



Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Halk Bilimi (Folklor) Bilim Dalı

SÖZLÜ ANLATILARDAN TÜRK FİMLERİNE SÜREKLİLİK DİNAMİKLERİ

İsmail GÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Şeref BOYRAZ

Sivas
Haziran 2009

SÖZLÜ ANLATILARDAN TÜRK FİMLERİNE SÜREKLİLİK DİNAMİKLERİ

İsmail GÜL

Cumhuriyet Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Türk Dili ve Edebiyatı
Anabilim
Dalı Halk Bilimi (Folklor) Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Olarak Hazırlanmıştır.

SİVAS
Haziran 2009

İsmail GÜL'ün hazırlamış olduğu “SÖZLÜ ANLATILARDAN TÜRK FİLMLERİNE SÜREKLİLİK DİNAMİKLERİ” başlıklı bu çalışma, 30.06.2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Halk Bilimi (Folklor) Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

.....
Doç. Dr. Şeref BOYRAZ
(Danışman)

.....
Doç. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
(Üye)

.....
Yrd. Doç. Dr. Doğan KAYA
(Üye)

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım. / /

.....
Prof. Dr. Mehmet ARSLAN
Enstitü Müdürü

ÖZET

GÜL, İsmail,. Sözlü Anlatılardan Türk Filmlerine Süreklilik Dinamikleri, Yüksek Lisans Tezi, SİVAS, 2009.

İnsanlığın var oluşuyla birlikte doğan sözlü anlatılar, günümüze kadar yaşamın gereği olarak değişim ve dönüşüm süreci içinde bünyesine birçok farklı özellikler ekleyen ve eskiden barındırdığı özellikleri yenileriyle değiştirerek bir nevi canlı bir organizma gibi her şart ve ortamda varlıklarını sürdüren ve günümüzde de Türk filmlerinde yaşamlarına devam eden bir sözlü kültür geleneğidir.

Sözün gücünü keşfeden insanoğlu, bu gücü son derece iyi kullanmış, sosyalleşmesi için gereken bütün ihtiyaçlarını söz ile karşılamıştır. Neticesinde sözlü kültür geleneğini oluşturmuştur. Yazının icadı ve matbaa teknolojisinin yerleşmesiyle biteceği düşünülen, genelde sözlü kültür ve özelde sözlü anlatılar, tam tersine teknolojinin nimetlerinden faydalanarak değişim ve dönüşüm yaşamış, neticesinde varlıklarını daha da kalıcı hale getirmişlerdir. Çağımızda da bu süreç devam etmiş ve anlatının en yaygın biçimde icra edildiği genelde sinema özelde Türk filmleri sözlü anlatım türlerinin yeni yaşam alanları haline gelmiştir.

Sözlü anlatım türleri varlıklarını Türk filmlerinde devam ettirmelerine rağmen bu gerçeği birçok araştırmacı görmezlikten gelmiş, bu konuda çalışma yapanlar da makaleden öte derinlemesine bir incelemeye girişmemişlerdir.

Bu sebepler dairesinde masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memorat türünde sözlü anlatıların devamı olduğunu düşündüğümüz kırk Türk filmi seçerek bu filmleri üç aşamada inceleyip sözlü anlatıların devamı olduklarını göstermeye çalıştık.

Anahtar Sözcükler: Sözlü Anlatılar, Türk Filmleri, Süreklilik.

SUMMARY

GÜL, İsmail,. The Permanence Dynamics, Form Oral Tellings To Turkish Films, The Thesis of Master Degree, SIVAS, 2009.

The oral tellings which have been living since the existence of human being adding a lot of various specialities into inside in case of the process of change and recycling up to today, changing its all old specialities to the new ones as an alive organism living in all conditions and even on Turkish films today are customs of oral culture.

Human being who discovered the power of saying covered his all needs to become more social by saying through using it effectively. At last, the custom of oral culture has been built.

Oral culture in general and in special have been thought of finishing their existences by the invention of writing and the technology of printing. On contrast to this, they have made some changes inside and recycled themselves. By this way they have built their existence permanently. This process has continued even in our age and new living areas have been occurred on Turkish films which are oral telling types both in general and special.

Although the types of oral telling have been continuing their existences on Turkish films, several researchers couldn't see this reality. And the ones who make researches on this topic couldn't do any detailed researches even they write some articles about it. Because of these all reasons; fair tale, epic, legend, public story which are the continuation of forty Turkish films have been selected and have been analysed in three steps. By doing this, we tried to show that they are they continuation of oral tellings.

Key Words: Oral Tellings, Turkish Films, Permanence.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
SUMMARY.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	1
1. SÖZLÜ ANLATILARIN DEVAMI BAĞLAMINDA TÜRK SINEMA TARİHİ.....	2
2. SÖZLÜ ANLATILARLA TÜRK FİLMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİDEN BAHSEDEN ÇALIŞMALAR.....	11

1. BÖLÜM

İNCELENEN TÜRK FİLMLERİNİN TANITIMI.....	19
1. 1. FİMLERİN TANITIMI.....	22
1. 1. 1. Adsız Cengâver-Sultan Gelin.....	22
1. 1. 2. Keloğlan.....	24
1. 1. 3. Keloğlan Aramızda.....	26
1. 1. 4. Avanak Apdi.....	28
1. 1. 5. Umudumuz Şaban.....	30
1. 1. 6. Bekçiler Krahı.....	32
1. 1. 7. Orta Direk Şaban.....	33
1. 1. 8. Şabaniye.....	35
1. 1. 9. Şahmaran-Bir İstanbul Masalı.....	36
1. 1. 10. Anlat İstanbul.....	38
1. 1. 11. Ulak.....	41

1. 1. 12. Köroğlu.....	43
1. 1. 13. Tarkan-Gümüş Eyer.....	46
1. 1. 14. Battal Gazi Destanı.....	48
1. 1. 15. Battal Gazi'nin İntikamı.....	50
1. 1. 16. Kara Murat-Devler Savaşıyor.....	51
1. 1. 17. Cemil Dönüyor.....	53
1. 1. 18. Deli Yürek-Bumerang Cehennemi.....	55
1. 1. 19. Pars-Kiraz Operasyonu.....	59
1. 1. 20. Kurtlar Vadisi Irak.....	61
1. 1. 21. Son Osmanlı: Yandım Ali.....	63
1. 1. 22. Hacı Bektaş-ı Veli.....	65
1. 1. 23. Behlül-i Dana	67
1. 1. 24. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi	69
1. 1. 25. Kızılırmak-Karakoyun.....	71
1. 1. 26. Kerem İle Aslı.....	73
1. 1. 27. Batan Güneş.....	75
1. 1. 28. Bir Yudum Mutluluk.....	78
1. 1. 29. Eşkiya.....	80
1. 1. 30. Kayıkçı.....	82
1. 1. 31. Gönderilmemiş Mektuplar.....	84
1. 1. 32. Temmuzda.....	86
1. 1. 33. Şaşkın.....	89
1. 1. 34. Kader.....	91
1. 1. 35. Ağrı Dağı Efsanesi.....	94
1. 1. 36. Adak.....	96
1. 1. 37. Yeşil Işık.....	98
1. 1. 38. Yumurta.....	100
1. 1. 39. Sır Kapısı (Altınlar).....	101
1. 1. 40. Sır Kapısı (Köy Doktoru).....	102

2. BÖLÜM

SÖZLÜ ANLATILARDAN TÜRK FİMLERİNE SÜREKLİLİK UNSURLARI

2. 1. SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMI ÜRÜNÜ OLARAK TÜRK FİMLERİ.....	105
2. 1. 1. Sözlü Kültür Ortamının Özellikleri Bakımından Türk Filmleri.....	105
2. 1. 2. “Halk Anlatılarının Epik Kanunları” Açısından Türk Filmleri.....	114
2. 2. SÖZLÜ ANLATIM TÜRÜ OLARAK TÜRK FİMLERİ	127
2. 2. 1. Masalların Devamı Olarak Türk Filmleri.....	128
2. 2. 2. Destanların Devamı Olarak Türk Filmleri.....	149
2. 2. 3. Menkıbelerin Devamı Olarak Türk Filmleri.....	180
2. 2. 4. Halk Hikâyelerinin Devamı Olarak Türk Filmleri.....	182
2. 2. 5. Efsanelerin Devamı Olarak Türk Filmleri.....	210
2. 2. 6. Memoratların Devamı Olarak Türk Filmleri.....	217
2. 3. İCRA BAĞLAMı BAKIMINDAN SÖZLÜ ANLATIM TÜRLEİ VE TÜRK FİMLERİ.....	221
2. 3. 1. Sözlü Anlatım Türlerinin İcra Bağlamları.....	222
2. 3. 2. Türk Filmlerinin İcra Bağlamları.....	228
SONUÇ	235
KAYNAKÇA.....	239

ÖNSÖZ

Yaşama birlikte ortaya çıkan iletişim ihtiyacı zamanla sözlü anlatıların ortaya çıkmasını sağlamış, ortaya çıkan sözlü anlatım türleri de sözlü kültür ortamını oluşturmuştur. Sözlü kültür ortamında üretilen türler masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane, memoraatlar zamanla insanların eğlenme, sevmeye/sevilmeye, övmeye/övülme, takdir etmeye/edilme, destekleme/desteklenme, onaylama/onaylanma, eğlenme/eğlendirme, gruba mensup olma, yardımseverlik, tanınma, sosyal statü sahibi olma, başarı elde etme vb. ihtiyaçlarına cevap vermişlerdir. Ancak yaşamın kaçınılmaz bir gereği olan değişim ve dönüşüm sonucunda insanların ihtiyaçları değişmeye başladıktan sonra bu değişime paralel olarak sözlü anlatım türleri de değişmeye ve dönüşmeye başlamıştır. Matbaanın insanlar tarafından içselleştirilmesinin akabinde hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler neticesinde sözlü anlatım türlerindeki değişim ve dönüşüm de hızlanmış ve bu teknolojik ilerlemenin bir ürünü olan sinema ile değişim ve dönüşüm devam etmiştir. Sinema ile tanışan sözlü anlatım türleri ülkemizde Türk filmlerinde varlıklarını devam ettirmektedirler. Ancak bu gerçeği halkbilimi üzerine çalışma yapan birçok akademisyenin de aralarında bulunduğu büyük bir kitlenin göz ardı etmesinden dolayı, sözlü anlatım türlerinin sanki yok olduğu, günümüzdeki teknolojik gelişmelere yenik düştüğü yanlışlığı yaygınlaşmaya başlamış ve neticesinde kültürümüzün yok olacağı kaygısı bile yaşanmıştır.

Biz de yanlış olan bu düşünceden hareketle, sözlü anlatım türlerinin hayatın bir gereği olan değişim ve dönüşümü yaşadıklarını, hatta ilk baştan beri türlerin mit, masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane, memoraat gibi farklı isimlerle karşımıza çıkmalarının da bu değişim ve dönüşümün neticesi olduğunu, teknolojinin gelişmesi sonucunda elektronik araçların hayatımıza girmesiyle birlikte yaşanan değişim ve dönüşümün daha da hız kazanarak -son olmayan- şimdiki durağının Türk filmleri olduğunu göstermek amacıyla Sözlü Anlatılardan Türk Filmlerine Süreklilik Dinamikleri adlı tez çalışmamızı yapmaya karar verdik.

Türk filmleri sözlü anlatıların devamıdır, düşüncesinden hareketle başladığımız bu çalışmayı giriş ile birlikte iki bölümden oluşturduk. İki başlık altında incelediğimiz “*Giriş*” kısmının birinci başlığında Türk sinema tarihini dünya sinemasıyla birlikte değerlendirerek sözlü anlatıların devamı olan Türk sinemasını irdelemeye çalıştık. İkinci başlığında sözlü anlatılarla Türk sineması arasındaki ilişkiden bahseden, bugüne kadar yapılan çalışmaları ayrıntılı olarak tanıtmaya çalıştık. “*Giriş*”te genel olarak sinema, sinemamız, sözlü anlatım ve sinema ilişkisi konularında yapılan akademik veriler üzerinde durmaya çalıştık.

İki bölümden oluşan tezimizin birinci bölümünü oluşturan, “İncelenen Türk Filmlerinin Tanıtımı” başlığı altında, çalışmamıza sözlü anlatıların devamı olarak kabul edip seçtiğimiz kırk Türk Filminin künye bilgilerini verdik. Bu bölümdeki Türk filmlerini, dönemsel değişim ve dönüşümleri daha net gösterebilme adına üç farklı süreci içine alan filmlerden seçmeye özen gösterdik. Bunlardan ilk bölümü oluşturanlar, sözlü anlatıların anlatımlarında değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılmış olanlardır. İkinci bölümdekiler ise biraz değişim ve dönüşüm yaşamış olanlardır. Üçüncü bölümdekiler de ilk bakıldığında sözlü anlatılarla ilişkisi olmayan gibi görülen ancak incelendiğinde sözlü anlatıları oluşturan kodlarla üretildikleri, kaynağı sözlü anlatılar olduğu anlaşılan Türk filmleridir.

Tezin, ikinci bölümünü oluşturan “Sözlü Anlatılardan Türk Filmlerine Süreklilik Unsurları” başlığı altında üç alt başlık açılmıştır. Bu alt başlıklardan ilki olan “Sözlü Kültür Ortamı Ürünü Olarak Türk Filmleri” başlığında, çalışmamıza aldığımız ve sözlü anlatıların devamı olduklarını düşündüğümüz Türk filmlerini Walter J. Ong ve Axel Olrik’in görüşleri ışığında sözlü kültür ortamı ürünleri olduğunu göstermeye çalıştık. İkinci alt başlık olan “Sözlü Anlatım Türü Olarak Türk Filmleri” adı altında çalışmamıza mit ve fıkranın dışında Türk filmi örneklerini bulabildiğimiz sözlü anlatım türleri olan masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memurat sözlü anlatım türleri ile çalışmamıza aldığımız Türk filmlerini karşılaştırmalı olarak değerlendirdik. Seçtiğimiz Türk filmlerinin hangi sözlü anlatım türünün devamı olduğunu bu başlık altında filmlerden gösterdiğimiz örneklerle ispatlamaya çalıştık. İkinci bölümün üçüncü alt başlığı olan “İcra Bağlamı

Bakımından Sözlü Anlatım Türleri ve Türk Filmleri” adı altında sözlü anlatım türlerinin ve Türk filmlerinin icra bağlamları karşılaştırmalı olarak irdelenmektedir. Neticesinde sözlü anlatım türlerinin icra bağlamları zamanla değişim ve dönüşüme uğrayarak bugünkü Türk filmleri icra bağlamı ile varlıklarını devam ettirmektedirler sonucuna ulaşılmaktadır.

Tezin bundan sonraki kısmında “Sonuç” ve “Kaynakça” yer almaktadır. “Sonuç”ta çalışmamızdan elde ettiğimiz verileri sunarken, bu çalışmayı yaparken yararlandığımız her türlü dokümanı da “Kaynakça”da sıraladık.

Lisans eğitiminden sonra engin tecrübe ve bilgileri ışığında halkbilimi dünyasına beni kabul eden, yeni bir bakış açısı ile zevkli ve bir o kadar da geleceğe hazırlayıcı geçen ders dönemi fırsatını sunan Sayın Prof. Dr. Bilal YÜCEL’e ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Doğan KAYA’ya minnettarlığımı bildiririm.

Yine yüksek lisans derslerine katılmakla kendimi şanslı bir kişi olarak gördüğüm ve halkbilimini farklı bir bakış açısıyla yeniden keşfetmemi sağlayan, akabinde halkbilimcilerin üzerinde fazla durmadığı bir gerçeği göstererek o alanda çalışmamı teşvik eden, çalışmamızın başından sonuna kadar değerli zamanlarını her fırsatta bana ayıran ve gelecekte de şans verdiği sürece kendisiyle çalışmak istediğim hocam Sayın Doç. Dr. Şeref BOYRAZ’a teşekkür etmeyi zevkli bir görev addediyorum.

Değerli arkadaşlarım Faruk BÜYÜKTANIR, Uğur MESÇİ, Ayşegül KUZU ve Arife KARAKUM da her türlü kaynak temini konusunda göstermiş oldukları iyi niyetten dolayı teşekkür borçlu olduğum kişilerdir.

Son olarak çalışmamı sağlıklı bir ortamda yürütebilmem için maddi ve manevi desteğini hiç esirgemeyen, engin sabırlarıyla hazırlık süresince çalışmama katkı sağlayan değerli eşim Ayşe GÜL Hanımefendiye, oğlum Alperen GÜL’e ve hayatını bana adayan varlık sebebim annem ve babama sonsuz şükranlarımı sunmak isterim.

GİRİŞ

İnsanoğlunun hayatta kalabilmesi için soluma, yeme, içme, uyuma gibi fizyolojik, sosyal bir varlık olabilmesi için de sevme/sevilme, övme/övülme, takdir etme/edilme, destekleme/desteklenme, onaylama/onaylanma, eğlenme/eğlendirme, gruba mensup olma, yardımseverlik, tanınma, sosyal statü sahibi olma, başarı elde etme vb. sosyal ihtiyaçlarının karşılanması gereklidir. Bu fiziki ve sosyal ihtiyaçların karşılanması iletişimle sağlanır. Çünkü tüm insan ilişkilerinin temelinde iletişim vardır (Lazar 2001: 18). İletişim de üretileni anlatma/aktarma ihtiyacından doğar. Anlatma ise insanın zihninde oluşturduğu, hayata dair ne varsa başka varlıklarla paylaşımının sonucunda ortaya çıkar. Bu paylaşım insanın sosyalleşmesini sağlayarak iç dünyasındaki sevgi, üzüntü, neşe, acı, keder, hasret, korku, heyecan gibi duygusallıklarının dışavurumuyla hayatı daha zevkli ve yaşanılır kılan en önemli özelliktir. Anlatma, insanlar arası iletişimi sağlayarak bilimin devamını ve kültürün sürekliliğini sağlayan en önemli vasıta. Anlatım bu iletkenlik görevini yürütürken kendine de çeşitli araçlar tayin eder. Bunun sonucunda estetik kaygılarla birlikte, müzik, dans, bale, edebiyat, mimari, dramatisasyon gibi unsurlar bir anlatım türü olarak tezahür eder.

Anlatımın iletişime dönüşebilmesi için de bir alıcının yani dinleyicinin olması şarttır. O halde anlatma/dinleme birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Dinlemek de en az anlatmak kadar yukarıda sıraladığımız sosyal ihtiyaçları karşılama yöntemidir. Anlatma/dinleme sistemini en iyi çalıştıran dildir. Çünkü dil en az emekle en doğru ve en kesin iletişim sağlayan malzemedir. Bu nedendir ki anlatımın en yaygın kullanılabildiği sözlü anlatıdır. Buna bağlı olarak da dinleme, en kolay ve en anlaşılır algılama seçeneğidir. Netice itibarıyla her kültürel birikim şartlarına göre kendi sözlü anlatım ve dinleme bağlamını oluşturur. Bu bağlamın devingen bir yaşamda durağan olamayacağı düşünüldüğünde sözlü anlatıların sürekliliğinden bahsetmemek mümkün değildir. “Zira ne bu anlatıları üreten ve tüketen insan zihni aynı kalmaktadır, ne de anlatıların yaratıldığı ortamlar ve buna bağlı olarak değişen hayat tarzları.” (Boyras 2008: 106) Anlatıların en temel işlevi,

“toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusu” dikkate alındığında bu amaca hizmet ettiği müddetçe, sözlü anlatıların sürekliliği farklı kalıp ve modellerde de olsa devam edecektir. Bilindiği üzere sözlü anlatıların mit, efsane, masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi ve memorat sıralamasıyla ortaya çıkışları da bu amaca hizmet etmenin neticesidir.

O halde sözlü anlatılar, toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirdiği sürece yaşamaya devam etmektedir. Bu süreklilik, insanoğlunun çok hızlı değişen hayat koşullarına, teknolojik gelişmelere, dünyayı etkileyen savaş, afet, ekonomik buhran gibi etkenlere de uyum göstererek devam etmektedir. “Anlatım türlerindeki bazı unsurlar özellikle de kimi motifler ya hepten korunarak ya da bazı değişim ve dönüşümler geçirerek yeni anlatım türlerinde, bazen de anlatım türlerinin temelini oluşturacak şekilde varlığını sürdürmektedir.” (Boyras 2008: 106).

Sonuç olarak anlatma/dinleme olgusu her dönemde toplumun gereksinimine uygun, çağın getirilerini bünyesine katarak yeni anlatılar üretmiş, bu üretilen anlatılar eskinin temelleri, motifleri, yapıları veya bazı argümanları üzerine kurularak yoluna devam etmiştir (Boyras 2008: 113). Bu süreklilikte sözlü anlatılar, ikincil sözlü kültür ortamı (Ong 1995: 15)’nda kendine yeni araçlar bularak varlığını sürdürmüş ancak özünden asla kopmamıştır.

Sözlü anlatıların ikincil sözlü kültür ortamında varlığını sürdürmesindeki en önemli görevi, kamera aracılığıyla sinema üstlenmiştir. Dünya ile aynı tarihlerde tanıştığımız, aşağıda ayrıntılarına incelediğimiz sinema serüvenimiz (de değişim ve dönüşüm yaşayarak) olanca hızıyla devam etmektedir.

1. SÖZLÜ ANLATILARIN DEVAMI BAĞLAMINDA TÜRK SİNEMA TARİHİ

Bilindiği üzere sözlü kültür ürünleri, bir icra ortamında, teatral olarak icra edilirler. Bu icrada bağlamsal unsurlardan etkilenen icracı yeni bir ürün ortaya koyarak değişime katkıda bulunur (Çobanoğlu 2002: 272-286). Bu icralardan görsel

olanı dünyada ilk defa, görsel ve işitsel icra aracı olan “cinematographe” ile 28 Aralık 1895’te Lumiere Kardeşler’in Paris’teki Grand Cafe’de halka yaptıkları ilk genel izlenim ile başlamıştır (Özön 1962: 15). Bu gösteriden sonra dünyanın her yerinde ilgi gören bu aygıt daha da geliştirilerek birçok ülke ile birlikte Türkiye’ye de getirilir. Ercüment Ekrem Talu’nun verdiği bilgilere göre Türkiye’de ilk film gösterimi, Weinberg tarafından 1896/1897’de Galatasaray’daki Sponek salonunda yapılmıştır (Scognamillo 1998: 16). O dönemde Saray tarafından da ilgiyle karşılanan bu gösteriler, önceleri tiyatro salonlarında, sonraları da sinema salonlarında icralarını sürdürmüşlerdir.

Sinemanın toplum hayatına girmesiyle farklı bir boyut kazanan sözlü anlatı icraları, orta oyunu ve sahne tiyatrosundan sonra yeni bir bağlam daha oluşturmuştur. Bu beyaz perdedir. Türkiye’de sinema önceleri sahne yeteneği olan tiyatrocular tarafından kabul görmüş, ilk sinema oyuncularını ve yönetmenleri de bu gruplar arasından çıkmıştır. Türk sinema tarihi hakkında birçok çalışması bulunan Nijat Özön de bu dönemi “Tiyatrocular Dönemi” olarak adlandırır (Özön 1962: 60). Türk sinema tarihinin ilk filmi olan ve Fuat Uzkınay tarafından 14 Kasım 1914’te çekilen “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı 150 metrelik (Evren 2006: 46) filminden sonra bu dönemde ortaya konan Türk filmlerinin senaryoları “Sultan Selim-i Salis” tiyatro eserlerinden, “Mürebbiye”, “Nur Baba 1922”, “Ateşten Gömlek 1923”, “Sözde Kızlar 1924” dönemin romanlarından ve sözlü anlatılardan yararlanılarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Özellikle toplumun belleğinde yer eden sözlü anlatılardaki konular farklı uyarlamalarla veya aynen icra edilmiştir. “Nasrettin Hoca Düğünde (1940)”, “Kahveci Güzeli (1941)” gibi filmler sözlü anlatılardan yararlanılarak çekilen ilk Türk filmleridir.

Özön (1962: 109-110)’ün kayıp yıllar olarak değerlendirdiği bu aralıkta, döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul çok eleştirilmesine rağmen, alt yapısı olmayan bir sanatı, buna hazır olmayan bir toplumla buluşturmuş ve şartlar onu bu serüvende tek başına olmaya zorlamıştır. Özetle Ertuğrul, elinden geleni yapmaya çalışmıştır.

Özön (1962: 115), tiyatrocuların sonraki dönemi “Geçiş Dönemi” olarak adlandırır. Bu dönem II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllardır. Türk sineması bu dönemde Batılı anlamda sinema kültürünü tanıma ve yeni sinemacıları yetiştirme sürecini tamamlamıştır. Bu aralıkta da muhtelif filmler çekilmiş, özellikle Mısır ve Amerikan sinemasının tesiri altında kalınmıştır.

Geçiş dönemi tamamlandıktan sonra sinemayı bir sanat alanı olarak algılayan, Avrupa’da sinema eğitimi almış genç sinemacıların oluşturduğu “Sinemacılar Dönemi” başlar. Bu dönemde sözlü anlatılardan daha fazla yararlanılmış, birçok sözlü kültür unsuru filmlere yerleştirilerek gelenek devam ettirilmiştir. 1946-1947 yıllarında çekilen “Bir Dağ Masalı”nda, 1947-1949 yılları arasında çekilen kahramanlık temalı bir polisiye filmi olan “Hülya”da, 1951’deki Nasrettin Hoca’nın serüvenlerini anlatan “Evvel Zaman İçinde” ve 1954’teki “Nasrettin Hoca Timurlenk” adlı yapıtlarda, Ege yöresinde bir efenin hikayesinin anlatıldığı, destansı unsurların bolca yer aldığı “Efelerin Efesi”nde, 1945-1947 yıllarında çekilen ve halk hikayesi özelliği taşıyan “Kızılırmak-Karakoyun”da, sözlü anlatı geleneğinden gelen birçok öğeye rastlanır. Sözlü anlatı ürünlerinden yararlanılarak yapılan filmler özellikle bu dönemde anlatının biçimi korunarak sinemaya aktarılmıştır. Nasrettin Hoca Düğünde (1940-1943), Battal Gazi Geliyor (1955), Senede Bir Gün (1946-1947), Er Meydanı (1950), gibi filmlerde filmin ismi farklı olsa da içeriğe sadık kalınarak sözlü anlatılardan yararlanılmıştır. Bu dönemde çekilen ve folklorik öğeler barındıran köy filmleri “Beyaz Mendil (1955)”, “Gelinin Muradı (1957)” bir hayli kabariktir.

Özellikle halk hikâyeleri, konusu ve teması itibariyle sinemada uygulanabilir olması dolayısıyla aynen beyaz perdeye aktarılmıştır. Kerem ile Aslı (1942), Tahir ile Zühre (1950-1951), Arzu ile Kamber (1950-1952) bunlardan birkaçıdır. Daha sonra başka isimler altında halk hikâyesi konuları da işlenmiştir; “Karacaoğlanın Karasevdası” gibi.

Özön (1962: 147)’den edinilen bilgilere göre, Sinemacılar Dönemi Türk sinemasının en önemli çağı olarak kendinden sonraki yıllara ışık tutmuş bir

dönemdir. Bu dönemde yetişen sinemacılar sinema dilini kurma ve sinemayı tiyatrocuların tekelinden kurma misyonunu yüklenmişlerdir. 1960'lı yıllara kadar bu amaçla geçen on yıllık süreçte 600 kadar film çekilmiştir. Bu eserler yabancı ülkelerdeki sinema tekniği takip edilerek çekilmiştir. Konu olarak geniş bir sözlü anlatı hazinesine sahip olan Türk folklorundan yararlanmış, romanlardan veya tiyatro eserlerinden yapılan uyarlamalara da folklor unsurları yerleştirilmiştir.

Scognamillo (1998: 189-194)'ya göre, 1960'lı yıllar Türk sinemasında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu dönem bir ihtilalle başlar ve ihtilal, en azından bir süre için, Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirir. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez coşkuyla ele alınır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz biçim sorununa dönüşür. Konusal değer ve ayrımlar daha bir netleşir ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıları başkaları da izler (Scognamillo 1998: 190). Bu yıllarda Türk filmleri uluslar arası yarışmalara katılır, ilgi çeker, ödüller kazanır (örn. Susuz Yaz, 1963'te Berlin Şenliği'nde ilk uluslararası ödülü kazanır.). Bu yıllar dünyada da hareketliliğin değişimin yaşandığı yıllardır. Amerika'da Vietnam savaşının sinemaya yansımaları, Fransa'da "Yeni Dalga Hareketi", İngiltere'de "Özgür Sinema Hareketi" ile başlayan sinemadaki değişim, Türkiye'deki siyasal, ekonomik ve kültürel alanlardaki karışıklıklarla boğuşan Türk sinemasını derinden etkiler. Özellikle Amerikan filmlerine öykünen yapıtlar verilmiş, "Kızıl Maske (1968)", "Ringo Vadiler Kaplanı (1969)", "Çeko Anadolu'da (1970)", gibi birçok Amerikan senaryosu uyarlamalarla Türk izleyicisine sunulur (Scognamillo 1998: 205-208).

Bu uyarlama çalışmaları, daha önceki dönemlerde aynen kullanılan sözlü anlatı türündeki eserlerin de değiştirilerek izleyiciye aktarılmaya başlanmasına öncülük etmiştir. Böylece "Yılanların Öcü (1962)" ve "Şehrazat (1964)" ile başlayan film çalışmaları 1965'te arka arkaya çekilen "Hak Yolunda Hazreti Yahya", "Veysel Garani", "Yahya Peygamber" gibi kıssalarla devam etmiştir. Malkoçoğlu (1966) destan özelliği taşıyan filmlerin bu devredeki devam filmidir. Destan özelliği taşıyan filmler daha sonra Koroğlu (1968), Alageyik (1969) ile devam etmiştir. Masal formu

ile işlenmiş Binbir Gece Masallarından alınan, Harun Reşid'in Gözdesi (1967) yapıtı ve Avrupa masallarından örneklerin aktarıldığı Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1970)'in ardından 1971'de, Alaaddin'in Sihirli Lambası, Altın Prens Devlere Karşı, Binbir Gece Masalları, Bir Varmış Bir Yokmuş, Keloğlan, Keloğlan Aramızda, Keloğlan ve Yedi Cüceler gibi filmlerle masallar sinemaya aktarılmıştır (Scognamillo 1998: 210). Keloğlan Aramızda filminde diğerlerine nazaran mekân değişikliği yapılmış modern hayat unsurları masal dünyasına katılmıştır. Masalda asıl değişim ise Kemal Sunal'ın yardımcı oyuncu olarak sinemaya adım attığı Tatlı Dillim (1972) filminden sonra olacaktır. İnceleme bölümünde bu konunun detaylarına değineceğimiz için burada fazla irdeleniyoruz.

