşayan karakter inandırıcılığını da yitirir.

---

<sup>119</sup> Akyürek, **a.g.e.**, 185 s.

<sup>120</sup> Welman, **a.g.e.**, 105 s.

<sup>121</sup> **y.a.g.e.**, 107 s.

### 1.5.1.2. Karakterin Dolaylı Yaratımı

Karakterin kendine özgü fiziksel özellikleri, psikolojik özellikleri ve ulaşmak istediği bir amaç vardır. Karşıtlıklarla karakterin özellikleri belirginleştirilir. Başkarakterin özellikleri aynı zamanda filmin öyküsünün de vurgulanması bakımından önemlidir. Eugene Vale, “kişiyle olay arasında karşılıklı bir bağ olduğu her zaman akılda tutulmalıdır” der.<sup>122</sup> Öykü ile karakter her zaman olmasa da genellikle paralel düşünülmelidir.

Karakterin karşısında her zaman düşman ya da karşıt karakter olarak adlandırabileceğimiz bir kişi vardır. Bu engelleyici, aşk filmlerindeki rakip, karakterin amacına ulaşmasını engelleyen doğal bir felaket ya da bir ordunun karşısında gerçek düşman özelliklerini taşıyan bir ordu olabilir. Karşıt karakterin oluşu anlatı içindeki çatışmanın oluşumu ve devamı için gereklidir. “*Çoğu durumda kahraman ve düşman aynı şeyi isterler. İster aşk isterse para olsun, ikisi de aynı ödül için savaşırlar. Yalnızca ödüle değişik bakış açılarından yaklaşırlar*”.<sup>123</sup> V. Propp’un karakter sınıflamasındaki ‘saldırgan (kötü kişi)’, E. Soireaux’un sınıflamasındaki ‘antagoniste’ ya da A.J.Greimas’ın sınıflamasındaki ‘engelleyici’ olarak tanımlanan karşıt karakter ya da güç karakterin özelliklerinin ortaya çıkmasına öncülük ederek, amacına ulaşması için onu harekete geçirir.

Karşıt karakter kullanarak öyküde karşıtlık yaratmak kişileri ortaya çıkarmak için kullanılan bir yöntemdir. Böylece karakterlerin farklılıkları gözler önüne serilir ve izleyicinin değerlendirmesine sunulur. Sinema da insan faktörünün önem kazanması insana özgü bütün özelliklerin inandırıcı olarak yansıtılması ile mümkün olmuştur. Duruma böyle bakılırsa karakter, karşıtlık ve çatışmaların inandırıcı ve doğru yansıtılması ile belirginleşir. “*Değişik kişilerin, kişilikleri arasında karşıtlıklar, aynı durum karşısında gösterdikleri değişik tepkileriyle daha iyi vurgulanır*”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Chion, a.g.e., 106 s.

<sup>123</sup> Wellman, a.g.e., 72 s.

<sup>124</sup> Chion, a.g.e., 210 s.

Kişiyi kendi doğal ortamında doğal yaşamı içerisinde göstererek kişilik özellikleri vurgulanabilir. Karakterin kendi toplumsal yaşamı içindeki sunumu onu kolaylıkla algılamamızı, davranışlarını daha kolay açıklamamızı sağlar. *“insanı toplumsal bir birim olarak gören sinemada, kişinin diğer kişilerle ilişkiler içinde gösterilmesi, yalnızca bu ilişkilerin toplumsal anlamını belirtmek için değil, değişmeyen kişilik özelliklerini göstermek, tin sorunlarını açıklamak için de gerekli. Sinemanın, yazın sanatına üstünlüğü, insan ilişkilerini görsel olarak göz önüne sermesi ve insan portresine yaşam kazandırmasıdır.”*<sup>125</sup> Kendi doğal yaşamında gösterilen kişinin hareketlerinin karşıt kişiler tarafından engellenmesi sonucunda çatışma oluşur. Bu çatışma, kahramanın amacına ulaşmasını engelleyen bir kişi, yakınında bulunan ve onu dikkatini amaçtan farklı alanlar çekecek bir kişi ya da karşıt kişi ile kahramanın hedeflerinin kesişmesi sonucu bir düğümlenme yaşanması gibi yollarla oluşur. Aynı amaca ulaşmaya çalışan iki kişiden birinin daha farklı yollar denemesi ve daha hırslı olması aralarındaki ayrımı daha belirgin kılar.<sup>126</sup>

Kişilerin karşıtları ile birlikte gösterilmesi onların karakterleri hakkında daha ayrıntılı, daha kesin bilgilere ulaşmayı sağlar. Yan karakterlerin varlığı da kişiliği vurgulamaya yönelik işlevlerdendir. Yan karakterler iki durumda verilebilir: İyi duygular taşıyan karikatür kötüler ve gerçekten kötüler. Karikatür kötüler kişiliği güç ve şiddet içeren ama aynı zamanda sevebilen kişilerdir. Kuzuların Sessizliği’ndeki Hannibal Lecter gibi. Gerçekten kötülerin, kötülük gerekçeleri bellidir ve bu gerekçeleri mantığa bürürler.<sup>127</sup>

Kişilerin ortak özellikleri de bir diğer ayırıcı özelliktir. Ortak özellikler vurgulandıkça kişilerin durumlara ve olaylara bakış açılarındaki farklar da ortaya çıkar. *“Swain’in tanımına göre, kişilik filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür”.*<sup>128</sup> Sinemada karşılaştığımız karakter ve tipler yazarların yarattığı kişiler olmalarından öte toplumu yansıtan birer örnektirler. Yaşamın içinden alınan karakter ve tipler izleyicinin baktığında

---

<sup>125</sup> Akyürek, a.g.e., 189 s.

<sup>126</sup> Akyürek, a.g.e., 189 s.

<sup>127</sup> Akyürek, a.g.e., 192 s.

<sup>128</sup> Chion, a.g.e., 207 s.

kendisinden bir şeyler bulabileceği kişiliklerdir. İzleyici özdeşleşme yoluyla beyazperdedeki oyuncunun acılarını, umutlarını, kaygılarını, mutluluklarını paylaşır. Bu anlamda sinemada yer alacak karakter ve tipler önem kazanmaktadır. Karakterlerin ve tiplerin toplumsal olaylara, dönemlere v.s. göre değişip dönüşmesi sinema ve izleyici arasında karşılıklı bir etkileşim yaratmaktadır. Tezin asıl konusu; 90 sonrası Türk sinemasında yukarıda özetlenen kriterlere uygun karakter ve tiplerin bulunup bulunmadığının araştırılmasıdır.



## 2.BÖLÜM

### TÜRK SİNEMASINDA KARAKTER VE TİPLER

#### 2.1. Sinemanın Toplumsal İşlevi ve İnsan

Sanatın insanlar üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Kitlelere ulaşmanın insan toplularını yönlendirmenin en etkili ve kolay yöntemlerinden biri sanattır. “*Toplumsal yaşamın dışında sanatın varolabileceğini düşünmek mümkün değildir*”<sup>129</sup>. Sanat içinde yaşadığı toplumu geliştirmek, eleştirmek ve değiştirip, dönüştürmek görevlerini üstlenir. Toplumu etkisi altına alan önemli sanat dallarında olan sinema da ait olduğu toplumun bütün verilerinden faydalanarak, toplumun içinde yaşayan insanların dramını anlatmaktadır. Sinema ticari amaçla da kullanılan bir kitle iletişim aracı olmasına rağmen içinde bulunduğu toplumun koşullarından soyutlanamaz. Sinema ekonomik bir ürün olmakla birlikte toplumun içinden gelen bir öğedir

Sinema birçok disiplini içinde barındıran ve birçok kaynaktan beslenen bir sanat dalıdır. “*Araç, sanatlardan önce varolmuştur. Sık sık Louis Lumière'nin 'Sinema geleceği olmayan bir keşiftir' dediği söylenir.*”<sup>130</sup> Sinema diğer öncü sanat dallarının birikimini kullanarak kendine yepyeni, çağdaş ve popüler bir dil geliştirmiştir. Sinema, insanların değişen ihtiyaçlarına değinen, kendi içeriğinde sunduğu sorun çözümleriyle izleyenleri bir yolculuğa çıkaran bir sanat dalıdır. Bunları yaparken amacı, devinim, bilgilendirme ve yönlendirmedir.

Andre Bazin çağdaş yaşamda sinemanın yerini belirtmek için “*her gün, bu yeni bölgeler dininin ayini için onlarca milyon insan, yüz bin salondan birine giriyor.*” Sadece bu cümle bile sinemanın insanlar üzerindeki etkisini belirtmek için yeterlidir.<sup>131</sup> Kitleler üzerinde etkili olan bir sanat ve iletişim aracı olarak sinema, toplumla sürekli karşılıklı bir iletişim içerisindedir. Sinema toplumdaki değişimlerin

<sup>129</sup> Oğuz Adamır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003, 15 s.

<sup>130</sup> James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2002, 42 s.

<sup>131</sup> Akyürek, *a.g.e.*, 21 s.

ve yeni oluşumların yorumlanması ve yansıtılması işlevlerini de sürdürmektedir. Ait olduğu toplumun değerleriyle beslenen sinema, her türlü toplumsal değişmeden etkilenmektedir. “*çağdaş bir seviyenin yakalanmasının ön koşullarından birisi de kültürün demokratik bir dağılımla toplumun tüm katmanlarına mal olmasıdır. (...) Eğitim ile sağlanacak ve tüm topluma yaygınlaştırılacak çağdaş bir kültür oluşturmak için ise iletişim araçları kullanılabilir en iyi yollardan biridir.*”<sup>132</sup> Sinema kültürünün yaygınlaştırılması sürecinde kitle iletişim aracı olarak önemli bir konumda bulunmaktadır. Filmi yaratan süreçler, toplumsal yaşamdan ayrı düşünülemez, aksine bu alandan beslenir. “*Br filmin analizi ve eleştirisi, içinde üretildiği döneme ait ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve estetik özgüllüklerin geniş örgüsünün ilmeklerini açabilir. Aşağı yukarı her film, kültürel ve tarihsel bir belgeye dönüşme özelliği taşır ve kendine tarihselciliğin kıtasında bir yer edinir*”<sup>133</sup>

Bütün sanatlar insanı konu alan eserler verirler. Sinemayı diğer sanat dallarından farklı konuma getiren ise yüzyılımızın en popüler sanat dalı olmasından gelir. <sup>134</sup> İşlevsel bir sanat olan sinema sadece seyirlik bir sanat olmasının dışında topluma önemli mesajlar vermek için kullanılması bakımından da aktif konumdadır. Sanatın insanı değiştirme işlevinden daha önce söz edilmişti. Sinema boş vakitleri geçirmek amaçlı kullanılmaktan çok belli görüş ve düşünceleri bazı ideolojileri topluma sunmak için önemli bir araç konumundadır. Hem ticari bakımdan büyük bir ekonomi haline gelme ve büyük kitleleri etkisi altında bırakma avantajlarını kullanan sinema politik, estetik ve toplumsal olarak kullanılan evrensel bir sanattır. Sinema sadece bir eğlence aracı değil, toplumların kültürlerinin yaşatılması için bir araçtır. Bilgi, görgü ve kültürü arttırmayı hedefleyen sinema, karşıtlıklar üzerinden insanın duyarlılıklarına uzanır. Bu şekilde hem arınma (*katharsis*) hem de bilinçlendirme sağlamış olur.<sup>135</sup>

Sinemada sorunlar tartışılır, karmaşık gerçekler ortaya konur ve bu özellikleriyle toplumun içerisinden gelen insanın dramı anlatılmaya çalışılır.

---

<sup>132</sup> Nigar Pösteki, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es yayınları, İstanbul, 2004, 9 s.

<sup>133</sup> Zeynep Tül Akbal Sualp, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-3**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, 11 s.

<sup>134</sup> Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sinema**, + 1 Kitap, İstanbul, 2006, 12 s.

<sup>135</sup> Akyürek, **a.g.e.**, 25 s.

Toplumsal koşulların belirlediği insan kişiliği, çelişki ve karmaşası ile dikkat çekicidir. Toplumsal gerçekleri yansıtan ve insanın özelliklerini inandırıcı biçimde izleyiciye aktaran sinema insan ögesinin ön plana çıktığı bir sanat dalıdır. “*Sinema bir sanat, bir iletişim ya da bir dışı vurum aracı olmanın yanı sıra bir ‘insana yaklaşım’ biçimidir. İnsana yaklaşım ise bir inanç bir dünya görüşü ve bir zihniyet sorunudur*”<sup>136</sup>

İnsanı konu alan bütün sanat dalları gibi sinema da tarihi boyunca toplumun geneli içerisindeki insanı işlemiştir. Feridun Akyürek’e göre; “*Genelde sanat özelde sinema, insanın çevresi ve içinde yaşadığı toplum güçleri ile bir denge kurabilmesine, hatta çevresindeki güçlere egemen olarak yeni uyumlar yaratmasına yardımcı olur.*”<sup>137</sup> Sinemada içinde insanın bulunmadığı bir anlatı bulmak mümkün değildir. Sinemadaki anlatımın temeli, izleyicinin filmdeki karakterlerden en az birisiyle özdeşleşmektir. Sinema toplum özelinde insanı tanıtmaya görevini de üstlenir. Filmlerde karakterlerin öykünün hayat bulmasında temel nitelikleri vardır. Konulu filmleri karakterler olmadan düşünmek imkânsızdır. Öyle ki hayal ürünü olan gerçeküstü karakterler bile temel olarak insanı anlatmaktadır. Sinemacılar da kendi çağlarındaki gelişimleri, değişimleri, etkilenmeleri karakterlerinde yaşatarak toplumu etkileme işlevlerini yerine getirirler. Oğuz Adanır; “*çünkü sinemayı insanlar yapar. Bu bağlamda insanın insana bakışı bizim açımızdan çok önemli bir konudur. Çünkü bir sinema sanatçısının insana bakışı günümüz sinema anlatım ve anlayışında çok önemli bir yere sahiptir.*”<sup>138</sup> der. Sinema sanatı içindeki insanın tartışılmaz yeri günümüzde de önemini korumaktadır.

Gerçek yaşamın içinden aldığı konuları yeniden yorumlayan ve bunu yaparken de içinden çıktığı toplumun değerlerini yansıtan sinema yarattığı karakterler aracılığıyla izleyicisine yeni bakış açıları kazandırmaktadır. Türk sineması da dünya sineması gibi içinde temel unsur olarak insan unsurunu barındıran bir yapıdır. Türk sineması da toplumsal gelişme değişimlerden etkilenen, toplumun içinde yaşayan insan ilişkilerinden ve toplumdaki insan konumundan yararlanan bir

---

<sup>136</sup> Adanır, 2006, a.g.e. 11 s.

<sup>137</sup> Akyürek, a.g.e, 23 s.

<sup>138</sup> Adanır, 2006, a.g.e., 12 s.

ülke sinemasıdır. İlk yıllarından beri konularını hayatın içinden alan ve izleyicisine film kişilerinin yaşadığı başka hayatları gösteren Türk Sineması büyük ilgi görmüştür ve görmeye devam edecektir.

Türk sineması, anlattığı konularla Türk insanının tavrını ve sorunlarını kendine özgü bir biçimle anlatmaktadır. Sanatın gerçeklerin yeniden üretimi olduğunu düşünürsek, sinema bir sanat dalı olarak gerçeklerin yeniden üretimine katkıda bulunur. Bu şekilde düşünüldüğünde Türk sineması içinden doğduğu toplumun gerçeklerinden onları değiştirip dönüştürerek beslenmektedir. Türk sineması işlediği konular, yer verdiği kişiler gibi özellikleriyle toplumun içinden çıkan bir sinemadır.

## 2.2. Türk Sinemasının Film Kişileri Açısından Dönemsel İncelemesi

Sinemanın toplumu yansıttığından söz edilmişti. Sinema bir taraftan bu işlevi yerine getirirken diğer taraftan da toplumu içindeki katmanların gözlem, eleştiri ve yorum yapmalarına olanak sağlamaktadır. Sinema hem ticari yapısının hem de toplumsal bir sanat olmasının sonucunda, toplumun istediği, benimsediği, özdeşleştiği tip ve karakterlerle izleyici karşısına çıkmaktadır. Filmlerdeki kişilerle özdeşleşen izleyici, anlatının olay örgüsü ile verilen mesaj yardımıyla bir fikir birliğine varmaktadır.<sup>139</sup> Gülseren Güçhan'a göre; "*Sinema yönlendirerek, yansıtarak, duygu ve düşünceleri boyutlandırıp, zenginleştirerek toplumun bakış açısına katkıda bulunmakta, ayrıca üzerinde çok az şey bilinen konular hakkında da ortak bir görüş oluşmasına yardım etmektedir.*"<sup>140</sup> Sinemada yaratılan ve toplumun beğenisine sunulan her imge toplumsal bir bilinçaltı oluşturduğundan, karakter ve tipler önem kazanmıştır. Türk toplumu da hızlı ve radikal değişimler gösteren bir toplum olarak Türk sinemasına öykü ve kişiler bakımından kaynaklık etmiştir. Zaman zaman toplumu sadece eğlendirme amacı güden Türk sineması zaman zaman da toplumsal sorunlara eğilmek yoluyla izleyici kazanmıştır.

<sup>139</sup> Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, 20 s.

<sup>140</sup> Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara 1992, 5 s.

Sinemanın toplumu etkilemede ne kadar önemli bir araç olduğunun farkına Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren varılmaya başlanmıştır. Sinema en eski dönemlerinde bile en az bugünkü kadar önemli bir işlev üstlenmektedir. Ama özellikle ilk dönemlerinde sinemanın bu etkisini güçlendirmek, sinema sanayini geliştirmek ve sinema ürünlerini geliştirmek için hiçbir anlamlı çalışma yapılmamıştır.<sup>141</sup> Siyasal iktidarın ilgisi ise sadece toplumun siyasal eğilimlerini denetlemek açısından olmuştur. Alim Şerif Onaran'a göre; *“Türk Sineması, kendine özgü gelişme süreci, altyapısı olmaksızın varlığını sürdürebilmesi ve yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki Türk insanının tavrını ve sorunlarına özgün biçim/içerik ilişkisi içerisinde verebilmesi açısından incelenmeye değer bir sinemadır”*.<sup>142</sup> Bu bölümde de ilk dönemlerinden başlanarak Türk Sineması ve Türk Sinemasının toplumsal değişim dönemlerine göre değişen karakter ve tip anlayışları incelenecektir. Bu inceleme yapılırken bir taraftan da değişim süreci içerisinde Türk sinemasında yer alan film kişilerinin 90 sonrası dönemde karakter olmayı başarıp başaramadıkları araştırılacaktır.

Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilen 1914, Fuat Uzkınay yapımı **“Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı”** adlı filmi 1917, Sedat Simavi Yapımı **“Pence ve Casus”**, yine Uzkınay ve Weinberg'in **“ Hikmet Ağanın İzdivacı”**(1918), Ahmet Fehim'in **“Mürebbiye”** ve **“Binnaz”** adlı filmleri izlemiştir. Bu filmlerin ve yönetmenlerinin çok kısa soluklu ve bir sinemasal kimlik oluşturmaktan uzak oldukları bilinmektedir.<sup>143</sup>1922 sonrasında tiyatrodan gelen ve **“Tiyatrocular Dönemi”** olarak anılacak olan dönemde film yapan yönetmenlerin Türk Sinemasında film yaptığı dönem başlamaktadır. Fakat bu dönemde de tiyatro kurallarıyla yapılan ve tiyatro oyuncularının rol aldığı filmler yer aldığından tam olarak sinema dilini yansıtmadığından, Türk Sinemasının gerçek başlangıcı **“Sinemacılar Dönemi”** olarak adlandırılan dönemdir.

---

<sup>141</sup> Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınevi, Ankara 2005, 9 s.

<sup>142</sup> Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1999, 9 s.

<sup>143</sup> Agah Özgüç **Türlerle Türk Sineması**, Dünya Kitapları, İstanbul 2005, 17 s.

### 2.2.1. Sinemacılar Dönemi

Türk sinema tarihçileri 1950'ye kadar olan dönemi “Tiyatrocular Dönemi” ve “Geçiş Dönemleri” olarak tanımlarken, 1950'ler için “Sinemacılar Dönemi” tanımlamasını kullanmışlardır. “*Bu dönemi kimileri Lütü Ömer Akad'ın 1952 yılında gerçekleştirdiği “Kanun Namına” adlı filmiyle başlatırken, kimi yazarlar da yine Akad'ın 1949 yılında Halide Edip Adivar'ın aynı adlı romanından çektiği ilk filmi “Vurun Kahpeye” filmiyle başlatır.*”<sup>144</sup>

1950'lerde izleyici sayısında görülen artış, ki bu melodramın bir getirisidir, paralelinde yapımcularının da çoğalmasını sağlamıştır. Bu değişim, sinemanın işlevinde farklılık yaratmış, maddi kaygıları su yüzüne çıkarmıştır. Ticari kaygılar sonucu, sinemada jönlere ve vamp kadınlar yaratılmış, sinemada bir içe kapanış başlamıştır. Bu dönemin yıldızları belirli tiplere ve kalıplara girmiş, uzun yıllar aynı kişilikleri muhafaza etmişlerdir. Bu yıllarda maddi getirisi yüksek olan, ucuz mal olup gişe yapan filmler, tek bir form adı altında toplanmıştır. Bu da melodram formudur. Bu bağlamda melodram formu ile Yeşilçam'ı özdeşleştirebiliriz. “1960'lara kadar Türk sineması henüz adı konmamış bir başka arabesk anlayışla (belki biraz daha yalın ve yoğun biçimde) aşk-acı-ızdırıp yüklü melodramlarla duygu sömürüsünü sürdürmüştür. Seyircinin gözyaşları arttıkça, yapımcuların, sanatçıların ceplerine para doluyordu. Kimsenin yakınmadığına göre ağlayanlar da mutluydu. Bu mutluluktan olsa gerek, sinemanın duygu boşaltmaktan aşka işlevleri de olduğu kimsenin umurunda değildi.”<sup>145</sup>

Bu dönem, sinema sektöründe hemen hiç kimsenin sinemayı tam anlamıyla bilmediği herkesin çalışarak bir şeyler öğrenmeye çalıştığı dönemdir. Scognomillo'ya göre “‘geçiş’ dönemi gibi ‘sinemacılar’ dönemi de kesinlikten yoksun, eskiyi ve yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren karmaşık bir dönemdir. Kaldı ki bugün ‘sinemacı’ diye nitelediğimiz sanatçılar da o yıllardaki ilk çalışmalarında bu sinemacı niteliklerini birden göstermemişlerdir.”<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Onaran, y.a.g.e., 51 s.

<sup>145</sup> Fetay Soykan, **Türk Sinemasında Kadın**, Altındağ Matbaacılık, İzmir, 1993, 48 s.

<sup>146</sup> Giovanni Scognomillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 1998, 137 s.

Sinemacılar Dönemi'nin öne çıkan yönetmenleri Ö.Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Ertem Göreç, Metin Erksan ve Süreyya Duru gibi yönetmenlerdir. Güçhan'a göre de sinema dili açısından salt bir sinema çalışması sayılabilecek ilk örnek de bu etkiden nasibini almış olan, büyük kentin zor koşulları içindeki küçük insanların anlatıldığı, Ö. Lütfi Akad'ın "**Kanun Namına**" (1952) filmidir. Bu dönemde Akad'ın izinden gidecek olan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün gibi sinemacılar da dikkat çeker.<sup>147</sup>

Sinemacılar dönemi geçiş dönemi sonrasında gelen bir hazırlanma dönemi olarak da adlandırılabilir. Döneme toplumsal açıdan bakılacak olursa, ellili yıllar Türkiye' de çok partili döneme geçişin yıllarıdır. Emre Kongar'a göre, "*Türkiye'nin çok partili demokrasiye geçişi, hem içi hem de dış gelişmelerin sonucudur. Mustafa Kemal Atatürk'ün yerine Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü, Atatürk'ün liderlik imgesine sahip olmadığı için, ülkeyi eskisi gibi yönetebilmek amacıyla toplumsal, siyasal ve hukuksal denetimleri sıkılaştırdı.*"<sup>148</sup>

Sıkılaştıran bu denetimlerin bir sonucu sansür olmuştur.1939 yılında çıkan bir tüzükle sansür, giderek katı hale gelmiştir. Herhangi bir dinin veya devletlerin siyasi propagandasını yapan, ideolojik propaganda amaçlı filmlerle, suça teşvik eden, genel ahlaka aykırı ve askerliği kötüleyen filmler yasaklanmıştır. "*1949 yılında Ö. Lütfi Akad'ın "**Vurun Kahpeye**" adlı filmi, savaş sonrasında ve çok partili yaşama geçişin sembollerinden sayılır. Sansür Heyeti'nin büyük beğenisini kazanan film, tutucu çevrelerin tepkisini çekince 3 kez sansürlenerek gösterime girebilir.*"<sup>149</sup>

Amerikanın Marshall Planı çerçevesindeki askeri yardım ve ABD ile yakın ilişkiler sonucu ülkeye giren yabancı sermaye yeni bir burjuvazi sınıfı yaratmıştır. Kırsal kesimde ise toprak reformu gerçekleşmiş ve köylü toprak sahibi olmuştur. Bu ve benzeri nedenlerle kentin daha çekici hale gelmesi sonucu kırdan kente göç yaygınlaşmıştır. "*Anadolu'nun uzak köşeleri unutulurken, merkezler ve kentler*

<sup>147</sup> Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 79 s.

<sup>148</sup> Emre Kongar, **21.Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 144 s.