Daha önceki dönemlerde halk hikâyelerinin sinemaya aynen aktarıldığını belirtmiştik. 1972'de çekilen "Leyla ile Mecnun" da o geleneğin takipçisi bir filmidir. Ancak 1940'lı yıllarda Mısır filmleri "Aşkın Gözyaşları-Damu' alhubb (1938)" (Özgüç 2005: 110) ile tanışan Türk izleyicisi, daha sonraki yıllarda Raj Kapoor (Avare, 1951)'la birlikte müzikal aşk filmlerini daha cazip bulmuştur. Film yapımcıları da bu furyadan karlı çıkma adına, bir dönemi kasıp kavuran ve uzun zaman Türk sinemasını tesiri altında bırakan "arabesk" dönemini 1971'de Orhan Gencebay'ın "Bir Teselli Ver" filmiyle başlatırlar. Filmlerde özellikle arabesk müziğin önde gelen isimleri, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur sonraları İbrahim Tatlıses, Hakkı Bulut, Ercan Turgut, Müslüm Gürses gibi sanatçılar başrolü oynamakta ve özellikle kırsalda ses getiren çalışmalar yapılmakta idi. Saydığımız oyuncuların hemen hepsi filmlerde ya bir ırgat, ya bir şoför, ya da bir köyde, ezilmişleri temsil eden rolleri oynamaktaydılar ve filmlerin teması aşktı. Oyunculardan biri zengin diğeri fakirdir. Başlık parası için gurbete çıkma vardır ve gidilen yer genelde İstanbul'dur. Gurbette sazıyla/sözüyle/sesiyle ünlü olan aşığı memlekete döndüğünde ya da memleketten haber aldığı anda kötü kader onu beklemektedir (Özgüç 2005: 107-115). Bütün bunlar birleşince daha önceden aynen sinemaya aktarılan halk hikâyelerinin bu dönemde arabesk filmleriyle hayat bulduğunu, modernleştirildiğini söyleyebiliriz. Halk hikâyeleri artık bildik anlatımlarıyla ve isimleriyle değil ama aynı konuları işleyerek hayatımızda var olmaya devam etmişlerdir.

1978’de tırmanan dönemsel kaoslardan, siyasi kavgalardan etkilenen Türk sineması, teknik, yapısal, finansal ve sansür gibi nedenlerle konu üretmez hale gelmiş ve dolayısıyla 1978, 1979 ve 1980’li yıllar seks filmleri ve seks güldürülerinin içinde kaybolmuştur. 12 Eylül 1980 ihtilaliyle durumu daha da ağırlaşan Türk sineması, 1981’den sonra yavaş yavaş toparlanmaya başlamıştır. Bu kıpırdanmada, ilk güldürü örneklerinin verildiği ve fıkraların aynen işlendiği “Sinemacılar Döneminden” sonra ilk halk tipi güldürü filmi çekilmiştir. “Gırgiriye (1981)” ile başlayan bu tarz filmler bu devrede oldukça ilgi görmüştür (Scognamillo 1998: 217).

Televizyonun ve dahası videonun evlere girmesi ve buna ilaveten video salonlarında filmlerin gösterilmeye başlanmasıyla ekonomik açıdan sağlam temelleri olmayan Türk sineması derinden etkilenmiştir. 1990’lı yıllara kadar bu çıkmazı aşma gayreti içine giren sektör, tür sinemasına antitez olarak, içerik sinemasını tercih etmiştir. Birey psikolojisine ve kadın sorunlarına dayalı filmlerin bolca çekildiği bu dönem (Pösteki 2004: 7), Türk sinemasında asıl değişimin yaşanacağı 1990 sonrası döneme yerini bırakmıştır.

1990’lı yıllarla birlikte toplumda yaşanan birtakım değişimlere paralel olarak Türk sineması da kendini yenileme çabasına girmiştir. Pösteki (2004: 30-31)’ye göre 90’lı yılların başına kadar geleneksel bir film üreten Türk sineması bu yıllardan sonra film yıldızlarının geri planda kaldığı, daha çok medyatik kişiliklerin yeni rolleri paylaştığı bir sürece girmiştir. Aynı zamanda özel ulusal kanalların günbegün çoğalması ile seyirci daha çok evde televizyon izleyen bir konuma gelmiştir. Ekonomik sıkıntılar yaşayan sinema, film üretmez hale gelir. Bu boşluk Hollywood filmlerinin dünya ile aynı anda Türkiye’ye de gelmesiyle doldurulmuş ama bu Türk sinemasını daha da zora sokmuştur (Pösteki 2004: 14). Hollywood’un aksiyon filmlerini seven, macera ve hayalperest bir felsefenin ürünü olarak yetişen tüketici toplum modelinde üretilemeyen filmler izleyiciyi sinemaya çekmeye yeterli gelmemekteydi. Sinemamız globalleşen bir kültür hegemonyasının etkisi altına girmiştir. Bunun sonucunda da tek tip bir yaşam ve kültürel yozlaşma beraberinde

gelmiştir. Bu olumsuzlukların sonucunda 80’li yıllara göre üretimde ciddi bir düşüş başlamıştır. Aşağıdaki istatistik bilgileri de bunu açıkça göstermektedir.

Yıl	Çekilen Türk Film Sayısı	Gösterime Giren Türk Film Sayısı
1989	99	12
1990	74	12
1991	33	17
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	16
1995	37	10
1996	37	10
1997	25	
1998	22	
1999	21	

Yıllara Göre Türk Film

İzleyici Sayısı

1978	58,2 milyon
1980	37,5 milyon
1982	29,2 milyon
1984	26,7 milyon
1986	20,3 milyon
1988	7,7 milyon
1990	5,6 milyon
1992	3,0 milyon
1994	0,3 milyon

Yıllara Göre Yabancı Film

İzleyici Sayısı

1978	22,5 milyon
1980	24,0 milyon
1982	32,2 milyon
1984	29,5 milyon
1986	19,8 milyon
1988	12,5 milyon
1990	13,5 milyon
1992	10,1 milyon

Scognamillo (1998: 423-434)’dan alınan bu sayısal verilere göre daha önce sıraladığımız sebeplerin neticesinde 1990’dan sonra Türk filmi üretiminde ciddi bir düşüşün yaşandığı görülmektedir. Ayrıca verilere bakıldığında sekiz yıl içinde çekilen 483 filmde 385’i sinemada gösterime girmemiştir. Gösterime girmeyen bu filmler 1989’dan sonra sayısı artan televizyon kanallarında gösterilmiştir. Yıllara göre Türk filmi izleyici sayısı verilerine bakıldığında seyirci sayısında da ciddi bir düşüş yaşandığı görülmektedir. Siyasi kargaşa, sansür, ekonomik sorunlar, Amerikan filmlerinin hegemonyası, filmlerin konu kısırlığı, özel televizyon kanal sayılarının artması ve videonun etkisiyle gitgide azalan salonlar ve neticesinde izleyici sayısı yok denecek kadar azalmıştır. Yabancı film izleyici sayısında da orantılı olarak bir düşüş yaşansa da, yabancı film izlenme oranlarında tehlikeli bir noktaya

gelinmemiştir. Ayrıca Türk filmlerinin izleniş sayısındaki düşüşün bir diğer nedeni de halkın kültürel seviyesinin yükselmiş olması ve buna karşın sinemamızın kendini bu duruma adapte edememesidir. Bütün bu problemleri aşma uğraşına giren sinemamız, seyircinin beklentilerine cevap verebilme kaygısıyla toplumsal gerçeklerden uzak, değişim sancuları içinde ve ticari amaç güdülerek verilen ürünleri ile tutunmaya çalışmıştır.

Bütün bu değişimlere rağmen verilen ürünlerde sözlü anlatıların izini sürmek mümkündür. Popüler kültürün etkisiyle ortaya konan yeni dönem filmlerinde sözlü anlatılar eskiye nazaran birebir görülme de birçok filmde karşımıza kabuk değiştirerek çıkmaktadır. İnsanoğlunun vazgeçilmezi olan aşk konusunu işleyen filmlerde görülen halk hikâyesi özellikleri, bu dönemde yapılan ve hâsılat rekoru kıran “Eşkîya (1996)” filminde kendini göstermektedir. Bu yıllarda Türk filmlerinde yakışıklı Mecnun’u ve güzel Leyla’yı göremesek de, o kodlarla yoğrulmuş Türk dimağlarında, sağır ve dilsiz bir Türk genciyle bir Yunan kızın aşk öyküsü “Kayıkçı (1998)”da yerini bulacaktır. 2006 yapımı “Şaşkın” filminde ise modern hayatın dekoru kullanılarak halk hikâyeleri adeta yeniden canlandırılmıştır. “Gönderilmemiş Mektuplar (2003)”, “Temmuz’da (2003)”, “Kader (2006)”, gibi filmlerde de bu unsurları görmek mümkündür.

Amerikan aksiyon filmlerinin bolca izlendiği 2000’li yıllarda destansı özellik barındıran toplumsal kahraman örneği, “Deli Yürek: Bumerang Cehennemi (2001)”, “Kurtlar Vadisi Irak (2006)”, “Pars: Kiraz Operasyonu (2007)”, “Son Osmanlı: Yandım Ali (2007)” gibi filmlerde işlenmiştir. Kemal Sunal filmleri televizyon ekranlarında en fazla gösterilen filmler olurken, yine masalsı unsurlar içeren birçok film yapılmıştır. Yılanların Sultanı Şahmaran masalından hareketle çekilen “Şahmaran (1994)” adlı yapıt masal havasında bir filmidir. “Ömerçip (2003)”, “Neredesin Firuze (2004)”, “G.O.R.A (2004)”, “Anlat İstanbul (2005)”, Keloğlan “Kara Prense Karşı (2006)” ve “Ulak (2007)” içinde bolca masalsı unsur içeren filmlerdir.

90'lı yılların ikinci yarısından itibaren televizyon kanallarının destekleriyle yeni filmler yapılmaya başlandı. Bunların senaryolarında sözlü anlatı geleneğinin ürünü olan menkıbelerden de bolca yararlandı. Özellikle TGRT destekli filmlerde İslam dinine hizmet etmiş âlimlerin, tarikat şeyhlerinin, evliyaların hayatları işlenmiş, olağanüstülükler içeren özellikleri yansıtılmıştır. “Bişr-i Hafî (1992)”, “Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadı (1993)”, “Behlül-i Dana (1993)”, “Bir Zamanlar Sarhoştı (1992)”, “Ebu Müslim Horasani” gibi. Takip eden yıllarda, bir kişinin başından geçmiş ilginç bir olayın yer, zaman ve kişi göstererek anlatıldığı memorat dediğimiz sözlü anlatı yapısındaki Kalp Gözü, Gerçeğin Ötesi, Gönül Kapısı, Gizli Dünyalar, Sırlara Yolculuk, Sır Kapısı, Sırlar Dünyası gibi hala izlenmekte olan birçok yapım üretildi. 2000'li yıllardan sonra daha önce farklı yapılarla gördüğümüz fıkra özelliği taşıyan Türk filmlerinin yerini, birebir fıkraların film haline getirildiği kısa çekimler aldı, “Fıkralarla Türkiye” örneğinde olduğu gibi. Bu kısa film güldürüleri televizyon ekranlarında gösterildi, gösterilmeye de devam etmektedir.

Yeni Yönetmenler Kuşağı (Scognamillo 1998: 477) ile birlikte Yeşilçam sinema geleneğinden uzaklaşarak kaliteye yönelik (Teksoy 2007: 83)'in sonucunda, anlatımda ve temada değişimler oluşmuştur. Sinemadaki bu değişim sözlü anlatıların işlenişini de etkilemiştir. Hiçbir zaman terk edilmeyen sözlü anlatılardan bu aralıkta da çokça yararlanılmıştır. Ancak sözlü anlatılar yeni kalıplarla modern çağa ve popüler kültürün beklentilerine göre ele alınmıştır. Çalışmamıza aldığımız en son tarihli Türk filmi olan Ulak (2007)'ta bunu görmek mümkündür.

1900'lü yıllar sonrasında sinema ile tanışan Türk toplumu, bugüne kadar hayatın her alanında kullanım imkânına sahip olan sözlü anlatıları bu dönemden sonra, sinema ile yoğurmuş, işitmenin yanına görselliği de ekleyerek “görsel ve işitsel sözlü anlatı” tadına varmıştır.

2. SÖZLÜ ANLATILARLA TÜRK FİLMLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİDEN BAHSEDEN ÇALIŞMALAR

Esas konumuza geçmeden önce, genelde Türk halk kültürü, özelde ise Türk halk anlatısı ve Türk sinemasını inceleyen eserler üzerinde durmak istiyoruz. Bu alanda çalışma yapan araştırmacılar genelde halkbilimi disiplini dışından uzmanlar olduğu için üzerinde durduğumuz konunun ele alınması açısından yeterli çalışmanın olduğunu söyleyemeyiz. Genellikle iletişim bağlamında verilen eserlerin konumuzla ilintili olanlarını kitap, tez ve makale başlıkları altında incelemek mümkündür. Bu eserlerin dışında araştırmamızın her aşamasında birçok kaynaktan yararlandık, ancak bunların konumuzla doğrudan bağı olmamasından dolayı isimlerini kaynakça bölümünde zikredeceğiz.

Türk sineması üzerine birçok çalışma yapan Agâh Özgüç, Türlerle Türk Sineması, Dönemler, Modalar, Tipler (2005) adlı eserinde Türk filmlerini türlerine göre tasnif etmiş ve bu filmleri tematik olarak sınıflandırmıştır. Alanında bir ilk olan eserde, kırk bir tür altında, alt başlıklarla filmleri incelemiştir. Yazar bir anlamda Türk sinema filmlerinin tip katalogunu yapmaya çalışmıştır. 400 sayfalık hacimli bir eser ortaya koyan yazar, birçok filmin hiç bilinmeyen yönlerini işlemiş, eşsiz yorumlarıyla filmleri anlatmıştır. Çalışmamızda ele aldığımız filmlerin türlere göre sınıflandırılmış şekilde sunulması Türk filmlerinin türlere özgü çekildiğini gösterir. Bu da çalışmamızda dile getirdiğimiz fikrimizi destekler mahiyettedir.

Giovanni Scognamillo ile Metin Demirhan'ın ortak çalışması olan Fantastik Türk Sineması (1999)'nın en önemli özelliği kenarda köşede kalmış fantastik Türk filmlerini de ele almış, incelemiş olmasıdır. Hacimli bir çalışma olan eser, filmlerin afişleri de kullanılarak görsel olarak da okuyucuyu doyurmaktadır. Çalışmamızda incelediğimiz masalların Türk sinemasına aktarılma serüveninin ayrıntılı biçimde anlatıldığı eserde, masalların prototip olarak kaldığı ama değişime uğrayarak farklı ürünlerin ortaya konduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca "Tarih Bir Fantazyadır" başlığı altında, incelen tarihi konu alan filmlerde temellendirme aranmayacağını, gerekli olan şeyin kahramanın mücadele edebileceği kesin şablonlar ve imgeler olduğu

belirtilir. Buna göre tezimizde dile getirdiğimiz “Türk filmleri sözlü anlatıların devamıdır.” görüşü ile eserde dile getirilen, tarihi filmler destanlarımızın devamıdır ve bir kahraman etrafında oluşturulan filmlerin şablonu, destanlara dayanmaktadır, fikri birebir örtüşmektedir.

Kemal Sunal’ın, TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü (2005) adlı eseri, Doç. Dr. Şükran Esen’in danışmanlığında hazırladığı yüksek lisans tezinin kitaplaşmış halidir. Eserde yazarın kendi deyimiyle, sinemaya verdiği yirmi beş yıllık emeğin satırbaşları ile sinemanın dünü ve bugünüyle ilgili görüşleri yer almaktadır. Eser üç bölümden oluşmaktadır. Birinci ve ikinci bölümde güldürü ve Kemal Sunal Güldürüsü üzerinde durulmuştur. Tezimizde incelediğimiz “Şaban Filmleri” bu bölümde incelenmiştir. Eserde Kemal Sunal filmlerinin, Keloğlan saflığını ve Nasrettin Hoca’nın uyanık, cin fikirli hallerini yansıttığı vurgulanmıştır. Tezimizde de üzerinde durduğumuz, Şaban tiplemesi Keloğlan tipinin beyaz perdeye yansımalarıdır, düşüncesini destekler mahiyettedir. Üçüncü bölümde ise yazar, kendi yaşamı ve sanatçı kişiliği üzerinde durmuştur.

Özgür Velioğlu’nun İnançların Türk Sinemasına Yansıması (2005) adlı eseri, “1970’ler Türk Sineması Köy Filmlerine Türklerin İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnancının Yansımaları” konulu yüksek lisans tezinin kitap halinde sunumudur. Yazar çalışmasında Türklerin İslamiyet öncesi inançlarından günümüze kalan öğeleri incelemiş, bunların günümüze yansımalarını 1970 sonrasında seçtiği 20 Türk filmde irdelemiştir. Filmlerde dini öğeleri incelerken, bu pratiklerin geçmişten günümüze nasıl ulaştığını, geçmişteki uygulanış biçimleriyle birlikte ele almıştır. Böylelikle Türk sinemasının geçmişten kopuk olmadığı, aksine beyaz perdeye yansıtılanların bizim kültürel birikimimiz olduğu ortaya konmuştur. Bu çalışma, bizim tezimizde vurgulamaya çalıştığımız Türk filmleri sözlü geleneğin devamıdır, fikrini desteklemektedir. Velioğlu’nun kitabı Türk sinemasının birçok yönden incelenerek Türk toplumunu aydınlatması ve bu tür özgün çalışmalara ışık tutması açısından önemli bir eserdir.

Oğuz Adanır, *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi (2007)* adlı eserini iki bölümden oluşturmuş. Yazar birinci bölümde toplumsal gelişme ve sinemanın üzerinde durarak iki arabesk filminin karşılaştırmalı olarak çözümlemesini yapmıştır. İki filmin de senaryo yazarlarının farklı olmasına rağmen anlatım benzerliklerini tespit etmiş, filmlerin belli bir kalıp dâhilinde oluşturulduğu sonucuna varmıştır. Bu filmler halk hikâyelerinin devamı niteliğinde olan filmlerdir. Dolayısıyla tezimizde belirttiğimiz, “aşk konulu filmler, halk hikâyelerinin devamı olan filmlerdir” görüşünü ispatlayan bir çalışma ortaya konulmuştur. Sonuç olarak, Adanır’ın yapmış olduğu çalışma tezimizi destekler mahiyettedir. Eserin ikinci bölümünde ise sinema üzerine söyleşiler yer almaktadır.

Nazlı Kırmızı’nın, *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme (1989)* adlı tezi, bu alanda yapılan çalışmaların öncüsü, aynı zamanda tek doktora çalışmasıdır. Araştırmacı, masalların artık pek çok kişi tarafından aynı anda dinlenemediğini, bu paylaşımı televizyonların gerçekleştirdiğini belirterek, televizyonun bir “masalcı” kimliğinde binlerce insana ulaşabildiğini söylüyor. Fakat bu “söylen”lerin hep aynı biçimde ortaya çıkmadığını, kimi zaman bir filmde, kimi zaman bir reklâmda, kimi zaman da televizyonda başka değişik görüntülerle ortaya çıktığını belirterek, söylenleri aynen belirlemenin güç olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmasında Türk toplumundaki iki geleneksel anlatının yapısal çözümlemesini yaparak, çok farklı iki söylenin aynı yapı üzerine kurulduğunu göstermeye çalışmış. Çalışmasında Keloğlan ve Şaban söylenlerini karşılaştırmalı olarak ele almış yapısal benzerliklerini, anlam benzerliklerini incelemiştir. İnceleme sonunda ortaya çıkan sonuç, Keloğlan ve Şaban söylenlerinin, aynı söylenin uyarlamaları olduğudur. Biz de çalışmamızda Şaban filmlerin masal anlatı geleneğinin bir ürünü olduğunu, bu filmlerin masal yapısında farklı bir kimlikle sunulduğunu göstermeye çalışacağız. İki çalışmanın bu bağlamda örtüştüğünü görmekteyiz.

Serdar Karakaya, *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu (1997)* adlı tezinde bir anket formu hazırlayarak, Türk insanının televizyon izleme oranını, Kemal Sunal filmlerinin toplumdaki izlenme oranını,

izleyenlerin sosyo-ekonomik özelliklerini tespiti çalışılmış. Bizim çalışmamızla bağdaşan yönleri ise, çalışmada güldürünün tarihsel gelişimi verilerek sinema ile bağının anlatıldığı ve Türk güldürü filmlerinin kaynaklarının tespit edildiği bölümdür. Eserde Türk güldürü filmlerinin kaynaklarının arasında gösterdiği Keloğlan masallarının günümüz kaba güldürülerinin çıkış noktası olduğu belirtilmiştir. Ayrıca Kemal Sunal filmlerinin Keloğlan tipinden ve bazı öykü kalıplarından yararlanılarak oluşturulduğunu ortaya koymuştur. Yazarın araştırmasında ortaya koyduğu sonuç, tezimizde belirttiğimiz Şaban filmlerinin masal anlatı geleneğinin bir ürünü olduğu, bu filmlerin masal yapısından farklı bir kimlikle sunulduğu görüşünü destekler özelliktedir.

Arif Can Güngör, Sözlü Masal Geleneğinden Görsel Masal Evresine Geçiş ve Masal Formunun Yeşilçam Sinemasına Etkileri (2003), adlı çalışmasında, masal formunun, Türk filmlerinin oluşumuna etkilerini incelemiştir. Yazar birincil sözlü kültürün anlatı formu olan masal ile ikincil sözlü kültürün görsel-işitsel anlatı formu olan sinemayı ele almıştır. Türk sözlü kültür geleneğinin bir türü olan masalların, Türk filmlerinin oluşumunda önemli yerinin olduğuna vurgu yapmıştır. Çalışma, giriş ve sonuç haricinde üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Birincil Sözlü Kültür kavramı; sözlü anlatı formlarından olan masal ve Türk masalları özellikleriyle ele alınmıştır. İkinci bölümde, İkincil Sözlü Kültürün ürünü olan sinemanın bir anlatım aracı, bir dil, dolayısıyla bir iletişim biçimi olarak ortaya çıkışı, sosyokültürel yapıyla etkileşimi, oluşturduğu dilin özellikleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise birincil sözlü kültürden (masal) ikincil sözlü kültüre (sinema) geçiş aşamasının serüveni incelenmiştir. Bu bölümde, seçilen filmler üzerinde bir analiz yapılmış, Türk filmlerinin geneli kapsar nitelikte, masal yapısına benzer özellikler taşıdığı ve bu özelliklerin neler olduğu ortaya konmuştur. Çalışmada, Türk filmlerinin mevcut (bugün bile var olan) yapısal özelliklerinin iletişimsel, dilsel ve sanatsal açıdan Türk sözlü anlatı geleneğinden ve onun eski formlarından biri olan masal türünden etkilenecek oluştuğunu ortaya koymak amaçlanmış, bu amaç tezimizde dile getirdiğimiz “Türk filmleri Türk sözlü anlatılarının devamıdır.” görüşü ile birebir örtüşmektedir.

Ayşe Şimşek'in, 1980'li Yıllarda Türk Sinemasında Kentleşme ve Göç Olgusu: At, Fidan, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa (2004) adlı tezi Sosyoloji alanında yapılan bir çalışma olduğu için kentleşme sürecinin sinemada nasıl işlendiği ele alınmış, bu konuyla ilgili dört Türk filmi incelenmiştir. Aynı zamanda bir toplumbilimi olan halkbilimin de inceleme alanına giren ve bizim çalışmamızla bağdaşan yönü ise toplumdaki sosyo-kültürel değişikliğe paralel olarak Türk filmlerinin de değiştiğidir. Bu özelliğiyle çalışma, tezimizde vurgulamaya çalıştığımız insan ihtiyaçlarının değişimine paralel olarak Türk filmlerin de sözlü anlatı geleneğini takip ederek değişim ve dönüşüme uğradığı düşüncemizi destekler özelliktedir.

Birgül Aslanoğlu (Yangın), tarafından hazırlanan 41 Türk Filminde Folklorik Unsurlar (2004) adlı yüksek lisans tezinin diğer eserlerden farkı, halkbilimci kimliğiyle yapılan tek akademik çalışma olmasıdır. Asıl irdelenen unsurun folklor olması ile diğer çalışmalardan ayrılır. Araştırmada 41 Türk filmindeki folklorik unsurlar incelenip ortaya konmuştur. İnceleme sonucunda, filmlerin kaynak olarak Türk kültüründen beslendiği, birçok halk edebiyatı motifi taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan bölümde Türk filmleri ele alınarak filmlerin barındırdığı folklorik unsurlar ayrıntılı olarak irdelenmiştir. Bizim çalışmamız için başlangıç kabul edebileceğimiz bu araştırma, sözlü kültür geleneğinden gelen anlatıların Türk filmi olarak beyaz perdeye aktarılmış olduğunun tespiti açısından önemli bir çalışmadır.

Hande Birkalan, (2000: 47-53) “Gelenek, Halk Kahramanları, Popüler Medya ve İnek Şaban” adlı makalesine “değişim ve gelenek” terimlerinin, kalıplaşmış yaklaşımın tersine, zıt kavramlar olmadığını açıklayan, Glassie'den yaptığı bir alıntıyla başlar. Eski ve yeniye daha iyi anlayabilmemiz için, öncelikle geleneğin bir süreç olduğunu anlamamız gerektiğini belirtir. Halk kahramanlarının da belirli bir değişim süreci içinde karşımıza çıktığını ve bunların en güzel örneğinin Kemal Sunal filmlerindeki İnek Şaban karakteri olduğunu söyler. “İnek Şaban karakteri, geleneksel halk kahramanlarının ve halk felsefesinin günümüzdeki izleri, modern yorumlarıdır.” tezinden hareketle, İnek Şaban'ın, filmlerde bazen Keloğlan, bazen

Köroğlu, bazen de Nasrettin Hoca olarak karşımıza çıktığını belirtir. İlerleyen bölümlerde bu düşüncelerini filmlerden örnek ve alıntılarla destekler. Birkalan bu açılımıyla, çalışmamızda ortaya koyduğumuz, “Türk filmleri sözlü anlatıların devamıdır.” savını kucaklayan bir çizgi çizmektedir. Yazar, “Umuyorum ki, söylediklerimiz bu konuları çalışan ve çalışacak meslektaşlarımıza ışık tutar.” temennisiyle bitirir. Bizim çalışmamız bir anlamda bu temenninin gerçeğe dönüştürülme gayretinden ibarettir.

Şeref Boyraz, (2000) “Halk Kültürü Unsurlarının Televizyon Reklâmlarında Kullanılması” adlı makalesinde, konumuzla doğrudan bağlantısı olmasa da bu makale, Türk halk kültürü unsurlarının televizyon reklâmlarında nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından önemli bir çalışmadır. Boyraz, televizyon reklâmlarının hem görsel hem de işitsel duyuya hitap ettiğini, bundan hareketle yapımcıların reklâmları hedef kitlenin zihinsel ve kültürel altyapısına uygun hazırladıklarını belirtiyor. Halk arasında kullanılan deyim, atasözü, ölçülü söz, ibare gibi unsurlara yer verilerek, halkın zihnindeki kalıp sözlerin kullanıldığını bolca verdiği örneklerle ispatlıyor. Çalışmanın sonuç bölümünde, halk kültürü unsurlarının sözlü kültür ortamının ürünü olduğunu, sözlü kültür ortamı ürünü olan unsurların, televizyon reklâmlarında kullanılmasıyla ikincil sözlü kültür ortamı oluşturduğunu belirtir. Ayrıca sözlü kalıpların insanın elinin kalem tutar tutmaz yok olamayacağını da dile getirir. Çalışmamızda, Türk filmlerinin sözlü anlatıların devamı olduğunu ispatlarken bu çalışma bize ışık tutacaktır.

Aynur Koçak, Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmet Emin Tokadi Örneği (2003) adlı makalesinde sözlü kültür ürünü olan menkıbelerin varlıklarını sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamında sürdürdükleri düşüncesinden hareketle, Mehmet Emin Tokadi menkıbelerini irdelemiştir. Yazar, menkıbelerin ortaya çıkışını birçok eseri kaynak göstererek anlatmış, bu anlatıların ilk üretim ortamlarının sözlü kültür ortamı olduğunu belirtmiştir. Mehmet Emin Tokadi menkıbelerinin de veli zâtın türbesi çevresinde sözlü anlatımının sürdüğü tespit edilmiştir. Menkıbelerin sözlü kültür ortamından sonra IX-X yy’dan itibaren yazılı kültür ortamında üretilmeye ve tüketilmeye

başlandığını, üretilen bu ürünlerin sözlü anlatıların devamı olduğunu vurgulamış, Mehmet Emin Tokadi'nin de “Mehmet Emin Tokadi'nin Menakıbı” adıyla bir yazılı kültür ürünü menkıbesi olduğunu tespit etmiştir. Yazar, sözlü menkıbeler ve matbu menakıbnameler üretilmeye ve tüketilmeye devam ederken kitle iletişim araçlarının insan hayatına tamamen girmesinden sonra, menkıbeler ve menakıbnameler ya tamamen aynı ya da kısmen değişim ve dönüşüm yaşayarak elektronik kültür ortamında da üretilmeye ve tüketilmeye başlandığı sonucuna ulaşmıştır. Mehmet Emin Tokadi menkıbelerinin de elektronik kültür ortamında Beyaz Gece adıyla bir filminin yapıldığını tespit etmiştir. Filmi inceledikten sonra anlatıların önemli bir kısmının yazılı kültür ürünü menakıbnamelerden alındığının, sonradan bazı önemli eklemelerin de yapıldığının altını çizmiştir. Yazar genelde menkıbeleri özelde Mehmet Emin Tokadi Menkıbelerini inceleyerek bu anlatıların, sözlü kültür ortamında ortaya çıktığını, yazılı ve elektronik kültür ortamında da üretildiklerinin tespitini yapıp, ezberleri bozacak şekilde yazılı ortam geleneklerinin, zaman içinde sözlü ortam geleneklerini azaltmadığını veya yok etmediğini belirtmiştir. Ayrıca bunların her ikisinin de daima hayatımızda bizimle beraber yaşadıklarını ve birbirinin tecrübelerinden yararlandıklarını vurgulamıştır. Sonuç olarak kendi ifadesiyle “Hayatın bir kanunu, evrenin bir geleneği olan değişim, bir anlatı türü olan menkıbeyi de çeşitli kültür ortamlarında dolaştırmaktadır. Koçak'ın tespitleri çalışmamızdaki menkıbeler ikincil sözlü ortamında Türk filmlerinde yaşamlarını devam ettirmektedirler savıyla birebir örtüşmektedir. Ayrıca Beyaz Gece adlı film seçtiğimiz eserler arasında yer almaktadır. Ancak bu çalışma, *Sözlü Anlatılardan Türk Filmlerine Süreklilik Dinamikleri* adlı çalışmamızdaki, Türk filmleri sözlü anlatıların devamıdır düşüncemizin bir bölümünü yansıtmaktadır. Çünkü biz menkıbenin yanında, sözlü anlatı ürünü olan destan, masal, halk hikâyesi, memorat ve efsanenin de ikincil sözlü kültür ortamında varlıklarını sürdürdüğün tespitini yapmaktayız.

Şeref Boyraz (2008: 105-117)'ın, “Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler” adlı çalışması bizim çalışmaya başlamamıza fikri anlamda öncülük eden, yolumuzu aydınlatan bir çalışmadır. Yazar çalışmasında anlatma ve dinlemenin önemini, gerekliliğini ve işlevlerini vurgulamıştır. Anlatma/dinleme ihtiyacının en

çok sözle giderildiğini, sözün de daima var olma noktasında anlatılara süreklilik kazandırdığını tespit etmiştir. Yazar sözlü anlatıların sürekliliğini örneklerle ayrıntılı bir şekilde anlatmıştır.

Boyraz, sözlü anlatıların sürekliliğinin sonucu olarak ortaya çıkış sıralamasını, insanoğlunun olayları ve olguları algılamadaki özelliği, zaman ve mekân kavramları, zihnin reel-irreel algılaması, hayat tarzı, sosyal şartlar, düşünce yapısının değişimi gibi özellikleri irdeleyerek açıklamıştır. Anlatma ve dinlemenin her devirde kendi anlatısını ortaya çıkardığını, yeni çıkan anlatıların eski anlatılar üzerine bina edildiğini vurgulamıştır. Sözlü anlatıların ikincil sözlü kültür ortamında sürekliliğini sağlama adına kamerayı dolayısıyla sinemayı araç olarak kullandığını belirtmiştir. Sözlü anlatıların sinemada, televizyon filmlerinde ve televizyon dizilerinde varlıklarını nasıl sürdürdüklerini örnekleriyle açıklamıştır. Yazar sözlü anlatı türlerinin, ya içerisinde buldukları şartlara ve araçlara adapte edilerek ya da eskiden aldığı bazı önemli unsurlar yardımıyla yaşanan döneme uygun bir tarzda yeniden üretilerek yaşamaya, yaşatılmaya devam edildiği sonucuna varmıştır. Ayrıca sürekli değişen ve hızla küreselleşen dünyada kültürümüzü, dünyaya bakış açımızı tayin eden ve kim olduğumuzu anlatan sözlü anlatıların korunması ve sürekliliğinin devam ettirilmesi konusunda hepimize görev düştüğünün vurgusunu yaparak, bu konunun ve sürekliliğin nasıl yapılması gerektiğine dair önerilerde bulunmuştur. Biz de yazarın bu tespit ve sonuçlarından hareketle tezimizin iskeletini oluşturduk.

I. BÖLÜM

İNCELENEN TÜRK FİLMLERİNİN TANITIMI

Türkiye’de sinema serüveni 1896 yılında, “Bir Trenin La Ciotat Garı’na Girişi” adlı filmin Sponek salonunda gösterimiyle başlar (Scognamillo 1998: 16). Fuat Uzkınay tarafından 1914 Kasım’ında çekilen Türk sinema tarihinin ilk filmi olan “Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı filmle de Türk filmi çekimleri başlar (Evren 2006). Bir Trenin La Ciotat Garı’na Girişi ile başlayıp, Ayestefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı ile devam eden sinema sektöründe 2004 yılına kadar 5555 filmin üretimi yapılmıştır (İnanoğlu 2004). Bugün itibari ile bu rakam 6.000’e yaklaşmıştır. Kuşkusuz herhangi bir çalışma için bu filmlerin tamamının incelenmesi çok geniş bir zaman gerektirdiğinden böylesi bir çalışmada bütün filmlerin incelenmesi düşünülemez. O bakımdan çalışmamızda Türk filmlerinin sözlü anlatım türlerinin bir devamı olduğu örneklem yoluyla gösterilmeye çalışılacaktır. Bu amaçla incelemiş olduğumuz, Yılanların Öcü (1962), Veysel Garani (1965), Malkoçoğlu (1966), Malkoçoğlu Kara Korsan (1967), Çöl Kartalı (1968), Ala Geyik (1969), Yusuf ile Züleyha (1970), Keziban Roma’da (1970), Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1970), Alaaddin’in Sihirli Lambası (1971), Keloğlan ve Yedi Cüceler (1971), Kerem ile Aslı (1971), Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (1971), Namus ve Silah (1971), Umutsuzlar (1971), Satın Alınan Koca (1971), Güllü (1971), Bir Teselli Ver (1971), Leyla ile Mecnun (1972), Çöl Kartalı (1972), Kara Murat (1972), Sev Kardeşim (1972), Dönüş (1972), Zehra (1972), Estergon Kalesi (1972), Battal Gazi Geliyor (1973), Fatih’in Fermanı (1973), Yalancı Yarım (1973), Bebek Yüzlü (1973), Oh Olsun (1973), Gelin (1973), Kambur (1973), Dağ Kanunu (1973), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Kara Pençe (1973), Kara Pençe’nin İntikamı (1973), Güllü Geliyor Güllü (1973), Battal Gazi’nin Oğlu (1974), Önce Vatan (1974), Salak Milyoner (1974), Salako (1974), Mavi Boncuk (1974), Cemil (1975), Kara Murat Kara Şövalye’ye Karşı (1975), Köprü (1975), Hanzo (1975), Şaşkın Damat (1975), Batsın Bu Dünya (1975), Kapıcılar Kralı (1976), Sahte Kabadayı (1976), Selvi Boylum Al Yazmalım (1977), Çöpçüler Kralı (1977), Sakar Şakir (1977), Baraj (1977), Nehir (1977), Çeşme (1977), Hatasız Kul Olmaz

(1977), Maden (1978), İnek Şaban (1978), İyi Aile Çocuğu (1978), Kibar Feyzo (1978), Yüz Numaralı Adam (1978), Derdim Dünyadan Büyük (1978), Aşkı Ben mi Yarattım (1979), Devlet Kuşu (1980), Gol Kralı (1980), Zübük (1980), Boynu Bükük (1980), Durdurun Dünyayı (1980), Huzurum Kalmadı (1980), Ben Toprakdan Bir Canım (1980), Kır Gönlümün Zincirini (1980), Fedai (1980), Öğretmen Kemal (1981), Davaro (1981), Üç Kağıtçı (1981), Ben de Özledim (1981), Vazgeç Gönlüm (1981), Seni Yakacaklar (1981), Tövbe (1981), Gırgıriye (1981), Doktor Civanım (1982), Yedi Bela Hüsnü (1982), Sen de mi Leyla (1982), Bir Yudum Mutluluk (1982), Leyla ile Mecnun (1982), Çarıklı Milyoner (1983), Kılıbık (1983), Tokatçı (1983), Beyaz Ölüm (1983), Yaktı Beni (1983), Yıldızlar da Kayar (1983), Kahır (1983), Postacı (1984), Dil Yarası (1984), Kaptan (1984), Sevdalandım (1984), Ateş Dağlı (1985), Kanun Adamı (1985), Yılanların Öcü (1985), Atla Gel Şaban (1985), Sosyete Şaban (1985), Gurbetçi Şaban (1985), Katma Değer Şaban (1985), Her şeyim Sensin (1985), Mavi Mavi (1985), Davacı (1986), Deli Deli Küpeli (1986), Garip (1986), Tarzan Rıfkı (1986), Yıkılmışım Ben (1986), Kiracı (1987), Ya Benimsin Ya Toprağın (1987), Allah Allah (1987), Gülüm Benim (1987), Bombacı (1988), Düttürü Dünya (1988), İnatçı (1988), Aşksın (1988), Ben İnsan Değil miyim (1988), Bir Kulum İşte (1988), Gülen Adam (1989), Bu Şehrin Geceleri (1989), Fosforlu (1989), Tatar Ramazan (1990), Koltuk Belası (1990), Karartma Geceleri (1990), Mem-ü Zin (1991), Kurtoğlu (1991), Bize Nasıl Kıydınız (1994), Ömerçip (2003), Neredesin Firuze (2004), GORA (2004), Keloğlan Kara Prese Karşı (2006), Dün Gece Bir Rüya Gördüm (2006), İlk Aşk (2006), Hicran Sokağı (2007) gibi yüzlerce Türk filminin arasından 1967 ile 2007 yılları arasında çevrilmiş olan kırk film seçilmiştir. Seçilen filmler devamı olduğunu düşündüğümüz sözlü anlatım türlerine göre tasnif edilerek ve tasnif içerisinde de kronolojik sıra dikkate alınarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memoraların devamı olduğunu düşündüğümüz filmlerden örnekler alınmıştır. Adı geçen türleri ve onların devamı olduğunu düşündüğümüz filmleri şu şekilde gösterebiliriz.

Sıra	Masalların Devamı Olan Türk Filmleri	Destanların Devamı Olan Türk Filmleri	Menkıbelerin Devamı Olan Türk Filmleri	Halk Hikâyelerinin Devamı Olan Türk Filmleri	Efsanelerin Devamı Olan Türk Filmleri	Memoratlarda Devamı Olan Türk Filmleri
1	Adsız Cengâver-Sultan Gelin	Köroğlu	Hacı Bektaş-ı Veli	Kızılırmak-Karakoyun	Ağrı Dağı Efsanesi	Sır Kapısı (Altınlar)
2	Keloğlan	Tarkan-Gümüş Eyer	Behlül-i Dana	Kerem İle Aslı	Adak	Sır Kapısı (Köy Doktoru)
3	Keloğlan Aramızda	Battal Gazi Destanı	Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi	Batan Güneş	Yeşil Işık	
4	Avanak Apdi	Battal Gazi'nin İntikamı		Bir Yudum Mutluluk	Yumurta	
5	Umudumuz Şaban	Kara Murat-Devler Savaşıyor		Eşkiya		
6	Bekçiler Kralı	Cemil Dönüyor		Kayıkcı		
7	Orta Direk Şaban	Deli Yürek-Bumerang Cehennemi		Gönderilmemiş Mektuplar		
8	Şabaniye	Pars-Kiraz Operasyonu		Temmuzda		
9	Şahmaran-Bir İstanbul Masalı	Kurtlar Vadisi Irak		Şaşkın		
10	Anlat İstanbul	Son Osmanlı: Yandım Ali		Kader		
11	Ulak					

Şeref Boyraz (2008: 105-117) sözlü anlatıların sürekliliği hakkında bilgi verdiği çalışmada sekiz sözlü anlatım türünden bahsetmekte ve bunların ortaya çıkış sıralamasını fıkrayı hariç tutarak şu şekilde vermektedir: Mit, efsane, masal, destan, menkıbe, halk hikayeleri ve memorat. Biz de çalışmamızı büyük oranda Boyraz'ın verdiği sıralamayı dikkate alarak yapmaya gayret ettik. Fakat mitlerin devamı olduğunu düşündüğümüz film bulamadığımız için tabloda onlara yer veremedik. Efsaneleri de bazı bakımlardan memoratlara benzedikleri için ve hatta kimi efsaneler memoratlaşma, kimi memoratlar da efsaneleşme istidadı gösterdikleri için efsaneleri bizim çalışmamızda memoratlardan hemen önceki kısma koyduk.

Tabloda görüleceği üzere her sözlü anlatım türünün devamı olduğunu düşündüğümüz film adedi eşit değildir. Bazılarından daha çok bazılarından daha azdır. Çalışmamıza başlarken türlerden belli sayılarda film seçmeyi planlamamıştık. Ancak Türk sinema tarihini incelediğimiz zaman, Türk sözlü anlatı geleneğinde halk

arasında rağbet gören (masal, destan, halk hikâyesi gibi) bazı sözlü anlatıların devamı olan Türk filmlerinin daha fazla yapıldığı gerçeğiyle karşılaştık. Bunun neticesinde Türk filmleri içinde daha fazla çekilmiş olan sözlü anlatı türlerinin devamı niteliği taşıyan filmlerden daha fazla örnek almaya özen gösterdik.

Şimdi esas konumuza geçmeden önce seçmiş olduğumuz filmleri tablodaki sıralamayı takip ederek tanımaya çalışalım.

1. 1. FİLMLERİN TANITIMI

1. 1. 1. Adsız Cengâver-Sultan Gelin



Yönetmen: Halit Refiğ.

Senaryo: Halit Refiğ.

Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Birsen Ayda, Atlan Günbay.

Yapımevi: Hürrem Erman.

Yapım Yılı ve Süresi: 1970, 82 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: “Masalların gerçek gerçeklerin masal olduğu çağlarda, Buhara refah içinde yaşayan bir ülkeydi.” diye başlar film. Buhara emiri Emir Mahmut’un başı, baş

veziri Cabbar tarafından kesilir, saltanatı alınır. Cabbar Emir Mahmut'un kızı Esmâ Sultan'ı da kendine zorla eş yapar. Emir Mahmut'un kesik başı dile gelir, Cabbar'a kendi soyundan gelen bir kişi tarafından öldürüleceğini söyler. Cabbar bundan çok korkar yeni doğan bütün erkek çocuklarını öldürtür. Esmâ Sultan Cabbar avda iken ondan bir erkek çocuk dünyaya getirir. Cabbar gelmeden bir sepete babasından kalan madalyon ile çocuğu koyarak nehre bırakır. Cabbar gelir çocuğu sorar nerde olduğunu öğrenemeyince Esmâ Sultan'ı öldürür. Nehirde ilerleyen sepeti balıkçılıkla geçinen Hatice ve kocası bulunca çok sevinirler, çocuğun adını Adsız koyarlar. Adsız aileye bereket getirir, aile çok sevinir. Bir gün Adsız dere kenarında oynarken içinde dev olan bir şişe bulur. Şişenin içindeki dev kendisini çıkarması için Adsız'a yalvarır, çıkarması karşılığında dünyanın en değerli şeyini vereceğini söyler. Şişeden kurtulan dev, Adsız'a bir kılıç verir. Ancak kılıcı bir kayaya saplayan dev kılıca sahip olmak için on yıl Allah'a dua etmesi gerektiğini ve kötülüğe karşı savaşmaya yemin ettikten sonra sahip olabileceğini, sahip olduktan sonra hiç kimsenin onu yenemeyeceğini söyler. Ancak kendi soyundan birine kullandığı anda, sihrin bozulacağını ve parçalanacağını söyler. Adsız on yıl dua eder, kılıncın saplandığı yere gelir onu kolayca çıkarır. Orada Cabbar'ı öldürme yemini eder, yola çıkar. Yolda yüzü kapalı bir savaşçıyı yener. Yenilen Altınay Adsız'a yoldaş olur. Cabbar, Emir Mahmut'un kehanetinden korktuğu için evlendiği bütün kadınları çocuk doğurmadan öldürür. Cabbar baş veziri Hurşit'in kızı Gülnaz ile evlenmek isteyince babası kızı kaçıtır. Gülnaz babasına, bir yiğidi rüyasında gördüğünü, Cabbar'dan öç almak, halkı kurtarmak için geleceğini söyler. İşlediği gergef bittiğinde yiğidin Cabbar'ı öleceğini söyler. Gergefte Adsız'ın Cabbar'ı öldürme figürü yarım şekildedir. Kör Kasım ve çetesi Hurşit'in kervanını basar, adamları öldürür, Gülnaz'ı kaçıtır. Adsız yaralı Hurşit'i bulur. Hurşit ona kızı Gülnaz'ın yerini gösteren bir yüzük verir ve onu bulmasını ister. Adsız ve Altınay'ın yoldaşlığına katılan Köse ile birlikte Gülnaz'ı eşkıyaların elinden kurtarırlar. Adsız, Gülnaz'ı köse ve Altınay'a emanet ederek Cabbar'ın peşine düşer. Yolda başına işler gelir, gergefin bitmediğini gören Gülnaz bunu anlar. Altınay Adsız'ı kurtarır. Ancak yüzük Cabbar'ın eline geçer ve Gülnaz'ı kaçıtır, büyücü de köseyi köpek kılığına sokar. Cabbar'ın elinde tutsak olan Gülnaz gergefin kendi kendine bittiğini görünce çok sevinir. Cabbar sarayda sihirli aynanın karşısına gelerek kendisinden güçlü birinin olup olmadığını sorar. Aynada Emir

Mahmut'un kesik kafasını görür ve aynayı parçalar. Sarayda Gülnaz ile Emir Cabbar'ın düğününün ilanları yapılır. Adsız saraya girer Cabbar'la kavgaya tutuşur. Cabbar'ı yenen Adsız öldürmek için hamle yaptığında kılıcı tuz buz olur. Adsız tutsak edilir. Cabbar'ın babası olduğunu öğrenen Adsız buna çok üzülür. Cabbar Adsız'ı ateş kuyusuna atmak için getirir ama o anda Altınay ve arkadaşları gelir ve Adsız'ı kurtarırlar. Adsız Cabbar'la gene dövüşür gene yener ama babasını affedip öldürmekten vazgeçer. Cabbar ise arkasını dönen Adsız'ı öldürmek için koşar, fakat Adsız'ın kenara çekilmesiyle kendini ateş çukurunda bulur. Halk, Adsız'a Adil ismini verir ve Emir Mahmut'un torunu olarak Adil Bey'i Buhara'nın yeni emiri ilan ederler. Köse de eski haline döner. Emir Adil Gülnaz'a, Köse de Altınay'a sarılır, film biter.

1. 1. 2. Keloğlan



Yönetmen: Süreyya Duru.

Senaryo: Suavi Sualp.

Görüntü Yönetmeni: Bulunamadı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Turgut Özakman.

Oyuncular: Rüştü Asyalı, Birtane Güngör, Hulusi Kentmen, Suna Pekuysal, Aydın Babaoğlu.

Yapımevi: Has Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1971, 89 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Saf ve temiz yürekli Keloğlan, padişah olmayı hayal eder. Bu arada ülkenin hükümdarının kızı hastadır. Derin bir uykuya dalan Ay Kız'ı hiçbir hekim tedavi edemez. Büyücüler, efsuncular gelir onlar da Ay Kız'ı tedavi edemez. Vezir, kötü niyetli biridir. Ay Kız'ın yemeğine ilaç kalarak onu sürekli uyutur. Amacı, kimse Ay Kız'ı tedavi edemeyince kendisi ortaya çıkıp kızı iyileştirerek gücünü ispat etmektir. Padişah olmayı aklına koyan Keloğlan, anasının elini öper ve yollara düşer. Saraydan kovulan cüce soytarı ile Keloğlan arkadaş olur. Hükümdarın tellalları her yere haber salarlar “Ey ahali, padişahın kızı Ay Kız hasta. Onu iyileştirecek ilme, büyüye, efsuna sahip olan saraya gelsin.” diye. Bu haberi duyan Keloğlan, Cüce'yi çuvala koyar ve saraya Ay Kız'ı tedavi edeceğini söyleyerek girer. Sarayın mutfağına saklanan Keloğlan ile Cüce Vezirin yardımcısını Ay Kız'ın yemeğine bir şeyler koyarken görür. Vezir ile yardımcısının konuşmalarını duyan Keloğlan, vezirin planını anlar. Keloğlan, Ay Kız'ın odasına gizlice girer. Ay Kız'ın güzelliğini görünce ona âşık olur, ama odada yakalanır. Keloğlan, hükümdara Ay Kız'ı iyileştireceğini ancak, bunun için bir şartının olduğunu söyler. Şartına göre Ay Kız, dadısı ve yardımcılarını bahçıvanın kulübesinde Keloğlan'ın yanında kalacaklardır. Hükümdar çaresizlikten bu teklifi kabul eder. Vezir ise bu duruma kızar. Çünkü Ay Kız'ın çorbasına ilaç katamayacaktır artık. Keloğlan, Ay Kız'ın başında sürekli bekler ve ona türküler söyler. Aşçıya, Ay Kız'ın içmesi için bol acılı bir tarhana yapmasını söyler. Vezir, padişahın kavuğunu çalar ve Keloğlan'ın dolabına saklar. Keloğlan'ı hırsızlıkla suçlar. Keloğlan ve Cüce zindana atılır. Zindanda Keloğlan kaval çalar. Ay Kız, kavalın sesiyle uyanır. Rüyasında tarhana çorbası içliğini söyler ve tarhana çorbası ister. Hükümdar, kızı iyileştiği için çok sevinir. Kırk gün kırk gece sürecek bir eğlence düzenler. Ay Kız, bahçede gezerken bir şişe bulur. Bahçıvan bu şişe yüzünden Keloğlan'ın zindanda olduğunu söyler. Ay Kız'a vezirin emelini ve Keloğlan'ın Ay Kız'ı nasıl kurtardığını anlatır. Ay Kız, Keloğlan ile görüşür onu kurtaracağını söyler. Ay Kız olan biteni babasına anlatır. Padişah bir imtihan yapacağını söyler. Memlekette aklına, fikrine güvenen herkes bu imtihana katılabilecektir. Padişahın üç sorusunu bilen Ay Kız ile evlenecektir. Sorulara cevap veremeyenin kellesi uçurulacaktır. Adaylar sarayda toplanır. Büyük gün gelir. Padişah önce birinci sorusunu sorar “Masada farklı renkte beş bardak var. Hangisi zehirli?” der. Vezir de dâhil olmak üzere adayların hiçbiri cevabı bilemez. Hepsi

kelleleri uçurulmak üzere götürülür. En son padişah, Keloğlan'a sorar. Keloğlan, bütün bardakların karışımının zehirli oluşturduğunu söyler ve cevabı bilir. Padişah ikinci soruyu sorar. "Beni iki parmağınla baş aşağı edebilir misin? Bilemezsen zehri içeceksin." der. Keloğlan, Ay Kız'ın elindeki aynayı alır. Padişahın tepesine tutar. Padişah ters görünür. Üçüncü soruyu Ay Kız sorar "Beni rüyamda biri öpmüştü, o kimdi?" der. Keloğlan, "Bendim sultanım." diyerek üç sorunun da cevabını bilir. Hükümdar Keloğlan'a hem veziri, hem damadı olacağını söyler. Keloğlan dalavere işlere aklının ermediğini veziri hükümdarın affetmesini, vezirin çoktan pişman olduğunu söyler. Hükümdar veziri serbest bırakır. Keloğlan, vezire bundan sonra iyilik düşünmesini söyler. Hükümdara da artık saraydan çıkıp halk ile iç içe olmasını, halkı tanımaya çalışmasını söyler. Keloğlan'ın anası da gelir. Ay Kız ile Keloğlan mutluluk içinde birbirine sarılır.

1. 1. 3. Keloğlan Aramızda



Yönetmen: Sırrı Gültekin.

Senaryo: Turgut Özakman.

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca.

Sanat Yönetmeni: Çetin Tunca.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Rüştü Asyalı, Fatma Karanfil, Hulusi Kentmen, Kadir Savun, Hayati Hamzaoğlu, Suna Pekuysal, Feridun Çölgeçen, Tevhit Bilge, Aziz Basmacı, Mürüvvet Sim, Zeki Alpan, Faik Coşkun, Renan Fosforoğlu, Cevat Kurtuluş, Leman Akçatepe, Yalın Tolga ve (Cüce) Aydın Babaoğlu.

Yapımevi: Alfın Ticaret.

Yapım Yılı ve Süresi: 1971, 89 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1971.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Keloğlan annesiyle birlikte köyde küçük bir evde yaşar. Dayısına yazdığı mektubun cevabını alan Keloğlan İstanbul'un yolunu tutar. Önce dolmuşa sonra trene binerek İstanbul'a gelirler. Köyden getirdiği kıyafetleri beğenmeyen dayısı Hüsnu Bey, Keloğlan'a şehirde giyilen pantolon ve ceket verir. Dışarı çıkan Keloğlan ilk karşılaştığı Bicirik tarafından kandırılır. Sokak ortasında mahallenin kabadayısı Çamur Şevket bir adamı döver, mahalleli görmezden gelir. Çamur Şevket mahallede astığı astık kestiği kestiktir, herkes ondan korkar ve çekinir. Dayısı Keloğlan'ı tamirci çırağı olarak işe yerleştirir. Ustasıyla birlikte İsa Bey'in evine giden Keloğlan, evin biricik kızı Nurperi'ye aşık olur. İsa Bey çok zengin, övünmeyi seven bir adamdır. Birçok kiracısı vardır, kiraları da Çamur Şevket toplar. Keloğlan Tırtıl ile tanışır ve arkadaş olur. Keloğlan, Tırtıl ve Bicirik mahallenin kahvehanesinde bilardo oynarlar. Çamur Şevket geldiğinde herkes kaçışır, Keloğlan kaçmaz, Çamur Şevket onu havuza atar. İşinden kovulan Keloğlan eve gelir, dayısına Çamur Şevket'i mahalleden süreceğini söyler. Dayısı başını belaya sokmaması için Keloğlan'ı Mustafa Bey'in zücacıye dükkânında işe koyar. Burada da sakarlıklar yapar ortalığı birbirine katar. Aynı mahallede oturan kızın sayesinde işe devam eder. Nurperi'nin evini öğrenen Keloğlan balıkçı Ferhat Reis'in teknesine binerek denizden kıza türküler okur. Çamur Şevket'ten intikam almak için mahallenin bir başka belalıısı Deli Huriye'yi Şevket'in üstüne salan Keloğlan, herkesi kahveye toplayarak Şevket'ten ilk intikamını alır. Mahalleliye rezil olan Çamur Şevket Keloğlan ve arkadaşlarını yemek yerken yakalar ve Keloğlan'ın üstüne yürür. Keloğlan Şevket'in gözüne biber atarak onu yine alt eder, mahallelinin kahramanı olur. Nurperi'yi görebilmek için her fırsatta bir bahane bulan Keloğlan Nurperi'nin onunla dalga geçmek için ilgi gösterdiğini anlar, Nurperi'nin gerçek yüzünü görür. Keloğlan evden çıkarken Çamur Şevket yine gelir. Keloğlan Şevket'i yine alt eder. Dayısı Keloğlan'ı tebrik eder, mahallede herkesin kendisine saygı gösterdiğini anlatır. Mahallede Ali ile Şadiye'nin düğünü olur. Düğüne Çamur Şevket de gelir ancak artık Keloğlan'a saygı gösterir. Keloğlan iş arkadaşını dansa kaldırır. Dans

ederken kıza aşık olur. Bugüne kadar hep yanında olmasına rağmen böyle bir güzelliği fark edemediği, hatta ismini bile hala bilmediği için kendisine kızar ve kızın ismini sorar. Fatma ise ona sarılır film biter.

1. 1. 4. Avanak Apdi



Yönetmen: Natuk Baytan.

Senaryo: Ekrem Gökkaya.

Görüntü Yönetmeni: Rafet Şirinir.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Kemal Sunal, Ayşen Gruda, Ünal Güral, Ali Şen, Macit Flordun, Necdet Yakın, Atilla Ergün, Yadiğâr Ejder, Hakkı Kıvanç, Celal Yonat, Mehmet Uğur, İbrahim Kurt, Tevfik Şen, Sönmez Yıkılmaz, Yılmaz Kurt.

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı ve Süresi: 1978, 84 dk.

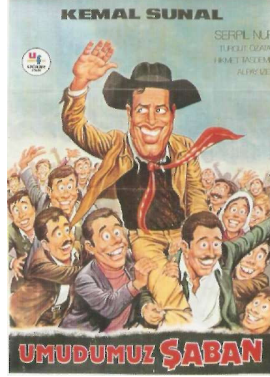
Gösterime Giriş Tarihi: 1978.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Nevin Şenses sahnelerin ünlü şarkıcısıdır. Apdi arkadaşı Nuri ile birlikte geçimini reklâm afişi yapıştırarak kazanan, aynı zamanda Nevin Şenses'e âşık bir gençtir. İstanbul'un ünlü kabadayısı Barut Osman da Nevin'e âşıktır. Barut Osman'ın gazinosuna geleceğini ve onun olacağı tehdidine karşılık Nevin'in

yardımcısı Erto, Urfalı Apdi adında bir adam kiraladığını Barut Osman'ı gazinoda madara edeceğini söyler. Barut Osman, Çamlıtepe'deki gecekonduları boşaltıp satma peşindedir. Halk arsaları satın aldıkları Simsar Cafer'i sıkıştırır. O da Barut Osman'dan kurtulmak için bir plan yapar. Kirasını vermeyen Avanak Apdi'yi Osman'ın üstüne salıp, Osman'ın Apdi'yi öldürmesiyle hem Osman'dan hem de Apdi'den kurtulmayı düşünür. Simsar Cafer Apdi'ye gelerek Nevin Şenses'i Barut Osman adında birinin alacağını söyler, gazinoya gönderir. Urfalı Apdi yolda kaza geçirince, Avanak Apdi, Urfalı Apdi zannedilerek gazinoya alınır. Barut Osman adamlarıyla birlikte gazinoya girerken komiser onu karşılar ve en ufak bir vukuatta kodese sokmak için beklediğini söyler. Anavak Apdi Osman'ı gazinoda madara eder. Komiserin korkusundan el bile kaldıramayan Osman, her defasında Apdi'den dayak yer. Bankanın reklâm paralarını dağıtmak için giden Apdi ile Nevin'in önüne bütün servetini dökmek için giden Osman bankada karşılaşır. Komiserin, orada olmasından dolayı Osman'ın elinden kurtulan Apdi çıkarken çuvalları karıştırır ve bütün mahalleliye Osman'ın servetini reklâm parası diye dağıtır. Gerçek paraları alan mahalleli Osman'a borçlarını ödeyerek tapularını alırlar. Osman da komiseri görünce kağıtları imzalamak zorunda kalır. Apdi'yi kaza süsü vererek öldürmeyi planlayan Osman'ın planları bozulur. Osman, Nevin'i kaçıtır. Erto, Apdi'ye haber verir. Osman'ın Evine gelen Apdi Osman'ın adamlarını sinek ilacı ile alt eder. Nevin'i kurtarır. Osman ve adamları tam Apdi'yi yakaladıklarında Urfalı Apdi çıkagelir. Avanak Apdi'den namını aldığı için intikam almak isteyen Urfalı Apdi önce Osman ve adamlarını döver. Osman ve adamlarını döven Urfalı Apdi'ye âşık olan Nevin Urfalı Apdi'yi alarak oradan gider.

1. 1. 5. Umudumuz Şaban



Yönetmen: Kartal Tibet.

Senaryo: Kartal Tibet.

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Kemal Sunal, Serpil Nur, Turgut Özatay, Nejat Gürçen, Alpay İzer, Sabahat Işık, Muhterem Durukan, Hikmet Taşdemir.

Yapımevi: Uğur Film, Memduh Ün.

Yapım Yılı ve Süresi: 1979, 35mm.