<sup>149</sup> [www.bianet.org/2003/11/14/26427.htm](http://www.bianet.org/2003/11/14/26427.htm)

*büyüyor, sosyal yapı hareketleniyordu.”<sup>150</sup> Hareketlenen bu sosyal ve siyasal ortamdan sinema da etkilenmiştir.*

*“Sinemacılar Dönemi sinema adına daha çok düşünülen, tartışılan, yazılan bir dönemin de başlangıcı oldu. Uluslar arası festivallerle sağlanan ilk ödüller bu dönemde alınmaya başlar. Fakir Baykurt ile Necati Cumalı'nın romanlarından aynı adla sinemaya uyarlanan “Yılanların Öcü” ve “Susuz Yaz” filmlerine imza koyan Metin Erksan sinemamızın sesini Türkiye dışında duyurmayı başarmıştır.”<sup>151</sup>* Sinemacılar döneminde Türk Sinemasında yer alan tiplere bakılırsa, bu dönem melodram türünün ilk örneklerinin verildiği yıllar olması bakımından klişelerin başladığı filmler olarak değerlendirilebilir. Sinemacılar dönemi kadın tiplerine bakıldığında, genellikle terk edilmiş, masum yüzlü kenar mahalle kızı tipi ön plana çıkmış ve seyirci acındırılıp ağlatılmıştır. Masum esas kadının yanında “düşmüş” kadın tipi de vardı. Kadının nasıl düştüğü ders vererek anlatılır ve kötü kadın kesinlikle “mutlu sona” ulaşamazdı. Yani, 1950'li yıllarla birlikte sinemada iki zıt kadın tipi oluştu: ideal, erkeğine bağlı, iyi ev kadını ve fethan, erkekleri baştan çıkararak, yoldan çıkmış kadınlar. “İyi” kadınlar genellikle esmer, koyu tenli koyu saçlı, “kötü” kadınlar da açık tenli, boyalı sarışın oldu. Yani Hollywood'un kötü adamlara siyah, iyi adamlara beyaz giydirerek yaptığı ayrım gibi seyircinin baştan kimin iyi kimin kötü olduğunu bilip yanlıya düşmemesi için bu biçimsel ayrım yapıyordu. Bu dönemde masum kadın tiplmesi yoksul kesimin ezilen ve gözü yaşlı kadınıdır.

Üstelik egemen ideolojinin bakışına uygun olarak kocası onu açık tenli, sarışın, boylu poslu bir kadınla aldatsa bile sonuna kadar ya “namusuyla” erkeğini bekler ve kazanır ya da yine “namusuyla” ölüdü. Bu yıllardan itibaren “kötü” kadınlar fahişe, genelev kadınları, bar ve pavyon kadınları olarak sunulmuştur.

Dönemin ve daha sonraki dönemlerin melodramlarında erkek egemen bir bakış sezme mümkündür. Kadın hangi sınıftan olursa olsun duygusal bir yapıda iken erkek daima koruyucu, kollayıcıdır. Erkek hem aile içinde ailenin reisi hem de

<sup>150</sup> Soykan, a.g.e, 37 s.

<sup>151</sup> [www.europist.net/?sayfa=makale\\_detay&id=75](http://www.europist.net/?sayfa=makale_detay&id=75)



dışarıda sosyal işlerini sürdüren bir kişiliktir. Karısı ve çocuklarına kanat gerdiği ve mali olarak da ailenin geçimini sağladığı için saygı görür. Erkekler hata yapabilir, eşlerini aldatabilir ancak kadın müşfik, duyarlı ve anlayışlı yapısıyla erkeği hep affetmektedir. Yani “iyi, masum” kadınların yeri erkeğinin dizinin dibi, “mutlu” yuvasının içidir. Cinsellikle ilgili tam bir çifte standart söz konusudur. Cinsellik kadın için evlilikle meşru hale getirilir. Erkek için ise zaten hep meşrudur.

## 2. 2.2. 1960-1970 Arası Gerçekçi Sinema Dönemi

Altmışlarda dünya sinemasında, Fransa’da Yeni Dalga, İngiltere’de Özgür Sinema, Amerika’da ise savaş karşıtı bir sinema görmekteyiz. Türkiye’de altmışlı yıllar 27 Mayıs 1960 ihtilali ile başlar. Bu yıllardan itibaren Türk toplumu siyasal ve ekonomik anlamda köklü değişimlerle karşılaşmış ve değişen toplumsal yapı yeni sınıfları da beraberinde getirmiştir. Bu değişim Türk sinemasında da yankı bulmuş ve toplumsal gerçekçi yönelim sonucunda Türk sineması da çeşitli türlerden çeşitli filmler çekilmiştir. Bu değişimi biraz da 27 Mayıs 1960 ihtilalinin getirdiği ve 1961 anayasası ile de güvence altına alınan nispeten daha özgürlükçü ortam sağlamıştır. Tabi bu dönemin televizyonun gelmesinden önceki dönem olduğu unutulmamalıdır. Bu dönem filmlerinin hedef kitlesi insanların ilişkilerini daha doğrudan yaşadığı, filmlerin daha çok işlediği konular ve konuları ele alış biçimleri bakımında sözlü geleneğe yakın olduğu bir, kent yaşamının zorluklarından habersiz olan bir toplumdur.

Sinema ile uğraşanlar 1960’lar dan itibaren çok daha farklı olmasa da daha köktenci konulara yöneldi. Gerçek, köy, mülkiyet, su ve toprak konularını ele alan filmler yapılmaya başlandı. Diğer yandan Gerçekçi sinema akımının dışında “Milli Sinema” ve “Ulusal Sinema” akımları da bu dönemde ortaya çıkan akımlardır. Bu yılların Türk Sinemasına kattığı diğer bir olgu da göç olgusudur. Dönemin yönetmenleri Türk Sinemasının güzel örneklerini vererek yurtdışında da önemli başarılarla imza atmıştır. Metin Erksan’ın “**Susuz Yaz**” filmi 1964’te Berlin film Festivalinde Altın Ayı ödülü almış, yine Metin Erksan’ın “**Yılanların Öcü**” filmi ise 1966’da Kartaca Film Festivali’nde ödüllendirilmiştir.

Bu dönemin ünlü yönetmenleri arasında sinemaya 50'li yıllarda başlamış olan Lütü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün, ve Atıf Yılmaz'ın yanı sıra Yılmaz Güney' de sayılabilir. Çekilen film sayısının yıllık üç yüzlere kadar çıktığı dönemin önemli filmleri arasında; Lütü Akad'ın "**İmkansız Aşklar Üçlemesi**" ve "**Anadolu Üçlemesi**", Metin Erksan'ın "**Sevmek Zamanı**", "**Susuz Yaz**", "**Acı Hayat**", "**Kuyu**", Atıf Yılmaz'ın "**Ah Güzel İstanbul**", "**Selvi Boylum Al Yazmalım**", "**Cemo**", Memduh Ün'ün, "**Ağaçlar Ayakta Ölür**", ve "**Yaprak Dökümü**", Yılmaz Güney'in "**Seyit Han**", "**Umutsuzlar**", "**Arkadaş**", "**Ağıt**" gibi filmler gelir. Bu dönem hakkında yapılan dönem çözümlemesi tezin asıl konusu ekseninde 90 sonrası filmlerle karşılaştırılacağından önemlidir. Ayrıca Yılmaz Güney filmleri özellikle 1970 sonrası dönemde gerçekleşen farklılıkları bakımından ayrıca incelenecektir.

60'lı yıllarda toplumsal muhalefetin bir yansıması olarak, sinemada işçilerin çoğu kez başkişi olarak yer aldığını görmekteyiz. Metin Erksan'ın işçi Ekrem ve beş arkadaşını anlattığı "**Gecelerin Ötesi**" (1960) adlı filmi, değişik yaş, ekonomik durum ve meslekten gelen film kişilerinin yoksulluğun canlarına tak etmesiyle kalkıştıkları soygun macerası anlatılmaktadır. Ertem Göreç'in "**Otobüs Yolcuları**" (1961) filmi, toplumsal gerçekçilik akımının özel örneklerinden biridir. Film otobüs şoförü Kemal'in, yaşadığı çevredeki komşularını dolandıran müteahhite karşı mücadelesini anlatır. Toplumsal gerçekçi akımın temsilcisi olan bir diğer film, Halit Refiğ'in yönettiği ve senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı, "**Şehirdeki Yabancı**"(1963)'dir. Zonguldak'taki maden işçilerini konu alan film, bir yasak aşk fonunda anlatılmaktadır. Ertem Göreç'in bir diğer filmi gelişmekte olan bir ülkenin işçi sınıfının anlatıldığı "**Karanlıkta Uyananlar**"(1964), işçi sınıfının ve çalışma hayatının getirdiği sorunları derinlemesine işleyen bir filmidir. Duygu Sağıroğlu'nun "**Bitmeyen Yol**" (1965) adlı filmi, büyük kente çalışmak amacıyla gelen altı arkadaşın yaşam mücadelesini anlatır. Yoksul ve isyankâr bireylerin yaşamının anlatıldığı film dönemim toplumsal gerçekçi yapısına uygundur.

Mahalle yaşamının ağırlıkta olduğu, kişiler arası ilişkilerin kopmamış olduğu, kentleşmenin insanlara etkilerinin görüldüğü altmışlı yıllar filmlerinde dışarıdaki hızlı değişime karşın bağların kopmadığı çok daha konservatif bir yaşam anlatılmaktadır. Filmlerin hedef kitesini oluşturan bu insanlar popüler olanı da belirlemektedir. Popüler filmlerin anlatı yapısı samimi ve yakın ilişkiler yumağını anlatan öğelerle beslenmiştir. *“Filmlerde ağırlıklı olarak mahalleler, mahallenin sevilen kişileri, bıçkınları, esnaflı ve ileri gelenleri bir arada resmedilir. Herkesin bir diğerinin hayatını az çok bildiği ve bir diğerinin hayatı üzerinde etkin bir rol oynadığı görülür. Karakterlerin ve yan karakterlerin birbirleriyle ilişkileri henüz günümüzdeki gibi ‘modern’, ‘içe kapalı’, ‘yalnızlaştırıcı’, ‘bencil’ ve ‘paylaşsız’ değildir.”*<sup>152</sup> Dışarıda yaşanan değişime sinema kendi diliyle böyle yanıt vermektedir. İzleyici tanıdığı, bildiği, sevdiği ve benimsediği yıldız ve yardımcı kişilerle baş başa, bildiği konuları izlemeyi tercih etmektedir. Yine aynı dönemde edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar bu kalıplaşmış tiplere dayanak sağlamaktadır. Popüler olan romanlar sinema perdesinde popülerliklerini sürdürmektedir. Bu bir anlamda gişe başarısını garantilemektedir.

Erkeksi kadın tiplerinin yer aldığı filmler dönemin diğer bir karakteristiğidir. Nişan Hançer’in **“Rüzgar Zehra”**sı, Metin Erksan’ın **“Şoför Nebahat”** ve **“Fosforlu Cevriye”**si gibi filmlerin özelliği, film kişilerinin sokakta kabadayı gibi evde ise tam bir kadın gibi davranmalarındır. Bu kadınlar çocuklarına annelik eden, onların geleceği için fedakârca çalışan kadınlardır.

Altmışlı yıllar filmlerinde başkışiler kadar ikincil kişiler de tanıdık, bildik izleyicinin kendinden bir şeyler bulup, özdeşleşebileceği film kişileridir. Hatta bazen izleyicinin ilgi gösterdiği ikincil kişilere başrol verilerek film yapılmıştır. İkincil kişiler daha fazla izleyicinin ilgisini çekmek amacıyla çeşitlendirilmiştir. Bahçıvan, aşçı, şoför ve çocuk tiplerini filmlerde sınıfsal bir çeşitlilik yaratarak daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemektedir. Filmin temasını desteklemek ikincil kişilerin bir başka görevidir. Altmışlı yıllarda komşuluk, aile dayanışması gibi önemli mesajlar ikincil kişiler yardımı ile izleyiciye iletilir. Kentsoylu bir filmde yer

---

<sup>152</sup> Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul 2005, 27 s.

alan aşçı, bahçıvan kişilikleri, sınıf atlamayı arzulayan başkışilerin de en sadık yardımcısıdır. “**Cıvalı İbo**”, “**Ayşecik**”, “**Turist Ömer**” gibi filmlerde yer alan tipler bu tür film kişilerine örnektir.

Türk sinemasının klasik dramatik yapısının da etkisi ile film kişileri, özgünlükten yoksun, psikolojik derinliği olmayan, anlatı boyunca neredeyse hiç değişime uğramayan, anlatımcı, toplumsal kimliği belirgin olarak tespit edilebilirler. Bu anlamda düşünüldüğünde film kişilerinin karakterizasyon bakımından zayıf oldukları görülmektedir. “*Karakterler hakkındaki bilgi, filmde görüldükleri ilk andan itibaren verilir. Bir karakterin iyi veya kötü, zengin veya fakir, kültürlü veya kültürsüz olduğu filmin başında onaylanır.*”<sup>153</sup> Film kişilerinin sosyal statüsü zamanla değişebildiği halde kişilik özellikleri değişmezdi. Bununla izleyicinin yargısında oluşabilecek karışıklıkların önlenmesi sağlanırdı. Senaryo yazarlarının hep aynı kişiler oluşu, sinema için özgün senaryo üretilemeyişi ve genellikle kullanılan senaryoların çok satan romanların uyarlamaları oluşu gibi nedenlerle film kişileri çeşitlenememiştir. Burada hep aynı rolü oynayarak etrafındaki hayran kitlesini kaybetmek istemeyen yıldızlarında büyük rolü vardır.

### **Yıldız Sistemi**

“*Yıldızculuk ve yıldız yaratıcılığı Birinci Dünya Savaşı'nın sürüp gittiği yıllarda ilk kez İtalya'da doğdu.*”<sup>154</sup> Yıldız sistemi ellili yıllarda Türk sinemasına girerek ve altmışlı yıllarda en tepe noktasını yaşamıştır. Her dönem kendi yıldızlarını yaratmıştır. Sinema dergilerinin de etkisiyle film izleyen ve filmlerdeki kişilerle özdeşim kuran izleyiciler yıldızlara özenerek, onlar gibi olmayı istemektedir. Yıldız olmak zengin olmak, bir anda sınıf atlamak şöhrete kavuşmak demektir. Sinema hayatın her köşesindedir. Gelişen Türk Sinemasında da başarı kazanmak ve bu başarıyı sürekli hale getirmek halkın sevdiği yıldızlarla film yapmaktır. Yıldızların film afişlerindeki isimleri bir anlamda filmlerin izlenme garantisidir. Yıldızların var olma nedeni halk kitlesi ve halk kitlesinin sevgisidir. Dolayısıyla yıldızlar halkın

---

<sup>153</sup> Dilek Kaya Mutlu, **Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalm**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, 112 s.

<sup>154</sup> Agah Özgüç, **Türk Sinemasında On Kadın**, Broy Yayınları, Kasım 1988, 9 s.

gözündeki yerlerini koruyabilmek için rollerine ve özel yaşamlarına çok dikkat etmek durumundadırlar. Bu arada da hakla aralarındaki mesafeyi çok iyi korumak zorundadırlar. Yıldızlar halka bir taraftan halkın içinden geldiği izlenimi verirken diğer taraftan da ulaşılmaz oldukları izlenimini verirler.

Serpil Kirel'e göre; *“Yıldızlar parıltılı ve zengin, şaşaalı yaşamlarından kesitler sunularak, sıradan izleyici üzerinde ‘kıskançlık’ ve ‘imrenme’ arasında gidip gelen karmaşık bir psikoloji yaratırlar. Yeşilçam örneğinde yaşandığı gibi, bir dönem kalıp tipleri canlandıran oyuncuların seyirci üzerinde oluşturduğu beklenti burada yeniden düşünülebilir. Seyirciler filmi izlerken yıldızla ilgili beklentilerinin yerine geldiğini görerek tatmin olmakta, diğer yandan da film öyküsündeki neden-sonuç ilişkisine dikkatlerini vererek öyküyü takip etmektedirler.”*<sup>155</sup> Altmışlı yıllardaki bu yapı daha sonra da çok uzun bir süre Türk Sinemasında oluşması beklenen karakterlerin tipleşmesine yol açarak, durmadan birbirine benzeyen basmakalıp kişilikleri beyazperdeye taşıyacaktı. Aynı şablon üzerinden çeşitlenen öyküler yıldızların farklı kişiliklere hayat vermesine olanak tanımamıştır. Yıldızlar farklı bir kişilik yaratmaktan çok kalıcı birer tip olmuşlardır. Bunun sonucu olarak bazı izleyiciler filmlerdeki kötü kişilerin gerçek hayatta kötü iyi kişilerin de iyi olduklarını düşünerek alkışlamışlar ya da yuhalamışlardır.<sup>156</sup>

Gişe başarısının garantisi olarak görülen yıldız oyuncular, kendilerine biçilen roller dışında yenilik getirecek hiçbir rolde görünmemişlerdir. Suzan Avcı vamp kadın, Belgin Doruk ise küçük hanımefendidir. Tersini düşünmek mümkün değildir. İzleyicinin beğenileri kısa dönemde değişmediğinden sürprizlerle karşılaşmak istemez. Çok fazla film üretilen bir dönem olması nedeniyle senaryolarda da bir seri üretim söz konusudur. Bunun sonucunda her filmde hep birbirine benzeyen tiplerle karşılaşılması olağandır. Ayrıca yıldızların da kişilikleri derinleştirmek için yeterli zamanları bulunmamaktadır. Hep aynı tür rolleri oynayan oyuncunun rolünde bir değişiklik olmadığı için role hazırlanması da kolay olmaktadır.

---

<sup>155</sup> Kirel, **a.g.e.**, 78 s.

<sup>156</sup> Giovanni Scognomillo, [www.yenifilm.net/yazi.php?id=17](http://www.yenifilm.net/yazi.php?id=17)

*“Kuramsal olarak bakıldığında, ‘sinemada ancak, en üst düzeydeki yaratıcılar, büyük yıldızlar ve birkaç stereotip yöntem kalıcı bir onaylama düzeyini tattırabilir. Yıldızlar kendilerini tiplleştirerek ve hayranlarla yarı kişisel ilişkiler kurarak bunu sağlarlar.”<sup>157</sup>*

Bu dönemde adlarına daha sonra dört yapraklı yonca denilecek olan dört kadın oyuncu öne çıkmışlardır. Bunlar, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Türkan Şoray’dır. Atıf Yılmaz bu dönemdeki tipler ve dönemin dört kadın oyuncusu hakkında şu yorumu yapar; *“Türk sinemasında yakın zamana kadar bir takım kalıplar vardı daha doğrusu tipler vardı. Kabuki tiyatrosundaki masklar gibi, yani bir nevi iyi adam, kötü adam, kıskanç adam gibi prototipler. Oyuncular da sürekli bu tipleri tekrarlıyorlardı... Diyelim Türkan Şoray cinsiyeti olan ezik kadını temsil ediyordu, o bir mask gibi yüzünde Hülya Koçyiğit ezilen ama cinsiyeti olmayan kadını, Filiz Akın iyi giyinen küçük burjuva kadını temsil ediyordu... Fatma Girik erkeksi kadın, doğru, namuslu, toplumdaki da bunun dışında talep gelmediği için yakın zamana kadar bu prototipler devam etti.”<sup>158</sup>*

Hem dönemin hem de yıldız sisteminin etkisinde kalan Türk sineması film kişilerini psikolojik olarak derinleştirememiş ve geliştirememiştir. Aynı senaristlerin yazdığı tek tip senaryolar ve hep aynı tür kişileri oynayan oyuncular sayesinde Türk sinemasında bir tiplleme egemenliğinden söz edilebilir.

### **Melodram Türü Türk Filmlerindeki Önemli Tipler**

Türk sinemasında özellikle melodram türünün etkin olduğu 1950-1970 yılları arasında belli başlı tiplerin hakim olduğu bilinmektedir. Filmler başlar başlamaz, izleyici bütün film kişilerini tanır ve iyi ya da kötü olduklarına karar verebilirdi. Bunda hemen hemen aynı rolleri oynayan starların etkisi vardı. Filmleri ayrı ayrı yorumlamanın zorluğundan kurtulan izleyici, her zaman benzer rollerde gördüğü oyuncuların canlandırdıkları kişilerin farklılaşmasını da istemezdi. Hülya Koçyiğit,

<sup>157</sup> Nijat Özön’den aktaran: Serpil Kirel, **a.g.e.**, 86 s.

<sup>158</sup> Nilgün Gümrükçüoğlu, **Sinemada Oyunculuk**, İzmir D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1988, 506 s.

çocuğundan haksızlık sonucu ayrılan iyi yürekli anne, Ediz Hun ya da Kartal Tibet, sevgilisi ya da eşi tarafından terk edilen ve alkolik olan baba, Nubar Terziyan, nur yüzlü, sevecen doktor, Hulusi Kentmen, iyi kalpli, yardımsever komiser ya da fabrikatör, Önder Somer, genç kadınları tuzağa düşüren kötü kalpli adam ya da Erol Taş, kötü ve acımasız adam gibi sıralanabilecek ve örnekleri çoğaltılabilecek tipler Türk sinemasının bir dönemine damgasını vurmuştur.

Kişilerin yüzeysel kalması bir anlamda melodram türünün getirisiidir. Melodram, sevgi dayanışma dostluk gibi kavramları masalsı öğelerle bezenerek anlatılmasıdır. Kişiler oldukça yüzeysel işlenerek birer tip boyutunda bırakılmıştır. Diğer yandan kişilerin yalnızca bir tek belirgin özelliği vardır; sadık eş, fedakar anne, kötü yola düşmüş kadın, alkolik baba, her şeyi başaran süper çocuk v.s. gibi. Melodram türünde izleyenlere pespembe bir dünya çizilir. Bu dünya çoğunlukla gerçek olamayacak kadar güzeldir. Genellikle farlı cinsiyetten iki kişi ve etraflarında yaşayan bir grup insanın çevresinde geçen olaylar melodramların olay örgüsünü oluşturur. İzleyici kişilerin iyi ya da kötü olduklarını filmin başında onaylar ve iyi film kişileri ile özdeşleşerek kötülere savaş açar. “ *Batının temsil oluşturmasında önemli olan konu bütünlüğü, karakterlerin geliştirilmesi, psikolojilerinin çizilmesi, toplumsal bir kesit çıkarma iddiasının yapay titizliği, Yeşilçam filmlerinde yoktur. Hulusi Kentmen, tatlı sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekanlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle. Hiçbir erkek star, yeri doldurulamayacak bir Rudolf Valentino değildir. Ediz Hun, Kartal Tibet, İzzet Günay, aynı iyi ve yakışıklı çocuklardır. Zaman zaman hırçın, zaman zaman kaba; ama hep iyi yürekli ve sevdiği için ‘öyle’ yapan tek bir jönün çeşitlemeleridir. Pavyondaki pırıltılı lamba bile yerinde oynamaz. O lambanın olduğu 500 filmi herkes rahatlıkla sayabilir.*”<sup>159</sup>

Yeşilçam melodramlarında yer alan klişe tiplere halk bazı isimler yakıştırmıştır. Esas kız, esas oğlan gibi isimler halkın sinema filmi izlerken başrol oyuncularına bulduğu isimlerdendir. Yeşilçam sinemasında erkek başkişinin ya da

<sup>159</sup> Z. Tül Akbal Süalp, Alegori, Temsil, Taklit, Öykünme, Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorular ve Önergeler, **25. Kare**, Nisan- Haziran 99, sayı 27, 20 s.

kadın başkışının ağırlıkta olduğu filmler vardır. Kadını öne çıkaran filmlerde, iki türlü kadın profiline rastlanır; merhametli, bağışlayıcı, fedakar, masum iyiler ya da fettan, baştan çıkarıcı, acımasız kötüler. Bunların dışında kalan bir kadın tiplemesi ise, eğitimsiz, bilinçsiz, düşmüş ya da düşürülmüş kadın tiplemesidir. Başroldeki kadın daima iyi kalpli, masum ve tertemizdir. Cinsellik öğelerinin dönemin sinema anlayışında neredeyse hiç yeri yoktur. Yeşilçam filmlerinde yer alan iyi kızlar ya köy kökenli ya da kent kökenliydi. Köy kökenli kadın rollerini, Muhterem Nur, Fatma Girik, Nevin Aypar gibi kadın oyuncular, kent kökenlileri ise Filiz Akın, Belgin Doruk, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit gibi kadın oyuncular oynamıştır.

Yeşilçam sineması, hemen hemen aynı senaryolarla ve aynı oyuncularla zengin kız yoksul oğlan hikayesini ya da bunun tam tersini işlemiştir. Esas kız zenginse baba parası ile geçinir, fakir ise de ya sekreter ya da konfeksiyon işçisi olurdu. Çalışan esas kız esas oğlanla evlenir evlenmez çalışmayı bırakır, evinin kadını olurdu. Vamp kadınlar ise, esas kızın sevgilisi ya da kocasını elde etmeye çalışırdı. *“Vamp’da denilen ve ‘kötü adam’la mutlaka ilişkisi olan ‘kadın’da bazen gerçekten kötü, bazen de feleğin sillesini yemiş bir ‘kader kurbanı’ da olsa hırsıyla ve bilerek, veya zoraki ‘esas oğlan’ın tekerine çomak sokacaktır.”*<sup>160</sup> Yeşilçam sinemasında, Sezer Sezin, Neriman Köksal, gibi oyuncular erkeksi kadın tiplmeleriyle, Suzan Avcı, Leyla Sayar, vamp kadın, Muhterem Nur, Ezik kadın, Belgin Doruk, kent soylu, zarif ve hanımefendi kadın, Fatma Girik, köylü ya da erkeksi, hakkını almak için çalışan kadın, Türkan Şoray, hangi rolde olursa olsun alımlı ve mükemmel kadın, Hülya Koçyiğit, kentli, hassas, nazik kadın ve Filiz Akın, romantik ve masum genç kadın rollerinde yer almışlardır. Oyunculardan bağımsız olarak yerleşmiş tiplmeler belli kalıplara kaynaklık etmiştir.

Erkek tiplerine bakıldığında, esas oğlanın genelde iyi kalpli, yakışıklı, delikanlı olduğu görülmektedir. Esas oğlan sevgilisine kavuşmak için her türlü düğümü çözmeyi başarır. Evi geçindirmek için çalışan yine esas oğlandır, çünkü o devirde böylesi makbuldür. Erkek tipleri belli mesleklerdendir. İyi adamlar zengin ise fabrikatör ya da işadamı oğlu olurdu. Zengin ama tahsilli olan ya da fakir ama

---

<sup>160</sup> Orhan Ünser, Sinemada Kadın, **Antrakt**, Mayıs 1997, Sayı: 68, 17 s.



tahsilli olan iyi adamlarda vardı. Bunlar genellikle avukat, doktor, subay, öğretmen ya da mühendis olurdu. Kötü adamların işleri ise, gazino patronluğu, kaçakçılık v.s. gibi saygın olmayan işlerdi. Başkışiler dışındaki erkek tipleri ise bahçıvan, aşçı, şoför, kemancı, nikah memuru gibi rollerde oynarlardı.

Türk sinemasının belli başlı erkek oyuncularından Ediz Hun, romantik, duygusal beyefendi, Cüneyt Arkın, güçlü, zorluklarla savaşılan, dövüş sanatları ustası, Göksel Arsoy, Avrupai , “Altın çocuk”, Kadir İnanır, sert ama merhametli, güvenilir, tuttuğunu koparan, İzzet Günay, zeki, komik, yakışıklı ve duygusal, Kartal Tibet romantik jön ve Tarkan, Sadri Alışık, Turist Ömer, Tarık Akan, utangaç, zengin, aşık, Yılmaz Güney, bıçkın, çirkin kral ve Şener Şen, köy ağası, belediye başkanı, beden eğitimi öğretmeni gibi tipleri canlandırmışlardır.

Yeşilçam sinemasında kadın ve erkek tiplerinin dışında bir de “Karakter oyuncularını” olarak adlandırılabilir tipler vardır. “*Vahi Öz, Horoz Nuri tiplmesiyle tanınan, komedi filmlerinin aksi babasıdır. Bu tiplmedeki performansı, kelimenin tam anlamıyla muhteşemdir... Hulusi Kentmen burma bıyıklarıyla, görkemli duruşu ve gür sesiyle, otoriter baba olmak için mükemmel bir donanıma sahiptir. (...)* Türk sinemasına biraz takılıp ta, babacan deyince Hulusi Kentmen’i hatırlamamak mümkün bile değildir. Kadir Savun orta halli ya da fakir ailenin, iyi yürekli, mert, bileği sağlam babasıdır. Yıkılır ama eğilmez... Nubar Terziyan pamuk gibi, insanın hiçbir kötülük bekleyemeyeceği, sulu gözlü ihtiyar babadır. Onu görür görmez insanın içi ısınır.”<sup>161</sup>

Karakter oyuncularını hep aynı tip rollerde oynayan, tiplmeleri üzerlerine yapışan ve hep geri planda kalan kişilerdir. Yeşilçam sineması yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi çok sayıda karakter oyuncusunu barındırmıştır. Yukarıda sayılanlar haricinde, Yeşilçam’ın önemli karakter oyuncularını arasında; kendine ait kelimeleri ile literatüre geçen Öztürk Serengil, Yeşilçam’ın iyi kalpli kötülerinden Ahmet Tarık Tekçe, filmlerin şaşkın bakışlı uşağı Cevat Kurtuluş, sinemamızın ‘kötü kalpli anne’ si Aliye Rona, yardımsever yakın arkadaş ya da yardımcı rollerinde izlediğimiz Sami Hazinses, komedi filmlerinin vazgeçilmez, fedakar annesi Adile Naşit, aşçı rollerinde

---

<sup>161</sup> Türk Sinemasında Tipler Karnavalı, **Sinema**, Haziran 1995, Sayı:9, 83 s.

izlediğimiz oyuncusu Necdet Tosun, orta halli ailelerin annesi, bağırğan kadın ya da hizmetçi rollerinde Mürüvvet Sim, esas kızın aklını çelmeye ya da tuzağa düşürmeye çalışan ‘zengin yaşlı kurt’ Muzaffer Tema, kötü kalpli fabrikatör Eşref Kolçak, esas kızı gözüne kestiren ve elde etmek için elinden geleni yapan, zengin ailenin şımarık çocuğu Kuzey Vargın, mert ve dürüst aile babası ya da öğretmen Münir Özkul, esas kızı masumca seven ve onun esas oğlana kavuşması için nazıkçe aradan çekilen Süleyman Turan, şefkatli zengin baba Yıldırım Önal, Cilalı İbo Feridun Karakaya, ve her zaman kötü kadın rollerinde izlenen Lale Belkıs ve Suzan Avcı sayılabilir.

Yeşilçam’ın ‘kötü adam’ları arasında Nihat Ziyalan, Danyal Topatan Kenan Pars, Turgut Özatay, Erol Taş Bilal İnci, Hayati Hamzaoğlu, Hüseyin Baradan, Ali Şen, Önder Somer gibi isimler sayılabilir. Bu kötüler arasında Önder Somer, kötü kalpli, yakışıklı, servet avcısı rolleriyle diğer kötülerden ayrılabilir.

Melodram geleneği içinde sayılan bu tiplerin dışında bir de bir dönemin çocuk filmleri furiasının getirdiği çocuk tipleri bulunmaktadır. Ayşecik, Sezercik, Afacan, Yumurcak, Ömercik, gibi isimleri olan çocuk tipleri, genellikle birbirlerine benzeyen davranışları, her şeyi çözen süper güçleri, ailelerinin korumadaki başarıları, büyümüş de küçülmüş gibi söyledikleri sözleri ile karakterizedir. Normalde haşarı ve şımarık olan bu çocuklar aileleri zor durumda kaldığında kendilerinden beklenmeyecek bir olgunlukla aileyi çekip çevirme görevini alırlar. İzleyicinin gözyaşlarını sömürmek için tüm yolları kullanan çocuk oyuncular ve tiplerini filmin sonunda her zaman kazanan olurlar.

### **2.2.3. 1970-1980 Arası Türk Sorunsal Sineması**

Altmışlı yılların 27 Mayıs İhtilali ile başlaması ve 1960 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamı, 12 Mart 1971 Askeri muhtırası ile sona ermiştir. Yetmişli yılların başından itibaren devam eden ve üniversite gençliğinin de dahil olduğu olaylar nedeniyle güvensiz bir ortam oluşmuştur. Siyasal olarak istikrar sağlanamamış olan bu yıllarda sinemaya karşı televizyon aktif bir rol oynamaktadır. Güvensiz ortam halkı korkutmuş ve korkarak evlerine kapanan halk, televizyon adı

verilen yeni oyuncağın etkisine kapılmıştır. Bu dönemde etkin rol oynayan sansür, sinemada da oldukça şiddetli bir biçimde uygulanmaktadır. Atilla Dorsay “Sinemamızın Umut Yılları” adlı kitabında bu baskıdan şöyle söz etmektedir;

“ MC iktidarının özellikle MSP-MHP kanadının egemen olduğu sansür kurullarında, politik, ilerici eğilimli filmlere görülmemiş bir baskı uygulanıyordu. Bu baskı öylesine boyutlara ulaştı ki hemen hemen tüm Yeşilçam sansüre karşı çıkmada birleşti”.<sup>162</sup>

Bu dönemde üretilen filmler arasında Akad’ın üçlemeleri, Yılmaz Güney’in kentsel ve kırsal sorunları ele aldığı filmleri, Atıf Yılmaz’ın kadına bakışını değiştirdiği filmleri sayılabilir. Altmışlı yıllarda Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ gibi yönetmenlerle başlayan toplumsal gerçekçi sinema akımı, Süreyya Duru, Ömer Lütfi Akad ve Yılmaz Güney’le devam etmiştir. Yılmaz Güney’in en önemli filmlerinden olan “**Umut**” bu dönemde çekilen filmlerdendir. Oğuz Adanır’a göre, Türk sineması uzun yıllar yönetmen sineması olmaktan çok bir oyuncu sineması olagelmıştır. Filmler daha çok oyuncu adlarıyla anılmıştır. Kemal Sunal filmleri, Türkan Şoray filmleri v.b. Yılmaz Güney ise ilk defa oyuncu sineması ile yönetmen sineması arasındaki bağı kuran yönetmendir. Oyuncu - yönetmen sineması ilk defa Yılmaz Güney ile anlam kazanmış, izleyici de aradaki farkın ayırımına varmıştır. Yılmaz Güney, Türk sinemasındaki anlatıcı yoksunluğunun bilincine varılmasını sağlayarak 90 sonrası önemli yönetmenlerin yetişmesine de ön ayak olmuştur.<sup>163</sup> Bu anlamda Yılmaz Güney’i farklı bir kategoride değerlendirmek mümkündür. **Umut** ‘tan sonra Yılmaz Güney filmografisinde senaryo yazarı ya da yönetmen olarak görev yaptığı birçok film bulunmaktadır. Bunlar arasında, “**Arkadaş** (1974), **Endişe** (Şerif Gören 1974), **Bir Gün Mutlaka** (Bilge Olgaç, 1975), **Sürü** (Zeki Ökten, 1978) ve Cannes Film Festivali’nde Costa Gavras’ın **Kayıp** (Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü’nü paylaşan **Yol** (Şerif Gören, 1982) gibi filmler yer almaktadır. Yılmaz Güney aynı filmlerde çalıştığı Şerif Gören ve Zeki Ökten’in gibi yönetmenler ve yeni kuşak sinemacılar arasında yer alan Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi yönetmenlere de öncülük etmiştir. Yavuz Özkan’ın maden işçilerini konu

<sup>162</sup> Atilla Dorsay, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1989, 20 s.

<sup>163</sup> Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul 2003, 141 s .

alan ve Tarık Akan gibi oyuncularında yer aldığı **Maden** (1978) ve bir demiryolu grevi hikayesi olan “**Demiryol**” (1979), Kıral’ın Pamuk işçilerini anlattığı “**Bereketli Topraklar Üzerinde**” (1979) gibi filmleri Yılmaz Güney’in başlattığı toplumsal gerçekçi sinema akımı içinde yer alan filmlerdir.

Ancak, aynı yıllarda eski ve daha yeni kuşaklardan başka yönetmenlerin de sinemada 1960’larda başlayan toplumsal gerçekçi eğilimin devamına filmleriyle katkıda bulduklarını da belirtmek gerekir. Lütfi Ö. Akad’ın, büyük kente göç, sınıf atlama özlemi, kadının ezilmesi, emekçileşme süreci ve sendikalaşma olgusu gibi konuları ele aldığı “**Gelin**” (1973), “**Düğün**” (1974) ve “**Diyet**” (1975) adlı filmlerden oluşan üçlemesi bu çerçevede değerlendirilmelidir.<sup>164</sup>

Yetmişli yılların ikinci yarısından itibaren giderek artan arabesk filmler ve seks filmleri ise sansür uygulamasından etkilenmemiş filmlerdir. Seks filmleri furyası, televizyona yenik düşen sinemanın düştüğü ekonomik krizden kendini kurtarmak için ürettiği bir formüldür. Bu dönem arabesk sanatçılarının başrolde olduğu öykülerle karakterize şarkılı melodram türünün de ilk örneklerinin verildiği dönemdir.

Bu dönemde seks filmleri ve arabesk filmler dışındaki filmlerde, halkın yerinde olmayı arzu ettiği yıldızların masal gibi yaşamları dışında sıradan insan yaşantısının işlendiği göze çarpmaktadır. Yetmişli yıllara kadar süregelen ve izleyicinin direkt olarak duyularına hitap eden film kişilerinin yer aldığı filmler bu dönemde bazı istisnalarla kırılmıştır. Toplumsal gerçekçi akımın etkisiyle işçilerin, yoksul insanların her zaman mutlulukla bitmeyen hikâyeleri Türk sinemasında yer bulmuş olsa da halkın bu filmlere gösterdiği ilgi sınırlı kalmıştır. Yetmişli yıllarda geleneksel yapının değişimiyle birlikte gelişen daha az tutucu yapı, daha farklı konular ve kişilerin sinemada yer almaya başlamasını da beraberinde getirmiştir. Dönemin bir diğer önemli olgusu olan seks filmleri, derinlikli kişiliklerden yoksun ve izleyicinin ilkel duygularına hitap eden filmler olarak kalmıştır. Başladığı yıllardan beri Türk sinemasının dekoratif unsurları olmaktan öteye geçememiş olan

---

<sup>164</sup> Dorsay, a.g.e., 43 s.

oyuncular, bu dönemde de bazı özel filmler dışında kuralı bozmamıştır. Hep aynı kişiliklerin bulunduğu filmlerde başoyuncunun bile bir karakter yaratamadığı, dolayısıyla yan karakterlerin psikolojik derinliklerinin de kurulmamış olduğu görülmektedir. Yalnızca yukarıda da söz edilen bazı yönetmenlerin filmleri dışında gerçek, halkın içinden gelen kişilikler ne yazık ki yer almamıştır.

#### 2.2.4. 1980-1990 Arası Dönem

12 Eylül 1980 Darbesi ile başlayan dönem, toplumsal anlamda artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir dönemdir. Ekonomik ve politik anlamdaki değişim ve gelişmeler doksanlara zemin oluşturacak bazı oluşumların temelleri olmuştur. Yetmişli yıllarda sinemaya egemen olan toplumsal gerçekçilik seksenlerden itibaren yerini toplumsal muhalefetin azalması, bireyselleşme ve daha çok iç hesaplaşmaya bırakmıştır. Serbest piyasa ekonomisi ve işbölümü Batı toplumundan ithal yükselen değerler ( kolay para kazanma, ünlü olma, kişisel zevklere yönelik bir yaşam tarzı v.b.) Türk toplumunda da yaygınlaşmaya başlamıştır. Nigar Pösteki'ye göre bu toplumsal durumlar bazı eğilimlerin de ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Politik İslamcı filmler, cinsiyetçilik, marjinal eğilimli kişiliklerin filmlerde yer alması ve muhaliflerin iç hesaplaşması gibi konular sinemada yer almaya başlamıştır.<sup>165</sup>

Kadınların toplum hayatı içinde giderek aktifleşen konumu sinemada da yansımalarının bulmuştur. Seksenli yıllarda kadının kimlik arayışları ile birlikte kadın sorunlarını işleyen, feminist yaklaşımlarında etkilediği bir '**Kadın filmleri**' dönemi ortaya çıkmıştır. Atıf Yılmaz'ın öncülüğünde gelişen kadın filmleri (**Mine** 1981, **Bir Yudum Sevgi** 1984, **Kadının Adı Yok** 1988, **Dul Bir Kadın** 1985), Sinan Çetin, Ömer Kavur gibi yönetmenlerle zenginleşmiştir. Kadın filmlerinde ağırlıklı olarak, kentli kadının kimlik arayışı ve bir birey olarak toplumda varoluşu gibi konular işlenmiştir.

Türk sinemasında cinsellik motifini ilk kez kullanan yönetmen Atıf Yılmaz'dır. Mine ile başlayan yeni cinsellik motifi, Bir Yudum Sevgi ile doruğa ulaşmıştır. Bir

---

<sup>165</sup>Pösteki, a.g.e., 28 s.

Yudum Sevgi'nin kadın başkişisi Aygül, cinselliğin bir kadın için insan olmanın gereği olduğunu kanıtlar. Aygül, geçmişten beri işlenen namus timsali ya da günahkar ve fahişe gibi klişe kadın tiplerine farklı bir açılım getirmiştir.<sup>166</sup>

Bu filmleri kadını farklı konumlandıran başka yönetmenlerin filmleri izlemiştir. Yavuz Turgul, “**Fahriye Abla**”, Kartal Tibet, “**Şalvar Davası**”, Bilge Olgaç “**Kaşık Düşmanı**”, Şerif Gören, “**Fırar**” gibi filmlerde kadın cinselliğinin farklı yönleri 1980 sonrası sinemanın bakışı ile işlenmiştir.<sup>167</sup>

1980 sonrası Türk sinemasında kadın cinselliğinin ele alınmasıyla birlikte filmlerde ‘ özgür kadın’ motifi işlenmeye başlamıştır. “*Bu cinsellik, kadının erkeğe karşı duyduğu cinsel isteği vurgulamaklar kalmaz, kadının erkeğini özgür biçimde seçmesini de içerir.*”<sup>168</sup> Türk sinemasında kadın artık geleneksel yapının ona biçtiği rolün dışına çıkmaktadır. Kadın artık cinselliği kendi içinde normalleştirerek, utanç duymadan cinselliğini yaşamayı başarmaktadır. Bunu yaparken de seçilen değil seçen olmayı istemektedir. Çalışma hayatında aktif olarak yer alan kadın ekonomik ve toplumsal olarak bağımsızlığını uzun zaman önce ilan etmiştir. Erkeklerle ekonomik olarak bağımlı olmayan kadın, cinsel partner seçme konusunda da bağımsız olmayı istemektedir. Özgür kadın imajını içeren filmler arasında, **Bir Yudum Sevgi**, **Fahriye Abla**, **Gizli Duygular** ve **Ah Belinda** gibi filmler sayılabilir.<sup>169</sup>

Amerikan filmlerinin yerli piyasaya girmesiyle yerli filmler ancak ticari olarak üretilenlerinin salonlarda yer bulabilmesi sonucunu doğurmuştur. Popüler olmayan filmler artık yerli piyasada kendilerine yer bulamamaktadırlar. Seksenler döneminin sorunlarını gerçekçi biçimde ortaya koymaları ancak dönemin sonunda gerçekleşmiştir. Bu dönemde yaşanan siyasal ve toplumsal sorunlar 1980’li yılların sonlarına doğru Türk Sineması’nda kendine yer bulabilmiştir. Bu tür filmler arasında; Zülfü Livaneli, “**Sis**”(1989), Başar Sabuncu, “**Uçurtmayı Vurmasınlar**”

<sup>166</sup> Faruk Kalkan, Ragıp Taranç, **1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, Ajans Tümer yayınları, İzmir, 1988, 117 s.

<sup>167</sup> **Y.a.g.e.**, 119-120 s.

<sup>168</sup> **Y.a.g.e.**, 121 s.

<sup>169</sup> Kalkan, Taranç, **a.g.e.**, 122-123-124 s.

(1988), Erden Kıral, “**Av Zamanı**” (1988), Ali Özgentürk “**Su da Yanar**” gibi filmler sayılabilir. Başlangıcı yetmişli yılların sonlarına rastlayan arabesk filmler furyası dönemin karmaşık toplumsal yapısından beslenerek depolitize halkın beğenilerine hitap etmektedir.

Seksen sonrası dönemde geleneksel anlayışı neredeyse tamamen dışlayan, popülerliği hedefleyerek batılı kalıpları benimseyen ve bu yollarla Amerikan sineması ile boy ölçüşmeye çalışan bir sinema anlayışı görülmektedir. Türk sineması bu yönelimin etkisiyle bir dramatik yapı oluşturmaya ve Batılı anlamda kişilikleri derinlemesine inceleyerek yaratmaya çalışmıştır. Filiz Bilgiç’e göre bu süreç genel olarak melodramdan drama doğru geçiş sürecini başlatmıştır.<sup>170</sup> Sinema içinde bulunduğu toplumun yansıtıldığı bir araç olduğundan bu türlü kopya anlatı yapılarıyla gerçekçi bir yorum yakalamak mümkün olmamaktadır. Seksenli yılların toplumsal koşullarından etkilenen Türk film yönetmenleri, kendilerine has bir üslup oluşturma yoluna gitmişlerdir. Karakter yaratımı ve bu yolla dramatik yapıyı kurmak isteyen yönetmenler bu anlamda doksan sonrası filmlere öncülük etmişlerdir.

Seksen sonrası dönemde 12 Eylül filmleri, Kadın filmleri, arabesk filmler ve seks filmleri gibi türlerin olduğundan söz edilmişti. Bu filmler içerdikleri konulara göre kategorize edilirse, film öykülerinde yer alan kişilerin özellikleri şöyle tanımlanabilir; 12 Eylül filmlerinde işlenen ‘işkence’ temalı, filmlerin başkışileri iletişimi kopuk, psikolojik açıdan rahatsız, diğer kişilerle iletişim kuramayan ve işkencenin etkilerini gündelik yaşamında yaşayan kişiler olarak izlenmektedir. Bu filmlerdeki kişiler psikolojik derinlik kazandırılmaya çalışılan film kişileridir.

Kadın filmlerinde ise film kişileri, hem Yeşilçam tiplerinin izlerini taşıyıp hem de çağdaş anlatı kriterlerini karşılamaya çalışan ama sonuçta arada kalan bir yapı sergilemektedirler. Başkışiler, toplumsal koşulların zorladığı hayata tutunmaya çalışan, yaptıkları belli bir nedensellik içermeyen kişilerdir. Kadının toplumsal hayattaki gelişimlerini sinemaya taşımayı amaçlayan bu filmlerde,

---

<sup>170</sup>Filiz Bilgiç, **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002, 75 s.

başkışının aldığı yol bazı klişelerin ötesine pek gidememektedir. Farklı çevrelerde işlenen konular kişilik geliştirmede sınırlı kalmıştır.

Yeni sinema kadın kahramanları marjinalize ederek ve onları bedelini sonradan ödeyecekleri kural dışı ya da sapkın hazlara itmiştir. “**Sarı Tebessüm**” (Seçkin Yaşar 1992) ve “**Med Cezir Manzaraları**” (Mahinur Ergun 1989) adlı filmler bu yaklaşımı mükemmel biçimde örnekler yeni sinema kadın seyircinin filmle olan ilişkisinde özdeşleşmeyi önlemekte ve film izleme hazzını sorunsallaştırmadan sorunlu bir hale getirmektedir. Bu filmler, güçlü kadınların güçlerini terk etme fantezisine oynayarak aslında erkek seyirciye seslendiklerini düşündürmektedirler.<sup>171</sup>

Arabesk filmler ise, 60’ların melodramlarından çok daha ağdalı ve hepsi birbirine benzeyen film kişilerinden oluşmaktadır. Bunlar karakter olmaktan çok stereotipleşmiş film kişileridir. Arabesk yıldızlarının başrolde olduğu, genellikle bir yükselme öyküsü içeren bu filmlerin öyküleri hep birbirine benzemektedir. Filmlerdeki başkışı genellikle köyden ya da küçük şehirden büyük kente göçmüş, kentte yaşamak için rüştünü ispatlama çabasında olan, yoksul ve isyankâr insanı temsil eder. Kentteki bu isyan genelde sonunda para ve şöhrete kavuşma olarak sonlanır. Arabesk filmlerde yer alan kişiler özellikle yetmişlerde başlayan ve seksenli yıllarda artan kırsal kesimden kente göçün önemli yansımalarıdır. Bu filmlerin çok yüksek izleyiciye ulaşması, köyden kente göçen insanların arabesk filmlerdeki film kişileriyle özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır. Yeşilçam filmlerindeki yıldız sistemi sonucunda filmlerdeki kişilerin hep aynı türde olması ve taşra insanına çok da fazla hitap etmemesi izleyici ve film kişileri arasında olması gereken özdeşleşmeyi güçleştirmekteydi. Arabesk filmlerde ise kendilerine benzeyen, onlar gibi konuşan, onlarla aynı dertleri paylaşan kişiler vardı. Halkın kendine benzeyen insanları filmlerde görmesi onları film kişilerine yaklaştırmaktaydı.

Orhan Gencebay ile başlayan arabesk filmler dönemi (**Batsın Bu Dünya , Bir Teselli Ver, Dertler Benim Olsun** v.b. filmler), Ferdi Tayfur ve daha sonra da

<sup>171</sup> Nezir Erdoğan, *Üç Seyirci*, Türk Sinemasında Yeni Yönelimler-2, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, 226 s.



Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses gibi önemli arabesk yıldızlarının varlığıyla devam etmiştir. Arabesk filmlerde kullanılan müzik ve arabesk filmlerin yapısı kaderciliğin bir temsili olarak görünmektedir. Filmlerdeki kişiler başka bir yaşam biçimi göstermedikleri gibi insanı kaderin başka yollarla değişmeyeceğini, sadece para ve şöhrete kavuşmakla bu yazgının değişeceğini anlatmaktadırlar.

Seksen sonrası dönemde arabesk ve seks filmleri dışındaki filmlerde melodramdan dramatik yapıya geçmeyi hedefleyen yönetmenler, Yılmaz Güney'in başlattığı yönetmen sinemasının uzantıları olan filmlerinde kişileştirmeyi zaman ve mekân ile birlikte işlemeye çalışmışlardır. Tamer Baran'a göre; bu dönem filmleri Yeşilçam filmlerinde bulunmayan kamera hareketleri, farklı mizansen denemeleri, çağdaş öyküleme ve senaryo teknikleri görülebildiğini belirterek, Yeşilçam'ın işlemediği öykü ve karakterlerin işlenmesini olumlu gelişmeler olarak değerlendirmek gerekir.<sup>172</sup> Bu dönemde farklılaşmayı amaçlayan bazı filmler arasında, Zeki Ökten'in 12 Eylül sonrasında hapisten yeni çıkmış bir mahkumun hayatını anlattığı '**Ses**', Atuf Yılmaz'ın kadın sorununu sıra dışı bir ilişkiyle vermeye çalıştığı '**Bir Yudum Sevgi**', Yusuf Atılgan'ın bir taşra kasabasındaki otel katibi ve otelde konaklayan birinin hikayesini derin psikolojik bir bakışla çözmeye çalışan filmi '**Anayurt Otel**', Fehmi Yaşar'ın bir senaristin evinde çalışan temizlikçi kadının yaşamını kendi inançları çerçevesinde değiştirmeye çalıştığı filmi '**Camdan Kalp**' gibi filmler sayılabilir. Bu filmlerin yanı sıra, Kartal Tibet'in gecekondu bölgesinde yaşayan taşralı dört çocuklu dul bir kadının yaşam mücadelesinin, arsa sorunları ve ahlak anlayışı çerçevesinde anlatıldığı '**Sultan**' adlı filmi ve Ali Özgentürk'ün oğlunu okutabilmek için kente gelen ve oğlunun okuyabilmesi için elinden gelen her şeyi yapan bir babanın trajik hayatının anlatıldığı '**At**' adlı filmi dönemin önemli filmlerindendir.