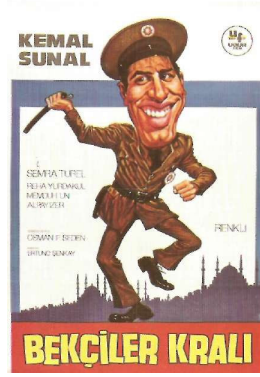
Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Şaban amcasından kalan kahveyi çalıştırmak üzere kente gelir. Mahalleye gelir gelmez bir çatışmanın ortasında kalır. Gece kondu olan bu mahalleyi arazi mafyası Muhteşem Alkapul boşaltıp yerine apartmanlar yapmak ister. Bu arazi için mafya hesaplaşmasında Muhteşem Bey'in adamı Mardinli, Yedi Bela Recep ve adamlarını öldürür. Olay bitince cesetlerin başında kalan masum Şaban, kovboyculuk merakından dolayı yerdeki tabancayı alarak ateş eder. Halk olay yerine geldiğinde Şaban'ı kahraman ilan eder. Polis Şaban'ı yedi kişi öldürmekten hapse atar. Şaban hapse girmeden namı koğuşlara gider, dilden dile efsanesi yayılır. Halk için öldürdüğünü, hapiste de yoksulları koruyacağını ilan eder. Muhteşem Bey Mardinli'ye iki milyon vererek Hollanda'ya gitmesini sağlar. Muhteşem Bey'in

işlerini Cabbar üstlenir, halkı evlerinden yaka paça dışarı atar. Mahalleli bunun üstesinden halk kahramanı Şaban'ın geleceğini söyleyerek mahkemede lehinde şahitlik ederler ve Şaban'ı hapisten kurtarırlar. Şaban mahallede davul ve zurna ile karşılanır. Mahallede amcasından kalan kahveyi devralır, küçük Ringo da yardımcısı olur. Mahalleli Şaban'ı muhtar olması için ikna eder. Ancak Muhteşem Bey'le ortak çalışan eski muhtar Yaşar Şereflikoç seçimde sandıkları değiştirip hile yapsa da küçük Ringo'nun haber vermesiyle oy sandığı kurtarılır ve Şaban 3000 oyla muhtar seçilir. Muhteşem Bey Şaban'ı hile ile alt etmek için yemeğe davet eder. Davette içki içirerek sarhoş eder ve sonrasında iki milyon rüşvet verir. Rüşvet parasını alan Şaban eski muhtarın mahalleliye fahiş fiyatla inşaat malzemesi sattığı dükkânını satın alır. Mahallede ihtiyacı olanın buradan malzemesini karşılayarak evlerini yeniden yapmalarını sağlar. Ayrıca mahalleye de bir okul yaptırır. Gazetelerden takip ederek hayranı olduğu Şaban'ın babasından rüşvet aldığını gören Muhteşem Bey'in kızı Canan mahalleye gelerek onun yalancı olduğunu mahalleliye haykırır. Ancak Şaban'ın aldığı parayla yaptıklarını görünce hayranlığı kat kat artar. Şaban'ın aldığı rüşvet parasıyla halka destek olduğunu öğrenen Muhteşem Bey Cabbar'a Şaban'ı öldürme emri verir. Cabbar ve adamları kaza süsü vermek için Şaban'ın üstüne kamyonla gelirler. Şaban kamyonun altında kalır fakat şansının yardımıyla hiçbir şey olmadan kurtulur. Mahalleli Şaban'ı daha da kahramanlaştırır. İkinci öldürme planından da şansı yardımıyla kurtulan Şaban'a ermişlik, okunmuşluk atfedilir. Muhteşem Bey son çare olarak Mardinli'yi Hollanda'dan çağırır. Kızı Canan'ı da gecekonduları yakma tehdidiyle Cem'le evlenmeye razı eder. Canan'ın nikâh ilanını gazeteden okuyan Şaban düğünü basar ve gelini kaçıır. Mardinli de Şaban'dan intikam almak için mahalleye gelir. Onun kahraman olmadığını yedi kişiyi kendisinin öldürdüğünü, şimdi de Şaban'ı öldüreceğini söyler. Şaban Mardinli ile kozlarını paylaşır, şans ve aklının yardımıyla Mardinli'yi yakalar, polislere teslim eder. Olayı izlemeye gelen Muhteşem Bey'in mahalleli tarafından önu kesilir. Şaban yaptıklarını söyleme tehdidiyle Muhteşem Bey'den mahalle için yol, dispanser ve tapu sözü alır.

1. 1. 6. Bekçiler Kralı



Yönetmen: Osman F. Seden.

Senaryo: Osman F. Seden.

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Kemal Sunal, Selma Türel, Reha Yurdakul, Kazım Eryüksel, Ekrem Dümer, Alpay İzer, Memduh Ün,

Yapımevi: Can Film (Fatma Girik, Kemal Sunal)

Yapım Yılı ve Süresi: 1979, 83 dk., 35 mm.

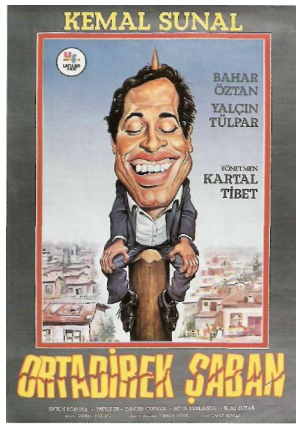
Gösterime Giriş Tarihi: 1979.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: İçişleri bakanının yeğeni Şaban Özgüneş bekçilik okulunu bitirir. Kahramanımız Şaban da bekçilik okulunu birincilikle bitirir ve göreve başlar. Şaban isim benzerliğinden dolayı bakanın yeğeni zannedilir. Şaban'ın köpeğinin ismi de Dayı'dır. Şaban'ı bakanın yeğeni zanneden emniyet müdürü Hulusi Bey bakana hoş görünmek için Şaban'ı çok iyi karşılar. Şaban ilk iş olarak mahallede vatandaşın işlerini yapmayıp oyun oynayan muhtarı dize getirir. Yine halkı kazıklayan manavı, bakkalı ve fırını yola getirir. Hepsisi de şikâyet etmek için Hulusi Bey'e gittiklerinde bakanın yeğeni olduğunu öğrenirler ve işlerini kanuni yaparlar. Mahallenin çöpünü toplamayan belediyenin temizlik işleri müdürünün emrindeki çöp kamyonlarını

izinsiz alıp mahallenin çöplerini toplar. Bunları yapan Şaban halkın gözünde kahramanlaşır. Mahallede dilden dile Şaban'la ilgili efsaneler anlatılır. Halkın şikâyeti üzerine fabrikatör Ertuğrul Bey'in fabrikasını çocuklara zarar verdiği gerekçesiyle kapatır. Bakanın yeğeni olduğunu öğrendiği Şaban'a, Şaban'ın sevdiği kız Zehra ile üç milyon rüşvet teklif eder. Şaban onları evden kovalar. Ertuğrul Bey çıkarken köpeğe Dayı dediğini duyar ve bakanın yeğeni olmadığını anlar. Ertuğrul Bey Şaban'ı kendisini bakanın yeğeni olarak kandırıldığını ve rüşvet istediğini söyleyerek dava eder. Şaban mahkemeye çıkarılır ve her şeyi anlatır. Âşık olduğu kız Zehra Şaban'ın rüşvet almadığını, Ertuğrul Bey'in ona rüşvet teklif ettiğini söyler ve Şaban halkın omuzlarında mahkemeden çıkar. Çıkışta Ertuğrul Bey'i döverek intikamını alan Şaban, görevden alındığı için bir kahvehanede çalışmaya başlar. Ancak halk yirmi beş bin dilekçe ile Şaban'ın göreve dönmesini sağlar. Bakanlıktan gelen görevli de Şaban'ın göreve dönmesini bakan adına kutlar. Şaban halkın omuzlarında görevine başlar. Evine geldiğinde ise Zehra kapıda Dayı ile beklemektedir.

1. 1. 7. Orta Direk Şaban



Yönetmen: Kartal Tibet.

Senaryo: Osman F. Seden.

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Cahit Berkay

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Kemal Sunal, Bahar Öztan, Reha Yurdakul, Yavuzer Çetinkaya,

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı ve Süresi: 1984, 84 dk.

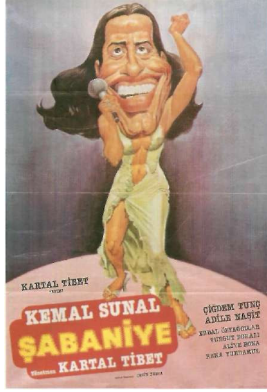
Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Şaban köhne bir evde kiracıdır. Tümtaş Holding’de basit bir memur olduğu için geçim sıkıntısı içindedir. Her gün gelen zamlardan bıkar usanır. Kendisini orta direk olarak niteler. Aynı işyerinde çalışan Bahar’a âşıktır. Bahar Şaban’ı şeker çocuk, garibanın biri olarak görür. Bahar Erkan’a âşıktır. Erkan, bütün sportif faaliyetlerde hep altın madalya kazanan, zengin, iyi eğitim almış, şöhret sahibi bir gençtir. Bahar’ı bir eğlence olarak görür. Dünya petrol kralı Adnan Bıçakçı’nın himayesinde okuduğu için Bahar’la birlikte olduğunu söyler. Erkan Adnan Bıçakçı’nın servetinin peşindedir. Şaban Erkan’ı kıskanarak her spor dalında birincilik alabileceğini iddia eder. Ancak her yaptığı spor çalışmasında mahallede gülünç duruma düşer. Adnan Bıçakçı Türkiye’ye geleceğini, başarılı bir öğrenci olan Bahar Gökçe’nin diploma törenine katılacağını ve bir sırrını açıklayacağını bildirir. Babar’ı bisikletiyle gezdiren Şaban’ı, Bahar’ın etrafında dolaşmaması için döven Erkan bisikletini de arabasıyla ezer. Bahar bu duruma üzülür ama yine de Erkan’ın peşinden gider. Adnan Bıçakçı Türkiye’ye gelir ve Bahar’ın diploma törenine katılır. Törende Bahar’ın gerçek torunu olduğunu ve servetinin tek varisi olduğunu açıklar. Bunu duyan Erkan çok sevindir. Adnan Bıçakçı’nın Türkiye’ye geldiğini duyan Lopez, mafyanın Amerika’daki patronu Çakal’a haber verir ve Adnan Bıçakçı’yı kaçırmak için plan yapar. Şaban Bahar’a askıntı olması gerekçesiyle Adnan Bıçakçı’nın emriyle işinden atılır. Evinden çıkarılır. Şaban’a mahalle kahvehanesinde bile çay verilmez. Şaban işportacılık yapar ancak Adnan Bıçakçı yine işine engel olur. Şaban tek çarenin Adnan Bıçakçı’yı vurmak olduğuna karar verir ve Karabela Kadir’den silah atış dersleri alır. Çakal ve adamları planlarını uygulamak için hazırlandığında Şaban da Adnan Bıçakçı’yı vurmak için bahçeye dalar ve korumalar tarafından yakalanır. Çakal ve adamlarının planı bozulur, Adnan Bıçakçı’yı kaçıramadıkları için torunu Bahar’ı kaçırmaları. Bahar Erkan’a yardım etmesi için yalvarır, ancak Erkan canını sokakta bulmadığını söyler. Bahar’ı çok

seven Şaban bir arabaya atlar ve kaçırانları takibe başlar. Adnan Bıçakçı da Şaban'la gelir. Şaban takip esnasında arabayı bir ralli yeteneğiyle kullanır, trafiğin sıkıştığı anda bir atlet gibi bütün engelleri aşarak koşar, çeteyi yakalar. Çete elemanlarıyla silahlı çatışmaya girer. Daha fazla kaçamayacağını anlayan çete üyeleri Baharı da alarak bir eve girerler. Arkadan polislerle Adnan Bıçakçı, en sonra da Erkan gelir. İçeride Bahar'ı rehin alan mafya isteklerini söyler Adnan Bıçakçı çaresiz kalır, istekleri kabul eder. Şaban Bahar'ı kurtarabileceğini söyler. Etraftan bulduğu bir sılıkla balkondan eve atlayan Şaban, yakın dövüşle içerideki mafya elemanlarının hepsini etkisiz hale getirir. Erkan ise Şaban içerde dövüşürken bayılan Bahar'ı kucağında dışarı çıkarır. Kahraman gibi karşılanan Erkan Bahar'ı nasıl kurtardığını anlatır. Baygınlıktan kurtulan Bahar, Erkan'ın hiçbir şey yapmadığını, kendisini Şaban'ın kurtardığını söyler ve Şaban'a sarılır. Şaban, Erkan'ı sırtında çevirerek yere vurur, intikamını alır. Adnan Bıçakçı da herkesi Şaban ile Bahar'ın düğününe davet eder.

1. 1. 8. Şabaniye



Yönetmen: Kartal Tibet.

Senaryo: İhsan Yüce, Kartal Tibet.

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca.

Sanat Yönetmeni: Oğuz Abadan.

Müzik: Cahit Berkay.

Oyuncular: Kemal Sunal, Çiğdem Tunç, Adile Naşit, Erdal Özyağcılar, Turgut Boralı, Aliye Rona, Reha Yurdakul, Nezahat Tanyeri.

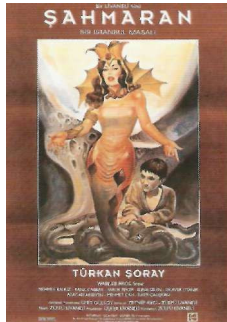
Yapımevi: Kartal Tibet, Tibet Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1984, 92 dk.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Hatice Ana köyündeki kan davasından kaçarak oğlu Şaban ile İstanbul'da yaşamaya başlar. Yıllar sonra Hatice Ana'nın kan davalısı Şehmus babasının kanını almak için Şaban'ı öldürmek için İstanbul'a gelir. Hatice Ana saf, masum Şaban'ı çalıştığı gazinoda kadın kılığına sokar ve adının Şabaniye olduğunu söyleyerek kanlıların elinden oğlunu kurtarır. Şaban garsonluk yaptığı gazinoda hep şarkı söylemek istemiş ancak bu muradına nail olamamıştır. Kadın kılığında şarkı söyleyen Şaban yani Şabaniye herkesi kendine hayran bırakır. Gazino patronu Dursun, Şabaniye'ye büyük para teklifleriyle mukavele imzalatır. Bir anda şöhret olan Şabaniye yeni bir eve taşınır annesiyle birlikte. Şaban'ı öldürmek için gelen Şehmus da Şabaniye'ye âşık olur. Kanlısının kız kardeşine âşık olup töreyi çiğnediği için Şehmus'un kardeşi Nazlı Şaban'ı öldürmek için gazinoya gelir. Nazlı'yı gören Şaban kıza âşık olur. Şabaniye olarak Nazlı'nın duygularını öğrenen Şaban nazlıya bir oyun oynar ve kendini başka bir kişilikte Bayram olarak tanıtır ve Nazlı'nın kendisine âşık olmasını sağlar. Ancak Nazlı kanlısı Şaban ölmeden kendisinin evlenemeyeceğini söyler ve Bayram'dan ayrılır. Bunun üzerine Şaban, Şabaniye kılığında sahneye çıkar ve kendi hayatının masalını anlatır. Masalın sonunda perüğunu çıkararak kendisinin Şaban olduğunu söyler. Nazlı silahını çıkarır fakat vuramaz. Gazinonun dışına çıkan iki âşık birbirlerine sarılırlar.

1. 1. 9. Şahmaran-Bir İstanbul Masalı



Yönetmen: Zülfü Livaneli.

Senaryo: Zülfü Livaneli, Zeynep Avcı.

Görüntü Yönetmeni: Ümit Gülsoy.

Müzik: Zülfü Livaneli.

Kurgu: Mevlüt Koçak.

Oyuncular: Türkan Şoray, Mehmet Balkız, Faruk Peker, Rana Cabbar, Suna Selen, Dilaver Uyanık, Atacan Arseven.

Yapımevi: Ülker Livaneli, İnter Film, (Eurimages katkılarıyla).

Yapım Yılı ve Süresi: 1993, 90 dk, 35 mm.

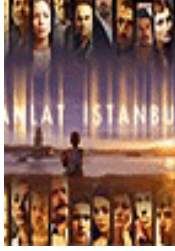
Gösterime Giriş Tarihi: 11 Şubat 1999.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konu: Yusuf, dedesinin anlattığı masallarla büyüyen annesini babasını trafik kazasında kaybetmiş 9-10 yaşlarında bir çocuktur. Kahvecilik yapan dedesiyle yaşar. Definecilik yapan dedesinden aşırıldığı haritayla define bulmak için Anemas Zindanları'nın altına iki arkadaşıyla iner. Ancak bir kuyuya düşerek kaybolur. Karanlıkta iki adam tarafından yakalanır. Nereden ve niçin geldiği sorulur, sonra Sultan'ın yanına götürülür. Sultan, iki adamıyla birlikte Bizans altınlarını bulmak için Kral lakaplı kocasından çaldığı harita ile burada saklanmaktadır. Melek adında bir çingene kadın ihtiyaçlarını yukardan karşılar. Ayrıca Sultan'ın yukarıdaki gözü kulağıdır. Melek, Yusuf'un gömleğine tavuk kanı sürerek dedesinin balkonuna bırakır. Yusuf, Sultan'la arkadaşlık kurar ona dedesinden dinlediği Şahmaran masalını anlatır. Masal bir günde bitmez. Yusuf, masaldaki Şahmaran ile Sultan'ı, tutsak çocuk ile de kendini özdeşleştirir. Ancak masalın sonunu doğru anlatmaz. Sultan niçin doğru anlatmadığını sorunca, serbest kalabilmek için masalın sonunu değiştirdiğini söyler. Sultan masalın sonunu doğru şekliyle anlatır. Yusuf'u gözlerini bağlamak şartıyla serbest bırakır. Yusuf dışarı çıkınca yeraltından bulduğu Bizans altınını bozdurur. Ancak antikacı çocuğu takip ettirir ve Kral' da haber verir. Yusuf tekrar Sultan'ın yanına dönmek için, gözü bağlı çıkarken cebine doldurduğu çakıl taşlarını atarak işaretlemiş olduğu yolu takip eder, yeraltına girer. Ancak Kral'ın adamları da Yusuf'la birlikte gelirler ve Sultan'ın adamları Tahir İle Osman'ı öldürürler. Sultan'ı da hamakla yakalayıp altınlarla birlikte Kral'a teslim ederler. Yusuf da Kral'ın eline düşer. Kral haritayı çaldığı için Sultan'ı öldürür. Çingene kadın

Menekşe polislere haber vererek Kral'ı yakalatır. Yusuf dedesinin yanına gelir ve onun masallarını dinlemeye devam eder.

1. 1. 10. Anlat İstanbul



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

Senaryo: Ümit Ünal.

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın.

Sanat Yönetmeni: Veli Kahraman.

Müzik: Gökhan Kırdar Loopus.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Azra Akın, Nejat İşler, Erkan Can, Fikret Kuşkan, Altan Erkekli, Çetin Tekindor, Özgü Namal.

Yapımevi: Erol Avcı.

Yapım Yılı ve Süresi: 2004, 94 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 11.03.2005.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Genel Bilgiler: Ümit Ünal, filmin senaryosunu 1997 yılında yazmaya başlamış. İlk adı “İstanbul Masalları” olarak düşünmüş, ne var ki “Bir İstanbul Masalı” dizisiyle karıştırılmaması için sonradan “Anlat İstanbul” isminde karar kılınmış.

Konusu: “Anlat İstanbul”, İstanbul gecelerinde yaşanan ve sonunda ortak bir noktada kesişen beş farklı hikâye sunuyor. Masallar dünyasında geçen bu kent yolculuğunda Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel, Fareli Köyün Kavalcısı, Külkedisi ve Kırmızı Başlıklı Kız masallarının baş kahramanları İstanbul sokaklarında geziniyorlar. Her karakter filmde ayrı bir bölüm oluşturuyor. Darbukacı Erkan **Fareli**

Köyün Kavalcısı masalını anlatır. Masal kahramanı Hilmi ağabeydir. Erkan ve Hilmi radyoda çalışırlar. Hilmi klarnet, Erkan Darbuka çalar. Radyodan arta kalan zamanlarında ekstralara giderler. Hilmi'nin karısı öldükten sonra kendinden yaşça küçük Şenay ile evlenmiştir. Ancak Şenay Hilmi'yi mahallenin fotoğrafçısı ile aldatır. Hilmi ekstradan erken geldiği bir akşam evinde Şenay ve fotoğrafçıyı yakalar. Şenay'ı çok seven Hilmi İstanbul'a isyan ederek kendini sokaklara atar. Ardından **Pamuk Prenses**, masalını bir cüce anlatmaya başlar. İstanbul'un mafya babası İhsan Karal öldürülür. Her şeyden habersiz dünyalar güzeli kızı İdil, babasını öldüğünü duyunca hastanede ortalığı birbirine katar. Olaydan üvey annesi Hurrem'i sorumlu tutar. Hurrem, Türkiye eski güzelidir, gözü İhsan'ın servetindedir. Hurrem, kocası İhsan'ı, İhsan'ın yakın adamı Ramazan'a öldürtür. Servetin varisi olarak İdil'i de öldürmek ister. İdil çok güvendiği Ramazan tarafından hastaneden alınır. Yolda giderken rahatlaması için Ramazan İdil'e bir içki sunar. Arabayı kale harabelerinde durduran Ramazan İdil'i öldüreceğini, verdiği içkinin yarım saat içinde etkisini göstereceğini ve kendisini uyutacağını söyler. İdil Ramazan'ın elinden cücenin yardımıyla kurtulur. Cüce, hayat hikâyesini anlatarak, yeraltı mahzenlerinden, tünellerinden geçirek İdil'i parka çıkarır. **Kül Kedisi** masalını ise hikâyenin içinde olmayan bir ses anlatır. Ayakkabı satıcı Fiko'ya âşık olan hayat kadını Banu, dükkâna gelir. Fiko da Banu'ya ilgisiz değildir. Depoya ayakkabı denemek için giderler. Orada birlikte olan ikili kaçmak için sözleşirler. Banu kaldığı evi iki hayat kadınıyla birlikte paylaşır. Eve geldiğinde bunlar tarafından aşağılanır, itilir kakılır. Bu evin patronu Recep geldiğinde, işe çıkmayacağını söyleyen Banu'yu saçından tutarak sürükler. Karşı dairedeki Mimi lakaplı Hilmi Bey kızı Recep'in elinden kurtarır. Mimi transseksüel, Banu ise dönmedir. Mimi âlemde herkes tarafından tanınan bir kişidir. Mimi Banu'ya acır ona yeni elbiseler giydirir, onu süsler biraz da cebine para koyar ve sevdiği insan ile kavuşması için ona yardım eder. Birlikte tren garına giderler, saatlerce beklerler saat 24.00'ı geçmiştir. Tam gidecekken Recep karşılarına çıkar ve kıl payı ondan kurtularak vapura binerler. Buluşma yerine gelmek için yola çıkan Fiko ise Hurrem'in arabası altında kalarak ölür. **Uyuyan Güzel** masalını, masal kahramanı Saliha anlatır. Musa askerliğini yeni bitirmiş Güneydoğu ağzıyla konuşan bir gençtir. İlk defa İstanbul'a gelir. İhsan Karal'ın öldürüldüğü lokantada aşçı olarak çalışan hemşerisi Şehmus'tan iş ister. Tam o

sırada tabanca sesi duyulur, İhsan Karal vurulur. Bu kargaşada Şehmus Musa'yı başka bir adrese gönderir. O adreste de kimseyi bulamayan Musa gecenin karanlığında duman tüten bir bahçeye girer. Masada karnını doyuracak bir şey bulamayınca eve dalar. Evde Saliha uyumaktadır. Saliha hayaletlerle konuşmaktadır, gelen Musa'yı da Sezai Paşa'nın ruhu zanneder ve onu karşılamak için hazırlık yapar. Mutfakta Musa ile karşılaşır. Her şeyden habersiz Musa korkar Saliha ise ona yiyecek hazırlar para verir. Saliha'nın abisi Recai geç vakitte eve gelir, köşkü satmak istediğini söyler. Saliha ise yıllardır buna karşı çıkar. Recai köşkü ünlü kabadayı İhsan Karal'ın almak isteğini, hayır demenin mümkün olmadığını söyleyerek Saliha'yı tartaklar. Gürültüden saklandığı odadan çıkan Musa'yı gören Recai, Sezai Paşa'nın hayaleti zannederek bayılır. Musa gitmek isteğini söyler Saliha ise hayaletlerin hep gelip gittiklerini söyleyerek gözünü kapatır, açığında Musa gitmiştir. **Kırmızı Başlıklı Kız** masalını küçük bir kız anlatır. Melek Derin yıllar önce Rafet adında bir kişiden hamile kalır. Rafet'in isteğiyle çocuğunu aldırarak zorunda kalan Melek yıllardır onun hayaliyle yaşar. Kaçakçılık işine bulaşan Melek hapisten çıkar. Rafet'in adamları onu takip eder, kendisini ele vermekten korktuğu için Rafet, sürekli peşindedir. Gazeteci olarak yaklaşan Rafet'in adamından kızının uyarmasıyla kurtulan Melek, olmamış çocuğuyla duygusal bir bağ kurmuştur. Her an onu yanında hisseder.

Masallar Hilmi'nin klarneti üflemesiyle devam eder. Hilmi bunların hepsinin masal olduğunu, İstanbul'un yalan olduğunu söyler. Elindeki klarneti çalınca başka bir memlekete gideceklerini söyler. Klarneti parkta çalmaya başlar. Bankta oturan Musa kalkar, Mimi ve Banu da oradadır Hilmi'ye takılır. Bir başka banktan cüce ile İdil kalkar. Hilmi klarneti çalar İstanbul'da sabah olur. Önde Hilmi, arkada Banu, Mimi, İdil, Cüce, Musa Galata Köprüsü'nde yürürler. Karşı yakada duran Melek'in doğmamış kızı fotoğraf albümünü kapatarak bir varmış bir yokmuşla masalı bitirir.

1. 1. 11. Ulak



Yönetmen: Çağan Irmak.

Senaryo: Çağan Irmak.

Görüntü Yönetmeni:

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler.

Müzik: Evanthia Petrutsıka.

Kurgu: Ruşen Dağhan.

Oyuncular: Çetin Tekindor, Hümeyra, Feride Çetin, Şerif Sezer, Kaya Akkaya.

Yapımevi: Avşar Film, UIP Filmcilik.

Yapım Yılı ve Süresi: 2007, 101 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 25.01.2008.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Ulak, “Zamanlardan bir zaman, köylerden bir köymüş...” diyerek masalına başlar. Ulak, etrafına toplanan çocuklara masal anlattıktan sonra köylünün verdiği heybesine koyarak yola çıkar. Dağlardan, derelerden, tepelerden, gece gündüz demeden geçer, bir köye gelir. O köyde zalimler zalimliğini sürdürür, ezilenlere de kimse yardım etmezmiş. Ulak köye geldiğinde ilk Meryem’e el uzatır yardım eder, sonra babası tarafından horlanan Ömer’e. Ulak, çocukları toplar etrafına başlar masalını anlatmaya. Ulak, masalına “Bütün güzel kayat, bütün masallar gibi buna da Yaradan’ın adıyla başlarım, ben deyeyim yüz yıl evvel, siz deyin daha şimdi...” diyerek başlar. Çocuklara anlatılanları kendilerinin hayal etmelerini, her kişiyi tanıdık birine benzetmelerini ister. Çocuklar da masalı dinlerken hep

yaşadıkları köyü hayal ederler, onun için olay o köyde canlanır. Masal Ulak İbrahim'in masalıdır. Davud'un hayalinden devam eder. Ulak İbrahim bir kuyudan su içer içmez kendinden geçer, baygın bir halde köyün ortasına düşer. Yaşlı nine bulur onu, getirir evine. Toplanır herkes başına. Adem de gelir, saralı diye yakmak ister, kuyudan su verirler baygın adama. O anda yapışır Adem'in boğazına Ulak. Yaptıklarını sayar bir bir, döker günahlarını, Memed'in ağzıyla söyler her bir şeyi, derken çocukları çalıştıran köylü rahatsız olur bundan. Yarım bırakır masalı Ulak. Ömer masalın sonunu merak eder, anlatmasını ister. Öyleyse der Ulak, çocukları topla. "Kurt kuş uyuyunca eski ahırda, el ayak çekilince kimseye söyleme." şifresi ile çocuklar eski ahırda toplanır, Meryem de gelmiştir. Ulak başlar masalını anlatmaya kaldığı yerden. Ferhat'ın hayaliyle masal devam eder, zalim kişi olarak babasını düşünür. Köyden beş kişi kayıptır. Ulak İbrahim kuyudan su içince, ölen Memed'in ruhu İbrahim'e geçer. Ferhat'ın babası Adem, Ulak İbrahim'den korktuğu için gece onu öldürmek niyetiyle gelir yaşlı ninenin evine. Bakar yatağında bulamaz, yok olmuştur. Firavun suratlı adam Memed'in mezarına gider, Ulak İbrahim orada kuyudan zorla su içirir Adem'e. Kuyudan su içen Adem deli divane olur, gözlerini kaybeder, ölür. Kimse arkasından gözyaşı dökmez. Ferhat da mezarına işeyerek intikam alır. O günden sonra köy çöle döner, Ulak İbrahim, bir daha görünmez kimseye, kırklara karışır. Masala ertesi gün devam edeceğini söyler Ulak Zekeriya. Sabah Ömer'deki ve diğer çocuklardaki değişiklikten dolayı köylü Ulak'ı köyden kovar, hakkında çeşitli efsaneler uydurulur. Ulak'ı gitme kararından vazgeçiren Ömer ve Meryem akşam çocukları alarak yine gelirler masal dinlemeye. Ancak hasta olan Melek gidemez, kardeşi Saffet ona masalı aynen anlatacağını söyler. Ulak Zekeriya, Memed'in sırrını anlatmaya başlar. Memed ayakları sakat olduğu için sürekli kitap okuyan bir çocuktur. Annesi öldükten sonra hekim babasıyla birlikte yaşarlar. Bir gece olağan dışı bir şey olur. Kapıdan bacadan içeri ışık vurur. Memed birden büyür, sakalları çıkar. O andan sonra hiç durmadan kitap yazmaya başlar, kitabı bitirir. Kitabı çoğaltmak için güvenilir altı kişi bulunur, ancak içlerinden Yakup kitabı yarım bırakır. Kitap efsunluymuş, okuyandan korkuyu silermiş. Beş kişi kitaplarla birlikte halkın arasına dağılarak doğruları anlatmaya başlamışlar, gerçekleri söylemişler. Bundan rahatsız olan zalim karanlık yüzler bu beş kişiyi yakarak öldürmüşler, kitapları yakmışlar. Memed'i de boğmuşlar, ancak olacakları

gören Memed kitabın aslını hasta bakmaya giden babasının heybesine koymuş. Oğlunu yağmurlu bir günde bir kuyunun yanına gömer babası. Yağmur suyu kuyu suyuyla Memed'in suyunu karıştırmış. Babası Zekeriya kitapla birlikte diyar diyar dolaşarak, Memed'in masalını anlatır olmuş. Masalın sonunu öğrenen çocuklar evlerine dağılır. Yolda Ferhat'ı Ulak Zekeriya'nın yanından geldiğini gören babası Adem, bir tokatta çocuğu bayıltır. Ulak Zekeriya çocuğun yanına koşar, su vermelerini ister. Kuyunun suyundan içen Ferhat kendine gelir. Sonra Saffet masalın devamını ablasına anlatmaya başlar. Bir anda ortalık toz duman olur, aydınlık gökyüzünden iner. Ulak gelir. Kopan fırtına Ulak'ın nefesiymiş, kuyudan çıkan nur Ulak'ın zühulüymüş. Zekeriya Ferhat'ı kucağına alarak ışıktaki kaybolur. Üç gün bu ışık devam eder. Üç gün sonra köy çöle döner, cüzzam hastalığı gelir, masalı dinleyenler hariç köyde yaşayanların hepsi ölür. Masalı dinleyenler masal anlatılan eski ahırda cüzzamdan korunurlar. Ömer, Ulak Zekeriya'nın kendilerini nurlu köprünün sonunda beklediğini söyler ve çocukları oradan çıkarır. Film biterken Saffet köyden ayrılan en son kişi olur, koltuk altında Memed'in kitabı ile.

1. 1. 12. Köroğlu



Yönetmen: Atıf Yılmaz.

Senaryo: Ayşe Şasa.

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Yücel Paşmakçı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan, Oktar Durukan, Aynur Akarsu.