---

<sup>172</sup> Tamer Baran'dan aktaran: Filiz Bilgiç, **a.g.e.**, 70 s.

### 2.2.5. Doksan Sonrası Dönem ve Yönetmen Filmleriyle Birlikte Başkalaşan Tipler ya da Film Kişileri

Sinemada farklı kimlik vurgularına gidilmesi 90'lı yılların değişen dünya düzeni söyleminin üzerine oturtulmuştur. Bu dalgadan tüm dünya sineması gibi Türk sineması da etkilenmiştir. Bu farklı ve yeni kültür önerisi, getirisi olan yeni yaşam anlayışı ile hızla yayılmıştır. Toplumların ortaklaşa bir yaşamın ürünü olarak ürettikleri popüler kültür ortamı bu yeni ve farklı kültürün ürünüdür.<sup>173</sup>

Seksen sonrası dönemde oluşmaya başlayan toplumsal yapı etkilerini doksan sonrası dönemde de çoğaltarak sürdürmüştür. Ekonomik ve toplumsal yapıdaki değişimler ülke insanlarını da etkilemektedir. Türk sineması, bir taraftan seksenli yıllardaki birey odaklı filmlerin devamı olan filmleri sürdürürken, diğer yandan da popüler filmler ve popüler oyuncularla izleyiciyi sinema salonlarına tekrar geri döndürmeye çalışmıştır. Doksanların etkisiyle bazı yeni oluşumlar sinemada da kendilerine yol bulmaya çalışmıştır. Doksanlı yıllara kadar bazı istisnalar dışında belli geleneksel kalıplara uymaya çalışan Türk sineması, başka bir sinema dilinin mümkün olduğunu göstermeye çalışan genç kuşak yönetmenlerle ve farklı konular ve film kişilikleriyle başkalaşmaya başlamıştır. Diğer yandan bazı popüler isimlerle çekilen yapımlarda, gerek oyuncuların popülerliği gerekse magazin el arka planlarıyla izleyici ilgisi çekilmeye çalışılmıştır. Necla Algan'a göre, filmlerin başarı ölçütü çok sayıda izleyiciye ulaşılması kriteridir. Ancak burada da düşündürücü bir nokta vardır. Duygu ve düşünceleri zenginleştiren kültür ürünleri, Pazar mantığının dışında ve ondan etkilenmeden üretilmişlerdir. Bir bakıma hareketlenen Türk Sineması izleyici çoğunluğunu ve Pazar ilişkilerini gözetiyorsa ortaya çıkan sonuçlar düşündürücüdür.<sup>174</sup>

Doksan sonrası Türk sineması Amerikan sinemasının hakimiyeti ile başlayan ve finansal anlamda sorunlu bir dönemdir. DVD ve VCD formatlarının da ülkeye gelişiyle iyice sıkıntıya düşen Türk sineması izleyiciyle buluşmakta sorunlar

<sup>173</sup> Erol Mutlu, **Televizyon ve Toplum**, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara 1999, 158 s.

<sup>174</sup> Necla Algan, Sinemayı Tartışmada Tek Seslilik, **25. Kare**, Sayı:23, Nisan – Haziran 1998, 27 s.

yaşamaktadır. Nigar Pösteği'ye göre filmlerin çatıları kurulurken ticari gelirleri önemli bir kalem haline gelmiş, popüler kültürün geliştirdiği, izleyicinin beklentilerini karşılayan ve medyatik kişilerin rol aldığı filmlerin ilgi gördüğü karşı çıkılmaz bir olgu haline gelmiştir.<sup>175</sup>

Yeşilçam sineması döneminde öykülerin ve kişilerin değişmemesi, Türk sinemasının sözlü gelenekten gelmesi ve görsel olmaktan çok işitsel bir sinema olması gibi sorunlar doksan sonrası dönemde aşılmaya çalışılmıştır. Türk sinemasında, bazı istisnalar olmakla birlikte, batı sinemasında varolan dramatik yapı, entrika ve karakter gelişimi ve film kişilerinin psikolojik derinlikleri bulunmamaktadır. Seksenli yıllarda ilk örnekleri verilmeye başlanan dramatik yapı oluşturma çabaları, doksanlı yıllarda geliştirilmiştir. Ancak halen batılı anlamda bir dramatik yapı oluşturmak mümkün değildir.

Doksan sonrası Türk Sinemasının savaşı gereken çok sayıda alan bulunmaktadır. 90'lı yılların başlarında Amerikan sinemasının etkisinde olan sinema izleyicisi Türk sinemasına olan inancını yitirmiştir. Özellikle seksenli yıllarda film yapmış olan bazı yönetmenlerin bireyi anlatan psikolojik filmler yapması çok daha başka sorunlara boğulmuş olan, apolitize Türk insanını sinemadan uzaklaştırmıştır. Oysa Amerikan sinemasında en basit filmlerde bile dramatik yapı ve dolayısıyla derinlikli karakterler vardır. Burada karakter derken insani özelliklerinin tümüyle ele alınan kişilerden söz edilmektedir. Türk sineması doksan sonrasında daha çok gençlerden oluşan bir seyirci kitlesini incelemekle birlikte asıl amacı toplumun tüm kesimlerine ulaşmak olmalıdır.

Altmışlı yıllardaki izleyici kitlesi, özdeşleşebildiği öyküler ve tipler sayesinde Türk sinemasının devamlılığının sağlanmasına yardımcı olmuştur. Televizyonun devreye girmesi ile Türk sineması sadık izleyicisini pembe diziler ve Televizyon dizileri etkisiyle televizyona kaptırmıştır. Doksan sonrası dönemde seyirci ile ilişki zor da olsa yeniden kurulmaya başlamıştır. Yavuz Turgul'un "**Eşkiya**" (1996) adlı filmi bu anlamda önemli başlangıçlardan biridir. Bunun

---

<sup>175</sup> Nigar Pösteği, a.g.e., 30 s.

yanında hiç işlenmemiş olan yeni konulara bir yönelme söz konusudur. Güneydoğu sorunlarının gündeme getirildiği bazı filmler sinemada kendilerine yer bulmuşlardır. Reis Çelik'in "**İşıklar Sönmesin**" (1996) filmi bu anlamda öncüdür. Yeşilçam'ın bazı geleneklerinin değişmeye başladığı bu dönem hem yerli film izleyicisini hedefler hem de yeni kuşak yönetmen sinemasının yurtdışında temsilini sağlayacak örnekler vermeye başlar.

Sinemada farklı kimlik vurgularına gidilmesi 90'lı yılların değişen dünya düzeni söyleminin üzerine oturtulmuştur. Bu dalgadan tüm dünya sineması gibi Türk sineması da etkilenmiştir. Bu farklı ve yeni kültür önerisi, getirisi olan yeni yaşam anlayışı ile hızla yayılmıştır. Toplumların ortaklaşa bir yaşamın sonucu olarak ürettikleri popüler kültür ortamı bu yeni ve farklı kültürün ürünüdür.<sup>176</sup>

Toplumun sanat ürünlerini etkisi altına alan popüler kültürden sinema da payına düşeni almıştır. Marjinal cinsellik popüler kültürün getirisi olarak Türk sinemasında kendisine yer bulmuştur. 90 'lı yıllara kadar çok değinilmeyen, tabu olarak sayılan marjinal cinselliği ve toplumda aykırı kişilikleri yansıtan konulara bu yıllardan itibaren Türk sinemasında yer verilmeye başlanmıştır. Bu marjinal kişilikler, homoseksüeller, lezbiyenler, fahişeler, şiddet eğilimliler gibi toplumun genel geçer kuralları dışında yaşayan ayrıksı kişiliklerdir. Örnek olarak; **Gemide, Düş Gezginleri, Dönersen Ishk Çal, Gece Melek ve Bizim Çocuklar, Karışık Pizza, Laleli'de Bir Azize, Lola +Bilidikid, Ağır Roman, Anlat İstanbul, Masumiyet, Tabutta Röveşata** gibi filmler sayılabilir.

Düş gezginlerindeki fahişe karakteri, Türk sinemasının klişe kalıpları içindeki bir fahişe karakteri değildir. Türk Sineması'nda artık, en azından klişe ve gerçekliğe bizi yabancılaştıran yapay anlatı "kalıpları" içindeki içerisindeki "düşürülen kadın" öykülerinin bir anlamda sonu gelmiştir. Düş Gezginleri, kadın eşcinselliğinin ele alındığı ilk filmidir.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Erol Mutlu, a.g.e., 158 s.

<sup>177</sup> Fatma Okumuş Ergül, **Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sinemasında Yansımaları**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2001, 152 s.

“**Dönersen Islık Çal**” adlı filmde hiçbir film kişinin adının olmayışı dikkat çekicidir. Her film kişisi temsil ettikleri rolle anılırlar: travesti, cüce, pezevenk, fahişe, v.b.cüce ile travesti arasındaki ilişkiye baktığımızda, öncelikle ikisinin de sıra dışı özelliklerinden ötürü toplum/ sistem dışına itilmiş olduklarının görürüz.<sup>178</sup> Cinsel kimlik ve bedensel özür toplum dışına itilme nedenidir. Bu film bir travestinin ele alınması bakımından bir ilktir. Serdar Akar’ın “**Gemide**” adlı filmi ise, cinsel şiddetin farklı bir biçimde ele alındığı bir filmidir. Cinsel şiddet ile metaforik bir anlatım hedeflenmiştir. Gemide yaşananlar Türkiye’de yaşananlarla aynı düzlem içerisinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Atif Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı “**Gece, Melek ve Bizim Çocuklar**” filmi, yine Beyoğlu’un arka sokaklarında geçen ve film kişileri kentin marjinal olduğu kadar sıradanlaşan insanları; fahişeler, kadın satıcıları, jigoloları olan bir filmidir. Mustafa Altıokların çektiği “**Ağır Roman**”, Kasımpaşa’da küçük çapta mafya olmaya çalışan bir grup serseri ve fahişenin öyküsünü abartı ve cinsellikle destekleyerek anlatmıştır.<sup>179</sup>

Doksan sonrasında ve özellikle 2000’li yıllarda sonrası değişen Türk sineması koşullarında yeni ve umut veren bir genç kuşak yönetmen sinemasından söz etmek mümkündür. Yalnızlaşan, ötekileşen bireyin sorunlarını sinemaya taşımayı son derece kısıtlı kaynaklarla gerçekleştirmeye çalışan bu yönetmenler arasında; **Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Kazım Öz, Derviş Zaim, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek, Tayfun Pirselimoglu ve Ümit Ünal** sayılabilir.

Zeki Demirkubuz filmlerindeki film kişileri, sakin ve sıradan hayatlar yaşayan, nihilist ve dünyaya öfkeli bireylerin iç hesaplaşmalarını merkeze alan bir yapıdadır. Nuri Bilge Ceylan ise filmlerinde, mütevazı, sıradan ve içe kapalı naif bireyleri anlatmaktadır. Bunu yaparken kullandığı teknik ise kişisel, basit ve içe dönük olarak tanımlanabilir.<sup>180</sup> Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi ve Kazım Öz ise filmlerinde güneydoğu meselesi hakkında farklı bakış açılarından farklı kişilere yer

---

<sup>178</sup> y.a.g.e.,152 s.

<sup>179</sup> Ergül, a.g.e. 153 s.

<sup>180</sup> Pösteki, a.g.e., 45 s.

vermektedirler. Handan İpekçi'nin Emekli bir hakim ile küçük bir kürt kızının yaşamından bir kesit anlattığı “**Büyük Adam Küçük Aşk**” adlı filmi, kentin içinde yaşanan farklı bir hikayeyi anlatması bakımından önemlidir. Sinemanın insanı insana anlatma misyonunu gerçekleştiren bu yönetmenler, 1990 sonrası yeni Türk sinemasının umut veren yüzleri olmuşlardır. Bu yönetmenlerin filmleri öyküleri ve popülerlikten uzak film kişileri ile dikkat çekicidir. Film kişilerini toplumun içinden gelen, sıradan insanların oluşturduğu yönetmen filmleri gerçekliği yeniden oluşturma bakımından önemli yer tutmaktadırlar. Oyuncular ise farklı farklı kişiliklere bürünerek aslında üzerlerine yapışan bazı rollerin etkisinden kurtulmaya çalışmaktadırlar.

Derviş Zaim'in **Tabutta Röveşata** adlı filmindeki Mahsun, evsizdir. Sıradan bir hayat yaşar. Nigar Pösteki'ye göre, bu tür filmler toplumdaki dışlanan kişilerin de duyguları olabileceğini göstererek, marjinal bir hayatın sorumluluğunun tüm toplum üzerinde olduğunu düşündürmüştür.<sup>181</sup> Yeni kuşak yönetmenlerin hemen hepsi filmlerinde kendilerini toplum dışında hisseden, basit ve küçük insanların yaşamını konu edinmişlerdir. Minimalist bir tarzla yaptıkları filmlerde tanınmamış oyunculara yer vermektedirler. Hatta kimi zaman ailelerini de filmin kadrosuna dahil ederler. Yeni kuşak yönetmenlerin bazılarının filmleri tezin temel ekseninde incelenecektir.

Bu yeni ve kendi dilini oluşturmaya çalışan yönetmenler yanında, popüler oyuncularla popüler filmler yapan ve büyük gişe başarıları elde ederek Türk sinemasının izleyici ile buluşmasını sağlayan bir yönetmen grubu vardır. Bu tür yönetmenlerin filmleri arasında, “**Kahpe Bizans, Abuzer Kadayıf, Vizontele 1-2, O Şimdi Asker, Organize İşler, Deliyürek, Asmalı Konak Hayat, G.O.R.A., Yeşil Işık, Kurtlar Vadisi Irak, Maskeli Beşler, Hababam Sınıfı, Hokkabaz, Hırsız Var, Her Şey Çok Güzel Olacak**” v.b. gibi filmler sayılabilir. Bu filmler genele hitap eden, popüleriteyi hedefleyen, teknik altyapı olarak kaliteli filmlerdir.

---

<sup>181</sup> Pösteki, a.g.e., 48 s.

Doksan sonrası Türk sinemasında genel olarak bir sınıflama yapmak çok mümkün olamasa da kabaca filmlerin konularına göre sınıflandırmak mümkündür. Politik olan veya suç ve suçlunun işlendiği, “**Leoparın Kuyruğu, Ağır Roman, Filler ve Çimen, Dokuz, Hiçbir yerde, Masumiyet, Kader, 80. Adım,**” gibi filmler, tarihi fonlarda işlenen, “**Harem Suare, Cumhuriyet, Abdülhamit Düşerken**”, gibi filmler, çocukları özne olarak alan, “**Sır Çocukları, O da Beni Seviyor, Piano Piano Bacaksız, Büyük Adam Küçük Aşk**” gibi filmler bu kabaca sınıflamaya dahil edilebilir.

Bütün bu filmlerin yanı sıra güneydoğu sorununu iki farklı kişinin askerlik sonrası sorunları açısından yaklaşan **Yazı-Tura** ( Uğur Yücel -2004), üstü kapalı biçimde aile içi cinsel ilişkiyi işleyen **Meleğin Düşüşü** ( Semih Kaplanoğlu - 2004), iki kadın ve bir erkeğin ilişkisini anlatan **Türev** (Ulaş İnaç - 2005), bir kadının ilgisiz kocasını aldatmasını anlatan **Mustafa Hakkında Her Şey** ( Çağan Irmak-2004), Almanya’da başlayıp Türkiye’de biten bir hikaye olan **Duvara Karşı** ( Fatih Akın – 2004), tamamen yerel oyuncuların rol aldığı ve sıradan insanın anlatıldığı **Dondurman Gaymak** ( Yüksel Aksu- 2005) ve dede, baba ve oğul üç kuşağın öyküsünü 12 Eylül darbesi fonunda işleyen **Babam ve Oğlum** ( Çağan Irmak-2005) gibi filmler hem bünyesinde popüler oyuncuları bulunduran, hem farklı konular işleyen filmlerdir. Bu filmler aynı zamanda yüksek gişe başarıları elde etmişlerdir.

Doksan sonrası dönemde filmlerdeki kadın profiline kısaca bakılırsa, bu dönemde kadının, daha çok kentli kadın olduğu görülür. Şehir yaşamına uyum sağlamış olan kadın artık şarkıcı ya da konsomatris değil, kentli, çağdaş, belli bir işi olan kadındır. Bütün bunlara rağmen toplumun kadına yarattığı sorunları çözmekten uzaktır. Cinsel sorunlarını çözmeye üzerine odaklanmış kadın tipleri sinemada bu dönemde yer almaktadır. Köylü kadın tiplerini ise geri planda kalmaktadır. Örneğin, **C Blok**’ta Zeki Demirkubuz kentte yaşayan kadının yalnızlığını, yabancılaşmasını ve arayışlarını anlatır. Tülay, belli bir ekonomik düzeyde, kendi hayatını yaşayan ancak kocasını sevmeyen, mutsuz olan ve mutsuzluğunu kendini sokaklara atarak gidermeye çalışan bir kadındır. Tülay, Zeki Demirkubuz’un tek kadın başkişisi olması bakımından da önemlidir. Cinselliğin kullanılışı kadının içinde

bulunduğu bunalımdan cinsellik yardımıyla kurtulmak istemesinin bir göstergesidir. Demirkubuz'un kadınları genellikle aldatan kadınlardır. Aldatan kadın olmaları nedeniyle hiçbir zaman mutlu olamazlar ve en büyük cezaları çekerler. Aşk için çeşitli numaralar yapmaları gerekir ve bundan kaçınmazlar.

Erkek film kişileri, Yeşilçam melodramlarındaki görünümünü kaybetmişlerdir. Yeşilçam'daki hem yakışıklı, hem onurlu, hem dürüst tipler yoktur artık. Bunun yerine tüm insani özellikleriyle verilmiş, sıradan insanın sorunlarını öne çıkaran film kişilikleri vardır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın film kişileri, sıradan ve hayatın içinden kişilerdir. Filmlerinde yer alan kişiler sakin ve durağan bir yapıda anlatılmaktadır. Her kişinin kendine özgü ayrı bir amacı vardır ve film boyunca o amaca ulaşmak için çabalarlar. **Uzak**'ta Yusuf'un büyük kentte varolma savaşı, **Kasaba**'da Saffet'in kasabadan kurtulmaya çalışması, Mayıs Sıkıntısı'nda **Muzaffer**'in filmi için çalışması gibi. Zeki Demirkubuz'un film kişileri ise yaşama karşı yenik düşmüş, her şeye öfkeli kişilerdir. Bu dönemde özellikle kendi sinema dilini yaratmakta olan sinemacıların yarattıkları film kişileri çoğu kez psikolojik olarak da incelenen, iyi yönleri ve zaafı olan, isimleri Türk insanına bazı şeyler çağrıştıran ama izleyicinin özdeşleşemediği kişilerdir. Hem bu nedenle hem de yönetmenin kendine has üslubu sonucunda büyük gişe başarıları elde edememişlerdir.

Çocukların merkeze alındığı filmler doksana sonrası sinemada neredeyse hiç bulunmamaktadır. 60'lı yılların büyük ilgi gören çocuk oyuncularını, doksana sonrası sinemada ancak yan rollerde kendilerine yer bulabilmiştir. Yinede çocuk kişiliklerin bakışından çekilen bazı filmler mevcuttur. Bunlar arasında; "**Piano Piano Bacaksız, Babam Askerde, Büyük Adam Küçük Aşk**" gibi filmler sayılabilir. Nigar Pösteki'ye göre; 90'lı yılların çocuk filmlerinin kişilikleri, yaşadıkları çevrelere çocuk gözleriyle bakarak anlamlandırmaya çalışan, yaramazlıklar da yapabilen, büyüklerinden ilgi bekleyen gerçek çocuklardır.

Yukarıda ana hatlarıyla Türk sinemasının ve filmlerin önemli öğelerinden biri olan Film kişilerinin zaman içindeki değişimlerine değinilmiştir. Konu edilen



yönetmenler özellikle son dönemde Türk Sineması içinde bir “Yönetmen Sineması” oluşturmaya çalışan yönetmenlerdir. Bunun yanında çok da fazla değinilmeyen popüler yapımların içeriğinde gerçekten derinlemesine işlenen kişilikler barındırmadığı görülmektedir. Bu filmlerdeki kişiler daha çok karakter olmanın gerekliliklerini yerine getiremeyerek tip olma düzeyinde kalmış film kişileridir. Daha önce de söz edildiği gibi, Türk Sinemasında batılı anlamda bir dramatik yapı oluşturmanın temeli karakterlerdir. İncelemesi yapılacak filmler 60’lı yılların bir dramatik yapı oluşturamayan Yeşilçam sineması örnekleri ile doksan sonrası Türk sinemasında kendine özgü anlatım biçimleri yaratan yönetmen sineması örneklerinin karşılaştırmasıdır. Bu karşılaştırma sonucunda, 90 sonrasında değişen Türk sinemasının bu değişimi film kişilerine de yansıtıp yansıtamadığı daha iyi anlaşılacaktır.

### 3. BÖLÜM

#### ÖRNEKLEM FİLM İNCELEME VE KARŞILAŞTIRMALARI

##### 3.1. Bataklığın İçindeki ‘Masumiyet’ ve Ailenin Sacayağı ‘ Üç Tekerlekli Bisiklet’

###### **Masumiyet**

###### **Filmin Künyesi**

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç

Yapım Yılı: 1997

###### **Filmin Konusu**

Film, cezaevinden yeni çıkmış eski bir suçlunun kaldığı otelde tanıştığı pavyon şarkıcısı, kızı ve aşığı ile olan ilişkilerini anlatır.

Yusuf, on yıllık mahkumiyeti sonunda hapisten çıkmayı istememektedir. Gidecek bir yeri olmadığından depremde kaybettiği ailesinden kalan tek kişi olan ablasına, İzmir’e gider. Mahkumiyet nedeni ablasının aşığını öldürmek ve ablasını da vurmak olduğu için orada uzun süre kalmaz. İzmir’de ucuz bir otele yerleşen Yusuf orada şarkıcı Uğur, sağır dilsiz kızı Çilem ve Uğur’a yirmi yıldır aşık olduğu için onun peşinden ayrılmayan Bekir’le tanışır. Uğur, yirmi yıldır aşık olduğu ve cezaevinde olan Zagor-Orhan’ın peşinden şehir şehir dolaşmaktadır. Bütün bu zaman boyunca ilk gençlik yıllarından itibaren Uğur’a aşık olan Bekir’de nereye giderse gitsin Uğur’un peşinden ayrılmamıştır. Yusuf, Bekir’le Çilem’in hastalığı nedeniyle yakınlaşmış ve arkadaş olmuştur. Büyük bir kıskançlık krizi sonunda kendini vuran Bekir’in ölümüyle Yusuf Uğur’la pavyon pavyon dolaşmamaya ve kızı Çilem’e bakmaya başlamıştır.

## Filmin Kişiler Açısından Gelişimi

Yeni kuşak Yönetmen sinemasının temsilcilerinden olan Zeki Demirkubuz'un ikinci filmi olan film cezaevi müdürü ile konuşan Yusuf'un görüntüleri ile başlar. Yusuf uzun süren cezaevi günleri sonunda cezaevinden çıkmayı istememektedir. Çıktıktan sonra gidecek bir yeri yapacak bir şeyi olmayan Yusuf, çaresiz bir şekilde ablasına gider. Cezaevi müdürüyle yaptığı ve çıkmak istemediğini anlattığı konuşmalardan dışarıdaki yaşama karşı duyduğu çaresizlik bellidir. Dış dünyada başına gelebileceklerden korkarak İzmir'e ablasının evine gider. Burada izleyici ablasının aşğını öldürdüğünü ve ablasının da dilsiz kalmasına neden olduğunu öğrenir. Kaderinin getireceklerinden korkarak evden ayrılır ve tanımadığı bilmediği bir otele yerleşir. Burada korkularının gerçekleşmesine zemin hazırlayacak olan Uğur, Bekir, Çilem ve otel sahibi Mehmet'le tanışır. Yapacak işi olmadığı bütün gün otelde oturup Mehmet'le ve Çilem'le birlikte film izlemesinden bellidir. Çilem 'in otelde ateşlendiği gün yine orada bulunmaktadır ve Çilem'in iyileşmesi sürecinde ona yardımcı olur. Yalnız, yalıtılmış ve toplum dışı bir kişi olan Yusuf, Çilem'in hastalığı nedeniyle Bekir'le ve onun aracılığıyla da Uğur'la tanışır. Bekir ve Uğur'da toplum dışı kişiliklerdir. Otelde yaşamaları onların aidiyetsizliklerinin bir göstergesidir. Bekir'in intihar sonucu ölümü ve Yusuf'un Uğur'la daha çok yakınlaşması Uğur'a imkansız bir aşkla bağlanması sonucunu doğurur. Bundan sonraki yaşamı Uğur'un peşinden sürüklenerek geçecektir. Yusuf'un geçmişi hakkında bilgilerimiz sınırlıdır. Cezaevinden çıktıktan sonra gittiği ablasının evinde cezaevine giriş süreci hakkında bilgi sahibi oluruz. Cezaevinden çıkmak istememe nedeni olarak öne sürdüğü kimsesinin olmayışı bahanesinden tüm ailesini depremde kaybetmiş olduğunu öğreniriz. Yalnızlık ve kimsesizlik toplumdaki yalıtılmışlığı beraberinde getirmiştir. Yusuf hayatın içinde bir çıkmaza girmiştir ve toplumun ona biçtiği rolden kaçmamaktadır. Uğur'a olan aşkın asla karşılık bulmayacağını bilmesine rağmen onun etrafından ayrılmayan Yusuf'un tuhaf ve hazin sonunun istemeden de olsa Uğur'un neden olacağı sorunlardan kaynaklanır. Filmin başında yapacak işi olmayan gidecek yeri olmayan Yusuf'un hayatı Bekir'in ölümüyle birlikte değişime uğramıştır. Artık bir taraftan Uğur'un peşindedir ve ona yardımcı olur diğer taraftan da Çilem'le ilgilenir. Yani bir anlamda değişime uğramıştır.

Hayatı geri dönülemez bir yazgının sürükleyiciliğinde değişmektedir. Yusuf filmde yalnız, ezik, yaşam karşısında kaybetmeye mahkûm bir kişi olarak görünmektedir. Dış dünyaya karşı korunmasız oluşu onu aynı zamanda tepkisiz de yapar. Bekir ve Uğur arasında geçen şiddetli tartışmalara insanlık hali olarak bakar.

Filmin diğer bir kişisi olan Bekir, 20 yıldır Uğur'un peşinde dolaşarak geçirdiği hayatını yine bir kıskançlık krizi sonucu sonlandırır. Zaten Uğur'un peşine düştüğünden beri neyi var neyi yoksa kaybetmiştir. Kıskanç bir kişiliği vardır ama Uğur'un karşısında siniktir. Sesini çıkarmaya çalıştığında Uğur'un ona olan öfkesini görürüz. Kadın satıcısı görünümünün altında Uğur'a derin bir aşk besleyen ve aşkı için her şeyi kaybetmeyi göze almış bir insan yatar. Bekir filmin diğer kişileri gibi sıradan bir insandır.

Uğur ise filmdeki erkekler için bir arzu nesnesidir. Yeşilçam sinemasındaki fahişe tipleri gibi ne olursa olsun masum kalan fahişelerden değildir. Batağa düşürülmemiş bilinçli olarak bu yolu seçmiştir. Çünkü ona göre sevdiği adamın peşinden gidebilmesi için bu işi yapması gerekmektedir. Uğur, fattan, ne olursa olsun her şeyi kendi bildiği gibi yapan, konuşmalarında sert bir üslup kullanan bir kadındır. Hayatının sevdiği adamın peşinde dolaşarak geçirmiştir. Kavuşmalarının söz konusu olup olmadığı belli değildir. Ama Uğur yine de bildiğini okur. Onu seven iki adama karşı da yanıtızsızdır. Ve bu adamların karşısındaki güçsüzlüklerine aldırılmamaktadır. Bir kızı olmasına rağmen onunla ilgilenmez, annelik duyguları bu anlamda gelişmemiştir. Aynı zamanda şefkatli de değildir. Bekir 'de Yusuf'ta Uğur karşısında güçsüzdür. İkisinin de önerileri Uğur tarafında karşılık bulmaz. Bu hayat kesinlikle kendi tercihidir ve müdahale kabul etmez.

## Üç Tekerlekli Bisiklet



Şekil 1. Üç Tekerlekli Bisiklet filminden bir sahne

### Filmin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad - Memduh Ün

Senaryo: Hüsamettin Gönenli ( Vedat Türkali)

Yapım: Be- Ya Film( Nusret İkbâl)

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop- Mustafa Yılmaz

Oyuncular: Ayhan Işık, Sezer Sezin, Küçük Kenan

Yapım Yılı: 1964

### Filmin Konusu

Film bir erkek, bir kadın ve bir çocuğun sınırlı mekânlarda geçen yaşamını konu alır.

Hacer ve oğlu Hasan, bir mahallede yalnız yaşamakta olan bir ana - oğuldur. Hacer yıllar önce İzmir'e giden kocasının yokluğunda oğluna ve kendine bakabilmek için çamaşırcılık yaparak hayatını kazanmaktadır. Zorlu hayat şartlarında maddi anlamda çok sıkıntı çeken bir kadın olan Hacer ev sahibine olan kira borçları nedeniyle sık sık ev sahibiyle tartışmaktadır. Yaşadıkları mahallede hem çevrenin meraklı bakışları hem de onda gözü olan erkekler tarafından rahatsız edilmektedir.

Oğlu Hasan ise babası olmadığı için arkadaşları tarafından sürekli aşağılanan ve babasının bir gün geri döneceğini dşunerek umutlanan bir ocukdur. Bir gün öldürdüğü adamın ortaklarından kaçan ve yaralı olarak Hacer ve Hasan'ın evlerinin kapısına sığınan Sütçü Ali'nin önce evlerine sonra da hayatlarına girmesi hepsinin yaşamı için bir dönüm noktası olacaktır.

### **Filmin Kişiler Açısından Gelişimi**

Hacer, yıllar önce çalışmak amacıyla giden ve bir daha da dönmeyen kocasının yokluğunda hem oğluna iyi bir anne olmaya hem de çevresinin baskılarından korunmaya çalışarak namuslu kalmaya çalışan bir kadındır. amaşırcılık yapan Hacer'in maddi anlamda yaşadığı sorunlar ve çevresi tarafından daima gözetlenmesi onu her konuda daha dikkatli davranmaya zorlamaktadır. Filmin çekildiği yıllarda toplum kadına, korunmaya muhtaç olan, başında bir erkek bulunmadığında mutlaka kötü yola düşebilecek, toplumsal anlamda bilinlenmemiş bir kişilik olarak bakmaktadır. Hacer, yaşadığı mahalledeki insanlara göre başında kocası olmayan ve bu durumundan faydalanılabilecek bir kadındır. Hacer kötü olmayı istememektedir. evresi onu kötü olmaya zorlamaktadır. Evini geçindirmek için bütün zorlukları göğüsler. Bu arada oğluna karşı sevecen ve şefkatlidir. Ancak hayatında bir eksiklik olduğu bellidir. Genç bir kadın olan Hacer, insanlığın bir getirisi olarak sevmek, sevilmek ve ilgi görmek ister. Bu ilgi ve sevgiye evlerine sığına Ali sayesinde kavuşur. Filmde Hacer'in uzak geçmişine dair anlamlı bir bilgi bulmak mümkün değildir. Yaşadığı yaşam itibarıyla bu çevreden olduğu anlaşılır. 4-5 yıl önce kocası Reşat'la evlendiği ve kocasının gittiğinden beri yalnız olduğu bilinmektedir. Bir ailesi olup olmadığı belli değildir. Dönemin kalıplarına uygun olarak Hacer iyi bir insandır. Evine sığınan suçluyu polise teslim edememesi, mahallelinin verdiği rahatsızlığa karşı tepkisiz olması bunu kanıtlar. Ali ile yaşadığı ilişki arada çocuğun olması nedeniyle geleneksel ilişki kalıpları içindedir. Ali'nin evlerine sığınması Hacer'i erkeksizlikten ve korunmasızlıktan, Hasan'ı ise babasızlıktan ve arkadaşlarının aşağılamalarından kurtarmıştır. Kocasının geri dönüşü ve Ali'nin tutuklanışı Hacer'i eski yaşamına döndürmez. Kocasının artık Ali olduğu ve Reşat'ı istemediğini açıkça ifade eder

Ali ise, bir adam öldüren ve kaçak durumuna düşen bir kişidir. Kaçak olduğu için tıbbi yardım önerilerini reddeder. Ali eve ilk kabul edildiği gün herhangi bir kötü niyetinin olmadığını belirtir. Ancak aralarında gelişen aşk beklenmez bir durumdur. Ali zaman içinde Hasan'ın da onu görmesiyle ailenin babası konumuna geçer. Ali'nin baba konumuna geçmesi kaçak olarak geldiği evde daha rahat davranabilmesini sağlar. Artık Hacer'e daha meşru biçimde yaklaşmaktadır. Hacer'in namusuna yönelik bir saldırıyı savuşturan Ali, aile reisliğine terfi eder. Bunun bir uzantısı olarak Hacer'le birlikte olmak gibi ikincil kazançlar elde eder. Ali'nin geçmişi hakkında ortağın öldürdüğü ve katil olduğu dışında bir bilgi yoktur. Kaçak oluşu durumu daha sonra aile babası olma durumuna dönüşmüştür. Bu duruma çok çabuk uyum sağlamış, Hacer'le ve Hasan'la duygusal bağlar içine girmiştir. Katil olmasına karşın iyi bir kişiliği vardır. Hacer ve oğlunu gelecek tehlikelerden korumuş ve onlara güvenli bir ortam sağlamıştır. Neden katil olduğu konusunda bir bilgi yoktur.

Hasan, babasını bekleyen babasızlığın hasretini ta içinde duyan bir çocuktur. Babasını hiç tanımamıştır. Babasına olan özlemi, her gece uyumadan önce tekrarlanan mektup okuma töreni ile belirtilir. Babasının geri döneceğine olan inancı sayesinde, tavan arasında karşılaştığı Ali'yi hiç sorgulamadan baba olarak kabul eder. Bu şekilde hem babasına kavuşur hem de arkadaşlarının aşağılamalarından kurtulur.

Filmin adı olan “Üç Tekerlekli Bisiklet”, anne baba ve çocuktan oluşan aile kurumunu temsil eder. Üç tekerlekli bir bisiklet nasıl bir çocuğa mutluluk veriyorsa ailenin bir arada olması da mutluluk vericidir. Aile bireylerinden birinin eksik oluşu, diğer bireyleri hem psikolojik hem de toplumsal açıdan derinlemesine etkilemektedir.

## İki Filmin Kişiler Açısından Karşılaştırması

Masumiyet ve Üç Tekerlekli Bisiklet adlı filmlerinin her ikisi de bir aşk hikayesini anlatmaları bakımından benzemektedirler. Her iki filmde de ilk sahnelerde bütün kişiler tanıtılır. Her iki film de iç mekânların kullanıldığı filmlerdir. Bu mekânlar film kişileri hakkında bize bilgi verir. Üç Tekerlekli Bisiklet'te sıradan bir mahallede evlerinin kapılarının ardında da olsa güvenli bir anlamda yaşayan film kişileri bulunmaktadır. Masumiyet'te ise film kişilerinin yaşadıkları alan bir oteldir. Bu anlamda kişilerin aidiyetsizlikleri önem kazanır. Filmde Yusuf tipi merkeze alınmıştır. Üç Tekerlekli Bisiklet'te, başkişiler Hacer ve Ali'dir.

Üç Tekerlekli Bisiklet'teki insanların yaşadıkları mekânlar onların sahiplendiği ve daimi olarak yaşadıkları mekânlardır. Masumiyet'te ise mekân olarak kullanılan otel bir uğrak yeridir. İnsanlar gelir bir süre kalır ve giderler. 'İçeri' yi anlatan klostrufobik mekânların kullanımı film kişilerinin oluşumu etkiler. *"Masumiyet'te ise otel kendi başına bir uğrak yeridir. Otelci Mehmet dahil, oradaki herkes için eninde sonunda bir geçici olma hali söz konusudur. Bununla birlikte, otel bu yersiz yurtsuzluğa müptela olunan bir mekândır."*<sup>182</sup> Çoğunlukla iç mekânlarda çekilen film, kişilerin özellikle de Yusuf'un kısıtlanmışlığını ve çaresizliğini anlatır. Masumiyet'teki kişiler kentli ama sıra dışı kişilerdir. Filmin yönetmeni olan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yer verdiği kişiler, genelde kentli ancak kentten kopmuş kişilerdir. Olaylara karşı tepkisiz ve yalnızdırlar. Masumiyet'te ve diğer filmlerinde gözlenen ortak nokta kişilerin yalnızlıklarını televizyonla paylaşmalarıdır. Filmin önemli bir bölümünde otel lobisinde televizyon izleyen insanları görürüz. İnsanların televizyonun durduğu açıdan gösterilmesi, televizyonun kişileştirilmesi ve yabancılaşmanın bir göstergesidir.

Uğur'un kendi isteği ile fahişe oluşu, önce Bekir'in sonra da Yusuf'un Uğur'un pazarlayıcısı oluşu filmdeki kişilerin sıradan insanlar olmadıklarını gösterir. Üç Tekerlekli Bisiklet'te ise sıradan bir mahalle de yaşayan sıradan insanların hayatının anlatımıdır. Kişiler toplumdaki kurallara göre hareket etmektedirler.

<sup>182</sup> Övgü Gökçe, **İki Farklı dönemde İki Farklı Anlatı;** Üç Tekerlekli Bisiklet ve Masumiyet, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, 69 s.



Uğur'un sevdiği erkeğin peşinden gitmek için fahişeliği gönüllü olarak kabul etmesinin yanında Hacer, kocasının yokluğunda çevresinden gelen baskılara ve tacizlere karşın namuslu kalmış ve kötü olmamaya çalışmıştır. Uğur anne olmasına rağmen anaçlıktan uzak bir kişi iken Hacer, sevecen, şefkatli ve anaçtır. Bu anlamda Hacer içinde yaşadığı toplumun ve filmin çekildiği yılların koşullarına uygun olarak koşulsuz iyidir. Uğur ise toplumun dışında olmayı kendisi seçen marjinal bir kadın karakteridir. Bu tür marjinal kişilikler doksan sonrası sinemanın ürünleridir.

Filmlerin erkek kişileri ise, pek çok bakımdan ayrı düşmektedirler. Masumiyet'teki Yusuf, pek çok açıdan ezik, sindirilmiş, kaderin ona getireceklerinden korkan ve ne yapacağını bilemeyen bir kişidir. Uğur'a duyduğu aşkın karşılıksız olduğunun bilincindedir. Uğur karşısında bir iktidar kuramaz. Hapishaneden yeni çıkmıştır, suç işlemiş ve cezasını çekmiştir. Önündeki hayat belirsizliklerle doludur ve bu belirsizliklerin yolunda sürüklenmeye başlar. Psikolojik yapısı bellidir. Ali ise bir suç işlemiştir ama neden işlediği belli değildir. Kaçak olarak saklandığı evin kadınına âşık olur ve aşkına karşılık bulur. Bu aşkı yaşama fırsatını elde eder. Tavan arasında saklandığı günlerden aile babalığına terfi edişi değişimini simgeler. Bunun yanında psikolojik yapısına dair hiçbir bilgi yoktur. Diğer yandan, Masumiyet'teki Bekir'in bir kaybeden olduğu her halinden bellidir. Uğur'un aşğılamalarına ve reddetmelerine karşın onun yanında ayrılmaz. Uğur'un isteği doğrultusunda pezevenkliğini yapar ama onu kıskanmaktan da geri kalmaz. Uğur'un peşinde koşarken geçen hayatı yine Uğur' la yaşadıkları bir tartışma sonucunda son bulur.

Her iki filmde çekildikleri dönemin koşullarına uygun bir yapıdadır. Altmışlı yılların katıksız iyileri ve katıksız kötöleri Üç Tekerlekli Bisiklet'te bulunmaktadır. Film kişilerinin iyi ya da kötü yönleri filmin başından sonuna kadar aynı kalır. Film klasik melodram yapısındadır. Kadın korunmaya muhtaç ve her zaman hayatında bir erkeğin varlığına muhtaç olarak konumlandırılmıştır. Erkek, her zaman kadına üstün konumda, ailenin reisi ve ekonomik olarak ailenin gereksinimlerini karşılayan bir konumdadır. Kısaca toplumun öğretileri doğrultusunda klasik bir aile yapısı vardır. Kişilerin psikolojilerinin derinlemesine incelendiğine dair bir ipucu bulunmaz.

Filmdeki kişiler, kaçak olma ve aşık olma gibi durumları üzerinden konumlandırılmışlardır. Masumiyet'te ise geleneksel aile yapısı içindeki kişileri göremeyiz. Kişilerin psikolojik durumları çok açık olmasa da belirlenmiştir. Bekir'in girdiği bunalım sonrası gerçekleşen intiharı buna örnektir. Yusuf ise dışarıdaki yaşama karşı duyduğu korku üzerinden resmedilmiştir. Toplumsal koşulların belirleyiciliği hakkında iz yoktur. Herkes kendi kaderini yaşamaktadır. Kişiler hayata yabancılaşmış insanlardır ve öykü onların bireysel dünyalarında geçer. Önce Bekir'in sonra Yusuf'un Uğur'a duyduğu bir aşk vardır. Bu aşk hiçbir zaman karşılık bulamayacaktır.

Masumiyet aşkın en yalın biçimiyle ve saplantılı olarak sunulduğu bir filmidir. Suçun normalleştiği bir ortam vardır. Filmdeki aşk olgusu ihaneti, korkuyu, heyecanı içerir. Ama masumiyetini de kaybetmemiştir. Filmin melodram öğelerine olan yatkınlığı dikkat çekicidir. *“Film tüm hazinliğine rağmen melodram öğeleri taşımaz, filmin bütün umutsuz söylemine rağmen temiz insanlarıyla düşündürücü, etkileyici olabilmeyi başarır. Yönetmenin gerçeklik arayışlarından birisi olarak kabul edilir.”*<sup>183</sup> Üç Tekerlekli Bisiklet ise hem yapıldığı dönem itibarı ile hem de içerdiği genel yapısı ile bir melodramdır. Masumiyet'in melodram öğelerini taşıyan bir film ve Üç Tekerlekli Bisiklet'in melodram oluşu ve birbirlerine konu olarak benzemeleri bakımından bu iki film incelenmiştir. Özellikle 90 sonrası dönemde gelişmeye başlayan Türk sineması, Zeki Demirkubuz gibi farklılığı amaçlayan yönetmenlerce belli oranda bir değişime uğramıştır. Yine de Batılı anlamda karakterlerin yönetmenin filmlerinde yer aldığı söylenemez. Filmde klasik Türk sineması anlatısına uymayan yapılar vardır. Ancak bu değişim kişiliklerin derinleştirilmesi söz konusu olduğunda gerçekleşmemiştir. Mekanlar, olaylar, kişilerin konumları farklıdır ama aynı farklılığın kişiliklerin derinliği konusunda çok etkili olmadığı açıktır.

---

<sup>183</sup> Zahit ATAM, Kısa Bir Zeki Demirkubuz Muhasebesi, **Antrakt Aylık Sinema Dergisi**, Aralık 2003, 37 s.

### **3.2. Umutsuzluğun ‘Umut’u ve Umudun Tabutta Röveşata’sı**

#### **Tabutta Röveşata**

##### **Filmin Künyesi:**

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Yapım: Derviş Zaim, Ezel Akay

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Kuşçu

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan

Yıl: 1996.

##### **Filmin Konusu**

Mahsun bir evsizdir. Isınmak için geceleri otomobil çalarak sabahları otomobilleri çaldığı yere temizleyerek bırakır. Bu nedenle başı sık sık polisle derde girer. Reis adlı arkadaşı onu koruyup kollamaktadır. Eroin bağımlısı bir kıza aşık olmuştur. Bu aşkı sayesinde yaşama bir yerlerinden tutunmaya çalışır. Ancak kızın eroin parası bulmak için kendisini ve imkânlarını kullandığını öğrenince büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu hayal kırıklığı onu yeniden kaybetmeye itecektir.

##### **Filmin Kişiler Açısından Gelişimi**

Derviş Zaim’in ilk ve kimilerine göre de en iyi filmi olarak görülen filmi Tabutta Röveşata, bir kaybedenin öyküsünü anlatmaktadır. Filmin hikâyesi gerçek hayattandır. Mahsun Süpertiz, Rumelihisarı civarında yaşar. Filmin ilk sahnelerinden itibaren Mahsun’la, arkadaşları olan Reis ve Sarı’yla ve aşık olduğu kızla tanışılır. Mahsun geceleri sokakta çok üşüdüğü için otomobil çalmaktadır. Sabah otomobilleri çaldığı yere üstelik de soyadını doğrularcasına tertemiz temizleyerek bırakır. Otomobil çalma hevesi yüzünden sık sık polis tarafından dövülmektedir. Polise son alındığında Reis’in verdiği güvence sayesinde kurtulmuştur. Reis ona göz kulak olacağına söz verir. Mahsun eroin bağımlısı bir kıza aşıktır. Bu kıza olan aşkı ve Reis’in yardımı sayesinde yaşamında ve koşullarında kısa süreli bir değişim olduysa da bu çok uzun sürmeyecektir. Reis’in

yardımla kalacak bir yer ve yatacak bir oda bulur. Ama kıza olan aşkı ve iyi niyeti yüzünden bu koşulları kaybeder.

Mahsun, hayatın sillesini yemiş bir kişidir. Aşağılanma ve hor görülme onun için sıradan hale gelmiştir. Polis ve Reis'in telkinlerine rağmen bildiğini okumaktadır. Ona araba çalmamasını söylerler ama o yine yapacağına yapar. Yasak ve engellemelere karşı duyduğu isyan onu söylenenlerin aksini yapmaya iter. Araba çalar, tavuskuşlarını görmeye gittiğinde içeri alınmadığında içeri gizlice girer. Daha sonra tavuskuşlarından birini çalarak kesmesi inatçılığının bir sonucudur. Bütün kötü koşullarına rağmen onun da gittiği kahveye gelen bir kıza aşk duyar. Aşık olduğu kızın Mahsun'un barındığı odayı kullanarak eroin parası karşılığı erkeklerle yattığını öğrenince yaşadığı hayal kırıklığı isyana dönüşür. Toplumun dışına itilmiş, hep kaybetmeye alışmış Mahsun için kıza duyduğu aşk geçici de olsa hayata tutunmaya çalışmasına neden olmuştur.

Doksan sonrası Türk Sinemasının bireyi konu alan en önemli örneklerinden biri olan film, basit anlatımı, kullanılan mekânları ve yarattığı atmosfer ile kentin acımasız koşulları içinde kaybolmuş bir insanın dramını anlatmaktadır. *“Tabutta Rövaşata'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavram 'agorafobi' olsa gerek. Film dışarıda kalmaya, içeri girememeye dair bir öykü anlatır. Filmin başkışisi Mahsun, evsiz biridir. Dondurucu İstanbul kışında sığınabileceği bir yeri yoktur. Öykünün temel eksenini kahramanın bu basit, ama yaşamsal problemi oluşturur. Film dışarıda kalmanın bu yaşamsal yanını öykünün hemen başında iletir izleyiciye. Tabutta Rövaşata'da, görkemli Boğaz manzarası daima soğukla, ayazla, ölümlerle eşleştirilecektir.”*<sup>184</sup>

Filmde Mahsun'un psikolojisine dair ipuçlarına verilmiştir. Aşık olduğunu, gözlerindeki umuttan ve kendisine fiziksel olarak çeki düzen vermesinden anlarız. Başkışinin geçmişi ile ilgili ayrıntılı bilgi yoktur. Ama uzun zamandır bu koşullarda yaşadığı anlaşılmaktadır. Çaldığı arabaların haberlere konu oluşunu izlemesi onun sesini duyurmayı amaçladığının bir göstergesi olabilir. Yaptıkları etrafındaki insanlar

<sup>184</sup> F. Asuman Suner, 1990'lar Türk sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet, **Birikim Dergisi**, sayı:94, İstanbul, Güz 2002, 96 s.

tarafından anlaşılmamaktadır. Çevresindeki herkes ona serseri gözüyle bakmaktadır. Mahsun geleneksel film kişilerinin dışında bir tiptir. Filmde yer alan diğer kişiler Mahsun'un aşık olduğu eroinman kız, Sarı, Reis, kahve sahibi Zeki, Mahsun'un diğer arkadaşları, ve polislerdir.

## **Umut**

### **Filmin Künyesi**

Yönetmen: Yılmaz Güney

Senaryo: Yılmaz Güney

Yapım: Güney Filmcilik- Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Oyuncular: Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz, Kürşat Alınacı, Gülşen Alınacı, Osman Alyanak, Enver Dönmez

Yıl: 1970

### **Filmin Konusu:**

Film yoksulluğun son sınırında dolaşan, beş çocuklu bir faytoncu olan Cabbar'ın hikâyesini anlatır.

Cabbar beş çocuklu bir faytoncudur. Filmin ilk sahnelerinde Cabbar'ın ve yaşadığı hayatın kısa bir bölümünü izleriz. Film Adana'da geçmektedir. Faytonculukla geçimini sağlayan Cabbar'ın herkese borcu vardır. Beş çocuğuyla birlikte çok yoksul bir yaşam sürmektedir. Parasızlıktan tüm aile sersefil haldedir. Cabbar tüm umudunu sürekli olarak aldığı milli piyango biletlerine bağlamıştır. Ama kader yüzüne bir türlü gülmemektedir. Bir kaza sonucu atının biri de ölünce tutunacak bir şeyi kalmamıştır. Çaresizlikten elinde kalan son şeyleri de satmıştır. Elinde kalan atı da borçluları tarafından satınca arkadaşı Hasan'ın önerisini kabul etmiştir. Arkadaşı Hasan'la birlikte meçhul bir hazinenin peşinde koşmaya başlarlar. Cabbar bu hazine uğruna aklı dahil her şeyini kaybedecektir.

## Filmin Kişiler Açısından Gelişimi

Filmde yer alan film kişilerinden Cabbar filmin başkişisi, arkadaşı Hasan, hazineyi bulmalarına yardım edecek olan Hoca ve Cabbar'ın eşi yardımcı kişilerdir.

Cabbar, uzun yıllar başkalarının yanında çalışmış ve sonunda kendi faytonuyla çalışarak geçimin sağlamaya çalışan yoksul bir adamdır. Filmin geçtiği yoksul mekânlar ve Cabbar'ın kılık kıyafeti Cabbar'ın yoksulluğunu bir kere daha vurgular. Filmin ilk karelerinden itibaren Cabbar'ın ve Cabbar gibilerin yaşadığı hayatı tanırız. Yoksulluğun en yalın halini yaşayan Cabbar bu durumdan kurtulmak için yasadışı yollara sapmayı aklından bile geçirmez. O yoksulluğun bile onurlu olduğu bir çağda yaşamaktadır. Okuma yazma bilmediğini aldığı milli piyango biletlerini başkalarına kontrol ettirmesinden anlarız. Hiç ikramiye çıkmamış olmasına rağmen on yıldır bu biletlere umut bağlamıştır. Cabbar'ın arabası eski olduğu için kimse binmez bu da daha az para kazanmasına neden olur. Tüm yoksulluğuna rağmen umudunu korur. Geceleri bile ekmek teknesi olan faytonda yatar. Kıt kanaat geçinen ailesi özellikle de eşi sürekli şikayet etmektedir. Hiçbir şeye yetişemez. Çocuklarının eksikliklerini karşılayamaz. Çocukları ise yoksulluğu tam içlerinde hissederler. Birisi para ile bisiklete binen diğer çocukları ezik ezik izlerken, diğeri okulunda eski ayakkabıları ile öğretmenlerine küçük düşmektedir. Cabbar çoğu kez koşullarını zorlayarak çocuklarının istediklerini yapmalarına olanak sağlar. Tuz parası ile bisiklete binen oğlunu annesi azarlayıp döverken, Cabbar tekrar para vererek bisiklet binmeye gönderir. *“Biz yapamadık ezildik bari onlar ezilmesin “*der.