Yapımevi: Uğur Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1968, 90 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Bolu Beyi halkına zulmeden bir kişidir, halka sürekli eziyet eder. Pınarlı Köyü'nü haraç vermediği için toptan sürer. Bir gün padişaha bir at hediye etmek isteyen bey, emsalsiz bir at arar. Bunun için at bakıcısı Deli Yusuf'a gider. Padişaha hediye etmek üzere dünyada eşi ve benzeri bulunmayan bir at istediğini söyler. Deli Yusuf, Bolu Beyi'nin değil padişahın hatırına bu atı bulacağını belirtir ve atı aramaya başlar. Çocukları, uyuz bir tayla oynarken görür. Tayın sahibini bulur ve o tayı ondan satın alır. Yusuf'un oğlu Ruşen Ali tayı beğenmez. Babası "İnsanın kötüsü beylik sürer, hayvanın iyisi çöplükte türer. Her malın iyisini görünüşte arama" der. Bolu Beyi, kendisine seçilen tayı görünce bunu hakaret sayar ve Deli Yusuf'un gözüne mil çektirir, tayı da alır. Deli Yusuf oğluna; "Bana yapılan kötülüğün acısını çıkaracaksın. Git o tayı al getir." der. Ruşen Ali, köşke gider, atı almaya çalışır ama dayak yer. Bu arada onu Bolu Beyi'nin kız kardeşi Hüsn-ü Bala Hatun görür. Kendini cariye Gülizar olarak tanıtır ve ona yardım edeceğini söyler. Hüsn-ü Bala, beye bir adağı olduğunu adacağına karşılık uyuz tayı bağışlamayı teklif eder. Bolu Beyi kabul eder. Hüsn-ü Bala Hatun da atı Ruşen Ali'ye yani Köroğlu'na gönderir. Deli Yusuf oğluna; "Yedi kazan su kaynat, yedi kere atı yıka, ahırını öyle bir sıva ki iğne deliği kadar ışık sızmasın. Atın yemini, otunu düzenli ver, her gün katran otuyla onu yıka. Yatağını onun başucuna yap." der. Köroğlu, babasının dediklerini bir bir yapar. Neticede ortaya emsalsiz güzellikle bir at çıkar. Bu arada Hüsn-ü Balâ'nın gözünü uyku tutmaz. Kılık değiştirip Köroğlu'nun yanına gider ve atın güzelliğini görür. Köroğlu ve Gülizar (Hüsn-ü Bala) birbirlerini sevdiğini söylerler. Bolu Beyi, kardeşinin Köroğlu'nun yanına gittiğini duyar ve ona kızar. Hüsn-ü Balâ da ona ne büyük bir cevher kaçırdığının farkında olmadığını, o cılız tayın bir küheylan olduğunu, beyliğini verse de öyle bir atı alamayacağını ağzından geçirir. Bunun

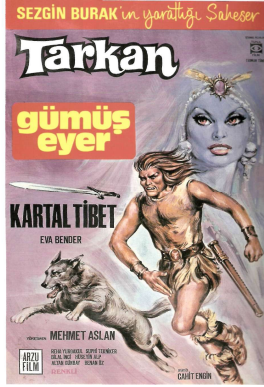
üzerine Bolu Beyi'nin emriyle adamları atı almaya giderler. Deli Yusuf'u vururlar, ölmek üzereyken oğluna nasihatte bulunur. “Ak dağın doruğunda Çamlıbel Yaylası'nda Cıdalı Kenan adlı eşkıyaya git, o sana yardımcı olur. Hünerim, emeğim sana geçsin. Her daim nefesine hâkim ol. Her şeyin güzelini sev. Zalime kılıç gibi, mazluma umut gibi işlesin yüreğin. İçki içme. Gözlerim helâl olsun sana. Eline, diline, beline sahip ol.” der. Köroğlu babasının intikamını almak için yemin eder. Babasının öğüdü üzerine Cıdalı Kenan'a gider ancak Cıdalı onunla dalga geçer. Köroğlu Cıdalı'nın kalesini almaya geldiğini, bunun babasının vasiyeti olduğunu söyler. Köroğlu Cıdalı'nın adamlarıyla dövüşerek gücünü ispatlar. Cıdalı'nın oyunlarına aldanmaz. Cıdalı, onun gücünü anlar.

Köroğlu, Çamlıbel'de haraç kesmeye başlar. Ancak, mazluma eziyet etmez, onların malına dokunmaz, zalimden alır. Hüsn-ü Balâ'nın çeyizini taşıyan Bolu Beyi'nin askerlerinden de haraç alır. “Bu çeyizleri yavuklum Gülizar için zaptediyorum, Bolu Beyi'ne selam söyleyin, Çamlıbel benden sorulur.” der. Bolu Beyi Köroğlu'nun gücüne inanmaz hünerin küheylanda olduğuna inanır. Atı alma plânı yapar. Bunun için Ayvaz adında çok iyi bir hırsız bulurlar. Hüsn-ü Bala ağabeyinin niyetini anlar. Ayvaz'a atı çalmamasını, söyler. At çalınırsa Köroğlu'nun dayanamayıp öleceğini, o ölürse kendisinin de yaşayamayacağını söyler. Ayvaz'a mücevherlerini verir, bir de mektup yazarak Köroğlu'na iletmesini ister. Ayvaz, Köroğlu'na gider mektubu verir, mektupta Gülizar ondan yardım ister. Köroğlu ile Ayvaz kardeş gibi iyi anlaşılır. Gülizar'ı kaçırmak için yola koyulurlar. Hüsn-ü Balâ, Kara Vezir ile evlendirilecektir ve düğün hazırlıkları yapılır. Köroğlu, Demircioğlu'ndan Gülizar'ın Hüsn-ü Bala Hatun olduğunu öğrenir. Onu kaçıır, mağaraya sığınır. Köroğlu yatarken aralarına kılıç koyar, “Nikâhımız kıyılana kadar.” der. Hoşlu Beyi yakalamak için, onların peşine düşer, onlarla konuşur. Hüsn-ü Bala “Ben Kara Vezir'le evlenseydim canıma kıyardım.” der. Köroğlu da “Yıllarca halka eziyet eden ben değil, Bolu Beyi'dir.” der. Hoşlu Beyi gerçekleri anlar. “Bu sözlerinizi, Kara Vezir'e iletacağım.” der. Hoşlu Beyi Bolu Beyi'ne gelip iki aşığı rahat bırakmasını söyler. Bolu Beyi de onu zindana atar. Köroğlu ile Hüsn-ü Balâ'nın düğün günü gelir. Cıdalı düğün için yüzü örtülü dokuz cariye getirir. Hoşlu Beyi düğüne geleceğini söylediği halde gelmez. Yüzü örtülü dokuz cariye aslında Bolu

Beyi'nin adamlarıdır. Adamlar, Gülizar'ı kaçıırır. Demircioğlu'nu da tutsak ederler. Bolu Beyi, Gülizar'ı Hoylu Beyi'ni Demircioğlu'nu esir alır, karşılığında Köroğlu'ndan Kırat'ı ister. Köroğlu Kırat'ı verir. Ancak, Bolu Bey'i sözünde durmaz. Bunun üzerine Köroğlu yüzünü boyayıp kılık değiştirir, kendini Kara Vezir olarak tanıtır, sandıklara adamlarını yerleştirir ve Bolu Beyi'nin köşküne girer. Ancak, Bolu Beyi'ne içinde hediyeler olduğunu söyler.

Köroğlu Kırat'ı alır, adamları ile birlikte Bolu Beyi ve askerleriyle savaşır. Bolu Beyi tüfekte Köroğlu'nu vurmak ister. O sırada Köroğlu'nun önüne geçen Hoylu Beyi vurulur. Köroğlu "Tüfek icat oldu, mertlik bozuldu." der. Kırat çifteleriyle Bolu Beyi'ni öldürür. Köroğlu intikamını alır ve halkı Bolu Beyi'nin zulmünden kurtarır.

1. 1. 13. Tarkan-Gümüş Eyer



Yönetmen: Mehmet Aslan.

Senaryo: Sezgin Burak.

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Kartal Tibet, Eva Bender, Reha Yurdakul, Suphi Tekniker, Bilal İnci, Hüseyin Alp, Atan Günbay, Benan Öz.

Yapımevi: Arzu Film.

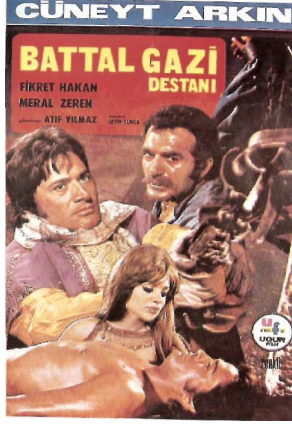
Yapım Yılı ve Süresi: 1970, 75 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1970.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Hun İmparatoru'nun kahraman kumandanı Altar himayesindeki Kostok ve Gosha'yı misafir eder Türk misafirperverliğini gösterir ancak Gosha, Altar'ın cesur oğlu Tan'ı madalyonuyla kendine bağlar ve esir eder. Oğlundan ümidi kesen Altar'a Tanrı bir oğul daha verir. Tarkan adını verdiği oğlu bir yaşına girince Altar büyük bir tören düzenler. Bu törene silahsız tüm insanların gelmesine izin verir. Bu durumu fırsat bilen Kostok ve adamları şölene saldırır herkesi öldürür. Kostok'un eyerine Altar'ın kanı bulaşır, Kostok'un adamı "Bu, günün birinde Altar'ın soyundan birinin seni öldüreceğine işaretler." der. Kostok bu söze aldırılmaz, çünkü Altar'ın oğlu dâhil herkesi öldürdüğünü söyler. Bu saldırıdan Tarkan, Tarkan'ın dadısı ve bir Hun askeri olan Tulga kurtulur. Kostok'un öldürdüğü çocuk aslında Tarkan değildir. Dadı kendi çocuğunu feda eder, oğlunun boynuna Tarkan'ın madalyonunu takar ve Tarkan'ı saklar. Kostok da Tarkan'ı öldürdüğünü sanır. Yaralı dadı daha sonra Tarkan'ı alır ve kurtların olduğu bir mağaraya gider. Kendini kurtlara yem eder. Tarkan da anne kurdun yanında büyür. Tarkan on yaşlarındaiken baba kurtla bir köye gittiğinde köylüler tarafından yakalanır. Tulga, Tarkan'ı boynundaki madalyondan tanır ve onu kaçıtır. Tarkan'a dövüşmeyi öğretir, onu çok iyi yetiştirir. Kostok'un babasını öldürdüğünü, gümüş eğeri aldığını ve halkının intikamını, Kostok ve adamlarından alması gerektiğini söyler. Tarkan yanında yoldaşı olan kurt ile teker teker intikamını almaya başlar. Kurdun da yardımıyla Sorkof ve Kedi'yi öldürür. Sonra büyücü Gosha'nın peşine düşer. Gosha, Tarkan'ın kardeşi Tan'ı büyülemiştir. Tarkan kardeşini boynundaki madalyondan tanır ve onu kurtarır. Gosha'yı da öldüren Tarkan Kostok'un peşine düşer. Kostok, Tan'ı ve kehaneti haber veren bilgeyi tutsak eder. Adamları tarafından oklanarak öldürülen bilgenin ardından Tan okların hedefi olur. Ancak tam o anda Tarkan yetişir ve Tan'ı kurtarır. Büyük bir mücadele başlar. Bu kargaşada Kostok Tan'ı öldürür ve kaçır. Tarkan da Kostok'u öldürerek intikamını alır.

1. 1. 14. Battal Gazi Destanı



Yönetmen: Atıf Yılmaz.

Senaryo: Ayşe Şasa, Afif Yesari.

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Fikret Hakan, Meral Zeren, Reha Yurdakul, Erden Aklan, Melek Görgün, Kerim Afşar, Ali Taygun, Atıf Kaptan, Baki Tamer.

Yapımevi: Uğur Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1971, 87 dk.

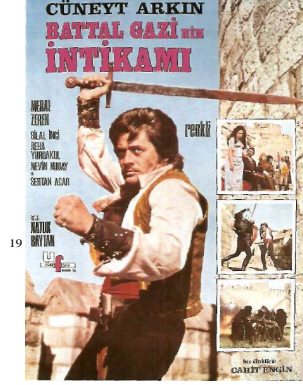
Gösterime Giriş Tarihi: 1971.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Malatya serdarı Hüseyin Gazi Bizans'ın ödediği haracı beş misli artırır. Bizans kralının kardeşi Polemon altın karşılığı işbirliği yaptığı Abdüsselam'dan Hüseyin Gazi'nin Akkoyun Düzü'nde oğlu Cafer'i eğittiği bilgisini alır. Hüseyin Gazi kalleşçe bir saldırı sonucu sırtından aldığı on yedi ok yarasıyla ölür. Oğlu Cafer babasını Hüseyin Gazi'nin atı Aşkar'ın yol göstermesi sonucu bulur ve orada bir ağaç dikerek intikam yemini eder. Cafer büyür ve Bizans'tan intikam almak için tek başına Bizans üstüne gider. Kale kumandanı Testor'dan on yedi yaranın intikamını alır. Amoryon Kelesi'ndeki Polemon'un peşine düşen Cafer,

kalede Prenses Elenora'yı görünce ona âşık olur. Elenora da Cafer'i düşünde görmüştür. Kalede Polemon'un kellesini alan Cafer Malatya'ya döner. Babasının katillerinin kellesini Abdüselam'ın ayaklarının dibine atar. Tekrar Bizans üzerine sefere çıkar. Yolda Bizans askerleri ile karşılaşır. Birçok askeri alt eden Cafer Anadolu'nun en iyi dövüşçülerinden Hammer'in dikkatini çeker. Hammer'le cenk ederler fakat galip çıkmaz. Hammer, Hüseyin Gazi ile de dövüşmüş onunla da yenişememiştir. Hammer ve Cafer ikinci günün sonunda da yenişemez. Hammer ve Cafer Kırk Bakire Tapınağı'nda güreşe tutuşurlar, "Yenilen diğerinin dinini kabul edecek, onun yoluna girecek." sözüyle de güreşe iddia koyarlar. Güreşi kaybeden Hammer Müslüman olur. Cafer ona Ahmet Turanî adını koyar. Ahmet Turanî de Cafer' kahraman, cesur anlamına gelen Battal Gazi adını verir. Battal Gazi ve Ahmet Turanî'nin birlikte Bizans üzerine sefere çıktığını duyan Abdüselam kölesi Akabe ile Bizans Kralı Leon'a bir mektup gönderir. Battal ve Ahmet Turanî keşiş kılığına girer ve yolda Bizans askerinin eline düşen Akabe'den mektubu alarak hainin Abdüselam olduğunu öğrenirler. Bizans sarayına Akabe olarak girer ve Leon'u öldürmek üzere iken Elenora babasına dayanamaz ve sevdiği adamı ele verir. Prens Alyon zindanda Battal'ın bütün kemiklerinin kırılması için emir verir. Elenora ise kardeşi İren'den Kral Leon'un gerçek babası olmadığını öğrenir. Leon, Elenora'nın babası Bizans Kralı Hileryon'dan hile ile tahtı alıp, kızı Elenora'yı da kendi kızı gibi büyütür. Gerçek babasını bulan Elenora, Ahmet Turanî ile birlikte Battal Gazi'yi zindandan kurtarırlar. Hileryon doğunun bütün hekimlerini getirerek Battal Gazi'nin kırılan kemikleri iyileştirilir. Ahmet Turanî ve arkadaşları Battal'ın eski gücüne kavuşabilmesi için seferber olurlar. Leon, Ahmet Turanî ve Hileryon'u yakalatarak zindana atar. Battal Gazi piskopos kılığında zindana gelerek, Prens Alyon ile Elenora'nın düğününe iki saat kala onları kurtarır. Kilisedeki düğünü basan Battal Gazi ve arkadaşları Elenora'yı kurtarırlar ve Prens Alyon'u öldürürler. Battal Gazi kaçan Leon'un peşine düşer kalenin burçlarında yakalatarak babasının on yedi yarasının intikamını Leon'dan alır ve onu burçlardan atar. Leon'un başından düşen kral tacını alan Battal Gazi tacı gerçek kral Hileryon'a takar ve halka ilan eder. Yolda Malatya'ya doğru giderken Ahmet Turanî'ye Elenora'nın adının Ayşe Sultan olduğunu söyleyen Battal Gazi, Abdüselam'dan da intikam alacağını söyler.

1. 1. 15. Battal Gazi'nin İntikamı



Yönetmen: Natuk Baytan.

Senaryo: Duygu Sağıroğlu.

Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Meral Zeren, İla İnci, Reha Yurdakul, Hikmet Taşdemir, Oktay Yavuz, Atıf Kaptan, Behcet Nacar, Necdet Kökeş, Sertan Acar.

Yapımevi: Uğur Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1972, 90 dk.

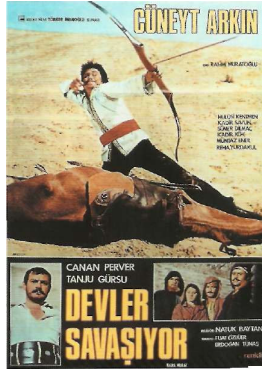
Gösterime Giriş Tarihi: 1972.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Battal Gazi, büyük bir şölen düzenler. Karısı ve oğlu ile birlikte oturur eğlenirler. O sırada Ahmet Turani'den "Yardım et." diye, bir haber gelir. Battal Gazi hemen yola koyulur. Fakat bu Kara Şövalye'nin bir tuzağıdır. Ahmet Turani'yi Bizanslılar öldürmüştür. Battal Gazi, şölen yerinden uzaklaşınca da Bizans askerleri şölen alanını basarlar. Battal'ın karısını ve oğlunu esir alıp kalanları öldürürler. Battal, geri döndüğünde herkesin öldüğünü görür. Karısı ve oğlunu kurtarmak için Bizans kalesine gider. Kara Şövalye bir zamanlar Hıristiyan olan ve tövbe edip Müslüman olan Battal'ın karısı Elenora'yı tekrar Hıristiyan olması için zorlar. Battal, karısını kurtarmaya çalışır ve Kara Şövalye'nin elini keser. Kara Şövalye'nin adamları

Battal'ı yakalar. Battal'ın gözleri önünde karısını çarmıha gerip yakarlar. Battal'ı zindana atarlar. Oğlunu da bir Hıristiyan gibi yetiştirirler. Oğlunun Hıristiyan olduğunu Battal'a gösteren Kara Şövalye ondan büyük bir intikam alır. Battal zindandan yıllar sonra kaçır. Oğlunu bulup, ona her şeyi anlatmak isler. Oğlu ise Battal'a düşman olarak yetiştirilir. Battal oğlu ile karşılaştığında oğlu ona düşman gibi davranır. Onu öldürmeye çalışır. Yaralanan Battal Bizanslılardan kaçır, bir hana sığınır. Handa karısına çok benzeyen Prenses Anjela, ona yardım eder. Prenses Anjela, Elenora'nın teyzesinin kızıdır. Kara Şövalye, prensesi yanında götürür. Bizans askerleri her yerde Battal'ı arar. Battal'ın yârenleri, Battal'ı bir sala saklayıp nehre bırakırlar. Onu yaşlı bir Müslüman bulup tedavi eder. Battal'ın yârenleri yakalanır, Çarmıha gerilirler. Battal, teslim olmazsa hepsi öldürülecektir. İyileşen Battal, Bizans kalesine gelir, Bizans askerleriyle dövüşür. Kara Şövalye'yi öldürür. Karısının ve Müslümanların intikamını alır. Her şeyi öğrenen oğlu da tekrar Müslüman olur.

1. 1.16. Kara Murat-Devler Savaşıyor



Yönetmen: Natuk Baytan.

Senaryo: Fuat Özlür, Erdoğan Tünaş, Rahmi Turan, Abdullah Turhan.

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop.

Sanat Yönetmeni: Sohban Koloğlu.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Canan Perver, Tanju Gürsu, Sümer Tilmaç, Reha Yurdakul, Hulusi Kentmen, Atilla Ergün, Kadir Savun, Kayhan Yıldızoğlu, Mümtaz Ener, Nejat Gürçen, Turgut Özatay, Nubar Terziyan, Kadir Kök, Muammer Gözalan, Orhan Elmas, Süheyl Eğriboz, Kudret Karadağ, İhsan Gedik, Mehmet Yağmur, Osman Han, Günay Güner, Hakkı Kıvanç, Mehmet Uğur, Yadiğar Ejder.

Yapımevi: Emler Film, Türker İnanoğlu.

Yapım Yılı ve Süresi: 1978, 80 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1978.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Mora Osmanlı'ya bağlı en uç eyalettir. Osmanlı'nın başında Sultan Fatih padişaktır. Mora'ya gönderilen valiler bir şekilde ya öldürölmüş ya da Mora'ya sokulmamıştır. Bu düzeni Osmanlı içindeki vezir Rum Kani Paşa kurarak, suçu da sadrazam Mahmut Paşa'nın üzerine atar. Padişahın övgüsüne mahzar olmuş, birçok savaşta üstün başarı göstermiş Kara Murat Mahmut Paşa'nın suçsuz olduğunu, sert bir dille ifade eder. Sultan Fatih Kara Murat'ın bu tavrı beğenmez, tutuklanmasını ister. Padişahın haberi olmadan Kara Murat vezirin eliyle kaçırlır. Kara Murat Mora'daki bu karışıklığı çözmek için Mora yoluna çıkar. Yolda padişah tarafından Mora'ya vali atanan Tuğrul Bey'le karşılaşır ancak, Tuğrul Bey öldürölür. Kara Murat padişahın fermanını alarak kılık değiştirir ve Mora'ya gider. Mora'da vezir Rum Kani Paşa'nın kardeşi Davut Paşa ordu komutanıdır. Davut Paşa Mora'ya atanan valileri öldürüp karışıklık çıkarıp, abisi Kani Paşa'nın da desteğiyle vali olmanın peşindedir. Yeni atanan Tuğrul Bey'in yolda adamları tarafından öldürölüdüğü düşünceyle kendini vali ilan eder. Ancak Kara Murat kendini yeni atanan vali Çapanoğlu Tuğrul olduğunu söyler, padişahın fermanını gösterir. Kara Murat kendini yaşlı, hasta, bir ayağı total, kılıç kullanamayan ve kandan korkan biri olarak tanıtır. Davut Paşa bu duruma çok sevinir ve Türk halkına zulmetmeye devam eder. Eski vali Yunus Bey'in kızı Zeynep ve İmam Hasan Hüseyin gelip validen yardım isterler, ancak valinin kendine hayrı olmayan biri olduğunu görünce umudu keserler. Kara Murat kılık değiştirip kalenin gizli geçidinden çıkarak halkın arasına girip bilgi toplar. Halkın Davut Paşa'dan şikâyetlerini dinler. Kara Murat yüzüne bir maske takarak halkı Davut Paşa'nın zulmünden korur. Davut Paşa validen şüphelenir ama geldiğinde valiyi odasında bulunca çok şaşırır. Kara Murat Zeynep'in

yardımla Davut Paşa ile Rum Kani Paşa'nın haberleştiği mektupları ele geçirir. Davut Paşa Kara Murat'ı yakalamak için halkı kaleye toplar valinin önünde onları teker teker öldürmeye başlar. Buna dayanamayan vali Kara Murat olduğunu açıklar ve tutuklanır. Zeynep Kara Murat'ı zindandan kurtarır. Kara Murat Davut Paşa'yı öldürür. Elde edilen mektuplar Sultan Fatih'in huzurunda okunur, Kani Paşa'nın düzeni ortaya çıkar. Çaresiz kalan Rum Kani son çare olarak Sultan Fatih'i öldürmek ister. Ancak Kara Murat bir kılıç hamlesiyle Kani'nin kolunu keser. Sultan Fatih Kara Murat'ı tebrik eder.

1. 1. 17. Cemil Dönüyor



Yönetmen: Melih Gülgen.

Senaryo: Erdoğan Tünaş.

Görüntü Yönetmeni: Muzaffer Turan.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Cahit Berkay.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Arkın, Yalçın Gülhan, Canan Perver, Ahmet Mekin

Yapımevi: Gülgen Film, Melih Gülgen.

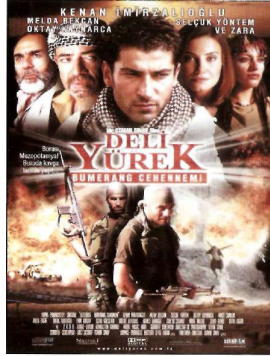
Yapım Yılı ve Süresi: 1977, 84 dk., 35mm.

Gösterime Giriş Tarihi: 01.12. 1978.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Cemil Dönüyor filmi Cemil filminin devamıdır. Cemil adlı polis memuru bir önceki filmde vurulur. Film Cemil'in hastaneden çıkışıyla başlar. Vücudundan yedi mermi çıkartılan Komiser Cemil sağlığına kavuşur evine döner. Cemil polis camiasında efsaneleşir. Kendisiyle çalışmak isteyen birçok polis vardır. Yeni doğan çocuklara Cemil adı konulur. Cemil, oğlu Murat ve eşi Ayşe ile fazla ilgilenemez. Eşi Ayşe bundan dolayı sitem eder. Ülke karmaşa içindedir. Her tarafta anarşik olaylar, silahlı saldırılar, adam kaçırmalar gibi birçok faili meçhul hadise olmaktadır. Bu olayları tertip eden örgüt toplantı yapar. Örgütün başında Beyefendi vardır. Örgütte her ülkeden ve her iş alanından insanlar vardır. Polis Aydın bir çatışma esnasında öldürülür. Olay sonrasında yakalanan gençleri sorgulayan Cemil onlara nasihat eder bırakır. Vatansever gençler, Leyla, Tahir, Erol Cemil'in sözlerinden etkilenerek Polis Aydın'ın katillerini bulmak için silah fabrikası Tambet şirketine girer. Fabrikadan anarşik olayların planları, rüşvet belgeleri, bir takım antlaşmalar bv. belgeleri alarak Cemil'le işbirliği yaparlar. Örgüt çalınan belgelerin peşine düşer ve gençlerden Erol'u öldürürler. Polis müdürü, Cemil ve Cemil'in yardımcısı Ahmet'e Beyefendi'ye bulaştıkları için kızar, ondan uzak durmalarını ister. Örgüt Tahir'i de yakalar ve döver. Tahir kendilerini Cemil'in ele verdiğini düşünerek polis müdürüne fabrikayı kendilerinin soyduğunu ve Cemil'in de kendileri ile işbirliği yaptığını söyler. Cemil'in oğlu örgüt tarafından öldürülür, karısı da ölümden Cemil'i sorumlu tutarak çıldırır ve hastaneye yatırılır. Polis müdürü de gizli iş yapmasından dolayı Cemil'i görevden alır. Leyla, Beyefendi'nin kızı olmasına rağmen haksızlıklarla mücadele eder. Umutsuzluğa düşüp sarhoş olan Cemil'i konuşmasıyla kendine getirir. Birlikte örgütü çökertmek için silah fabrikasına giderler. Leyla babasının danışmanı tarafından babasının kaçırıp sattığı silahla öldürülür. Cemil örgütün bütün adamlarını öldürür. Leyla'nın cansız bedenini alarak Beyefendi'nin odasına girer ve kızını kendisinin öldürdüğünü söyler. Her şeyin bittiğini düşünen Beyefendi silahı kafasına dayar ve intihar eder.

1. 1. 18. Deli Yürek Bumerang Cehennemi



Yönetmen: Osman Sınav.

Senaryo: Osman Sınav, Raci Şaşmaz.

Görüntü Yönetmeni: Tefvik Şenol.

Müzik: Aria.

Kurgu: Kemalletin Osmanlı.

Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Oktay Kaynarca, Melda Pekcan, Selçuk Yöntem, Macit Sonkan, Zafer Ergin, Haluk Kurtoğlu, İftar Gökseven, Bülent Kayabaş, Hikmet Karagöz.

Yapımevi: Sinegraf Film Yapım ve Yönetim.

Yapım Yılı ve Süresi: 2001, 120 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 07.12. 2001.

Aldığı Ödüller: 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali (2002): “En İyi Görüntü Yönetmeni” (Tefvik Şenol), “En İyi Erkek Oyuncu” (Oktay Kaynarca), “En İyi Kurgu” (Kemalettin Osmanlı).

Konusu: Film bir Mezopotamya haritası üzerinde gösterilen önemli bölgelere ilişkin dış sesle yapılan yorumlarla başlar. Dış ses, “Tanrı bile dünya düzeni için peygamberlerini hep buraya göndermiş” derken, bir el kalemlle haritada biçimlendirmeler yapmaktadır. Yusuf Miroğlu, Diyarbakır’a askerlik arkadaşı Cemal’in düğününe katılmak için nişanlısı Zeynep ile gitmektedir. Zeynep yolda Yusuf’un askerlik anılarını anlatmamasından şikâyet eder, arkadaşını anlatması konusunda baskı yapar. Yusuf ve Cemal askerlik sırasında özel bir timde görevlidirler.