Cabbar'ın arkadaşı olan Hasan Cabbar' a sık sık hayali bir hazineden ve onu bulunca zengin olacaklarından söz eder. Cabbar bunlara pek kulak asmaz. Bir gün atlarından birine bir otomobil çarpar ve polisle başı derde girer. Haklı olduğu halde polisler tarafından suçlu bulunur. Çünkü Cabbar'ın görünümünde ve üstelik de faytoncu olan insanların söz hakkı yoktur. Atını çaresizce uzaklara bir yere atar. Atını boş bir araziye atmak üzere giderkenki görüntüleri belleklerden silinmeyecek kadar etkilidir. Kalan atı da borçluları tarafında satılır. Elinde kalan her şeyini evlilik yüzüğü de dahil satar. Silahını satmaya gönlü razı olmaz. O dönem silah aynı

zamanda namusu temsil eder. Arkadaşı Hasan'ın önerisi ile silahı kullanarak bir soygun yapmaya kalkıştılsa da başarılı olamazlar, çünkü bu işlerin adamı değildir. Elinde son kalanlardan aldığı parayı da arkadaşı Hasan'la birlikte meçhul bir hazine için harcar. Bu hazineyi bulma yolunda aklını da kaybedecektir.

Cabbar kaybedenlerdendir. Yaşamı yoksulluk ve çaresizlik içinde geçmiştir. Bütün kötü koşullara rağmen umudunu kaybetmez. Ailesinin ve kendisinin yaşadığı yer kentin yoksul bir kesimidir. Bütün zorluklara karşı yasadışı işler yapmaz. Yoksul ama onurludur. Yaşam ona ve yoksullara karşı hiç adil değildir. Şansızlık bir türlü peşini bırakmaz. Bu Cabbar için ezici olsa da bir kaderdir. Şans oyunları yoksulluktan kurtulmanın bir yoludur. Cabbar aslında çok zengin olmayı istememektedir. Amacı sadece kendisini ve ailesini daha rahat koşullara kavuşturmadır.

70'li yılların toplumsal gerçekçi sinema örneklerinden olan filmde dönemsel koşullara uygun film kişileri yer almıştır. Emekçi bir adamın yaşamını konu alan filmde, Cabbar'ın aracılığı ile yoksul insanların nasılda bir umudun peşinde yol aldıkları anlatılmaktadır. Yılmaz Güney, kendi dönemi içinde ilk defa Yönetmen sineması sayılabilecek örnekleri veren yönetmendir. Umut filmi ise yönetmenin toplumsal gerçekçi ilk filmidir. Dönemin ağdalı melodramlarının karşısına kaybedenlerin öyküleri ile çıkarak yoksullarında temsil edilebildiği bir sinema dili yaratmıştır.

### **İki Filmin Kişiler Açısından Karşılaştırması**

Esin Hoşsucu'ya göre; "1980 sonrası politik baskılarla apolitikleşen ortamda marjinalite önem kazanmakta anti kahramanların ve tutunamayanların hikayeleri gündeme yerleşmekteydi. (Dönersen Islık Çal, Hamam, Tabutta Rövaşata)"<sup>185</sup> Değişen toplumsal koşullar yönetmenleri daha gerçekçi filmler yapmaya yöneltmektedir. Mahsun tutunamayan, marjinal bir kişidir. Umut filmi de dönemin toplumsal gerçekçi sinema anlayışına uygun bir filmidir. Ama Cabbar'ın marjinal bir

<sup>185</sup> Esin Hoşsucu, 1990'dan Günümüze Türk Sineması Genel Bir Değerlendirme, **Sinemasal**, Güz 03/Kış 04, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 137 s.

kişi olduğu söylenemez. Yoksulluğun en yalın biçimiyle sunumu olan Umut hikayesini, izleyiciye kaybedecek bir şeyi kalmasa da umut etmeyi başaran bir adamın gözünden anlatır. *“İnsan onuruna olabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleştiremeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğüstü güçlere yönelmelerini ve bir kısır döngüye kapılmalarını anlatan Umut sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşılabildiği son noktayı belirleyen bir yapıt olmuştur.”*<sup>186</sup>

İki film arasında kişiler ve öykü bakımından bazı benzerlikler bulunmaktadır. Kişilerin yoksulluğu ortaktır. Her ikisi de çok yoksuldur. Mahsun’un hayatta yalnız olmasına karşın Cabbar’ın bakmak zorunda olduğu bir ailesi vardır. Mahsun’un yaşamdan ümitli olduğunu yalnızca eroinman kız onunla konuştuğu zamanlarda hissederez, diğer zamanlarda ezilen, aşağılanan, sürekli hor görülen Mahsun’un yaşamla bir bağı yoktur. Her iki başkişi de gerçek yaşam öyküsünden esinlenerek yaratılmıştır. Mahsun’un hikayesi bir üçüncü sayfa haberinin senaryolaştırılması sonucu oluşmuştur. Cabbar ise bizzat Yılmaz Güney’in öz yaşamından çıkmış bir film kişisidir. Cabbar bir kırsal kesim kişisidir, Mahsun ise kentlidir. Mahsun’un yaşadığı kentte yoksulluk ve zenginlik iç içe yaşamaktadır. Tabutta Röveşata’da bir tarafta eşsiz boğaz manzarası diğer tarafta iç acıtan bir yoksulluk vardır.

İki film de gerçekçi bakış açısında çekilmiştir. Cabbar’ın ve ailesinin yaşadığı hayat yalın ve gerçekçi biçimde verilmiştir. Faytoncu Cabbar Yılmaz Güney’in eliyle, etten kemikten, yaşayan bir kişiye dönüşmüştür. Mahsun’da zorlu kış koşullarında İstanbul’da yaşayan bir evsiz olarak hayatta kalma mücadelesi vermektedir.

Mahsun filmde platonik bir aşk yaşar, zaten yaşama tutunması için tek anlamlı neden de bu aşk gibidir. Cabbar’ın ise bir eşi ve çocukları vardır. Sorumluluğu daha fazladır. Ona sadece hayatta kalmak yetmez ayrıca çocuklarını da

---

<sup>186</sup>Tamer Uysal, <http://www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=2583>



doymalıdır. Tabutta Röveşata filminin yapıldığı döneme uygun olarak Mahsun, yalıtılmış, toplum tarafından dışlanmıştır. Umut'ta böyle bir durum yoktur. Çıkmazlık her ikisinin de ortak sorunudur.

Tabutta Röveşata'nın Mahsun'u, adını doğrular biçimde sessiz, sakin ve içe kapanıktır. Temel sorunu yaşamını fizyolojik ihtiyaçları üzerinden sağlamaktır. Bu ihtiyaçları karşılaması bile başka insanların yardımıyla gerçekleşmektedir. Yaşamsal görünen tek eylemi ısınmak için araba çalmasıdır. Ancak bu durum geçicidir. Çaldığı arabayı ertesi gün çaldığı yere bırakır. Asuman Suner'e göre, araba, Mahsun için her şeyden önce bir barınak işlevi görür. Ancak bununda ötesinde arabanın bir yer değiştirmeyi, uzaklaşmayı mümkün kılan bir işlevi vardır. Günlük hayatındaki durağanlık, hareketsizlik ve edilgenlik durumu araba çekimleri ile bir hız, güçlü bir devinim ve akışkanlıkla karşıtlık oluşturur.<sup>187</sup> Mahsun'un hikayesi bireysellik içerir. 90'lı yılların ekonomik koşullarının yarattığı evsiz bir insanın dramıdır.

Umut'un Cabbar'ının ise, çok daha toplumsal bir soruna yönelik bir kişi olduğu açıktır. Filmde görülen Cabbar ve ailesinin dramı yalnızca onların değil toplumdaki büyük bir kesimin dramıdır. Bir çok yerde birçok insanın yaşamı bu şekilde sürüp gitmektedir. Cabbar'ın en azından bir evi ve bir umudu vardır. Umudu çok zengin olmak değil daha iyi koşullara kavuşmak ve ailesini rahat ettirmektir. Her iki filmin sonu da açık uçlu biter. Her iki filmde de değişen toplum koşullarına göre değişen kişiler yer almaktadır. Ancak, bu kişilerden toplumda çok sayıda bulunmaktadır. Mahsun, Cabbar' a nazaran çok daha marjinal bir kişi olsa da geçmişi, geleceği, içinde bulunduğu psikolojik yapı ve onu bu şekilde yaşamaya yönelten nedenleri tam olarak belirlenmiş değildir. Her iki film kişisi de tekrarlanabilir özellikler taşıdığından karakter oluşturmaktan çok tip düzeyinde kalmışlardır.

---

<sup>187</sup> Asuman Suner, **Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, 261 s.

### 3.3. İmkansız Aşklar Geçidi; “Gönül Yarası” ve “Vesikalı Yarım”



**Şekil 2. Gönül Yarası filminden bir sahne**

#### **Gönül Yarası**

#### **Filmin Künyesi**

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapım: Filma Cass- Mine Vargı, Ömer Vargı, Mustafa Oğuz

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Devin Özgür Çınar,  
Güven Kıraç, Sümer Tilmaç

Yıl: 2004

#### **Filmin Konusu:**

Film uzun yıllar Anadolu’da öğretmenlik yaptıktan sonra İstanbul’a dönen Nazım’ın hikâyesini anlatmaktadır.

Nazım, bütün hayatını Anadolu’nun ücra köşelerinde öğrencilerine adanmış, bunun uğruna karısı ve çocuklarından bile vazgeçmiş bir öğretmendir. Anadolu’da

öğretmenlik yapmaktadır. Emekli olduktan sonra İstanbul'a yerleşir ve emekli maaşının bağlanmasını beklerken arkadaşı Takoz'un taksisinde çalışmaya başlar. Dünya ise pavyonda çalışan ve eski kocası Halil ile başı belada olan zor durumda bir kadındır. Bir gün, Nazım'ın taksisine bindiğinde her ikisinin de hayatı değişir. Nazım, Dünya'yı her gün işe götürüp getirmeye başlar. Bir gün Dünya'nın eski kocası pavyonu basınca, Nazım, Dünya ve küçük kızına sahip çıkar. Psikopat kocasından kaçıp, kızıyla birlikte İstanbul'a yerleşen ve bir pavyonda çalışan türkücü Dünya tek başına büyük kentte var olma savaşı vermektedir. Halil eski karısı Dünya'ya takıntılı bir aşkla bağlı, gözü kara, sevdası için dünyayı yakacak kadar çılgın bir adamdır.

### **Filmin Kişiler Açısından Gelişimi**

Yavuz Turgul'un Eşkîya'dan sonra verdiği sekiz yıl aradan sonra çektiği film olan Gönül Yarası'nda Nazım öğretmen ve Dünya filmin başkişileridir. Dünya'nın kocası Halil ve Nazım'ın arkadaşı Takoz, yardımcı kişilerdir. Nazım'ın kızı ve oğlu, mahalledekiler, Dünya'nın kızı, Nazım'ın öğrencileri ve taksiciler filmin diğer kişilerini oluşturmaktadır.

Anadolu'nun en ücra köşelerinde büyük bir özveri ile öğretmenlik yapan Nazım filmin ilk sahnelerinde görev yaptığı son köyden ve öğrencilerinden ayrılmaktadır. Onları ne kadar çok sevdiği her halinden bellidir. Yeni bir hayata doğru gidiyordur ama öğrencilerinden ona hep yazacaklarına ve okuyacaklarına dair söz alır. Nazım'ın sınıfına kısaca göz atıldığında duvarlarda onun kişiliğine dair izler bulunur. Nazım'ın sınıfının duvarlarında, özenle kesilmiş gazete kupürleri onun solcu bir Cumhuriyet aydını olduğunu anlayabilmemize olanak sağlar. Aynı zamanda kendi adının Nazım oluşu, kızının adının Piraye, oğlunun adının da Mehmet oluşu bunu doğrular niteliktedir. Bu nokta film kişilerinin adlarının belli bir ideolojiyi doğrular nitelikte olmasına örnek sayılabilir. Nazım bütün hayatını, kendisini adadığı ideallerini gerçekleştirmeye adanmıştır. Hatta bu uğurda tüm ailesini ikinci plana atmış, ailesine, tutkularına sırt çevirmiştir. Bütün bunların sonucu olarak da yalnız kalmıştır.

Emeklilik sonrası İstanbul'a, eski mahallesi Samatya'ya gelir. Burada doğmuş ve büyümüştür, ancak uzun yıllardır İstanbul'dan ayrı kalmıştır. İstanbul'a gelişi bir değişim fikrinin filme girişidir. İstanbul'u görmediği uzun yıllar boyunca çok değiştiğini söyler. Büyüdüğü yerleri tanıyamaz adeta. Arkadaşı takoz emekli aylığını alana kadar taksisinde çalışmasını teklif eder. Nazım kentin çok değiştiğini, bu yüzden bu işi yapıp yapamayacağını bilmediğini söyler. Eski arkadaşı Takoz onu rahatlatır. Kent o kadar büyük bir hızla değişmektedir ki kentin içinde yaşayanlar bile bu hızın içinde kaybolurlar. İstanbul, içinde yaşayanların bile kendisini tanımaya fırsat vermeyen koca bir metropoldür artık.

Nazım, Takoz'un önceden tuttuğu eve terleşir. Burası İstanbul'un Levantenlerinden bir hanımın yaşadığı bir evdir. Nazım kendisinin de aynı mahallede bir evi olmasına rağmen içinde yaşayan kiracıları rahatsız etmemek için ne kirayı arttırır, ne kendisi orda oturmayı tercih eder, ne de oğlunun orayı satmasına izin verir. Bu yönüyle Nazım, artık kent yaşamı içinde kaybolmaya yüz tutmuş değerlere hala inandığının mesajını verir. İnsanları rahatsız etmektense kendisi rahatsız olacak kadar naiftir.

Takoz'un taksisinde işe başlar ve kaderi onu pavyondan çıkarken taksisine binen Dünya ile karşılaştırır. Artık hayatı hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır. Dünya küçük kızı Melek'le birlikte bir taraftan ayrılmaya çalıştığı ve psikopat olduğunu söylediği kocasından kurtulmaya çalışırken diğer taraftan da pavyonlarda şarkı söyleyerek yaşama tutunmaya çalışan bir kadındır. Pavyonda çalışmasının kendine göre bazı kuralları vardır. Konsomasyona çıkmak istemez. Çünkü hem kızına hem de topluma karşı bir sorumluluğu vardır. Bu işi kendisi seçmemiştir. Nazım'la parkta yaptığı konuşmada, kaderin kötü koşullarına direnmeye çalıştığını ama hiçbir şeyin kendi elinde olmadığını söyler. Nazım ona , "*Her şey elimizdedir*" diye çıktığında, Dünya küçük bir kızken başına gelenleri ve hayatının kendi elinde olmadan nasıl değiştiğini bir çırpıda anlatır. Nazım kaderciliğe karşıdır. İnsanın her zaman kendi yolunu belirleyebileceğini düşünür. Ama Dünya'nın ki gibi hikâyelerde insanın eli kolu bağlanmaktadır. Belki de bu nedenle kadere karşı direnebileceğini

göstermek için Dünya'ya ve kızı Melek'e sahip çıkar. *“Dünya ona Halil'e ya da pavyona dönmesi dışında bir üçüncü yol olup olmadığını sorduğunda, boğazında düğümlenen söyleyememesi bundan kaynaklanıyor belki de. Susmayı tercih ediyor Nazım, onun hamurunda topluma sırtını çevirip tutkularının peşinden gitmek yok; kişisel mutluluk olmadığı gibi, böyle bir mutluluğa ulaşma düşüncesi de yok. Kader karşısında sürekli bir direniş var; ama bu direniş kendinden çok başkalarının kaderini değiştirmesine, kendi kaderini onlarınkinin içinden çıkarmasına yol açıyor. Ailesinin kendisine sırt çevirmesi pahasına gittiği köy okulunda da, Dünya ile ilişkisinde de olan bu. Nihayetinde, kendisinden ne kadar nefret ettiğini dile dönecek söz bulamadığını itiraf eden öz kızını iş yerinde ziyaret ettiğinde; kaderin, bilememenin hayatı şekillendirici yönünü de fark etmişçesine şunu söylüyor: “Hepimiz hayallerimizin kurbanıyız.”<sup>188</sup>*

Diğer yandan Halil Dünya'yı aramaktadır. Nazım'ın tüm çabalarına karşın onu bulur. Halil'de kendi hikâyesinin trajik olduğunu anlatır. Mahalledekiler kime inanacaklarını şaşırır. Ve olaylar dizisi sonunda Dünya Halil'le birlikte Urfa'ya geri döner. Dünya'nın yanık sesi hayallerini kurduğu Türkü barda değil evinde duyulacaktır artık. Film bir taraftan trajik diğer taraftan ise yeni bir umut içeren sonuyla ilgi çeker. Dünya'nın ölümünden sonra kızı Melek, hiçbir zaman çocuğu olmayacak olan Piraye için yeni bir umuttur.

Nazım filmde, çok yüksek bir vicdana sahip, idealleri için her ne gerekirse yapan, şefkatli bir adamdır. Kendi çocuklarına olan borcunu başka bir şekilde başkalarının çocuklarına ödemesi kendi içinde bir iç hesaplaşma içinde olduğunu gösterir. Film, ülkenin güncel sorunları üzerine oturtulmuştur. Emekli bir insanın ek iş yapmadan geçinememesi, çocuklarının yaşadığı sıkıntılar, taksicilerin yaşam koşulları, pavyonların yerlerini yeni ve farklı eğlence mekânlarına bırakması gerçeği gibi güncel sorunlar filmin ülkenin güncel sorunlarına yaklaşımını içerir. Mahalle ortamında geçen film eski ve kaybolmaya yüz tutmuş değerlere de gönderme yapar. Diğer taraftan, türkü barlar, Anadolu gerçeği, İstanbul'un yeni konuları gibi popüler öğeler de içerir. Yavuz Turgul sinemasının en önemli öğelerinden biri filmlerindeki

<sup>188</sup> Fuat Camgöz, <http://www.sinema.com/makale/6-2660/gonul-yarasi-hepimiz-hayallerimizin-kurbaniyiz>

kişilerdir. Diğer bütün kişileri gibi Nazım'da değişime direnen, inatçı bir kişidir. Kırılma noktası değişimin gelebileceğini hissettiği anda oluşur. Yıllarca bir ailesi olmasına rağmen onlara sahip çıkmamıştır, ama insanın kendi yapabileceklerini sınırını görmüştür. Bu da onda değişimin başlamasını sağlar ve her şeye rağmen Dünya ile kızına sahip çıkar. Nazım'ın psikolojik yapısı incelenmiştir. Hem bu çağa hem geçmiş zamanlara uyum sağlar. İdealizm, ait olduğu kuşağın bir olmazsa olmazıdır. Dünya'ya karşı platonik bir aşk duyar ama bunu kendine bile itiraf edemez.

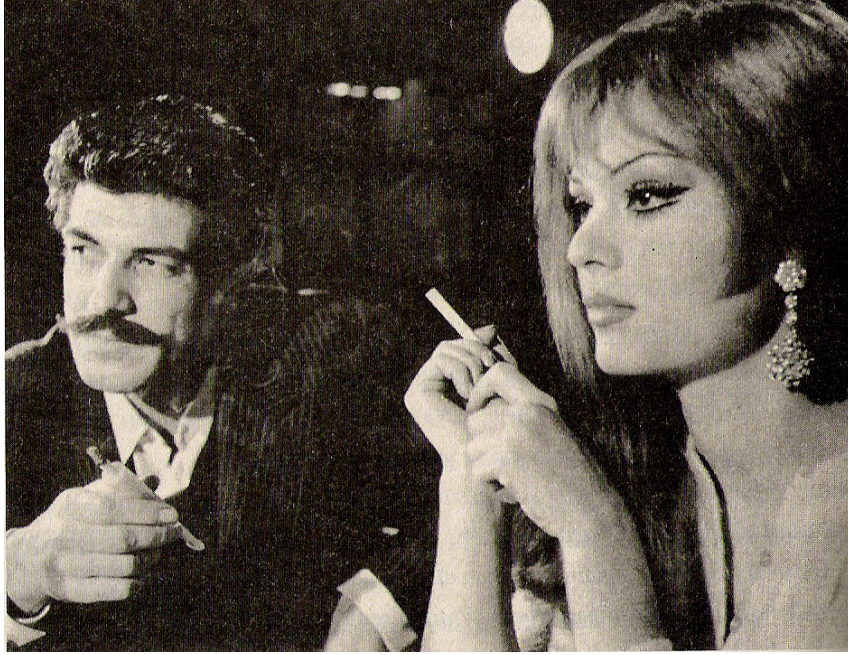
Dünya, çok çekici ve güzel bir kadındır. Saf bir tarafı olmasına rağmen aslında zeki bir kadındır. Şekilden şekle giren değişken bir kişiliği vardır. Bir tarafı ağlarken diğer tarafı gülmektedir. Çok kararlı olduğu söylenemez. Kızının yaşı konusunda bile kararlı değildir. Kimse Dünya'nın sahibi olamaz. Kızının geleceği ile kurduğu hayali bile onun kimseye yar olmayacağı yönündedir. Dünya kavgacı ve gürültücüdür. İçinde yaşadığı pavyon dünyası onun bu yönlerini daha da geliştirmiştir. Var olmak için hakkını korumak zorundadır.

Halil, Dünya'ya kör kütük aşık ama aşkına sahip çıkamamış bir kişiliktir. Tutkusunun peşini bırakmaz. Dünya nereye giderse gitsin peşini bırakmaz. Psikolojik olarak sorunludur. Filmin sonunda ise Dünya'yı kimseye yar etmeyeceğini gösterir.

Nazım'ın kızı Piraye, babasına karşı derin bir öfke duymaktadır. Bankacıdır. Daha önceki eşinden boşanmıştır. Yeni bir evlilik hazırlığındadır. Filmin sonunda Melek'in kendine verilmesiyle kaybettiği umudunu kazanmıştır.

Film geleneksel Yeşilçam diline yakın durur ama, Yeşilçam'ın dilinin düştüğü hatalara düşmez. Sadece bu dilden beslenir.

### **Vesikalı Yarım**



**Şekil 3. Vesikalı Yarım filminden bir sahne**

#### **Filmin Künyesi**

Yönetmen: Lütfü Ö. Akad

Senaryo: Safa Önal

Eser: Sait Faik Abasıyanık

Yapım: Şeref Film- Şeref Gür, Hürrem Erman

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur

Oyuncular: Türkan Şoray, İzzet Günay, Ayfer Feray, Semih Sezerli, Behçet Nacar

Yıl: 1968

#### **Filmin Konusu:**

Film, evli ve iki çocuk babası manav Halil'le bir saz salonunda çalışan konsomatris Sabiha'nın aşk öyküsünü anlatır.

Kendi halinde bir manav olan Halil, Beyoğlu'na eğlenmeye gittiği bir gece, barlardan birinde bir konsomatrisle tanışır. Kısa sürede birbirlerine tutulurlar. Kadın, adamın evli olduğunu öğrenir ve hayalleri yıkılır. Artık sevdiği adamı unutmak ve onu kendisinden uzaklaştırmaktan başka düşüncesi yoktur. Bunun içinde elinden geleni yapar.

### **Filmin Kişiler Açısından Gelişimi**

Sinemanın büyük ustası Ö. Lütfi Akad'ın kült filmlerinden biri olan Vesikalı Yarım'de, Sabiha ve Halil filmin başkişileridir. Sabiha'nın arkadaşı, Halil'in babası ve eşi yardımcı kişilerdir. Pavyonda çalışanlar ve Halil'in seyyar satıcı arkadaşları filmin diğer kişileridir.

Vesikalı Yarım bir kadın ve erkeğin imkansız aşkını çok etkileyici biçimde anlatan kült bir filmidir. Filmin adı bile bu imkânsızlığı doğrulamaktadır. Filmin giriş bölümünde ilk olarak Halil'i yaşadığı mahalleyi, arkadaşlarını tanırız. Halil kazancı iyi olan, bazı arkadaşlarıyla zaman zaman eğlenmeye giden ama ölçüyü kaçırmayan, dengeli bir hayatı olan iki çocuklu bir manavdır. Anne ve babası ile aynı evde yaşar. Sıradan bir yaşamı vardır. Sanki hiçbir zaman değişecek gibi değildir. Halil, kararlı ve güven vericidir. Arkadaşları ile eğlenmeye gittiği bir gece yolu Sabiha'nın çalıştığı Şen Saz'a düşer ve hayatı önemli değişimlere açılmaya başlar. Halil'in yaşamında babasının önemli bir yeri vardır. Birlikte çalışırlar. Filmin dramatik değişimlerinde de babanın etkisi vardır. Sabiha'nın Halil'in evli olup olmadığını öğrenmek için geldiği manavda Halil'in babası onu hemen tanımış ve ona Halil nasıl diye sormuştur. Ama bu Sabiha'yı suçlayarak, aşağılayarak yapılmamıştır. Filmin son sahnesinde Sabiha Halil'e dönmeye karar verir ancak manava yaklaştığında bakışları Halil'in babasının bakışları ile karşılaşır. Sabiha vazgeçer çünkü bir aile ile savaşmak çok zordur. Filmin son sahnesinde Sabiha "Kalbimi kıra kıra" adlı şarkının eşliğinde İstanbul sokaklarında yapayalnız yürür. Yersiz, yurtsuz bir görünümü vardır. Film bu açık uçlu sonla biter.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nriyat Ulusay, **ÇokTuhaf Çok Tanıdık**, Metis Yayınları, İstanbul-2004, 69 s.



Sabiha, Şen Saz'da çalışan bir konsomatristir. Bir akşam karşısına çıkan Halil'le yaşadığı aşkı onu çok sevmesine rağmen bitirir. Nedeni Halil'in evli ve çocuklu oluşudur. O toplum kuralları karşısında direnemez. Halil'in onda onun da Halil'de bulduğu şey çok değerlidir ama bunun için savaşamaz. Çünkü toplum bunu istemektedir. Toplumun kuralları vardır. Yaşadığı hayata rağmen sevecen, duyarlı ve yüce gönüllüdür. Halil'e onu evli olduğu için terk ettiğini hiçbir zaman söylemez. Ruh hali gelgitlerle doludur. Bir taraftan bu aşkı delicesine yaşamak isterken diğer taraftan gönlü buna razı olmaz. Sevmeye değer bir kadındır ama yaptığı iş buna engeldir. Sabiha bu durumu sessizce kabullenmiştir. Halil'den önceki yaşantısını buna göre sürdürmektedir. Bu durumun değişimi hem mümkün hem imkânsızdır. Sabiha normalde boyalı, süslü bir kadındır. Dış görünümü pavyondaki yaşamına uygundur. Ama Halil'le ilişkisi başladığında boyalarından kurtulur. Halil'le beraber evinin kadını olmuştur. Yani bir taraftan Halil için arzu nesnesi iken diğer taraftan da bir sevgi nesnesidir. Halil sonunda evine dönse bile eski Halil değildir. Artık bir yanı eksiktir.

Sabiha'nın yaşadığı ev orta sınıfa ait bir apartman iken, Halil'in son sahnelere yakın gördüğümüz evi geleneksel yapıdadır. Halil'in eve döndüğü sahnede karısından uzak olduğunu ve karısı üzerinde belli bir otoritesi olduğunu görürüz. Aralarında geleneksel bir ilişki vardır. Karısı bu zaman boyunca nerde olduğunu sormaz durumu sessizce kabullenir.

Sabiha evli olduğunu bildiğini Halil'in yüzüne vurmaz. Çünkü bunu yaptığında Halil'in çekip gideceğini düşünür. Sabiha'nın “ *çok eskiden rastlaşacaktık*” sözü aşkın imkânsızlığının bir kanıtıdır. Filmin son bölümünde Halil'in hapisten çıkıp pavyona geldiği gün Sabiha onu kendisinden uzaklaştırmak için tam bir fahişe gibi davranmaya çalışır ama yinede arkasını dönüp giden Halil'in peşine düşer. Halil çok kızmıştır. Sabiha'nın fedakâr bir ev kadını rolü çok kısa sürmüştür. O pavyonların kadınıdır. Sabiha'yı bıçaklar. Sabiha suçu üzerine almak ister. Ancak Halil bu davranışına “*asıl şimdi yıktı beni diyerek karşılık verir.*” Oysa Sabiha'nın hayali de evinin kadını olmaktır. Karşısında başka bir kadın olsa

savaşacaktır. Ama “*aile ile savaşmam*” der. Bu da zamanın koşullarında aileye verilen değer ve önemi belirtmesi bakımından önemlidir.

Scognomillo film için şunu söyler; “*Akad’ın Safa Önal’ın senaryolarına dayanan sonraki üç filmi, ticari sinemanın yıldız oyuncu sisteminin kalıplarını izler. Bunlardan Vesikalı Yarım, bir manavla bir pavyon fahişesinin olanaksız aşk öyküsünü ele alırken, Türk sinemasındaki fahişe romantizmine, daha inandırıcı, insancıl gerçeklere ve değerlere dayanan bir yaklaşım getirir.*”<sup>190</sup>

### **İki Filmin Kişiler Açısından Karşılaştırması**

İki filmde de aşk hikâyesi motifi vardır. Ancak Vesikalı Yarım’de açık olarak işlenen aşk Gönül Yarısı’nda platonik düzeyde kalmıştır. Filmlerin baş kadın ve erkek kişilerini değerlendirecek olursak, Halil ve Nazım öğretmenin, Sabiha ve Dünya’nın pek çok açıdan farklı olduklarını görürüz. Halil İstanbul’da yaşar ve hep orada yaşamıştır. Eğitimli değildir. Babası ile birlikte çalıştığı bir manavı vardır. Evlidir iki çocukludur. İnsan ilişkilerinde pek başarılı değildir. Geceleri alkol almayı çok sevmez. Sıradan bir yaşantısı vardır. Ancak Sabiha ile tanışınca bu yaşantı biraz değişir. Nazım ise öğretmendir. Babası da öğretmendir. Eğitimli ve aydın bir insandır. Yaşamını ideallerinin peşinde koşarken geçirmiştir. Ailesi vardır ama karısı onu terk etmiştir. Çocukları ise ideallerinin peşinde koşarken onları ihmal ettiği için kızgındırlar. İki filmin başkişileri de İstanbulludur ama İstanbul’un farklı yüzlerini ifade ederler. Halil geleneksel bir yaşam sürer. Nazım’ın ise yalnız bir yaşamı vardır. Nazım’ın yaşamı, özellikle seksenlerden sonra değişen kent insanının yalnızlaşan yaşamının bir temsilidir. Halil’in genel kişilik özellikleri çok fazla belirtilmezken, Nazım’ın kişilik özellikleri belirgindir. Nazım kendi ailesine onlara göre acımasızca davranmıştır. Ancak öğrencilerine ve etrafındaki diğer insanlara karşı çok verimcil ve iyidir. Ailesine olan sorumsuzluğunu, Dünya’ya sahip çıkarak, onu kötülüklerden koruyarak dengelemeye çalışır. İki başkişi de yaşadıkları döneme uygun gerçek film kişileridir.

---

<sup>190</sup> Giovanni Scognomillo, **Türk Sinema Tarihi(1896-1997)**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1998, 230 s.

Filmlerin kadınları da farklılaşır. Sabiha konsomasyon yapan bir pavyon kadınıdır, Dünya, pavyonda çalışır ama şarkıcıdır. Konsomasyona çıkmayı istemez. Evinin kadını olmak Sabiha'nın hayalidir. Bunu Halil'le yaşamaya başladığı dönemde yaşadığı değişimden anlarız. Dünya'nın hayali ise yine pavyondan kurtulmaktır ama Türkü barlarda türkü söylemek için. Sabiha'nın yaşadığı dönemde pavyondan kurtulmanın yolu evlenmek ya da kendisine sahip çıkacak bir adam bulmaktır. Dünya'nın yaşadığı dönemde ise pavyon aslında eskiye göre daha modern bir mekândır. Zorlama olarak olsa da konsomasyona çıkmamayı başarır. Zaten bu işe de kızı için katlanmaktadır.

Sabiha sarışındır. Dönem sinemasında sarışın kadın 'kötü kadın'ı temsil eder. Ancak Sabiha tam anlamıyla kötü değildir. Aslında düşmüş bir kadın olmasından başka kötü bir tarafı yoktur. Sabiha aynı zamanda çok güzel bir kadındır. Halil güzelliğinden çok etkilenmiştir. Halil'in evli olduğunu öğrendiğinde onu evine döndürmek için elinden geleni yapar. Ama Halil'e, bunu evli olduğunu öğrendiği için yaptığını söylemez. Genellikle bakışlarıyla anlaşılır. İki arasında gizli bir dil vardır. Aşklarının imkânsızlığı Sabiha'nın vesikalı oluşu ve Halil'in de bir ailesi oluşundandır. Dünya ise zaman zaman peruk takar ama esmerdir. Kararsız ve tutarsızdır. Güzel ve çekici oluşu bakışları üzerine çekmesini sağlar. Kavgacıdır. Gelişen dünyanın yeni koşullarında hakkını yedirmemek için kavgacı olmak şarttır.

Vesikalı Yarım'de yarım yamalak da olsa yaşanmış bir aşk hikâyesi vardır. Gönül Yarası ise yaşanmamışlıklarla doludur. Gönül Yarası'ndaki yaşanmamışlık, aşkın platonik düzeyde kalışı Dünya'yı ulaşılmaz yapar. Dünya ile Nazım'ın birbirlerine olan duyguları, filmin final sahnesinde Dünya'nın türkü söylerken Nazım'a bakması ile belirginleşir. Nazım'ın kadere karşı duran yapısı filmin sonunda değişmiştir. Artık her şeyin insanın kendi elinde olduğunu düşünmez. Dünya'nın anlattığı trajik hikâyesi eski melodramlardaki düşmüş kadının çaresizliğini andırır. İki filmde ayrılıkla biter.

Gönül Yarası'nın kişileri, 90 sonrası Türk sinemasının öğelerine uygun biçimde düzenlenmiştir. Kişiler büyük kentte yaşam savaşı verirler. Bu kentte herkes

yalnızdır ve tutunacak bir dal bir umut aramaktadırlar. Kentli, aydın bir kişilikle bir pavyon şarkıcısı buluşturulur. Kentte bazı sınıflar arasında derin uçurumlar vardır ancak aşılamaz değildir. Filmde bireylerin kişilik özellikleri, fiziksel ve ruhsal olarak işlenmiştir. Buna rağmen iki filmin kişileri değerlendirildiğinde, her iki filmde yer alan kişilerin gerçek yaşamda ya da başka sanat yapıtlarında sık sık rastlayacağımız kişilere kaynaklık etmiş olduğunu görmekteyiz. Bu da onları karakter olmaktan uzaklaştırır.

Vesikalı Yarım ise yine kendi tarihsel döneminin izlerini taşır. Kişiler toplumun onlara biçtiği roller çerçevesinde yaratılmıştır. Altmışlı yıllardaki ailenin kutsallığı Sabiha'nın Halil'e duyduğu aşkı içine gömmesine neden olmuştur. Filmde bir aşk hikâyesi çerçevesinde toplumsal koşulların doğurduğu sıkıntılar işlenmiştir. Kişilerin psikolojik durumları duydukları aşk acısı, toplumsal baskılar ve Sabiha'nın içinde bulunduğu hayatın koşullarına bağlı olarak ele alınmıştır. 90 sonrası sinemasın bireyi merkeze alan filmlerinde ayrılır. Ancak Gönül Yarısı'da tam olarak birey merkezli filmlerden değildir.

### **3.4. Çağdaş İstanbul'un Klasik Masallardaki İzdüşümü 'Anlat İstanbul' ve Ayşecik'in Masal Gibi Serüveni**

#### **Anlat İstanbul**

#### **Filmin Künyesi**

Yönetmenler: Ümit Ünal, Kudret Sabancı, Selim Demirdelen, Yücel Yolcu, Ömür Atay.

Senaryo: Ümit Önal

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Yapımcı: Erol Avcı

Oyuncular: Ahmet Mümtaz Taylan, Altan Erkekli, Azra Akın, Çetin Tekindor, Ece Hakim, Erkan Can, Fikret Kuşkan, Güven Kıraç, Nejat İşler, Nurgül Yeşilçay, Yelda Reynaud, Özgü Namal, Şevket Çoruh

Yıl:2005

## **Filmin Konusu**

Anlat İstanbul, beş yönetmen tarafından çekilen ama kendi içinde kesişen beş farklı klasik masalın öyküsünü barındıran ve İstanbul'un bir gecesinde geçenleri anlatan bir filmidir. Bu beş öykü sırasıyla; Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses, Külkedisi, Uyuyan Güzel ve Kırmızı Başlıklı kızdır.

İstanbul radyosunda klarnet çalan Hilmi'nin taksimiyle başlayan filmin ilk hikâyesi Fareli Köyün Kavalcısı'dır. Hilmi radyodan kazandığı para geçimine yetmediği için ekstralara giden bir klarnetçidir. Kendinden hayli genç karısına aşık ve mazbut bir adamdır. Karısı Şenay ise ünlü olma hayalleri kurar. Mahallenin fotoğrafçısıyla ilişkisi vardır. Hilmi gittiği bir ekstradan erken dönünce karısı ve aşığını yatakta yakalar ve kendisini derin bir mutsuzlukla mutsuzluğunun nedeni olduğunu düşündüğü kentin sokaklarına atar. Yanında en sadık dostu, klarneti vardır.

İkinci hikaye, yani Pamuk Prenses, ünlü bir mafya babası olan İhsan Karahan'ın öldürülmesi ile başlar. Kızı İdil cinayetden üvey annesi Hürrem'i sorumlu tutmaktadır. Medyanın önünde gerçekleşen meydan okuma, İdil'in sakinleştirici verilerek uyutulması ile biter. Gözlerini açınca yanında babasının sağ kolu Ramazan vardır. Ramazan'ı dost sanarak ona kanan İdil, ramazan'ın asıl niyetinin onu öldürmek olduğunu anlayınca kaçmaya başlar. Bu kaçışa bir cüce yardımcı olur ve İdil'in kentin karanlık sokaklarından derinliklerine uzanan kaçıışı başlar.

Külkedisi masalının anlatıldığı hikâye olan üçüncü hikâyenin kahramanı bir travestidir. Asıl adı Baha'dır. Ama sorulduğunda Banu olduğunu söyler. Beyoğlu'nda ayakkabı satan bir dükkânda tezgâhtarlık yapan Fiko her zaman gördüğü ve hoşlandığı kızı, vitrine bakarken görür. Kız içeri girip vitrindeki ayakkabıyı sorar. Aralarında uzun zamandır sadece bakışlarla ifade edilen bir aşk vardır. Bu aşk, dükkânda bulunmayan 40 numara ayakkabının bulunduğu depoya gittiklerinde somutlaşır. Fiko Banu'ya artık fahişelik yapmasını istemediğini söyler. Ancak bu mümkün değildir. Banu'yu satan Recep buna izin vermez. Yine de Fiko ve Banu Fiko'nun ablasının yaşadığı Eskişehir'e kaçmak için sözleşirler. Banu'nun

kaçması zordur. Ama aynı zamanda hem apartman komşuları hem de yeraltı dünyasının krallarından İhsan Karahan'ın eski sevgilisi olan travesti Mimi kaçışına yardımcı olur. Ancak Fiko buluşmaya gelemez.

Dördüncü hikâye Yüzyıl Uyuyan Güzel'in hikâyesidir. Musa Kürt'tür. İstanbul'a yeni gelmiştir. Türkçeyi zorlukla konuşur. İş istemek için gittiği ve bir akrabasının çalıştığı restoran da bir cinayet işlenir. Akrabası onu işine yaramayacağı gerekçesiyle uzaklaştırır. Aç olan Musa, karnını doyurmak için bir konağa girer. Gürültülere uyanan ev sahibesi Saliha yarı deli bir kadındır. Musa'yı büyük dedesi Sezai Paşanın hayaleti sanır. Gerçekten de Musa Sezai Paşa'ya benzemektedir. Musa ne dediyse de Saliha'ya dinlemez. Bu sırada Saliha'nın abisi Recai gelir. Köşkü yeraltı dünyasının kralı İhsan Karahan'ın almak istediğini ve büyük bir para vereceğini söyler. Saliha izin vermez. Tam bu sırada Saliha'ya şiddet uygulamaya başlayan Recai karşısında Musa'yı göründe Sezai Paşa diyerek bayılır. Saliha Musa'ya çok eski bir para vererek onu gönderir.

Beşinci ve son hikâye Kırmızı Başlıklı Kız'ın hikâyesidir. Melek yasadışı işler yapan Rafet'in sevgilisi ve kuryesidir. Kurye olarak yakalanan Melek iki yıl hapis yatmıştır. Çıktığı andan itibaren Rafet'in adamları ve bir televizyoncu tarafından takip edilmektedir. Melek televizyoncunun bütün ısrarlarına rağmen Rafet'i tanımadığını, geçen iki yılı hiç yaşamadığını söyleyerek Almanya'ya ailesinin yanına doğru yola çıkar. Melek'in doğmamış çocuğunun babası Rafet'tir. Tüm hikâye Melek'in doğmamış çocuğunun ağzından anlatılır.

Tüm hikâyelerin kişilerinin yolu İstanbul'un bir yerinde bir şekilde çakışır. Hepsi Fareli Köyün yani İstanbul'un kavalcısının peşinden yeni bir güne yol alır

### **Filmin Kişiler Açısından Gelişimi**

Çağdaş masal uyarlamaları olarak adlandırılabilir olan bu beş öyküdeki tüm kişiler kent yaşamının yarattığı marjinal ve sıra dışı kişilerdir. Mafya, hayat kadınları, travestiler, cüce, deli, uyuşturucu kaçakçıları, sıradan yoksul insanlar

filmin kişilerini oluşturur. Aslında film 2000’li yılların bir izdüşümüdür. Kolay para kazanmanın amaçlandığı, tüketimin tüm medya kanallarında körüklendiği, mafyanın yerüstüne çıktığı yıllar olan 2000’li yıllar insanların kişiliklerine de damgasını vurmuştur. Artık katıksız iyi ya da katıksız kötüler yoktur. Eskiden konuşulması bile yasak olan her şey şimdi göz önündedir. Anlat İstanbul’un kişileri büyük kentin kişileridir. Büyük kente eklemelenmek için ne gerekiyorsa yaparlar. Çok kültürlü bir kente ait olan bütün kişileri film bünyesinde barındırır. Bu kişilerin tanımlanması masal kahramanları aracılığı ile yapılmaktadır.

Hilmi, değişen yaşama ayak uydurmaya çalışır. Ancak genç, güzel ve hırslı karısının isteklerine cevap vermesi kolay değildir. Şenay amacına ulaşmak için kocasını mahalle fotoğrafçısıyla aldatacak kadar basit kişilikli bir kadındır. Kocasını tatlı sözlerle kandırmayı çok iyi başarır. Nankör, çıkarıcı, sadakatsizdir. Bunun karşılığında Hilmi ise mazbut bir adam olmasına rağmen Şenay’a karşı duramaz. Müşvik ve sevecendir. Karısını mutlu etmek için canla başla çalışmaktadır. Ama ne yaparsa yapsın Şenay’ı tatmin edemez.

Pamuk Prenses’in yeni yorumu olan İdil’in hayatı bir gecede mahvolmuştur. Babasının öldürüldüğünü öğrenir. İdil yumuşak başlı iyi kalplidir. Ancak karşısında hem kötü üvey annesi ve hem babasının sağ kolu hem de üvey annesinin aşığı Ramazan vardır. Kurtulmasına 8. cüce Fatma yardım eder. Geleceği belirsizdir.

Travesti Baha yani Banu, cinsel anlamda bir ötekidir. Birlikte yaşadığı fahişeler bile cinsiyet değiştirdiği için onu duşlar. Banu iyi kalplidir. Cinsiyet değiştirme ameliyatını yaptıran ve aynı zamanda da sevgilisi olan Recep’e karşı vefa borcu vardır. Ama Recep onu ilk fırsatta başka adamlara satmıştır. Aldatılmış ve çaresizdir. Fiko birbirlerine itiraf edip birlikte oldukları anın sonrasında iki kere yeltenmesine rağmen travesti olduğunu söyleyemez. Çünkü dışlanmaktan, reddedilmekten korkar. Fiko ise o kadar aşiktir ki gözü hiçbir şeyi görmez. Ancak Banu ile kavuşamaz. Buluşmaya gittiği gece Hürrem ve Ramazan’ın bindiği otomobilin çarpması sonucu can verir. Banu kentin kaybedenidir. Fiko ise hayallerine ulaşmasına aracı olacak

kişidir. Recep'in engellemelerine Mimi karşısında karşı koyan Banu sonunda çaresizce 'Fareli Köyün Kavalcisi'nin peşine takılır.

Musa Güney doğu kökenli bir Kürt'tür. Türkçe konuşmayı bile askerde yarım yamalak öğrenmiştir. Zar zor bulduğu akrabası onun buralara uygun olmadığını buraların biraz lüks olduğunu söyleyerek onu uzaklaştırır. Akrabası Kürtçeyi bile unutacak kadar yabancılaşmıştır. Musa çaresizdir. Koskoca kentte yapayalnızdır. Edilgin bir yapıdadır. Bir türlü kendi ifade etmeyi beceremez. Girdiği evin sahibesine derdini anlatamaz. Saliha'da onu başka bir kalıba sokar. Musa bir türlü kendisi olamaz. Bunun yanında Musa iyi bir insandır. Kimseye zarar vermez. Saliha ise kentte geleneksel değerlere bağlı kalarak yaşamaya çalışan yarı deli bir kadındır. Abisinin tehditlerine rağmen köşkü satmayı kabul etmez. Zamanını aile büyüklerinin hayaletleriyle konuşarak ve uyuyarak geçirir. Zararsızdır.

Melek, geçmişte mafyaya bulaşmış, aşkı için pis işler yapmış ama hapis yattıktan sonra o dünyaya geri dönmek istemeyen bir film kişisidir. Eski sevgilisi Rafet'e kendisinden olan bebeğini aldıracağı için ayrıca bir kin beslemektedir. Ailesi Almanya'da yaşamaktadır. Melek geçmişte yaşadığı hayatın acılarını içinde hisseder. Meleğin hikâyesi, hiç doğmamış kızının ağzından anlatılır. Melek öykünün sonunda yeni bir başlangıca doğru yol alır. Rafet, son dönemde Türkiye'de meydana çıkan mafya örgütlenmelerinin bir temsilcisidir. Acımasızdır ama Melek'i sevmiştir. Melek hamile kalınca bebeği hiç acımadan aldırmasını istemiş ve gerçekleştirmesine yardımcı olmuştur. Rafet yolun yolcusudur. Hayatı acımasızlıkla devam edecek ve muhtemelen bir gün bir yerde serseri bir kurşunla son bulacaktır.

Kentin hareketi filmde, paralel kamera hareketleri ile vurgulanmıştır. Çekim yapılan mekânlar İstanbul gerçeğini uygun düşmektedir. Film açık uçlu bir sonla biter. Film beş ayrı yönetmenin imzasını taşımakla birlikte anlatımı açısından bir bütünlük taşımaktadır.



## **Ayşecik**

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Hamdi Değirmencioglu

Eser: Kemalettin Tuğcu

Görüntü Yönetmeni:

Yapımcı:

Oyuncular: Zeynep Değirmencioglu, Muhterem Nur, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Leyla Sayar

Yıl:1960

## **Filmin Konusu**

Ayşecik geleneksel mahallelerden birinde yaşamaktadır. Babası fabrikada çalışmaktadır. Babasının fabrikadaki işinden atılması, fabrikanın sahibini öldürmekle suçlanması ve annesinin de kör olması gibi nedenlerle Ayşecik evin geçimini üstlenir. Tüm mahalle esnafı Ayşeciğe evi geçindirmesi ve babasının suçsuzluğunu kanıtlaması için yardımcı olur. Tesadüflerin yardımıyla Ayşecik gerçek katilleri bulur ve adalete teslim eder.

## **Filmdeki Kişiler Açısından Gelişimi**

Film klasik anlatı yapısına uygun olarak ilerlemektedir. Ayşecik filmin başkişisidir. Ayşecik'in annesi, babası ve komiser ve Ayşecik'in arkadaşları yardımcı kişiler, mahalle esnafı ve mahalle halkı diğer kişilerdir.

Ayşecik yaramazlıkları ile esnafı ve mahalleliyi bıktırmıştır. Ancak çeşitli talihsiz olaylar sonucunda bu kızgınlık yerini acıma duygusuna bırakır. Babasının hapse düşmesi annesinin ise kör olması sonucunda evin geçimini sağlamak Ayşecik'e düşer. Dilek Tunalı'ya göre; Ayşecik'e para kazandırma yöntemi, yerel yollarla yerine getirilir. Ayşecik Komiserin aralarında para toplamak suretiyle olacak yardımını reddeder. Bunun yerine çalışarak kazandığı parayla annesinin ameliyatını

gerçekleştirir.<sup>191</sup> Filmdeki entrikaların çözümü klasik Yeşilçam kurallarına göre yapılır. Kötü kadın suçu itiraf eder ve çözüm gerçekleşir.

Ayşecik filminin yapısı geleneksel masal formunda ilerler. “*Masalların bilinen ortak izleğinde, kahramanın evden uzaklaşması, bir tehlikeyle karşılaşması, bu tehlikenin içinde büyük olasılıkla ‘kötü kahraman’ diyebileceğimiz figürle bir mücadele söz konusudur. Kahraman bu kötü figürle baş edebilmek için ya büyüü nesneye ya da Kahraman veya Bağışçı olarak adlandırılan kişinin yardımına gereksinim duyar. Kahraman ve Saldırgan (yani kötü kişi) bir çatışmada karşı karşıya gelir, saldırgan yenik düşer. Başlangıçtaki kötülük giderilir.*”<sup>192</sup> Ayşecik filminde de böyle olmuştur. Ayşecik ve fabrikatörün metresi olan kötü kadın kişi vardır. Ayşecik bu kötü kadınla mücadele eder. Kadın sonunda her şeyi itiraf edince düğüm çözülür.

Geleneksel Türk melodram kalıplarında Propp’un sınıflamasına göre ‘yardımcı’ olarak adlandırılan kişi, anlatı içerisinde en önemli ikinci kişidir. Ayşecik filminde bu ‘yardımcı’ Hulusi Kentmen’dir. Sorunun çözümüne kadar Ayşecik’e olan inancını kaybetmez ve sonunda her şey öngördüğü gibi gerçekleşir.<sup>193</sup>

Ayşecik, 60’lı yılların çocuğu merkeze alan, masal formundaki filmlerine örnek olması bakımından incelenmiştir. Ayşecik başlarda yaramaz ve sorumsuz bir çocuktur. İşi gücü haylazlıktır. Ama ailesinin geçirdiği dramatik değişim sonucu ailesinin yükü omuzlarına binmiştir. Ayşecik bu görevin altından başarı ile kalkar. Ayşecik, dönemin süper çocuklarından biridir. Hem ailesinin geçimin sağlarken hem de suçluları bulur. Film geleneksel bir mahalle ortamında geçmektedir. Duygu sömürsünün had safhada olduğu filmde, Ayşecik’in gözyaşları duygusal özdeşleşmenin başlıca sağlayıcısıdır.