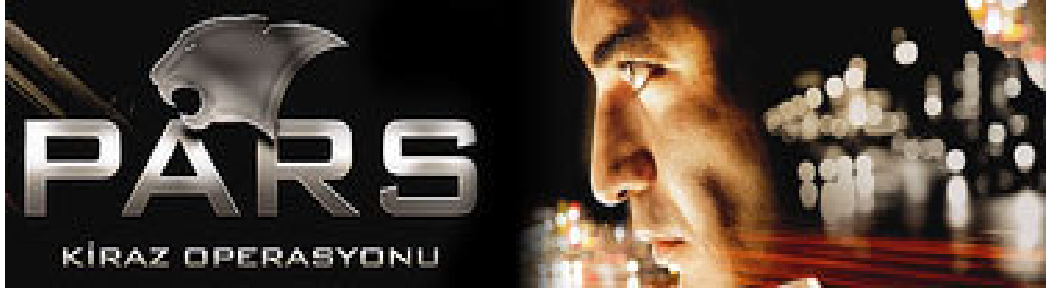
Bu dönemde operasyon için Diyarbakır'a, Cemal'in nişanlısı Leyla'nın ailesinin yaşadığı Abdo ağanın mezradaki çiftlik evine de gönderilmişlerdir. Çıkan çatışmada bir arkadaşları ölmüş, teröristlerden üçü ise vurulmuştur. Yusuf ve Cemal, komutanlarından yarım saatlik izin alarak Cemal'in nişanlısını görebilmesi için Abdo Ağa'nın evine giderler. Fakat evin avlusunda bir cenaze töreni yapılmaktadır. Cemal, Leyla'yla buluştuğunda ağabeyi Şehmuz'un öldüğünü öğrenir. Leyla, bir aydır eve uğramayan Şehmuz'un PKK'ya katıldığı yönünde bilgi aldıklarını söyler. Şehmuz, o gün dağın arkasında Cemal ve Yusuf'un da aralarında olduğu özel timle çıkan çatışmada vurularak ölmüştür. Leyla, Cemal'e "Aileme başsağlığı dilemeyecek misin?" diye sorduğunda, Cemal özel bir görev için orda bulduklarını söyleyemez. Dönem Gaffar Okan'ın suikasta kurban gittiği dönemdir. Cemal'in Şehmuz'u öldürdüğüne dair çıkan söylentiler yüzünden Cemal ile Leyla evlenmek için dört yıldır beklemektedirler. Gaffar Okan, ölümünden önce iki aileyi barıştırmış ve düğünün yapılmasına katkıda bulunmuştur. Yusuf ve Zeynep, düğünden bir gece önce kına gecesine davet edilmiştir. Yusuf yörenin geleneklerine göre evli erkeklerden alınacak ve yeni evleneceklerle yardımda kullanılacak paranın miktarını belirlemek için vezir ilan edilir. Cemal, Yusuf'a Gaffar Okan olmasaydı iki aileyi kimsenin barıştıramayacağını söylerken, aralarında da Gaffar Okan cinayetinin tahlilini yaparlar. Bu tahlile Hizbullah, PKK mücadelesi, faali meçhuller, devletin gülümseyen yüzüne halkın dışında bölgede kimsenin tahammülünün olmaması, Gaffar Okan cinayetinin arkasında hangi gizli servisler olduğu gibi konuşmalar konu olur. Lakabı Bozo olan ve bir süredir izini bulamadıkları komutanları Selahattin'in de, düğüne gelip gelmeyeceğini konuşurlar. Düğün sırasında Yusuf, Cemal'in ısrarıyla harmandalı oynar. O sırada havaya atılan nesneyi Yusuf ve Cemal silahlarıyla vururlar. Yere düşen metalin üzerindeki üçüncü delikten komutanları Selahattin'in yakınlarda olduğunu tahmin ederler. Yusuf, Cemal ve diğer konuklar birlikte halay çekerlerken silahlarla havaya ateş açıldığında Cemal, göğsünden tek kurşunla vurulur. Yusuf, Cemal'i öldürdüğünden şüphelendiği birini yakaladığı anda onu da bir başkası öldürür. Cemal, Yusuf'un kolları arasında ölür. Kerim Ağa ve Yusuf, Cemal'i toprağa vermiştir. Kerim Ağa, Cemal'in intikamını almak isteyen Yusuf'tan uzak durmasını ister. Yusuf ve Zeynep, Kerim Ağa ile vedalaşarak ayrılırlar. Yusuf benzincide, emekli olduktan sonra ticarete atılan Şeref Albayla karşılaşır. Şeref Albay ve Yusuf,

Cemal'in öldürülmesi hakkında konuşurlar. Yusuf'un hareket edecekken beyaz bir arabaya binmek üzere olan ve polislerle konuşan üç kişi dikkatini çeker. Adamlardan biri Cemal'i öldüren adamı vuran Abdülrezzak'dır. Gördüklerinden kuşkuya düşen Yusuf, hızla yola çıkarken ters yönden gelen bir karpuz satıcısına çarpar. Zabıt tutulması için Yusuf ve satıcı, polislerle karakola giderler. Bu arada emniyet müdürlüğünde Yusuf, benzincideki arabaya binen adamlardan Doğan isimli birini görür. Yusuf ve Zeynep hasar gören arabayı tamir ettirmek için Diyarbakır'da kalırlar. Yusuf, otelde televizyon izlerken ABD Adana Konsolosu'nun çevre ilçeleri ziyaret için geldiğini öğrenir. Konsolos köylülerle Kürtçe konuşmaktadır. Bu arada otelde Zeynep, Yusuf'a Diyarbakır'a gelirken daha önce yaşadıkları trajediyi geride bırakacaklarını düşündüğünü ve Yusuf'a bir şey olma olasılığından korktuğunu söyler. Uykusu kaçan Yusuf, uyumakta olan Zeynep'i odada bırakarak Diyarbakır'da dolaşmaya çıkar. Ulu Cami'nin avlusundan Cemal'in kardeşi Celal'i arayarak camiye gelmesini ister. Celal'e gördüklerini anlatan Yusuf, ondan Abdülrezzak'ın Batman'a gönderildiğini öğrenir. Durumu anlamak için Abdülrezzak'ın emmisi Rıza dayının işlettiği kahveye giderler. Rıza dayıdan Abdi'nin akşamları Kıpti'nin meyhanesine gittiğini öğrenirler. Rıza dayı Abdi'ye bir adamıyla haber uçurtur. Bu arada Abdi, Doğan'la meyhanede içmektedir. Doğan, Abdi'den hemen kaybolmasını ister. Miroğlu ve Celal, Abdi'yi bulamamışlardır. Otele dönmekte olan Yusuf'u, Doğan'ın adamlarından biri silahla tehdit ederek ertesi gün öğlene kadar Diyarbakır'ı terk etmesini söyler. Emniyete giden Yusuf, komiser Doğan Sarıkaya'nın açığa alındığını öğrenir. Bu arada Yusuf'u bir adam takip etmektedir. Otele geri dönen Yusuf, Zeynep'i bulamayınca telaşla onu aramaya çıkar. Otele dönen Yusuf'a kâtip bir mektup verir. Zeynep kaçırılmış ve kaçırılanlar Yusuf'u Mardin'de beklemektedir. Jipi tamirden gelen Yusuf, Mardin'e hareket eder. Yusuf'un Mardin'e geldiğini Doğan'ın adamı haber verir. Doğan, Hizbullah örgütünün liderinin evindedir ve lider Doğan'ı deşifre edebilecek kişi olan Cemal'in öldürüldüğünü fakat hesapta olmayacak şekilde Miroğlu'nun ortaya çıktığını söyler. Lider için Abdi'yle Yusuf Miroğlu'nun buluşması gibi gözükmesi gerektiğini ve Miroğlu'nu hallettikten sonra Abdi ve Zeynep'in de halledilmesi talimatını verir. Hizbullah lideri Hasan, Doğan ve Abdi'nin inançlarının zayıf olduğunu ve Doğan'ın malum müdür eyleminin en önemli tanığı olduğu için kurulacak devlet için katledilmelerinin vacip olduğunu söyler. Adamlarına Riyal

dağıtarak onları İran'ın Kum şehrine gönderir. Yusuf, kendisini takip eden adamı tuzığa düşürerek Zeynep'in tutulduğı eve götürmesini söyler. Zeynep'i kurtaran Yusuf, iki adamı vurduktan sonra Abdi'yi konuşturmaya çalışır. Zeynep'i arabasıyla Cemal'lerin evine gönderen Yusuf, Doğan'ın peşine düşer. Yusuf, Doğan'ı bir kilisede kıstırır. Doğan örgüt lideri Hasan'ı arayarak durumu haber verir. Hasan, Doğan'a Yusuf'u Zinciriye Medresesi'ne çekmesini söyler. Doğan'ı vurarak kıstıran Yusuf onu medresenin çatısında konuşturmaya çalışırken, Doğan, Yusuf'u öldürmeye çalışan Hasan'ın kurşunlarına hedef olur. Bu arada Yusuf'u, peşine takılan Hasan'ın adamlarından keşiş kıyafetli Bozo kurtarır. Bozo, Mezopotamya'da (Amet denilen yer, Kabil'in kardeşi Habil'i öldürdüğü yer) yedi düvelin çıkarı olduğunu, su sorununun yanında Kürt devleti kurma girişimi ve arkasında 100 milyar dolarlık esrar eroin rantını kontrol etmek, bu kadar Müslüman ülkenin arasında yer alan İsrail'in güvenliğini sağlamak olduğunu söyler. Hasan'ın adamlarını yakalayan Bozo onları sorgularken, Şeref albayın olan Dohuk Nakliyat'ın kamyonlarından indirildiğini öğrenir. Bozo, adamları ağızlarından vurarak öldürür. Bozo'nun yaptığı şiddetten rahatsız olan Yusuf onunla tartışır. Bu arada Cemal'in evine varmış olan Zeynep, Leyla'ya üzüntüsünü bildirir. Yusuf da Cemal'in evine gelmiştir. Yusuf'un, Cemal'in tabettirdiği düğün fotoğraflarına bakarken kuzu çeviren adam dikkatini çekmiştir. Yusuf, Bozo'nun sorguladığı adamlardan kasap Hasan'ı öğrenmiştir. Cemal, fotoğraftaki adamın kasap Hasan olduğunu söyler. Hasan'ın dükkânına giden Yusuf, onun üç gündür gelmediğini öğrenir. Dohuk Nakliyat'ın merkezine giden Yusuf, Şeref albaydan Hasan'ın yerini sorar ve onun hakkındaki her şeyi bildiğini söyler. Yolda arabasına binen Bozo'yla giden Yusuf'a Bozo, kasap Hasan diye biri olmadığını, onun Kuzey Dakato'lu David olduğunu ve bunları Amerikan derin devletinin yetiştirdiğini söyler. Yusuf, duydukları karşısında afallamıştır. Bozo'yla Yusuf, tepede vadiye bakan bir yere gelirler. Aşağıda silahlı ve arabalı adamlar vardır. O sırada Kuzey Irak'taki Kürt liderlerden biri gelir. Bozo'ya göre aşağıda eroin, osmiyum, kırmızı cıva, belki de Kürdistan için pazarlık dönmektedir. Yusuf, Bozo'yla mağarada uyurken rüyasına Kuşçu'nun söyledikleri girer. Panikle uyanan Yusuf'la, Bozo mağaradan atlayarak kaçarlar. O sırada David, onları öldürmek için lav silahıyla mağaraya ateş açmıştır. Yusuf, Zeynep'le birlikte İstanbul'a dönmek için hareket ederken ani bir kararla havaalanına döner. Amacı Zeynep'i uçakla

göndermektedir. Fakat alanın kapısından çıkan Şeref Albay ve David'i görünce hızla geri dönerek onları takip eder. Dohuk nakliyata gelen Yusuf, Zeynep'i arabada bırakmıştır. Fakat Şeref'in adamlarından biri Yusuf'u gafil avlar. Şeref'in adamları Zeynep'i de yakalayıp depoya getirmiştir. David gittikten sonra adamlarına Yusuf'u öldürme talimatı veren Şeref Albay, Yusuf'un askerde öğrendiği başparmak kırıkdağını çıkararak kelepçeden kurtulmasıyla av konumuna düşer. Şeref'in adamlarını öldüren Yusuf, adama intihar etme şansı verse de, Şeref onu vurmaya kalkınca Yusuf tarafından öldürülür. Yola çıkan Yusuf ve Zeynep, David'e yetişmişlerdir. Yusuf, Bozo'nun kendisine verdiği lav silahıyla arabanın tavanını açarak David'in içinde bulunduğu arabayı havaya uçurur.

1. 1. 19. Pars-Kiraz Operasyonu



Yönetmen: Osman Sınav.

Senaryo: Osman Sınav, Aybars Bora Kahyaoğlu.

Görüntü Yönetmeni: Torben Forsberg.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Srdjan Kurpjel

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Mehmet Kurtuluş, Nida Şafak, Selçuk Yöntem, Murat Daltaban.

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 140 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 20.04.2007.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: İstanbul'un en tanınmış Narkotik baş komiseri Ertuğrul, tehlikeli bir operasyonda büyük bir gizemle karşılaşır. Ancak Ertuğrul, uyuşturucu dünyasının karanlık labirentlerindeki bu sırrı çözmeye fırsat bulamadan, çocuklarının gözü önünde eşiyle birlikte öldürülür. Onların intikamını almaksa 15 yıl sonra amansız bir narkotikçi olarak yetişen "Pars" lakaplı oğlu Atilla'ya kalır. Atilla, sağ kolu Asena'yla birlikte gerçekleştirdiği büyük operasyonların birinde, uyuşturucu dünyasının en belalı isimlerinden Haşşaşi'nin tezgâhını bozar. Ancak, siyasi güçlerin de desteğiyle Atilla bu görevden alınır ve pasif bir göreve çekilerek, ortalığı karıştırmaması için bir kenara atılır. Bu yetmezmiş gibi ailesinden kalan tek kişi, kardeşi Tayfun'u da bir cinayete kurban veren Atilla, büyük bir bunalıma girer. Kardeşinin otopsi sonucunda teslim edilen özel eşyalarının arasında uyuşturucu hap çıkar. Kardeşinin uyuşturucu kullanmadığını bilen Atilla bu işin peşine düşer. Bir aile gibi kenetlenen Narkotik Teşkilatı'nın desteğiyle Atilla, kâğıt üzerinde görünmese de geniş bir operasyon başlatır. Bu uzun ve zahmetli takipte Atilla'nın yolu, Hollanda'dan Yunanistan'a, Monaco'dan İstanbul'un en gizemli sokaklarına ve gençlerin gittikçe yükselen oranlarda bu zehrin pençesinde kaldığı okullara kadar uzanır. Babasının ve kardeşinin katillerini bulmak, okullara kadar uzanan uyuşturucu tezgâhını dağıtmak için küllerinden tekrar doğan Atilla, önüne çıkan engelleri birer birer aşmaya kararlıdır. Kardeşinin okulunda çalışan İnci öğretmen ve Asena'dan yardım alarak, bir Pars kadar kararlı ve çevik harekete geçen genç baş komiser, kendini bu iki kadın arasında kalan bir aşk üçgeni içinde bulur. Ne var ki onun işi, hayatındaki her şeyden önemlidir. Uyuşturucunun esrarlı tahtı, kurbanlarının üzerinde yükselir. Bu gerçeği yaşayarak öğrenen Pars, başka kurbanlar verilmemesi için hayatındaki her şeyi feda etmeye hazırdır. Sonunda, Haşşaşi'nin sesinden tanıyarak babasının ve annesinin de katili olduğunu öğrenir. Zorlu bir kovalamaca sonucunda Haşşaşi'nin adamlarını öldüren Atilla, yaralanmasına rağmen Haşşaşi'yi de öldürür.

1. 1. 20. Kurtlar Vadisi Irak



Yönetmen: Sadullah Şentürk, Serdar Akar.

Senaryo: Raci Şaşmaz, Bahadır Özdener.

Görüntü Yönetmeni: Saadettin Sancaklı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Gökhan Kırdar Loopus.

Kurgu: Kemalettin Osmanlı.

Oyuncular: Necati Şaşmaz, Billy Zane, Ghassan Massoud, Bergüzar Korel, Gürkan Uygun, Kenan Çoban, Erhan Ufak, Spencer Garbett, Gary Busey, Nusret Şenay, Tayfun Eraslan, İsmet Hürmüzlü, Yavuz İmsel, Egemen Yavuz.

Yapım: Pana Film, Raci Şaşmaz.

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 100 dakika.

Gösterime Giriş Tarihi: 03.02.2006.

Toplam Seyirci: 4.256.567.

Genel bilgiler: Türkiye'nin bugüne kadar yapılan filmler arasında en büyük bütçeli filmi olarak bilinen Kurtlar Vadisi Irak, 270 lokasyondaki 479 perdede aynı anda gösterime girmiştir. Çekimlerinin tamamı Gaziantep'te gerçekleştirilen film, 42 günde tamamlanmıştır. Gaziantep'e bağlı 5 farklı merkezde hazırlanan set çekimlerinde yaklaşık 3000 figüran görev almıştır. Film için toplam 3391 kostüm hazırlanmıştır. Birçok ilki içinde barındıran filmde, Türkiye'de ilk kez, tek bir sahnede 6 kamera kullanılırken, yine ilk defa tek planda canlı bomba çekimi de

Kurtlar Vadisi Irak için yapılmıştır. Film, aynı zamanda Avrupa’da 7 ülke (Almanya, Belçika, Hollanda, Avusturya, İngiltere, Danimarka, İsviçre) ile Rusya, Mısır, Suriye, Kırgızistan, Kazakistan, Amerika ve Avustralya’da da izleyicilerle buluşmuştur.. Kurtlar Vadisi Irak filmi, 4,3 milyon seviyesine ulaşan izleyici rakamlarıyla tüm zamanların en çok izlenen Türk filmi olmuştur. Filmin konusu ise, Kuzey Irak’ta konuşlanmış on bir kişilik özel Türk kuvvetinin gayri resmi, yarı gizli karargâhına, 4 Temmuz 2003 tarihinde, Amerikan birlikleri tarafından yapılan baskınla 11 askerin başlarına çuval geçirilip halkın gözü önünde, askerlik onurları hiçe sayılarak sınır dışı edilmelerini anlatan, gerçek bir olay olan “Çuval Hadisesi”ne dayanmaktadır (<http://www.kurtlarvadisiirak.com>).

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: 4 Temmuz 2003 tarihinde Kuzey Irak’ta konuşlanmış on bir kişilik özel Türk kuvvetinin gayri resmi, yarı gizli karargâhına, müttefik Amerikan birlikleri gelir. Türk ekibi, bunu müttefiklerinin olağan ziyaretlerinden biri zanneder. Fakat bu sefer durum farklıdır. O gün on bir asker, başlarına çuval geçirilerek, halkın gözlerinin önünde, askerlik onurları hiçe sayılarak sınır dışı edilirler. Süleyman Aslan, sınır dışı edilen on bir kişiden biridir. Vaktiyle aşağılanarak teslim olmayı onuruna yediremeyen Üsteğmen Süleyman geride bir mektup bırakıp intihar eder. Polat, adamları Memati ve Abdülhey ile Kuzey Irak’a gider. Erhan ise daha önceden gider ve araba ile kalacak yer ayarlar. Süleymaniye’de bir düğün olur, düğün silah atıldı gerekçesiyle Amerikan askerleri tarafından basılır. Küçük bir çocuğun Amerikan askeri tarafından öldürülmesi sonucu çatışma çıkar, birçok kişi ölür, sağ kalan erkekler bir kamyonu atılarak organ mafyasının eline teslim edilir. Polat Alemdar ve adamları Grand Harilton adlı bir otele gelerek Süleymaniye’deki çuval olayının sorumlusu Sam Wilham Marshall’dan bunun hesabını sormak ister. Ama Sam masum çocukları kullanarak buradan kurtulur. Sam burada Polat’a kendisinin Tanrı tarafından görevlendirildiğini ve Tanrı’nın oğlu olduğunu söyler. Polat ise “Benim senin gibi çocuğum yok.” diye yanıtlar. Amerikan askerleri halka birçok zulüm yapar, Abul Garaib Pansiyonu olarak adlandırılan hapisshanedede tutuklulara işkence yapılır, organ mafyası tarafından organları alınır.

Düğünde eşi öldürülen Leyla intikam almak için canlı bomba olmak istediğini baba dediği Şeyh Abdurrahman Halis Kerküki'ye söyler, Şeyh ise onu vaz geçirir. Sam, Arap, Türk ve Kürt temsilcileriyle toplantı yaparken canlı bomba patlar, ortalık kan gölüne döner. Bu olay üzerine Polat ve adamlarının peşine düşen Sam, Türkmen temsilcisini öldürür, yardımcısından Polat'ın yerini öğrenir. Polat ve adamları tam köşeye sıkışmışken Leyla onları kurtarır ve kendi evlerine götürür. Polat, Leyla ve annesinin güvenliği için onları Şeyh'in köyüne götürür. Burada Sam, Polat ve adamlarına baskın yapar. İmam minarede ezan okurken füze ile minare havaya uçurulur. Bir orduyla saldıran Sam, ağır makineli silahlarla Şeyh'in köyünü yok etmek ister. Polat ve adamları birkaç tabanca ile mücadele eder. Memati, Abdülhey ve Erhan yaralanır. Leyla ise Sam tarafından vurulur. Polat bacağından yaralanır ancak Sam'i de yaralar. Polat ile Sam silahsız olarak kavgaya tutuşurlar. Polat, Leyla'nın hançeriyle Sam'i öldürür. Son nefesini vermek üzere olan Leyla'ya Sam'in öldüğünü söyler. Leyla'nın gözlerini kapatan Polat'ın elinde Leyla'nın hızması kalır. Fonda "Altın Hızma Mülâyim" türküsüyle, Türkmen köyüne güneş doğarken film biter.

1. 1. 21. Son Osmanlı: Yandım Ali



Yönetmen: Mustafa Şevki Doğan.

Senaryo: Mehmet Soyarslan.

Görüntü Yönetmeni: Zekeriya Kurtuluş.

Sanat Yönetmeni: Hakan Dünder, Filiz Ekinci.

Müzik: Kalan Müzik - Hasan Saltık.

Kurgu: Kemalettin Osmanlı.

Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Cansu Dere, Emin Boztepe, Engin Őenkan, Okan Aydoğan, Anna Babkova, Levent Öktem, Alican Yücesoy, Hasan Yalınzoğlu, John Baker, İlker Ayrık, Murat Tayyar.

Yapımevi: Özen Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 119 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 19.01.2007.

Konusu: İşgal devletlerinin gemileri boğaza demir atmıŐtır. Bu durumu gören genç subay M. Kemal tarihe geçen sözünü söyler; “Geldikleri gibi giderler.”. Yandım Ali İstanbul’un bıçkın delikanlılarından. Birçok cephede savaşlara katılmış birçok defa da vurulmuş ama güçlü bünyesi ve vatan sevdası sayesinde yaşama tutunmuŐtur. Fransız konsolosluğundaki Guro eski hesaplarından dolayı Ali’nin peşine adam takar. Ali peŐindeki Celal’le kavgaya tutuşur. Celal Ali’nin yiğitliğine karşı onunla dost olur. İstanbul’daki Rumlar İngiliz gemilerinin boğazda olmalarından çok mutlu olup sağa sola Osmanlının bittiğini söylerler. Buna dayanamayan Yandım Ali Rumları hacamat eder. İstanbul’un orta yerinde cepheden dönen Osmanlı askerinin perişan halini görünce de İngiliz askerleriyle çarpışır ve yaralanır. Eskiden tanıŐıđı ÇukurçeŐmeli Osman Bey’in kahvesine kendini zor atar. Osman Bey, Nadia’ın yardımıyla Ali’yi İngilizlerin elinden kurtarır. Sonra yarası temizlenerek Osman Bey’in çiftliğine götürülür. Burada kendine gelen Ali, Osman Bey’in adamı olarak M. Kemal ve arkadaşlarının toplantı halindeyken güvenliğini sağlar. Ancak işgalcilerle işbirliği yapan Osman Bey toplantı bölgesine İngiliz casusunu sokar, olaylardan habersiz Ali, casus Kara Necati’yi yakalar ve öldürür. Olay yerine gelen M. Kemal’den övgüler alır. Osman Bey her türlü kaçakçılığı yapan ve bundan büyük rant sağlayan bir adamdır. Çiftliğine gelen son İttihatçı beyleri kaçırmayı reddeden Osman Bey, Ali’nin bu beyleri İstanbul dışına çıkarma giriŐimini de işgalcilere gammazlar. Çıkan çatışmada İttihatçı Beyler ve Celal ölür. Müftünün vatanın selameti için emanet ettiği altınları işgalcilere kaptıran Ali sorgulanır. Altınları, eski sevgilisi olan Defne’nin zorla evlendiği silah kaçakçısı eşi Dimitri’den aldığını söyler. Dimitri’nin karısı Defne gelerek Ali’yi işgalcilerin elinden kurtarır. Defne, Dimitri’nin öldüğünü kalan parayla istedikleri yerde yeni bir hayata kavuŐabileceklerini söyler. Ali, M. Kemal’in Samsun’a çıktığını ve milli mücadelenin başladığını gazetelerden öğrenir ve Dimitri’nin İngilizlerden aldığı

silahları Anadolu'ya geçirme planları yapar. Durumu Osman Bey'e söyler ancak işgalcilerle işbirliğinden şüphelendiği için silahları emin bir yere saklayarak Osman Bey'le birlikte yalnız gitmeyi teklif eder. Defne'nin evine geldiğinde, Defne'nin ipten sallandığını ve başında Guro'nun beklediğini görür. Ali büyük bir kavgadan sonra Guro'yu öldürür, Defne'yi ipten alır. Dışarıda İngiliz askerlerinin evi sardığını gören Defne, Ali'yi mahzenden kaçıtır. Ali kaçarken evin altındaki cephaneliği evin içindeki İngiliz askerleriyle birlikte havaya uçurur. Ali, Osman Bey'le birlikte sahile gelir. Osman Bey'in adamları da takip eder. Teknede silah olmadığını gören Osman Bey'in adamları ile Ali arasında çatışma çıkar. Şüphesinde haklı çıkan Ali silahları başka yerde tuttuğunu söyler ve adamların hepsini öldürür. Osman Bey yaralanır, İngiliz askerleri hemen yardıma gelir Ali'yi yakalamak için saldırırlar. Yaralı Osman Bey yaptıklarından pişman olduğu için eline gelen bir el bombasının pimini çekerek kendisiyle birlikte İngiliz askerlerini de imha eder. Ali silahları Müzeyyen Ebe vasıtasıyla Anadolu'ya sevk eder. Anadolu insanının kadınıyla kızıyla bir mücadele içinde olduğunu söyleyen Ali Viyana'ya gitme fikrinden vazgeçerek Anadolu'ya gideceğini söyler. Defne de sevdiği adamın atına binerek sevdiği vatan uğruna mücadeleye katılır.

1. 1. 22. Hacı Bektaş-ı Veli



Yönetmen: Fikret Uçak.

Senaryo: Yahya Benakay.

Görüntü Yönetmeni: Özdemir Ögüt.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Cüneyt Gökçer, Şadiye Arcıman, Ali Şen, Gülgün Erdem

Yapımevi: Videola

Yapım Yılı ve Süresi: 1967, 76 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konu: Hacı Bektaş-ı Veli, Lokman Perende'nin yanında yetişen bir mutasavvıftır. Lokman talebesinin keramet sahibi biri olduğunu bilir. Bir gün Lokman abdest almak için talebesinden su ister. Hacı Bektaş-ı Veli dua eder, mektebin ortasından pınar çıkar. Hocası, Hacı Bektaş-ı Veli'ye bir seccade ve çerağ verir. Karacahöyük'ü yer tayin etmesini söyler. Hacı Bektaş-ı Veli yola çıkar ama Rum ilinde Anadolu'ya gelmesini istemeyenler vardır, Rum halkının ona bağlanmasından korkarlar. O da güvercin donuna girer ve uçarak Karacahöyük'e gelir. Rum erenleri huzursuz olurlar. Hacı Tuğrul (Doğrul) doğan olup, Hacı Bektaş-ı Veli'yi öldürmek ister. Hacı Bektaş-ı Veli insana döner, onu aklı başından gidene dek sıkır, o da af diler. Döner arkadaşlarına olan biteni anlatır. Hacı Bektaş-ı Veli, Rum erenlerini davet eder onlar daveti kabul etmez. Hacı Bektaş-ı Veli'ye malum olur, üç gün çerağlarını söndürür altlarındaki seccadeyi kaybeder. Erenler, bu olay üzerine onun huzuruna çıkarlar ve kime bağlı olduğunu sorarlar. "Horasan erenlerindenim, Türkistan'dan geldim, mürşidime Ahmet Yesevi derler." der Hacı Bektaş-ı Veli. Bir dedikodu olur İsmail adında biri iftira atar ama sonunda pişman olur ve Bektaş-ı Veli'ye hizmetçi olarak katılır ve canla başla dergâha hizmet eder. Hacı Bektaş-ı Veli, Can Baba adında ereni kâfir iline gönderir. Can Baba yolda kâfirlere rastlar, onları Müslümanlığa davet eder. Kâfirler onu kazana koyup kaynatmaya başlarlar. Can Baba "Bana bir şey olmazsa siz de Müslüman olur musunuz?" der. Hacı Bektaş-ı Veli bu olayı hisseder ateşin tesirini azaltır. Can Baba'ya bir şey olmaz. Adamlar sözlerinde durmaz. Odunları yığıp yakarlar, Can Baba'yı ateşe atmak isterler. Can Baba "Din adamınız da benimle ateşe girsin, hangimiz, ateşi geçeceğiz bakalım." der. Peder yanar, Can Baba ateşten geçer. Kâfirler Müslüman olur. Bektaş-ı Veli'nin ünü iyice yayılır. Yunus Emre, heybesine alıç yükler ve karşılığında ondan buğday istemek için huzuruna çıkar. Hacı Bektaş-ı Veli "Buğday mı vereyim nasip mi?" der.

Yunus Emre, “Nasibi ne yapayım, buğday isterim.” der ama yolda pişman olur, geri döner, nasip ister. Hacı Bektaş-1 Veli, Yunus Emre’nin nasibinin Tabduk Emre’de olduğunu söyler. Hacı Bektaş-1 Veli’nin müridi Sadrettin hocasını öldürmek ister, sonra pişman olur, Veli’nin kapısının eşğine yatarak kendini affettirir. Hacı Bektaş-1 Veli’nin kerametleri devam eder. Bektaşî dergâhına katılanların sayısı artar. Hacı Bektaş-1 Veli’nin müridi Sadrettin, Bektaşiliğin esaslarını içeren “Makâlât”ı yazar ve Türkçe’ye çevirir. Hacı Bektaş-1 Veli, doğru yaptığını söyle ve Karaman oğlu Mehmet Bey’in, “Bu topraklarda Türkçe konuşmalı.” demesini hatırlatır. Hacı Bektaş-1 Veli vefat edeceği gün İsmail’i çağırır ve bugün ahrete göçeceğini, kendisi ölünce, Çile Dağı tarafından boz atlı birinin geleceğini, yüzünde yeşil bir örtü olacağını, içeri girerek, Yasin okuyacağını söyler. Attan inip selam verince selamını almasını, onu ağırlamasını söyler. Kefenini getirip, kendisini yıkarken ona yardım etmesini vasiyet eder. Kendisini gömdükten sonra bin koyunla yüz sığır kurban etmesini, bütün halkı çağırıp, hizmet etmesini, onları doyurup, yedinci günü, kırkinci günü helva dökmesini, ne kadar mürit, muhip varsa davet edip yedirmesini vasiyet eder. Hacı Bektaş-1 Veli ölünce vasiyetinde söyledikleri aynen çıkar. Yüzü örtülü adam gelir söylenenleri bir bir yapar. İsmail dayanamaz tam onun gideceği sırada kim olduğunu sorar. Yeşil örtülü zat yüzün açar. İsmail karşısında Hacı Bektaş-1 Veli’yi görür. Veli atını boşluğa sürer ve gözden kaybolur.

1. 1. 23. Behlül-i Dana

Yönetmen: Yücel Uçanoğlu.

Senaryo: Yücel Uçanoğlu.

Görüntü Yönetmeni: Hasan Şeker.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Cahit Berkay.

Kurgu: Halil Öner.

Oyuncular: Murat Soydan, Mine Sun, Ümit Yesin, Yaman Tarcan, Mustafa Erçel, Erol Şen, Enver Dönmez, Kıvılcım Kaya, Bilal Yıkılmaz, Canan Baş, Gülnihal Yazıcı, Yaşar Kutbay, Efgan Efehan.

Yapımevi: İrfan Söyler, TGRT.

Yapım Yılı ve Süresi: 1993, 88 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1993.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Behlül-i Dana evine geldiğinde kapıyı açık eşyalarını alt üst edilmiş bulur, evine giren hırsızın kitaplarına dokunmadığını görünce şükreder. Mezarlığa oturur evine girenleri bekler. Oradan geçen birinin sorusu üzerine: “Yolunu şaşırmış birini bekliyorum, ecel onu mutlaka buraya getirecek.” der. Dönemin halifesi Harun Reşit Behlül-i Dana’dan nasihatler ister. Behlül-i Dana halifeye bir sarayına bir de kabirlere bakmasını, başka nasihate ihtiyacı olmadığını söyler. Basra’ya gitmek üzere oradan ayrılır. Yolda eşkıyalar önünü keser. Eşkıyaların reisi Abbas’ın “ya para ya can” isteği üzerine, Abbas’ın adamı Abdurrahman’ın, bunda hiç para bulamayız demesiyle Behlül-i Dana yoluna devam eder. Basra’da geceyi geçirmek için konakladığı handa iftiraya uğrar. Bir adamı öldürme suçundan zindana atılır. Tam darağacına çıkarılıp asılacakken iftira eden kişi “Bir ejderhanın ağzını açıp ateş püskürdüğünü, doğruyu söylemediği takdirde kendisini parçalayacağını” söyleyerek cinayeti kendisinin işlediğini itiraf eder. Behlül-i Dana iftira eden hancıyı affeder tekrar Bağdat’a döner. Halifenin isteği üzerine ona nasihatler eder ve dünyadan ayrılma vaktinin geldiğini söyleyerek oradan ayrılır. Halife Harun Reşit, Behlül-i Dana’yı çok sevdiği için baş vezir Zeyid Bin Ziyad tarafından öldürülmek istenir. Eşkıya Abbas ile yapılan öldürme planı Behlül-i Dana’nın üzerine atılır. Behlül-i Dana, Harun Reşit’in kendisinden şüphelenmesine üzülür ve mezarlığa gider. Gecenin karanlığında gizlice evine gitmek isteyen Abdurrahman mezarlıkta Behlül-i Dana ile karşılaşır. Behlül-i Dana ona nasihatler eder, o da tövbe ettiğini eşkıyalığı bıraktığını, halifeyi öldürmek için Abbas ve Ziyad’ın plan yaptığını söyler. Behlül-i Dana halifeye giderek öldürme planını kimlerin yaptığını anlatır. Halife çok pişman olur, Behlül-i Dana’dan affını ister. Behlül-i Dana da Abdurrahman’ı affı karşılığında bunu kabul eder. Harun Reşid’i öldüremeyen Ziyad ve Abbas bunun sorumlusu olarak Behlül-i Dana’yı öldürmek isterler. Durumdan haberdar olan Abdurrahman halifeye haber verir. Askerler Ziyad ve Abbas’ı suçüstü yakalarlar. Film Behlül-i Dana Hazretleri’nin nasihatleriyle biter.

1. 1. 24. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi

Yönetmen: Hüseyin Aydemir.

Senaryo: Hüseyin Aydemir, Mehmet Uyar.

Görüntü Yönetmeni: Metin Erdoğan.

Sanat Yönetmeni: Deniz Özen.

Müzik: Volkan Şanda.

Kurgu: Oğuz Ercan, Aydın Aydemir.

Oyuncular: İsmet Üstekin, Özden Özgürdal, Fahri Ergenekon, Dündar Aydın, Mehmet Bilgin, Cemil Bilgiç, Macit Flordun, Efgan Efehan, Eyüp Dirlik, Atilla Ergün, Uğur Kıvrıkcık, Erdoğan Sıcak, Mesut Çakarlı.

Yapımevi: İbrahim Çalışkan, TGRT.

Yapım Yılı ve Süresi: 1993, 99 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1993.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Kumarbaz Aydın yazı tura atarak evden çıkar. Sokaktaki ayyaşların mekânlarından geçerek karanlık bir sokağa girer. Birkaç adam tarafından yolu kesilerek dövülür. Karanlıkta yüzü görünmeyen çete reisi Aydın'a kumar borcunu ödemesini yoksa öldüreceğini söyler. Aydın eve gelir, uyuyan annesinden habersiz ata yadigârı antikaları alır, satmak için antikacıları dolaşır. Ancak antikacılar Aydın'ın elindeki eşyalara değer vermez. Aydın bankta çaresiz otururken en son bir antikacı daha görür ve oraya girer. Antikacı bunların çok değerli olduklarını, bir definenin yerini anlattığını söyleyince Aydın satmaktan vazgeçer ve geri eve gider. Ancak evde kumar borcu olan adamlar beklemektedir. Aydın çaresiz antikacıya döner ve defineyi beraber bulmayı teklif eder. Antikacı kitabı alır ve kitabı okumaya başlar. Kitabın ismi Mehmet Emin Tokadi Hazretlerinin Menkıbeleri'dir. Aydın çabuk okumasını ister. Antikacı kitabı okumaya başlar. Emin, Efendibabasının isteği üzerine İstanbul'a hazine bulmaya gider. İstanbul'a gelir gelmez bir kese altınını Selim'e çaldırır. Bir talebeye hat dersi verir, talebesi vefat edince memuriyetliği de bırakarak mürşidini bulmaya çıkar. Kasapzade Muhammed Efendi, Emin Efendi'ye Mekke'de Ahmet Yekdas Cüryani Hz.'ni bulmasını, selam götürmesini ve o zatın talebesi olmasını ister. Emin Efendi Mekke'ye gelir bir mescide namaz kılmak için

girdiğinde içerideki zat ona ismiyle hitap ederek “hoş geldin” der. Aydın kitabın saçma olduğunu, hiç görmeden birinin ismini bilmesini saçma sapan bulduğunu söyler. Antikacı okumaya devam eder. Emin Efendi o kişinin Ahmet Yekdas Cüryani Hz. olduğunu öğrenir ve üç yıl talebesi olduktan sonra hocasının vasiyeti üzerine İstanbul’daki Hocagani Divan-ı Hümayunda Kumrul Muhammed Efendi’nin sohbetlerine iştirak eder. Yekdas Hz., talebesi Emin Efendi’nin isteği üzerine, kabrinin kolay bir yere yapılmamasını nasibi olup da bulanların, bir Fatiha okuyanların cehennem ateşinden kurtulması duasını eder. Aydın yine müdahale eder ve Emin Efendi’nin hocasından definenin yerini niçin öğrenmediğine şaşırır. Antikacı okumaya devam eder ve sırrı çözdüğünü söyler. Aydın kazmayı küreği alır ve beraber bir mağaraya girerler. Aydın mağaradan ürperir. Antikacı mağarayı mezara benzetir hatta mağarayı daha lüks olarak niteler. Antikacı kitabı orada okumaya devam eder. Emin Efendi, Kumrul Efendi’den tasavvufun inceliklerini öğrenir ve hocasının vefatı üzerine ders anlatmaya başlar. Bir medresede hat dersi alan öğrencilerin yanına gelen Emin Efendi orada ders gören bir öğrenciyi ilk defa görmesine rağmen ismiyle hitap eder, ona sabır telkin eder. O talebe eniştesi Selim’den eve ekmek getirmediği için her gün dayak yiyen Yahya’dır. Antikacı Emin Efendi’nin Yahya’yı saadet tuzağına düşürdüğünü söyler. Aydın kendini Yahya’nın yerine kor. Antikacı devam eder. Bir gün Emin Efendi Kuran-ı Kerim okurken Selim onu hançerlemek için davranır ancak elindeki hançer birden gül olur. Emin Efendi’den ders alan Yahya artık eser verme aşamasına gelmiştir. Emin Efendi Yahya’nın yazmış olduğu “Lailaheillallah Muhammedenrasulallah” yazısını görür ve “İnşallah bu hat kimin eline geçerse onun sıkıntılarında kurtulmasına vesile olur” diye dua eder. Antikacı Aydın’a dönerek “İşte bana verdiğin hat eseri budur.” der. Kitap biter ama definenin yeri hala belli değildir. Aydın sinirlenir. Antikacı son olarak kitabın sonundaki notta, bu defineye tövbe edip niyetini düzeltenlerin ulaşabileceğini okur. Aydın defineye ulaşmak için tövbe ettiğini söyler, ancak antikacı gerçekten tövbe etmediğini söyler ve birden ortadan kaybolur. Aydın tek başına kalır korkar. Kendi kendine antikacıya hak verir dua etmeye başlar, gerçekten tövbe eder. Birden Mehmet Emin Tokadi’nin silueti belirir “haydi, define burada, vur kazmayı” der. Aydın defineden vazgeçtiğini çıkış yolunu göstermesini ister. Mehmet Emin Tokadi Hazretleri duvarın ardında çıkış yolu olduğunu söyler ve ortadan

kaybolur. Aydın duvarı yıkar ve orada satmak istediği kitabı bulur ve evine gelir. Eve geldiğinde hat eserini duvarda asılı görür. Aydın bütün cesaretini toplayarak kumar borcunu ödemeyeceğini söylemeye gider. Çete reisi kitapta anlatılan Selim'dir. Silahı çeker sonu geldiğini söyleyerek Aydın'a doğrultur. Tam o anda bir telefon gelir, Selim telefonla konuştuktan sonra arayanın "o" olduğunu borcunun ödendiğini söyler. Arayanın "Aydın'a söyle mağaradan çıksın." dediğini iletir. Aydın şaşkın bir halde dün gece gittiği antikacıya gider. Ancak dükkânın yerinde bir tuhafiyeci vardır, Aydın'a yirmi yıldır orada olduğunu söyler. Aydın daha da şaşırılmış bir halde caddede yürümeye başlar. Dün gece antikacı olan kişi yol kenarında ayakkabı boyamaktadır ve vatandaşın biri gelir ona adres sorar. O da boya tezgâhını bırakarak adamı gideceği yere götürmek için oradan ayrılır.

1. 1. 25. Kızılırmak-Karakoyun



Yönetmen: Lütfi Ömer Akad.

Senaryo: Lütfi Ömer Akad.

Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Abdullah Nail Bayşu, Orhan Gencebay.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Yılmaz Güney, Nilüfer Koçyiğit, Kadir Savun, Derya Tanyeli, Osman Alyanak, Tuncer Necmioğlu, Haluk Orçun, Murat Tok, Osman Türkoğlu, Tümer Özer.

Yapımevi: Lamex Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1967, 78 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: As dergisinin sinema yazarları arasında düzenlediği “1965-69 dönemin en iyi 10 filmi” soruşturmasında 3.üncü oldu.

Konusu: Kasabada yaşayan Abdi Ağa obalılara borç verir ihtiyaçlarını fahiş fiyata satar, obalılardan da düşük fiyatta ürettiklerini alır. Obanın beyi Hüseyin Ağa karısının ölmesi üzerine yirmi yaşlarındaki Zehra ile evlenir. Zehra, Abdi Ağa'nın adamlarıyla anlaşmalı Hüseyin Ağa'nın ardından işler çevirir, Hüseyin Ağa'nın Abdi Ağa'ya borçlanmasını sağlar. Hüseyin Ağa'nın eski karısından olma Hacce obanın çobanı Ali Haydar'ı sever. Hatice, sevdalısı Ali Haydar ile gizli gizli buluşur. Hatice'nin analığı Zehra'nın da Ali Haydar'da gözü vardır. Ancak Ali Haydar, sürekli Zehra'yı reddeder. Hüseyin Ağa, Ali Haydar'ı çağırır. Kızını isteyen Ali Haydar'a cevabı törelerin vereceğini, (Törelere göre bey kızı bir çobana varamaz.) Düşkünler Meydanı'nda kararın verileceğini söyler. Düşkünler Meydanı kurulur şahitler, istekliler dinlenir. Karar verilmeden önce meydana gelen obanın ozanı Dede Can iki sevdalının kavuşması için bir şart koşar. Oba erenlerinin şartı şudur. Ali Haydar, üç gün, üç gece tuz yedirilen ve hiç su içirilmeyen koyun sürüsünü dereden karşıya geçirirse Hacce ile evlenebilecektir. Koyun sürüsüne, Zehra ve adamı Şaban, üç gün üç gece tuz yedirir ve koyunlara hiç su verilmez. Koyunlar çok susar. Bu arada Fettan, Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'e Hacce'yi ister. Hüseyin Ağa kararın Düşkünler Meydanı'nda verileceğini söyler. Çoban Ali Haydar kavalını çalar, kaval sesini duyan koyunlar teker teker karşı tarafa geçer. Koyunlar, çok susmasına rağmen adeta çobana koyulan şartı bilircesine dereden hiç su içmezler. Çoban, sınavı kazanmıştır artık sevdiğiyle evlenebilecektir. Ancak Fettan obaya gelerek kızını vermemesi karşılığında Abdi Ağa'nın otlakları alacağını söyler. Düşkünler Meydanı kurulur, Ali Haydar meydana gelerek hakkından feragat ettiğini kararı basına bıraktığını söyler. Hüseyin Ağa düşünür taşınır Hacce'yi Abdi Ağa'ya vermeye razı olur. Abdi Ağa'nı adamları Hacce'yi obadan alıp giderken Ferhat Can obayı etrafında toplar ve onlara seslenir. Hacce'ye yazık olduğunu, sevdalılarını ayırmanın törede yeri olmadığını söyler. Obalı silahlanır, önde Ali Haydar Hacce'yi geri almak için Fettan ve adamlarının peşine düşer. Kızılırmak kenarında çatışma çıkar. Ali

Haydar Hacce'yi almak için köprüye gider ancak köprünün ipleri kopar ve köprü yıkılır. Herkes sulara gömülür.

1. 1. 26. Kerem İle Aslı



Yönetmen: Orhan Elmas.

Senaryo: Orhan Elmas.

Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Fatma Girik, Kadir İnanır, Hayati Hamzaoğlu, Reha Yurdakul, Suna Selen, Nedret Güvenç, Atıf Kaptan.

Yapımevi: Uğur Film, Memduh Ün.

Yapım Yılı ve Süresi: 1971, 73 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 01.11.1971

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: “Bundan yıllarca önce zenginlik ve debdebe içinde yaşayan Hakan’ın hiç çocuğu olmazmış. Soyunu sürdürecektir bir oğlunun dünyaya gelmemesi Hakan’ı yemeden içmeden kesmiş. Bu yüzden Hakan ülkesinin bütün işlerini Vezir’in eline bırakmış. Zalim bir insan olan Vezir, vergi toplama bahanesiyle ülke halkına türlü şekilde işkence edermiş. Hakan bir gün kendisi gibi evlat hasreti yaşayan demirci başıyla (Bektaş) ava çıkmıştır.” girişiyile film başlar. Avda bir ceylan çıkar karşılarına.

Hakan tam ceylanı vuracağı sırada Bektaş “Günah” der. O sırada ceylan aksakallı bir derviş olur yanlarına gelir. Elinde bir elma vardır. Derviş, Hakan’a “Halkına eziyet etmezsen bir oğlun olacak. Bektaş, senin de bir kızın.” der. Elmayı verir. Bu elmanın yarısını Hakan’ın karısı Hatice, diğer yarısını Bektaş’ın karısı Güldane yiyecek ve iki gülfidanı dikeceklerdir. Eğer bu şartlar yerine getirilirse iki ailenin de bir çocuğu olacaktır. Hakan dervişin sözlerine uyar. Halka eziyet etmez. Kısa bir süre sonra Hakan’ın ve Bektaş’ın eşleri gebe kalır. Kötü niyetli Vezir’in gözü tahttadır. Bunun için büyücüye akıl danışır. Büyücü, Hakan’ın halka tekrar zulüm etmesi gerektiğini söyler. Vezir Hakan’ın aklını çelmeye çalışır. “Dervişe verdiğiniz sözü yeterince tuttunuz. Derviş hanımınızın karnındaki çocuğu alacak değil ya, vergi toplayalım.” der. Hakan, onun bu sözlerine kanar. Hakan halka zulmedilince Derviş rüyasına girer, ona “Kızın olacak.” der. Hakanın bir kızı olur. Hakan bu duruma çok öfkelenir. Vezir ona yine akıl verir, Hakan ebeyi ve yardımcısını öldürtür, kıza, Aslan adını koyarlar. Kimse sultanın bir kız doğurduğunu bilmez. Hakan kızı erkek gibi yetiştirir. Bektaş’ın da bir oğlu olmuştur. Adını Kerem koyarlar. Kerem ile Aslanbey birlikte büyürler, Kasım Ağa’dan kılıç kullanma ve ata binme dersi alırlar. Kerem rüyasında bir ceylan görür, o ceylan Kerem’i cennet bahçesine götürür ve Kerem orada güzel bir kız görür. Kerem ile Aslanbey yarışa tutuşurlar. Pınarın başında Kerem Aslanbey’e bir kıza vurulduğunu söyler. Aslında kız olan Aslanbey, kendinin de birine vurulduğunu ama bunu söyleyemediğini söyler. Birlikte Kerem’in rüyasında gördüğü yere gelirler. Kerem ile Aslanbey’in karşısına aksakallı derviş çıkar. Derviş, Aslan’a “Allah’a bunca karşı geldiğin yeter. Elin bundan sonra silah değil gergef tutacak. Yalan söyleyerek bu böyle devam etmez. Aslan, Aslı kızsın sen.” der. Kerem bu duruma çok sevinir. Aslan, güzel elbiseli uzun saçlı bir kız kılığında çıkar karşısına. Gördüğü güzel rüyasında gördüğü kızın aynısıdır. Aslı ile Kerem birbirlerine sevgilerini açarlar. Ancak, Aslı babasından korkmaktadır. Nitekim Aslı’yı kız elbiseleri içinde görünce babası onu Kız Kulesi’ne hapseder. Aslı ile Kerem gizlice bahçede buluştukları sırada Karavezir Hakan’a haber vererek onları yakalatır. Hakan, Aslı’yı emirlerine karşı gelmesinden dolayı Kasım Ağa’ya teslim ederek yedi ülke aşırmasını ve Daloğlu kalesine görmesini emreder. Kerem’in ise gözlerini dağlanır ve dağ başına atılır. Kerem âşık olur, diyar diyar dolaşır Aslı’yı sorar herkesten. Bir gün Daloğlu kalesine gelir, orada da sazını çalınca Aslı duyar ve Kerem’ine kavuşur. Kasım Ağa

Kerem'i yine mahzene atar "Kuşluk vakti başı vurulsun." diye emir verir. Fakat Aslı Kasım Ağa'ya yalvarır, Kerem'i kurtarır, birlikte oradan kaçarlar. Hiç kimsenin giremediği cennet bahçesine varırlar. Burada Aslı dua eder gözünden akan yaşlarla Kerem'in gözleri açılır. Hakan hastalanır ve yaptıklarından pişman olur. Ölmeden Aslı ile Kerem'i evlendirmek ister. Vezir Hakan'ı zehirleyerek öldürür. Ferman çıkararak, Kerem'in Aslı'yı üç gün içinde getirmemesi halinde Demirci Bektaş'ın başını vurduracağını her kişiye duyurur. Kerem çaresiz Aslı'yı getirir ama Karavezir sözünü tutmaz, Bektaş'ın başını vurdurur, Kerem'i de zindana attırır.

Aslı Kerem'in serbest kalması şartıyla Karavezir'le evlenmeyi kabul eder. Kerem'in yanına giderek kendisini kuyunun yanında beklemesini söyler. Düğün günü Kerem serbest kalır, Aslı da kaçar. Ancak Vezir Kerem'i kuyunun başında adamlarına oklatır ve Kerem yaralanır. Aslı yetişir, ardından Karavezir de gelir. Aslı, Karavezir'in belindeki hançeri olarak onu yaralar, tam öldürecekken Karavezir de Aslı'yı yaralar. Karavezir orada ölür. Aslı da Kerem'in yanına gelir ve orada ikisi de can verir.

1. 1. 27. Batan Güneş



Yönetmen: Temel Gürsu.

Senaryo: Hulki Saner.

Görüntü Yönetmeni: Muzaffer Turan.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Fedi Tayfur, Necla Nazır, Eray Özbal, Coşkun Gögen, Muharrem Gürses, Muadelet Tibet, İlhan Hemşeri, Huri Sapan.

Yapımevi: Saner Film, Hulki Saner.

Yapım Yılı ve Süresi: 1978, 86 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 01.01.1979.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Ferdi, Ağa'nın çiftliğinde çalışarak annesi ve kardeşi Kemal'in geçimini sağlamaktadır. Çiftliğin çavuşu Nazlı'nın babası Asım Çavuş'tur. Nazlı ve Ferdi sözlüdür. Ferdi biriktirdiği başlık parasını kazada sakatlanan Kemal için harcayınca düğünleri ertelenir. Asım Çavuş başlık parası olmadan Nazlı'yı vermeyeceğini söyler. Ağa'nın oğlu Sait Almanya'daki akıl hastanesinden döner. Nazlı'yı görünce kendisinin olması için planlar yapar. Almanya'dan yeni dönen Arif ile anlaşarak Ferdi'yi başlık parası için Almanya'ya gitmeye ikna eder. Ferdi ve Nazlı ile şelalenin altında buluşarak birbirlerine yemin ederler, murat alıp murat verirler. Ferdi kardeşi Kemal'e, Nazlı'nın Allah huzurunda karısı olduğunu, anasına ve Nazlı'ya iyi bakmasını söyler. Ferdi, Arif ile Almanya'ya gider, ancak Arif Almanya'da bir petrolde Ferdi'yi bırakır kaçır. Ferdi zor şartlarda çalışır. Sait ise Nazlı'yı çok sevdiğini, Nazlı'nın da kendisini sevdiğini söyleyerek babasını Asım Çavuş'a gönderir. Her şeyden habersiz Ağa kızı ister, Asım Çavuş hemen kabul eder. Konuşmaları duyan Nazlı Ağa'nın yolunu keserek yalvarır yakarır. Kendisinin Ferdi'yi sevdiğini hatta ondan hamile olduğunu söyler. Durumu öğrenen Ağa önce oğlu Sait'i döver, sonra Asım Çavuş'a sevenleri ayırmamasını tembih eder. Sait Nazlı'nın önünü keserek ona zorla sahip olmaya çalışır. Nazlı ise Ferdi'yi sevdiğini, bir daha karşısına çıkmamasını söyleyerek Sait'in yüzünü yaralar. Sait intikam almak için yemin eder. Ağa'dan kızının hamile olduğunu öğrenen Asım Çavuş Nazlı'yı döverek sokağa atar. Nazlı çaresiz Ferdi'nin annesine sığınır. Bunu fırsat bilen Sait Kemal'le Nazlı'nın buluştuğunu, bir de çocuk peydahladığı iftirasını atarak onları köyden sürdürür ve evlerini yakar. Nazlı, Kemal ve annesi bağ evinde kalmaya başlarlar. Almanya'da başlık parasını biriktirip dönmeye karar veren Ferdi, Arif ile

karşılaşır. Ancak Arif onu yine kandırarak Almanya'da kalmasını sağlar. Ferdi Almanya'da Huri Sapan'ın yanında saz çalarak iyi para kazanır. Köye mektup yazar. Ancak Sait ben götüreyim yalanıyla postacının elinden mektupları alır. Ferdi'ye mektup yazarak annesine, Kemal'e iyi baktığını köyü merak etmemesini söyler. Ferdi Almanya'da çok para kazanır. Nazlı'ya bir gelinlik olarak köye dönmek için Arif'le yola çıkarlar. Arif, Ferdi'nin pasaportunu ve paralarını gizlice cebine koyar. Arabayı Arif kullanırken kaza yaparlar. Arif ölür, Ferdi ağır yaralanır Alman hastanesine kaldırılır. Arif'in cebinden Ferdi'nin pasaportu çıktığı için Alman makamları Ferdi öldü diye Türkiye'ye haber gönderir. Muhtar ise acı haberi ve Ferdi'nin valizini annesine verir. Bunu duyan annesi şoka girer ve dili tutulur. Nazlı çocuğunu doğurur. Zamanla büyüyen çocuk Kemal'i babası bilir. Babasız büyüyen Kemal ise Ferdi'nin çocuğunun kendisine baba demesine seslenmez. Ferdi uzun zaman sonra kendine gelir ve köye mektup yazar. Sait yine postacıdan mektubu alarak okur. Köye geleceğini söyleyen Ferdi'yi köprüde karşılar. Yolda giderken, kardeşi Kemal'le Nazlı'nın evlendiğini, annesin buna dayanamayarak dilinin tutulduğunu söyler. Bağ evine giden Ferdi, çocuğun Kemal'e baba, Nazlı'ya da anne dediğini duyar. Onların birlikte tarlaya gitmelerini fırsat bilerek annesini alır ve İstanbul'a gider. Sait, tarladan dönen Nazlı ve Kemal'le, Ferdi'nin geldiğini, altında bir Mercedes araba, yanında bir Alman avradının olduğunu söyler. Annesini alarak gittiğini, artık kendisini rahatsız etmemelerini, hayatını yaşamak istediğini söyleyerek onları da kandırır. Ferdi İstanbul'da Huri Sapan'ın yanında saz çalmaya başlar, zamanla kendi kasetleri çıkar çok ünlü olur. Televizyonda abisini gören Kemal yengesini alarak İstanbul'a gider. Ancak Ferdi ikisini de kovar. Nazlı giderken, yemin ettiği kayalıkta üç gün batımı bekleyeceğini, üçüncü gün Ferdi gelmezse intihar edeceğini söyler. Bunlara dayanamayacağını söyleyen Ferdi, intihar etmek için silahı alırken mermiyi düşürür. Bunu gören annesinin dili korkudan çözülür. Ferdi gerçekleri öğrenir. Nazlı kayalıkta beklemektedir, Ferdi Nazlı'ya koşarken kayaların arasından Sait çıkar ve Ferdi'yi vurur. Ferdi arabasını Sait'in üstüne sürerek onu uçurumdan aşağı atar. Sait cezasını bulur, Ferdi ve Nazlı birbirine kavuşur.

1. 1. 28. Bir Yudum Mutluluk



Yönetmen: Orhan Aksoy.

Senaryo: Orhan Aksoy.

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Orhan Gencebay, Necla Nazır,

Yapımevi: Gülşah Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1982, 68 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 01.11.1982.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Orhan sabaha kadar saz çalıp dertleştiği Noksani Baba'nın yanına sazını bırakarak gider. Orhan, Zehra ile evlenebilmek için Almanya'ya işçi olarak gitmiş, izine geldiğinde ise Zehra'yı bulamamıştır. Mahallede kimse Zehra'nın nereye gittiğini bilmemektedir. Orhan, Zehra'yı bulmak için Almanya'ya dönmekten vazgeçer. Her yerde Zehra'yı arar. Barda arkadaşı Murat ile efkâr dağıtırken, Zehra yanında birkaç adamla içeri girer. Orhan, Zehra'nın kendisini tanımamazlıktan geldiği için onu karnından yaralar. Zehra şikâyetçi olmamasına rağmen 5 yıl 8 ay 10 gün ceza alır. Orhan hapisten çıktıktan sonra arkadaşları onun için bir ziyafet düzenler. Yemekte bir de şarkı isterler. Orhan da:

Harcadım ömrümü hep senin için,

Sevilmek bir hayal sevmemek ziyan.
Ettiğim duadan ümide kadar,
Döktüğüm gözyaşı nefretim sensin.

Yaradan doğ demiş ben de doğmuşum,
Bir gönle gir demiş seni bulmuşum,
Ne yazık sayende sefil olmuşum,
İbreti âlemi görmemek ziyan.

Ömrümden çaldığım zamana yazık,
Uğruna verdiğim son nefes ziyan.

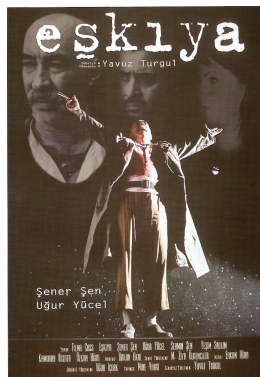
Bilirim bu dünya sensiz yaşanmaz,
Sensiz bir dert ile güne başlanmaz,
Sen de bil kahrına bu can dayanmaz,
Yaşamak çok güzel seninle ziyan.

Al beni vur yere parça parça et,
İstersen sev beni istersen kahret,
Bu mudur sevene verdiğin kıymet?
Sevmenin böylesi ölmekten ziyan. Şarkısını çalar.

Orhan yine Noksani Baba'nın yanına giderek onunla dertleşir. Noksani Baba da bir aşk acısından dolayı sokaklardadır. Orhan eski iş yeri olan oto tamirhanesinde çalışmaya başlar. Orhan, arabası arızalanan Sadık Bey'in arabasını tamir etmeye gittiğinde, fidye için kaçırmaya çalışanların elinden Sadık Bey'i kurtarır. Sadık Bey, karakolda ifade verirken Orhan Zehra'yı görür. Ancak Zehra alkolik ve uyuşturucu müptelası olmuş bir hayat kadınıdır artık. Sadık Bey Orhan'a istediği zaman her türlü yardımda bulunabileceğini söyler. Orhan Zehra'yı takip eder ancak Zehra ismini değiştirdiği için bulamaz. Sadık Bey'den yardım ister, birlikte Zehra'yı köhne bir yerde esrar krizinde iken bulurlar. Orhan Zehra'yı evine götürür, pencereleri tahta ile kapatır, hayata küsen Zehra'yı iyi bir tedavi ile yaşama döndürür. Orhan Zehra'ya bu

yola nasıl düştüğünü sorar. Zehra, adının Kemal olduğunu, onun lüks yaşamına ve zenginliğine özendiğini, evlenme vaadi ile kirletip sokağa attığını, uyuşturucuya alıştığını, hayat kadını olarak çalışmaya başladığını söyler. Orhan'ın karşısına çıkamayacağı için ondan ve mahalleden kaçtığını da söyler. Orhan bu adamı bulup ondan intikam alacağını Zehra'ya söyler. Birlikte ararlar. Barda Zehra ile karşılaşan Kemal onu tanır ve sarkıntılık etmeye çalışır. Orhan Kemal'i dövmek için davranır fakat Kemal kaçır. Kemal'i hastanede babası ziyaret eder. Kemal'in babası Asım Bey'dir. Oğlunu komalık eden adamın bulunması için adamların emir verir. Kemal'i vurmanın çözüm olmadığını söyleyen Zehra'ya: "İnsan hayatta bazı değerler için yaşar, bunu için ya ölür ya öldürür. Eğer insan bu duygusunu kaybederse yaşamı neye yarar." sözleriyle cevap verir. Sadık Bey, hayatını kurtaran Orhan'ı arkadaşları için düzenlediği partiye davet eder. Orhan'la Zehra partide eğlenir, gece de Sadık Bey'in misafiri olurlar. Kemal evde olmadığı için Orhan'la Kemal karşılaşmaz. Ancak sabah serinlemek için havuza giren Zehra'yı gören Kemal ona saldırır. Orhan Zehra'yı kurtararak Kemal'i dövmek için Olayı anlamayan Sadık Bey oğlunu dövenin Orhan olduğunu öğrenir, misafiri olduğu için Orhan'ın evden geldiği gibi gitmesine izin verir. Orhan Zehra'yı alarak oradan uzaklaşır. Ancak Kemal ve adamları Orhan'ın önünü keserler. Orhan'ı bayıltıp Zehra'ya tecavüz ederler. Orhan ayılır Zehra'yı o halde görür ve tekrar bayılır. Zehra ise buna dayanamaz ve kendini ırmağa bırakır. Ayılan Orhan Zehra'nın elbise parçasını ırmağın kenarında bulur. Orhan Sadık Bey'in evine giderek Kemal'i öldürür, karakola giderek teslim olur.

1. 1. 29. Eşkîya



Yönetmen: Yavuz Turgul.

Senaryo: Yavuz Turgul.

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak.

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler.

Müzik: Erkan Oğur.

Kurgu: Hakan Akol.

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Hürmeriç, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım, Ülkü Duru, Özkan Uğur, Necdet Mahfi Ayrıl, Kayhan Yıldızoğlu, Melih Çardak, Güven Hokna, Kemal İnci, Güven Gürel, Celal Berk.

Yapımevi: Mine Vargı.

Yapım Yılı ve Süresi: 1996, 121 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 29 Kasım 1996.

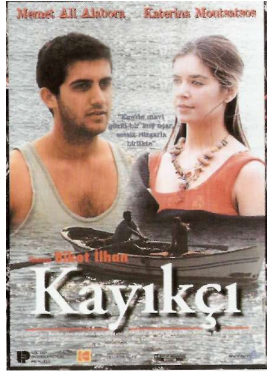
Aldığı Ödüller: SİYAD seçimde (1997): “En İyi Film”, “En İyi Senaryo”, (Yavuz Turgul), “En İyi Müzik” (Erkan Oğur), “En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu” (Melih Çardak).

İzleyici: 2004 verilerine göre son on yılın en fazla izlenen film sıralamasında 2.572.000 seyirci ile üçüncü sırada yer almaktadır. 2001 yılına kadar tüm zamanların izlenme rekorunu kırmıştır (Dorsay 2004: 15).