---

<sup>191</sup> Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara 2006, 248 s.

<sup>192</sup> Dilek Tunalı, <http://www.yesilcam.gen.tr/fantastik/masal.html>

<sup>193</sup> Tunalı, 2006, a.g.e., 249 s.

## İki Filmin Kişiler Açısından Karşılaştırması

İki filmde geleneksel masal anlatısında ilerleyen öykülere sahiptir. Kişiler üzerinde, yapıldıkları dönemin toplumsal koşulları egemendir. Ayşecik'te geleneksel mahalle ortamında yer alan film kişileri varken, Anlat İstanbul'un kişileri 2000'li yılların değişen İstanbul'unun insanlarını anlatmaktadır. Beş ayrı masaldan oluşan Anlat İstanbul klasik masalların çağdaş yorumlamasıdır. Ayşecik ise masal öğeleri içeren bir melodramdır. İki filmin karşılaştırılması masal öğeleri içermeleri nedeniyle yapılmıştır. Biri klasik masalların çağdaş yorumlanması diğeri ise 60'lar döneminin melodram kalıplarına uygun olarak masal öğeleri taşıyan filmlerdir. Filmlerde yer alan kişiler değişen çağın koşullarına uygun olarak değişim göstermişlerdir. Birinde klasik mahalle yapısı içindeki insanlar yer alırken diğeri yeni çağın metropol insanları anlatılmaktadır.

Ayşecik, her şeyi tek başına başaran bir süper kahraman görünümündedir. Çevresin de yardımıyla başaramayacağı iş yoktur. Sevimlidir. Hem sevimliliği hem de gözyaşları sayesinde etrafındaki insanlarda acıma duygusu sağlar. Ailesinin başına gelen sorunları çok başarılı biçimde çözüme kavuşturur. Anlat İstanbul'un kişileri ise süper kahraman değildir. Gelişen çağın koşullarında yaşanan çağdaş masalların toplum tarafından ötekileştirilmiş kişileridir. Aralarında kadın satıcıları, mafya babaları, travestiler, Kürt asıllılar, yarı deliler gibi toplum dışı kişilikler vardır. Psikolojileri hakkında az çok bilgi sahibi oluruz ama bu onların karakter olmaları için bazı gereklilikleri karşılamaz. Çaresizlikleri ve gidecek yerleri olmayışı, filmin sonunda Fareli Köyün Kavalcısı, klarnetçi Hilmi'nin peşine düşmeleri ile onaylanır. Ayşecik'in öyküsü gibi tamamen çözüme kavuşan bir hikâyeleri yoktur. Ayşecik'te salt iyi ya da salt kötü kişiler vardır. Yani siyahlar ve beyazlar. Arada gri tonlara rastlamak mümkün değildir. Anlat İstanbul'da ise hem iyi yönleri hem de kötü yönleri olan kişiler vardır. Örneğin, İhsan Karahan İdil'in babası olarak iyidir, ancak diğeri yandan yer altı dünyasının acımasız kralıdır ya da Rafet Melek'in bir dönem aşık olduğu adamdır. Filmdeki hemen hiçbir kişiye tam olarak iyi ya da tam olarak kötü diyemeyiz. Tıpkı İstanbul gibi şehrin çelişkilerini içlerinde barındırırlar. Tüm

hikayelerin başkişilerinin yolu bir yerlerde kesişir. Bu bir bakıma tesadüfler buluşmasıdır. Bir öyküde işlenen cinayet, diğer öykülerdeki insanların yaşamlarını da etkiler.

90 sonrası Türk sinemasının önemli örneklerinden biri olan Anlat İstanbul, hiç biri birbirini etkilemeyen ve tesadüfen kesişen hayatların işlendiği bir film olarak öncesini ve sonrasını bilinmeyen marjinal kişilere yer vermektedir. Marjinal kişilerin yaşamlarından verilen kesitler aslında birçok insanın yaşamındaki ortak sıkıntıları işlemesi bakımından önemlidir. Toplum yaşamında sıra dışı olarak var olan travestiler, mafya babaları, göçmenler bu kez bir masal formu içinde sunulmaktadır. Ayşecik ise 60'lı yılların aile ortamının getirdiği, daha sınırlı bir çevre içinde yaşayan, temel zorunlu ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan daha sıradan kişileri içermektedir. Mahalle esnafı, babacan ve yardımsever komiser, vamp kötü kadın gibi film kişileri dönemin melodram yapısının klasik kişileri arasındadır.

Her iki film incelendiğinde, 60'lardan 90'lara geçen zaman içinde bazı teknik olanakların, film çekilen mekanların, filmlerde yer alan kişilerin, filmlerin atmosferlerinin değiştiği açıkça ortadadır. İki filmin ortak noktası olan masal formu benzerliklerini sağlamaktadır. Ancak her iki filmde de film kişilerinin derinleşmemiş oldukları görülür. Filmlerde kişilerin psikolojik yapıları, geçmişleri, gelecek planları hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olamayız. Ayşecik hayattan bir zaman kesitini karşılar, Anlat İstanbul ise, sadece bir gecede olan bitenleri anlatır. Masallardaki iyi kalpli prensesler, kötü kalpli cadılar, yardımcılar, yüz yıl uyuyan güzeller bu filmlerde hayat bulmuştur. Masal yapısı düşünüldüğünde, hedef, kişinin önüne çıkan engel, engeli aşmasını sağlayan yardımcı, engeli çıkaran ve aşmaması için çalışan kötü adam ve hedefe ulaşma gibi öğeler her iki filmde de bulunmaktadır.

Atmışlı yıllardaki yıldız sistemin etkilerini taşıyan Ayşecik filmi, bir dönem ağırlığını koruyan çocuk yıldızlı filmlerdendir. Anlat İstanbul'da hemen hemen bütün hikayelerin başkişileri ünlü oyuncularlardır. Arada şöyle bir fark vardır; Anlat İstanbul'un hem ünlü hem popüler oyuncularını burada gişe başarısının garantisi olarak düşünülmüşse de çoğunlukla her zaman aldıkları rollerin dışında rollerle filmde yer almışlardır. Örneğin Ramazan rolündeki Nejat İşler, genel olarak iyi adam olarak

karşımıza çıkar, ancak burada mafya babasının sağ kolu, tetikçisi olarak vardır. Genelde munis, iyi kalpli anne kişiliklerinde izlenen Vahide Gördüm ise, bu filmde kötü kalpli kraliçedir. Ama bunlar ancak oyuncuların kendilerini geliştirmek amacıyla yaptıkları farklı rol denemeleri olarak değerlendirilebilir. Aslında oyuncuların böyle kalıplara girmeleri televizyon dizilerinin egemenliği sonucunda oluşmuştur. Sonuç olarak 90 sonrası Türk sineması örneği olan Anlat İstanbul ile Yeşilçam sinemasının çocuk yıldızlı filmlerine örnek olan Ayşecik arasında teknik olanaklar, farklı bir kurgulama farklı hikayeler ve toplumun farklı kesimlerinden kişilere yer vermeleri bakımından farklar bulunmaktadır. Ancak bu farklar Anlat İstanbul'un film kişilerinin birer karakter olarak tanımlanmasına yetmemektedir.

## SONUÇ

Tezin ana eksenini, doksanlı yılların ekonomik ve kültürel değişimlerine paralel olarak değişen insan ve toplum yapısının Türk sinemasına etkileri bağlamında görülen değişikliklerin, karakter ve tiplerin Türk sinemasındaki konumlarını değiştirip değiştirmediğinin incelenmesidir. Bu bağlamda Türk sinemasında Yeşilçam melodramlarının en parlak dönemini yaşadığı 1960'lı yıllardaki filmler ile 1990 sonrası Türk sinemasındaki filmler, filmlerde yer alan kişiler açısından karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmadan beklenen sonuç, sinemanın ilk yıllarından beri gösterdiği gelişim ve değişimin 90 sonrası Türk sinemasını karakter yaratımı açısından çok da fazla etkileyemediğinin ortaya çıkarılmasıdır.

Karakterler eski Yunan'dan itibaren öyküleme ile olayların itici gücü olmuştur. Karakter ve tipler bir anlatının olmazsa olmazıdır. Olaylar karakter ve tipler aracılığı ile ilerler ve gerçekleşir. Öykü çatışma içindeki karakterlerin eylemlerinden doğar. Dönemlere göre değişen karakter ve tip anlayışları mevcuttur. Her karakter biraz tipiktir. Bir karakter bir anlatıda yer aldıktan sonra ona benzeyen ardılları o karakteri tipikleştirir. Toplumsal olay ve olguların karakter ve tipler üzerinde yarattığı değişimler anlatılarda yankı bulmuştur. Türk sineması dönemselsel olarak incelendiğinde, filmlerde yer alan film kişilerinin karakter olmaktan çok tip düzeyinde kaldıkları görülmektedir.

Sinemanın karakterler yaratabilmesi için yapısını dram yapısı üzerine kurması gerekmektedir. Ancak Türk sineması başlangıç yıllarından itibaren Türk halkının etkisi, istekleri ve eğilimleri çerçevesinde melodram türünde örnekler vermiştir. Türk sinemasında 1980'li yıllar itibariyle bireyi öne çıkaran, birey sorunlarını işleyen bir dönem vardır. 1990 sonrasında ise genç kuşak yönetmenler kendilerine ait bir sinema bir sinema dili oluşturmaya başlamışlardır. Genç kuşak yönetmenler kameralarını, toplumsal ve ekonomik değişimle birlikte farklılaşan, kentli, yalnız bireye çevirmişlerdir. 1990 sonrası sinemasının bireyi merkeze alan yönetmenleri, kentli ve yalnız insanın sorunlarını psikolojik incelemelere yönlendirmişlerdir. 1960'lı yıllarda olduğu gibi çok fazla film üretilmemektedir. Bu da 1990 sonrası sinemasında daha

özgün konu ve kişiliklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak bu değişim Türk sinemasının dramatik yapısı içinde oluşacak ve unutulmayacak karakterlerin yaratılmasına olanak sağlamamıştır. Film kişileri yaratılırken karakter yaratma kriterlerine gerekli önem verilmemiştir. Altmışlı yıllara nazaran daha kapsamlı psikolojik yaklaşımlar mevcuttur, ancak bu Batılı anlamda karakterlerin yaratılması için yeterli olmamıştır. Film karakterleri yaratılırken kapsamlı araştırmaların yapılması ve psikolojilerinin belli bir geçmiş-gelecek kurgusu içinde yapılması gerekmektedir.

1960'lı yıllarda üretilen filmlerin çoğunun senaryosunun aynı kişilerce yazılması ya da tutulan filmlerin birkaç yeniden çevriminin yapılması kişilerin klişeleşmesine yol açmıştır. Filmlerde rol alan yıldız oyuncular sayesinde gişe başarısı sağlanmıştır. Bu da bir yönetmen sinemasından çok oyuncu sinemasının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Filmler yönetmenlerinin adıyla değil yıldız oyuncularının adıyla anılmaktadır. Türk sinemasını altın dönemi olan bu dönemde toplumda sinemaya gitme alışkanlığı oldukça yaygındır. Köyden kente veya yurtdışına göçün başladığı 60'lı yıllar ailenin kutsal sayıldığı, film kişilerinin ya iyi ya kötü olduğu filmlerle karakterizedir. Yetmişli yılların başından itibaren kente eklenmeye çalışan ve işçi sınıfından gelenlerin konu edildiği toplumsal gerçekçi filmlerle birlikte yine toplumsal sorunlar ön plandadır. Yine de bazı klişelerin dışına çıkılması bakımından toplumsal gerçekçi sinema önemlidir. Televizyon ve seks filmleri furyası hem dönemin bitmesine hem de sinema seyircisinin evine kaçmasına neden olmuştur.

Seksenli yıllarda kentli kadının sorunlarına farklı bakmayı amaçlayan bazı yönetmenler, bireysel bir sinema geliştirmeye daha yakın durmuşlardır. Türkiye'nin son 15 -20 yılında çok farklı ekonomik ve siyasi değişimler yaşanmıştır. Hikayelerinin kaynağını içinde yaşadığı toplumdan alan Türk sineması da bu değişimden etkilenmiştir. Türk toplumu içinde giderek büyüyen, bencil ve zevk düşkünü bir kesim vardır. Bireysellik ön plana çıkmıştır. Geleneksel büyük ailenin yerini çekirdek aile ya da yalnız yaşayan bireyler almıştır. Toplumsal dayanışma azalmıştır. Bütün bunlar Türk sinemasında yansımaları farklı olmuştur.

1990 sonrası dönem farklı filmlerin çekilmeye başlandığı dönemdir. Yer yer Yeşilçam geleneklerinden de yararlanan yeni kuşak yönetmenler Türk sineması içinde bir yönetmen sineması oluşturmaya başlamışlardır. Farklı kurgu teknikleri, yaşamın içinden farklı öyküler, farklı senaryo teknikleri görülmeye başlanmıştır. Yeşilçam'ın masal kahramanlarını andıran film kişilerinin saltanatı bitmiş yeni, farklı ve sıra dışı film kişileri beyaz perdede yerlerini almıştır. Yeşilçam'ın derinlemesine işlenmemiş yüzeysel kişiliklerinin yerini filmlerde psikolojik yönleri ile de tanıtılan film kişileri almıştır. Klasik anlatı çağdaş anlatıya doğru evrilmektedir.

Yeşilçam sinemasında film kişilerinin sosyo-kültürel durumları değişebilir ama iyi ya da kötü kişilik özellikleri hiçbir zaman değişmez. Filmlerin sonu iyilerin ödüllendirildiği, kötülerin cezalarını bulduğu mutlu sonlarla biter. Oysa doksan sonrası sinema açık uçlu sonları sevmektedir. Film kişileri genelde katıksız iyi ya da katıksız kötü değildir. Filmlerde kötüler bazen hiç cezalandırılmaz. Doksan sonrası sinemanın film kişileri daha çok kentlidir. Bazı istisnai örnekler olarak, **Dondurmam Gaymak, Vizontele 1 ve 2, Eğreti Gelin, Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı** gibi daha çok kırsal kesimde çekilen filmler sayılabilir. Doksan sonrası film kişilerinin daha çok kentte yaşamakla ilgili sorunları vardır. Kimisi kentteki değişime ayak uyduramamış, kimisi ise kente hiçbir zaman alışmamıştır. Film kişileri toplumun ötekileştirdiği, dışladığı insanlardan seçilmiştir. İletişimsizlik ötekileştirme eğiliminin en önemli nedenlerinden biridir. Kent dokusu filmlerde sadece bir arka plan değildir. Kent kişilerin yaratımı sürecinde çoğu kez başrol oynamıştır.

Örneklem olarak incelenen filmlerde de 60'lı yıllardan 90'lı yıllara gerçekleşen bu değişim gözlenmiştir. Türk sinemasında artık yeni insan, yeni kişiler vardır. Son dönem Türk sinemasında, kürtler, travestiler, fahişeler, memurlar, emekliler, şarkıcılar, zenginler, yoksullar, güzeller, çirkinler, suçlular, masumlar, mafya babaları, tutuklular kısaca yeni ve değişen insanı temsil eden kişiler vardır. Film kişileri geleneksel kalıplardan çıkıp çağdaş bir görünüme bürünmüşlerdir. 90 sonrası dönemde Yeşilçam'ın klasik anlatı yapısı ve kişilerini kullanan bazı



sinemacılar bulunmaktadır. Batı sinemasındaki gibi karakterler yaratmak ancak melodramdan drama geçmekle mümkündür. Son dönem Türk sinemasında kendi dilini oluşturan genç kuşak yönetmenler yavaş yavaş karakter yaratma yolunda ilerlemektedir. Ancak önemli olan Yeşilçam'ın klasik anlatı ve kişilerini de terk etmeden bir sentez oluşturmak olmalıdır. Senaristler Türk sinemasını daha da geliştirecek karakter yaratma yollarını kullanarak klasik anlatı yapısından çağdaş anlatıya geçmeyi sağlayabilirler.

Sinemanın toplumsal değişim ve gelişimlerden etkilenen bir sanat dalıdır. Amacı gerçeğin değiştirip dönüştürülerek yeniden yaratılmasıdır. Türk sineması da 1990 sonrası dönemde içinde yaşadığı toplumun değerlerinden beslenip gelişerek toplumu yansıtmaya işlevini sürdürmektedir. Bu anlamda son dönem Türk sinemasında rastlanan film kişileri toplumun içinden çıkmış, değişen toplumu yansıtan kişilerdir. Gerek Türk sinemasındaki gelişim gerekse değişen ve marjinalleşen film kişileri dramatik yapının oluşmasında önemli rol oynayacaktır. Ancak doksan sonrası Türk sinemasında hali hazırda var olan film kişilerini karakter olarak değerlendirmek doğru olmaz. Bu marjinal kişiler, travestilerin, fahişelerin ya da mafya babalarının v.s. çeşitlemeleridir. Bu tür kişiliklerin işlenmesinde kalıpların dışına çıkılamamıştır. Sonuç olarak, Türk sinemasında halen bazı klasik uygulamalar geçerlidir. Bireyi merkeze alan ve onun iç çatışmalarını işleyen bazı çalışmalar bulunsa da bu, batılı anlamda bir karakter oluşturmayı sağlamamaktadır. Türk sinemasında hala akıllarda kalacak, daha sonraki çalışmalara kaynaklık edecek karakterler bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- ABİSEL Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınevi, Ankara 2005
- ABİSEL Nilgün, Umut Tümay Arslan, Pembe Behçetoğulları, Ali Karadoğan, Semire Ruken Öztürk, Nejat Ulusay, **ÇokTuhaf Çok Tanıdık**, Metis Yayınları, İstanbul,2004
- ADANIR Oğuz, **Kültür, Politika ve Sinema**, + 1 Kitap, İstanbul, 2006
- ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003
- AKYÜREK Feridun ,**Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak**, Mediacat Yayınları, İstanbul, 2004
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi , İstanbul, 2006
- BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, çev, Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY, İstanbul 1997
- BELGE Murat, **Edebiyat Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
- BİLGİÇ Filiz, **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002
- BOURNEUR R. -Rene Qellet, **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Çev: Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1989
- BUTOR Michael, **Roman Üstüne Denemeler**, Çev: Mehmet ve Sema Rifat, Düzlem Yayınları, İstanbul , 1991
- CEVİZCİ Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999
- CHİON Michael, **Bir Senaryo Yazmak**, Agora Kitaplığı, İstanbul,2003
- DORSAY Atilla, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1989

- ERUS Zeynep Çetin, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar – Karşılaştırmalı Bir Bakış**- Es Yayınları, İstanbul 2005
- FORSTER E.M., **Roman Sanatı**, Çev: Ünat Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 2001
- FUCHS Elinor, **Karakterin Ölümü**, Dost Yayınları, Ankara, 2003
- GÜÇHAN Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara 1992
- GÜMRÜKÇÜOĞLU Nilgün, **Sinemada Oyunculuk**, İzmir D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1988
- HİLTON James Hoş Bir Karakter Yaratmak, **Öykü Yazma Teknikleri** ,Hazırlayan: Salih Bolat, Varlık Yayınları, İstanbul, 2005
- İNDİCK William, **Senaryo Yazarları İçin Psikoloji**, Çev: Yeliz Taşkan- Ertan Yılmaz , Artı Bir Kitap, İstanbul , 2007
- KALKAN Faruk, Ragıp Taranç, **1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadın**, Ajans Tümer yayınları, İzmir, 1988
- KAPLAN Neşe, Aile Sineması Yılları 1960’lar, Es Yayınları, İstanbul, 2004
- KIREL Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul 2005
- KONGAR Emre, **21.Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001
- LUCACS George, **Avrupa Gerçekçiliği**, Çev. M. H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1997
- LUKACS Georg, **Roman Kuramı**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003
- MİLLER William, **Senaryo Yazımı**, Çev: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir ,1993
- MONACO James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul , 2002

MUTLU Erol, **Televizyon ve Toplum**, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu Yayınları, Ankara 1999

NUTKU Hülya, **Oyun Yazarlığı**, Mitos Boyut Yayınları, Aralık 1999 İstanbul

NUTKU Özdemir, **Dram Sanatı**, DEÜ GSF Yayınları İzmir, 1983

OLUK Ayşen, **Klasik Anlatı Yapısı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Güzel sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2004

ONARAN Alim Şerif, **Türk Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara, 1999

ÖZGÜÇ Agah **Türlerle Türk Sineması**, Dünya Kitapları, İstanbul 2005

ÖZGÜÇ Agah, **Türk Sinemasında On Kadın**, Broy Yayınları, Kasım 1988

PARLA Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000

PÖSTEKİ Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es yayınları, İstanbul, 2004

REFİĞ Halit , **Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler**, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Murat Dinçer, Doruk Yayınevi, Ankara-1996

SCOGNOMİLLO Giovanni, **Türk Sinema Tarihi(1896-1997)**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1998

SOYKAN Fetay, **Türk Sinemasında Kadın**, Altındağ Matbaacılık, İzmir, 1993

ŞENER Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara, 2006

ŞENER Sevda, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı** , Dost Yayınları, Ankara 2003

TEKİN Mehmet , **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006

TUNALI Dilek, **Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara 2006

UÇAN Hilmi, **Edebiyat Bilimi ve Eleştiri**, Hece yayınları, Ankara,2003

WELLEK R. -A.Warren, **Edebiyat Bilinin Temelleri**, Çev.Ahmet Edip Uysal,  
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983

WELLMAN Wendell, **Senaryo Yazarının Yol Haritası**, Altıkırkbeş Yayınları,  
İstanbul ,2004

YÜCEL Tahsin, **Yapısalcılık**, Can Yayınları, İstanbul, 2005

### **MAKALELER**

ALGAN Necla, Sinemayı Tartışmada Tek Seslilik, **25. Kare**, Sayı:23, Nisan –  
Haziran 1998

ATAM Zahit, Kısa Bir Zeki Demirkubuz Muhasebesi, **Antrakt Aylık Sinema  
Dergisi**, Aralık 2003

BOYNUKARA Hasan, Tip ve Karakter, **Hece Dergisi**, Sayı: 65/66/67, Türk Romanı  
Özel Sayısı, Ankara, 2005

ÇIKLA Selçuk, Romanda Kurmaca ve Gerçeklik, **Hece Dergisi**, Sayı: 65/66/67-Türk  
Romanı Özel Sayısı, Ankara, 2002

ERDOĞAN Nezir, **Üç Seyirci**, Türk Sinemasında Yeni Yönelimler-2, Bağlam  
Yayınları, İstanbul 2001

ERGÜL Fatma Okumuş, **Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk  
Sinemasında Yansımaları**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2, Bağlam  
Yayınları, İstanbul, 2001

GÖKÇE Övgü, **İki Farklı dönemde İki Farklı Anlatı: Üç Tekerlekli Bisiklet ve  
Masumiyet**, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, Bağlam Yayınları,  
İstanbul 2001

HOŞSUCU Esin, 1990'dan Günümüze Türk Sineması Genel Bir Değerlendirme,  
**Sinemasal**, Güz 03/Kış 04 ,Dokuz Eylül Yayınları

MUTLU Dilek Kaya, **Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım**, Türk Film

Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001

PARLA Jale, Edebiyatta Karakter ve Tıp, **Kitap-lık Dergisi**, Sayı:83, İstanbul,Mayıs  
2005

SÜALP Zeynep Tül Akbal, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-3**,  
Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003

SÜALP Z. Tül Akbal , Alegori, Temsil, Taklit, Öykünme, Türkiyeli Sinemaya İlişkin  
Sorular ve Önermeler, **25. Kare**, Nisan- Haziran 99, sayı 27

SUNER Asuman, **Masum ve Mahsun: 1990'lar Korku Sineması**, Türk Film  
Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004

SUNER F. Asuman, 1990'lar Türk sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta  
Rövaşata'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık ve Dehşet, **Birikim  
Dergisi**, sayı:94, İstanbul, Güz 2002

ŞENER Sevda, Dramatik Dönemeçler, **Milliyet Sanat Dergisi**, İstanbul, Şubat 1988

ÜNSER Orhan, Sinemada Kadın, **Antrakt**, Mayıs 1997, Sayı: 68

ANONİM,Türk Sinemasında Tipler Karnavalı, **Sinema**, Haziran 1995, Sayı:9.

## **İNTERNET**

[Giovanni Scognomillo,www.yenifilm.net/yazi.php?id=17](http://www.yenifilm.net/yazi.php?id=17)

<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1220>

<http://www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=2583>

<http://www.sinema.com/makale/6-2660>

<http://www.yesilcam.gen.tr/fantastik/masal.htm>

[www.bianet.org/2003/11/14/26427.htm](http://www.bianet.org/2003/11/14/26427.htm)

[www.bilkent.edu.tr/~dos/ogdm/b\\_kslriletisim.html](http://www.bilkent.edu.tr/~dos/ogdm/b_kslriletisim.html)

[www.europist.net/?sayfa=makale\\_detay&id=75](http://www.europist.net/?sayfa=makale_detay&id=75)

## ÖZGEÇMİŞ

**Ad Soyad:** Pınar Aslan

**Doğum Yeri, Yılı :** Çanakkale- Bayramiç- 1975

**Yabancı Dili :** İngilizce

**Yüksek Lisans:** 2005-2007 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü,  
Sinema TV Anabilim Dalı

**Lisans:** 1995-1999 Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve  
Sinema Bölümü

**Lise:** 1989-1993 Çanakkale Sağlık Meslek Lisesi

**İş Tecrübesi:** Kasım 1993- Aralık 2005 arası çeşitli sağlık kurumlarında hemşirelik.

Aralık 2005-..... Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlüğü Basın Halkla  
İlişkiler

Birimi -Uzman Kadrosu

**Aldığı Ödüller :** 1999 yılı Aydın Doğan Vakfı Genç İletişimciler yarışmasında Radyo  
haber

programı dalında ikincilik.