Konusu: Cudi dağlarında yakalanıp 35 yıla mahkûm edilen, ceza evinden çıktıktan sonra da yıllar önce kendisini jandarmaya ihbar eden Berfo’yla onun kaçırdığı çocukluk aşkı Keje’yi İstanbul’da arayan eşkıya Baran’ın öyküsüdür. Baran’a artık baraj açıldığı için sular altında kalmış ve boşalmış olan köyünde tek başına yaşayan köyün yarı ermiş delisi, bir muska verir, bu muska onu bütün kötülüklerden koruyacaktır. Bunu izleyerek Baran, Berfo ile hesaplaşmak üzere İstanbul’un yolunu tutar. Yolda Beyoğlu’nun arka sokaklarında büyümüş, uyuşturucu çevresinin taşımacılığını yapan bıçkın delikanlı Cumali ile tanışır ve onun polisten kaçmasına yardımcı olur. Bitirim Cumali, ilk kez ayak bastığı İstanbul’da kalacak yeri olmayan Baran’ı, Tarlabası’ndaki döküntü otellerden birine yerleştirir. Baran, otelin TV ekranında sevdiği kadını babasından satın alan ve kendisini de ihbar ederek yıllarca hapiste yatmasına neden olan ve şimdi İstanbul’un sayılı zenginlerinden biri olarak Mahmut Şahoğlu diye tanınan eski arkadaşı Berfo’yu görerek izini bulur. Mahmut Şahoğlu Keje ile birlikte görkemli bir malikânede oturmaktadır. Ancak Keje geçirdiği

zorunlu ve mutsuz bir evlilik yüzünden bu malikânede hiç konuşmadan kendi halinde yaşamaktadır. Yıllar sonra karşılaşan iki sevgili birbirleriyle dertleşirler. Bu arada Cumali kendisine ağabey diye yutturduğu adamla kaçan sevgilisi Emel (Yeşim Salkım)'i bir otel odasında kıştırarak öldürür. Polisin peşinde olduğu Cumali'nin bir keleklik yaparak mafya babasına kazık atmak istemesi nedeniyle başı derde girer. Onu kurtarmak için Baran, Berfo'dan bir çek alır. Ancak bu çek sahte çıktığı için mafya babası Demircan, Cumali'yi affetmez ve Tarlabası'nın arka sokaklarında adamlarına öldürtür. Cumali'nin öldüğünü öğrenen Baran, sahte çek veren Berfo'yu ve mafya mensuplarını teker teker öldürür. Baran, Tarlabası'nda bir binanın terasında polis tarafından kıştırılır. Bu arada onu her türlü tehlikeden kurtaran muskayı düşürdüğünü anlayan Baran, terasın kenarından uçarcasına kendisini yere bırakır ve son sözleri sevdiği kadının adı olur.

1. 1. 30. Kayıkçı



Yönetmen: Bilet İlhan.

Senaryo: Metin Belgin, Ülku Karaosmanoğlu.

Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier.

Sanat Yönetmeni: Colin Mounier.

Müzik: Thesia Panayiotou.

Kurgu: Nikos Kanakis.

Oyuncular: Katherina Moutsatsos, Mehmet Ali Alabora, Mustafa Avkıran, Levent Özdilek, Eleni Philippa.

Yapımevi: Sinevizyon Film (Bilet İlhan).

Yapım Yılı ve Süresi: 1998, 88 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 08 Ekim 1999.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Balıktan dönen Kayıkçı'nın, elinden balıklarını alan Reis, kendisiyle çalışmasını ister. Reis ikna etmek için Urfalı Salih'i görevlendirir. Salih ve Kayıkçı yakın arkadaştır. Salih Reis'i sevmez ama onun yanında çalıştığı için Kayıkçı'yı ikna etmeye çalışır. Urfa'lı Salih Nergis'e âşıktır. Salih ile Kayıkçı, sahilde içerken Salih sızar. Kayıkçı bir bot ile denize açılır. Denizin öbür yakasında Yunan kızı Evdoika'ya âşıktır. Kayıkçı Evdoika ile Evdoika'nın Çeşme'ye gelmesiyle tanışmıştır. Babasının meyhanesinden ayrılan Evdoika eve giderken deniz kenarına uğrar. Orada Çeşme'den yüzerek gelen ve polis tarafından yakalan Kayıkçı'yı görür. O da Evdoika'yı görmüştür. Polisler kayıkçıyı arabaya bindirerek merkeze götürürler. Evdoika eve gider ve gözü odasının duvarlarındaki fotoğraflara takılır. Fotoğraflara bakarken Çeşme'deki günleri aklına gelir. Evdoika ile Kayıkçı, Çeşme'de büyük bir aşk yaşamışlardır. Günlerini beraber geçirmiş, çok özel anıları paylaşmışlardır. Kayıkçı mitolojik kahraman Hero'nun sevgilisi Leandros'u her gece görebilmek için Çanakkale boğazını geçmesi gibi, Çeşme'den Sakız'a Evdoika'yı görebilmek için yüzmüştür. Babasının bu aşka karşı çıkması sonucu Evdoika, sıkıntılarını paylaşmak için Maria'nın yanına Mesta'ya gider. Kayıkçı Yunanistan'da sorgulanır sonra serbest bırakılır. Yine yüzerek Çeşme'ye gelirken Türk Sahil Güvenlik tarafından yakalanarak Yunan casusluğu suçundan sorgulanır. Sağır ve dilsiz olmasından dolayı hiçbir şey anlamayan Kayıkçı hakkında değişik söylentiler anlatılır. En yakın arkadaşı olarak Salih de sorgulanır. Reis'in zorlaması ile Kayıkçı'nın Yunan casusu olduğunu söyler Salih. Bunu duyan halk Kayıkçı'nın barınağını yıkar, onu oradan gitmeye zorlarlar. Evdoika, Maria'yla birlikteyken Nikos gelir ve Evdoika'nın erkek arkadaşı Stavro'nun babası Yorgos'u evlenmeleri için ikna ettiğini ve Evdoika'nın Lagada'ya dönmesini beklediklerini söyler. Evdoika duruma çok sinirlenir ve Stavro'ya olan öfkesini ifade etmek için Lagada'ya gitmeye karar verir. Salih Çeşme'de yaşayan Hristos emminin dükkânında Yunan gazetesi görür. Gazeteden Hristos'un yardımıyla Kayıkçı'nın Yunanistan'a sevdiği kız için yüzdüğünü öğrenir ve bütün Çeşme'yi dolaşarak Kayıkçı'nın hain olmadığını ilan eder. Kayıkçı'nın yanına giderek ondan da af diler. Halk da Kayıkçı'yı kahraman ilan eder. Diğer yandan

Çeşmeli Hristos katıldığı radyo programında Evdoika Yourdonidu'ya seslenir, kendisini araması için telefon numarası verir. Kayıkçı'yı sevenler Evdoika'yı bulmak için seferber olurlar. Bu arada radyonun DJ'i Yeni Türkü'nün Kayıkçı şarkısını çalar. Evdoika, radyo yayını dinler ve telefon eder. Maria Evdoika'ya bu aşkın yasak olduğunu söyler. Evdoika Maria'ya, Kayıkçı'ya henüz Hero ve Leandros efsanesinin sonunu anlatmadığını, onların ölümlerinin çok trajik olduğunu söyler. Hristos Salih'i bularak ona Evdoika'nın kendisine ulaştığını ve ne yapıp edip bu iki sevgiliyi buluşturmak gerektiğini söyler. Salih havalara uçar ve Kayıkçı'nın kulübesine gider. Onunla arasındaki küslüğü gidermek için ona şarap ikram eder. Salih, Kayıkçı'ya Hristos emminin her şeyi ayarladığını, gece Fener (Paspariko) Adası'nda bulaşacaklarını söyler. Kayıkçı, yere çizgiler çizerek kayığı olmadığını Salih'e anlatır. Salih ve Kayıkçı Reis'in adamı Hasan'ı kandırarak, Reis'in teknelerinden birini çalarak buluşma noktasına giderler. Evdoika'da Nikos ve Maria'yla birlikte buluşma noktasına gelir. Reis ertesi sabah teknesinin çalındığını fark etmiş ve çıldırmıştır. Yorgos da haber alır. Reis adamlarıyla, Yorgos ise Stavros ve yakınlarıyla birlikte âşıkların peşine düşmüştür. Her iki taraf da Evdoika ve Kayıkçı'yı Fener Adası'nda kuşatırlar.

1. 1. 31. Gönderilmemiş Mektuplar



Yönetmen: Yusuf Kurçenli.

Senaryo: Yusuf Kurçenli.

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın.

Sanat Yönetmeni: Selda Çiçek.

Müzik: Atilla Özdemiroğlu.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Aytaç Arman, Suna Selen, Rojda Demirer, Melike Demirağ, Levent Yüksel, Kutay Köktürk, Oya Aydonat, Tunca Yönder, Necati Bilgiç.

Yapımevi: Film F.

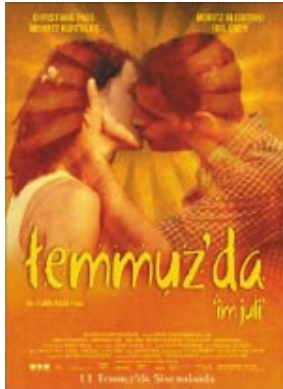
Yapım Yılı ve Süresi: 2003, 105 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 28.03.2003.

Konusu: Cem, yağmurlu bir gecede yirmi yıl önce kaçtığı kasabasına döner. Babasının son nefesine yetişememiştir. Evde kalabalık vardır, Cem annesine seslenir cevap alamaz. Annesi, Cem'in gelmesine memnun olmaz, her şeyin bozulacağı korkusunu yaşar. Çünkü gelen Cem'i herkes Cemal diye bilmektedir. Cem siyasi eylemlere katılmış aranan bir gençtir. Kardeşi Cemal ise kavgalardan uzak kalmış olmasına rağmen, jandarmanın Cem'i aradığı bir günde Cem'in elbiselerini giyerek kendini abisinin yerine feda etmiştir. Annesi bunu bilmektedir, Cem'in yakalanmasından korkar. Cem geri dönmek için gelmiştir ancak her gün ertelemek zorunda kalır. Yıllar önce delicesine sevdiği ve bırakıp gitmek zorunda kaldığı Gülfem'i hiç unutmamıştır. Gülfem, Cem'i öldü bilir, kırkı çıkmadan da Ali ile evlenir. Gülfem'in kızı Ceren bir radyoda program yapmaktadır. Uzak denizleri merak eden Ceren, Cem'in denizci olduğunu duyunca programına davet eder. Programda, Cem'in yazdığı fakat göndermediği mektupları olduğu anlaşılır. Cem, Ceren'in ısrarına dayanamaz mektupları radyoda okumasına izin verir. Ancak mektuplardaki isim bölümlerini karalar. Ceren'in programlarını hiç kaçırmayan Gülfem okunan mektupların kendisine yazıldığını anlar. Cem'in yakın arkadaşı Seyfi ise Cem'in Cemal olmadığını portakalı sol eliyle tutmasından anlar. Cem, artık Cemal olmadığını gizlemez. Gülfem'le buluştukları ağacın altına gider ve eski günlerdeki gibi Gülfem'e ayna tutar. Aynanın aksi odaya vurduğunda şüphesi kalmayan Gülfem Cem'e koşar. Aynı yerde buluşurlar, Cem yıllardır bu acıyı çektiklerini, beraber gitmelerini teklif eder ve yıllardır ağaçta takılı duran bileziği Gülfem'e takmak ister, ancak Gülfem Ali'ye vefa borcu olduğunu, Cem'in gitmesini söyler. Cem, o gece kendisiyle hiç konuşmayan annesine bir mektup bırakıp gideceğini bildirir ve son defa kayalıklardan Amasra'yı seyreder. Annesi mektubu

okur ve bir daha kaybetmemek için Cem'in kalmasını ister. Cem gitmekte ısrar edince Ceren'in kızı olduğu sırrını söyler. Cem gitmekten vazgeçer o gece Gülfem'e gelerek bunu niye sakladığını sorar, Gülfem kızının duyması korkusuyla yarın konuşmalarını teklif eder. Cem ayrılırken Gülfem'in almadığı bileziği kızı Ceren'e verir. Ertesi günü Cem'in evinde onları sarmaş dolaş gören Ceren'e, kendi kızı olduğunu söylemek zorunda kalan Cem'i polisler ihbar gerekçesiyle götürür, ancak Cem olduğunu ispat edemezler. Eşi Ali'ye son derce güvenen Gülfem ihbarın Ali'nin ablası tarafından yapıldığını öğrenir. Ancak yıllar önce Cemal'ın öldüğü olaydaki ihbarcının Ali olduğunu öğrenince yıkılır ve Ali'ye bunu niçin yaptığını sorar. Ali, Gülfem'i sevmektedir, Cem'in Gülfem'e yazdığı mektubu ele geçirir ve Cem'in kömür ocağında saklandığını ihbar eder. Cem ile olan ilişkisini bilmesine rağmen, Cem'in öldüğünü kendisiyle evlenebileceğini Gülfem'e teklif eder. Gülfem ise Cem'den hamiledir, çocuğunu büyütme şartıyla Ali ile evlenir. Yıllardır kızına emek veren Ali'yi, bundan dolayı büyük vefa borcu hissiyle sever. Ancak kendilerini ayırmanın Ali olduğunu öğrenince Cem'e koşar. Cem, polislere teslim olur, kendisinin Cem olduğunu, yirmi yıl ceza alacağını bile bile söyler. Tek isteği sevdiğinden uzakta kalmamaktır. Gülfem, sonsuza kadar bekleyeceğini sevdiğine sarılarak söyler.

1. 1. 32. Temmuzda



Yönetmen: Fatih Akın.

Senaryo: Fatih Akın.

Görüntü Yönetmeni: Pierre Aim.

Müzik: Ulrich Kodja.

Kurgu: Andrew Bird.

Oyuncular: Moritz Bleibtrau, Christine Paul, Mehmet Kurtuluş, İdil Üner, Branka Katic.

Yapımevi: Ralph Schwingel, Stefan Schubert

Yapım Yılı ve Süresi: 2000, 100 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 11.07.2003.

Aldığı Ödüller: Almanya'nın en önemli yönetmenlerinden kabul edilen Fatih Akın, tüm dünyaca takdir toplamış "Temmuzda" sayısız festivalde gösterilmiş bol ödüllü bir yapım. Türk sineması için rekor sayılabilecek olan 5 Milyon Mark bütçe ile çekilen "Temmuzda" yıldız oyuncu kadrosu ve birçok ülkeyi kapsayan öyküsüyle de dikkat çekiyor.

Konusu: Arabasında bir cesetle Almanya'dan Türkiye'ye yolculuk eden İsa, İstanbul'a giden Daniel'i Bulgaristan'da arabasına alır (7 Temmuz). Yolda ilerlerken Daniel, bu yolculuğa çıkış öyküsünü anlatır. Film geri dönüş tekniğiyle, 1 Temmuz tarihine döner. Daniel lisede fizik dersi vermektedir. Hamburg'da bir sokak sergisinde duran Juli adlı bir kız Daniel'den hoşlanır, onu yanına çağırır. Ona üzerinde güneş sembolü olan bir yüzük uzatarak şansa ihtiyacı olduğunu söyler. Juli'ye göre güneş yaşamın kaynağıdır. Işık şanstır ve yüzük bu şansı getirmektedir. Eski bir Maya yüzüğüdür ve efsaneye göre yüzüğü taşıyan kişi şansını düzenleyebilmektedir. "Üç vakte kadar güneş simgesi taşıyan bir kadınla tanışacaksın. Sana gerçek mutluluğu tattırarak tek kişi odur." der. Daniel, yüzüğü satın alır. Juli, Daniel'e o geceki bir parti için bilet verir. Daniel, o gece partiye gider. Juli'nin bahsettiği güneş simgeli kızı arar ve göğsünde güneş sembolü olan bir tshirt giymiş güzel bir kız görür. Kız, geceyi geçirebileceği bir yer aramaktadır. Daniel kıza (Melek) yardım teklifinde bulunur. Juli de üzerinde güneş sembolü olan bir elbise ile partiye gelmiştir ancak geç kalmıştır. Daniel'i kız ile giderken görür. Melek ve Daniel, kahve içerlerken arkalarındaki İstanbul konulu yağlıboya tabloya bakarlar. Melek, cuma günü Boğaziçi köprüsünün altında öğle vakti bir randevusu olduğunu söyler. Daniel tatilde Hamburg'da kalacağını söyler. Melek ile birlikte plaja giderler. Plajda karşılıklı bira içerler. Melek şarkı söyler. Daniel, Melek'ten etkilenmiştir. Melek'in onun kaderi olduğunu düşünür. (2 Temmuz) Daniel, Melek'i uçağa

bindirir. Onu göndermek Daniel'e çok zor gelmiştir. Bu arada Juli de Hamburg'u terk etmeye karar vermiştir. Duracak olan ilk araba güzergâhını belirleyecektir. İlk duran araba Daniel'in arabası olur. Juli çok şaşırmıştır. Daniel, İstanbul'a gitmektedir. Juli'ye söylediklerinin gerçekleştiğini söyler. Şans yüzüğü işe yaramıştır. Juli de İstanbul'a gitmeye karar verir. Ancak arabaları bozulur. Arabasız bir güzergâh belirlemeye çalışırlar. Bir kamyonla yolcuk ederler. İkili daha sonra nehir üzerinden Karadeniz'e gitmeye karar verir. Juli, Daniel'e uyuşturuculu sigara içirtir. Daniel, uyuşturucunun verdiği ruh halinden hoşlanır. Juli, aradığı kızla karşılaşınca Daniel'in söylemesi gerektiği sözleri söyler. Daniel, kaçak bindikleri gemide yiyecek bir şeyler bulmak için dolaşmaya çıkar. Ancak yakalanır. Nehire atılır. Karaya yüzerek ulaşır. Yolda otostop yaptığı genç bir kadının aracına biner. Ancak kadın, Daniel'in yüzüğünü ve cüzdanını arkadaşıyla birlikte çalar. (5 Temmuz) Daniel sabah kendine geldiğinde her şeyini çaldığını fark eder. Budapeşte'de dolaşırken yüzüğünü satmaya çalışan Luna'ya rastlar. Eşyalarını almaya çalışırken sorun çıkar. Polisle başı derde girer kaçak olarak sınırı geçer Juli ile karşılaşır. Artık araçsız kaldıklarından Daniel araba çalmayı teklif eder. Juli iyi insanlar olduklarını ve araba çalamayacaklarını söyler. Bunun üzerine kötü birinden araba çalmaya karar verirler. Ancak kötü birini nasıl bulacaklardır? Bahşiş isteyen bir çocuğu döven adam aradıkları kişidir. Arabayı çaldıktan sonra Juli ve Daniel'in yolculuklarını fotoğraflar eşliğinde izleriz. (6 Temmuz) Bulgaristan sınırında Daniel'in pasaportsuz oluşu gene sorun çıkarır. Daniel, araba ile atlayarak sınırı oluşturduğunu düşündüğü nehri geçmeyi teklif eder. Juli karşı çıksa da Daniel karardır. Araba ile suya düşer. Daniel, olan herşey için Juli'yi suçlar. Juli o gece Daniel'i bırakarak ayrılır. Daniel uyandığında güneş tutulur ve başa döneriz (7 Temmuz). İsa ve Daniel Türkiye sınırına gelirler. İsa pasaportu olmadığı için Daniel'e arabadan inmesini söyler. Ancak geç kalır. Arabadaki ceset bulunur. İkisi de tutuklanır. Ceset İsa'nın Almanya'da kaçak olarak yaşayan amcasına aittir. Öldüğünde kaçak bir ceset olduğu için Türkiye'ye araba ile götürmeye karar vermişlerdir. İsa kız arkadaşını arayıp, amcasının doğum belgesini getirmesini isteyebileceğini söyler. Daniel tutuklu oldukları yerden kapı açıkken kaçar. Otobüsle İstanbul'a giderken mola yerinde Melek ile karşılaşır. Daniel, ona âşık olduğu kızla buluşmak için İstanbul'a gittiğini söyler. Melek'in de İstanbul'a gittiğini sanmaktadır. Ancak Melek sınıra nişanlısı İsa'nın yanına gitmektedir. Daniel Melek'in

aradığı kız olmadığını anlar. Daniel İstanbul'a gelir. Köprü'nün altında Juli'yi bulur, Juli buluşacağı kızı sorar. Daniel, Juli'nin öğrettiği sözleri ona söyler "Sevgilim kilometrelerce yol kat ettim. Nehirleri geçerek, dağları aştım. Hüsrana uğradım ve ıstırap çektim. Nefsime karşı koydum ve güneşi takip ettim. Böylece senin önünde duruyorum ve sana seni seviyorum diyorum." ve sarılırlar. Köprüye çıkarak gelen ilk arabanın götüreceği yere gitmeye karar verirler. Duran ilk araç İsa ve Melek'in aracı olur. Juli arabaya binerken, Daniel Juli'nin kalçasındaki güneş sembolünü görür.

1. 1. 33. Şaşkın



Yönetmen: Şahin Alparıslan.

Senaryo: Şahin Alparıslan, Doğu Yücel.

Görüntü Yönetmeni: Yasin Uılu.

Sanat Yönetmeni: Dilşat.

Müzik: İskender Paydaş, Tolga Kılıç.

Kurgu: Sabit Ketem, Atakan Avcı.

Oyuncular: Onur Ünsal, Evrim Akın, Serdar Yeğin, Ahmet Mümtaz Taylan.

Yapımevi: TMC Film, Erdal Avcı.

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 90 dakika.

Gösterime Giriş Tarihi: 10.11.2006.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: İstanbul'da öğrenci olan Mehmet, radyo dinlerken Antalya'dan radyoya canlı bağlanıp aşkın tarifini yapan Deniz'e âşık olur. Yanına ev arkadaşı Çetin'i de alarak Deniz'i bulmaya Antalya'ya gider. Deniz'in staj yaptığı otele yerleşmeyi düşünen ikilinin kredi kartlarında yeterli miktar olmayınca kendilerini sahile atarlar. Sahilde gezerken boğulmakta olan otelin fotoğrafçısı Lütfü'yü kurtarırlar. Karşılığında otel müdürü Ali Rıza, Mehmet ve Çetin'e iş teklif eder.

Mehmet, otelin kaderini belirleyecek bir yarışma için Haldun'la birlikte bir müzikal hazırlamak için kolları sıvar. Ama asıl amacı Deniz'i bulmaktır. Çetin ise, fotoğrafçıları poposundaki işaretlerle uyutan ve öldüren bir seri katilin peşine düşer. Resim yarışmasında bir haftalık tatil kazanan Ömer, resepsiyonda karşılaştığı İtir'a bir anda âşık olur. Çetin ve Mehmet otelde çalışan stajyerlerin dosyalarını bulmak için Ali Rıza Bey'in odasına gizlice girerler, Mehmet yakalanır. Ali Rıza, resepsiyonda görevli Zeynep, Çetin ve Mehmet'in işine son verir. Ancak Mehmet, Ali Rıza Bey'e Antalya'ya niçin geldiğini anlatarak olayı tatlıya bağlar. Çünkü Ali Rıza Bey de yirmi yıldır âşık olduğu kişiyi beklemektedir. Mehmet'in sevdiğini bulmak için buralara geldiğini öğrenince ona yardımcı olur. Mehmet radyoda Deniz'in Kırık Kalpler programına bağlandığını duyar. Hemen o da bağlanarak onun için Antalya'ya geldiğini, otelde Deniz diye bir stajyerin olmadığını gerçek adını söylemesini ister ama Deniz telefonu kapatır. Zeynep, Pelin ve Elif ile aynı odada kalmaktadır. Mehmet'in telefon konuşmasını duyan Pelin, pop star olabilmenin yolu olarak gördüğü yarışmada başrolü alabilmek için Mehmet'e Deniz olduğunu söyler. Ancak o anda Deniz radyoya bağlanmıştır. Çetin bunu Mehmet'e duyurmak için otelin ses sisteminden radyonun sesini vererek Mehmet'i uyarır. Pelin amacına ulaşamaz. Ömer aşkını İtir'a söyleyemediği için onun uzaktan resimlerini yapar, İtir'ın bundan hiç haberi yoktur. Otel çalışanlarından Recai'nin Co adlı köpeği âşık olduğu köpeği başka bir köpeğin yanında görünce intihar etmek için köprüye çıkar. Recai Co'yu ikna ederek otele geri getirir. Deniz yine radyoya bağlandığında Mehmet de bağlanır ve kendisini araması için cep telefonu numarasını verir. Mehmet'e birçok telefon gelir ancak arayan Deniz değildir. Gelen aramalara Çetin bakar. Sahildeki o ağacın altında oturan Mehmet ve Zeynep'in yanlarına Ömer gelerek yardım ister. Zeynep ve Mehmet, Ömer'i İtir'la konuşmaya ikna ederler. Mehmet çarşıda gezerken radyo programını dinleyen çarşı esnafı tarafından tebrik edilir, ona hediyeler verilir. Ertesi gün tekrar radyoya bağlanan ikili uzun süre aşkın tarifi üzerine konuşur. Mehmet Deniz'i sahildeki o ağacın altına gelmesi için tam ikna etmişken, radyoya bağlanan dinleyicilerin, Mehmet'in bir sapık olduğunu, telefonda kendilerini taciz ettiğini söylemeleri üzerine Deniz gitmekten vazgeçer. Radyo spikeri ise Mehmet'e hakaretler ederek telefonu kapatır. Mehmet, telefonlara bakan Çetin'e koşar, her şeyi mahvettiğini söyleyerek o ağacın altına gider. Çetin

yaptığına pişman olup yaptıkları için kendini suçlarken Elif gelir. Elif onu sevdiğini söyler. Odasında gözyaşı döken Zeynep'e, telefonlara Çetin'in baktığını, Mehmet'in suçu olmadığını söyleyen Elif, gidip Mehmet'e kim olduğunu söylemesini ister. İtir'a onu sevdiğini söyleyemeyen Ömer bütün resimlerini suya bırakır. Suyun aşağısında ise Mehmet ve Zeynep resimleri toplayıp kuruturlar. Ömer'in haberi olmadan İtir'ın geçeceği bütün salonu resimle donatırlar. Ortadan kaybolan Recai'yi Ali Rıza köprüde bulur. Recai, sevdiği amcağının memlekette kaza yaptığını, komada olduğunu söyler. Ali Rıza gidip konuşması için Recai'yi ikna eder. Sahnede provaların son gününe gelinmiştir. Başrolü oynayacak Zeynep'i, dans etmek zorunda olduğu otel sahibinin şımarık oğlu Tarık zorla öper ve Zeynep'in sevgilisi olduğu yalanını söyler. Bunun üzerine Zeynep her şeyi bırakıp gitmek için valizlerini toplar. Haldun o güne kadar otel sahibinin oğlu diye taviz verdiği Tarık'ı bir yumrukta bayıltır. Mehmet, Zeynep'i Tarık'la dans etmeyeceğine söz vererek geri getirir ve erkek dansçı olarak kendisi sahneye çıkar. Sahnede Zeynep, Mehmet ve arkadaşları güzel dans figürleriyle jüriyi etkiler. Dans ederken Zeynep'in elinden tutan Mehmet, onun Deniz olduğunu, sevdiği, aradığı kız olduğunu anlar. Dansı tek başına izleyen Ömer'in yanına İtir oturur, birbirlerine gülümserler. Mehmet'in yanında Zeynep, Çetin'in yanında Elif, otobüsle İstanbul'a dönerler. Ali Rıza ise yıllardır beklediği sevdiğine sevdiğini söyleyebilmek için ona uçar.

1. 1. 34. Kader



Yönetmen: Zeki Demirkubuz.

Senaryo: Zeki Demirkubuz.

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Edward Artemiev, Yıldız Tilbe, Neşet Ertaş, Kazım Koyuncu, Gonca Öncel, Patric Dorrah

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Mustafa Uzunyılmaz, Settar Tanrıöğen, Erken Can, Gönül Çalgan, Ozan Bilen, Güzin Aklan, Hikmet Demir, Çağlar Çorumlu, Müfit Aytekin.

Yapımevi: Mavi Film-Zeki Demirkubuz, Inkas Film-Liette Botassi.

Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 103 dakika.

Gösterime Giriş Tarihi: 17.11.2006.

Aldığı Ödüller: 2006 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "en iyi film" ödülü.

Konusu: Bekir, Uğur'la aynı mahallede oturmaktadır. Bekir'in maddi durumu iyidir. Babasının açtığı halı dükkânını işletir. Uğur'a âşıktır. Uğur, fakir bir ailenin çocuğudur. Babası kötürüm, annesi ise mahallede kahve çalıştıran Cevat'ın metresidir. Kardeşi Kudret, Cevat'ın yanında çalışan, piç muamelesi gören on üç on dört yaşlarında biridir. Uğur Zagor'a âşıktır. Zagor mahallenin kahvesini işleten Cevat'ı, çıkan bir kavgada öldürür. Zagor İzmir'e kaçar. Uğur da Zagor'un peşinden İzmir'e gider. Bekir kara sevdaya tutulur, yemeden içmeden kesilir. Babası Bekir'in bu durumunu görünce bir arkadaşının kızıyla evlendirir. Ancak Bekir Uğur'u unutamaz. Bir gün televizyon izlerken Zagor lakaplı Orhan Kara'nın ikisi polis üç kişiyi öldürmekten tutuklandığını öğrenir. Ekranda Uğur'u da görür. Dükkâna geldiğinde Uğur'un fotoğrafına bakarken Uğur'u karşısında bulur. Uğur Zagor'un avukatı için Bekir'den para ister, karşılığında her şeyi yapabileceğini söyler. Zagor'u çok sevdiğini isterse metresi olabileceğini söyler. Uğur'u çok seven Bekir bu durum karşısında her şeyi siler ve Uğur'un ardından İzmir'e gider. Uğur bir pavyonda şarkıcılık yaparak hapisteki Zagor'un ihtiyaçlarını karşılar. Bekir ise Uğur'la aynı otelde ayrı odalarda kalır. Uğur'a el sürme teşebbüsünde ise Uğur'un gazabına uğrar. Uğur'la birlikte pavyona gider gelir. Esrar, alkol kullanır, gece hayatına alışmış bir görüntü çizer. Hapiste yatan Zagor Uğur'un etrafında bulunmasından rahatsız olduğu

için adamlarına Bekir'i vurdurur. Bekir'i babası tedavi ettirir, İstanbul'a getirir. Halı dükkânını batıran Bekir babasının ticari taksisini işletmeye başlar. Yine suskundur, eşiyle ve çocuğuyla ilgilenmez, çok kez takside sabahlar. Babası, Bekir'e ailesine sahip çıkması için kızar. Bekir ise o akşam İzmir'e, Uğur'a gider. Uğur, Bekir'in dönmesini, ailesine, çocuğuna sahip çıkmasını söyler. Bekir, Uğur'a onu çok sevdiğini evlenmek istediğini, beraber dönmelerini teklif eder. Uğur Zagor'un olmadığı yerde yaşamayacağını söyleyerek Bekir'i kovar. Akşam pavyona gelen Bekir olay çıkarır, Uğur'un isteğiyle adamlar tarafından dövülür sokağa atılır. İstanbul'a dönmez, banklarda sabahlar, aradan on beş yirmi gün geçmiştir. Pavyonda çalışan bir tanıdığından Uğur'un Sinop'a gittiğini öğrenir. Otelciden Zagor'un hapisanede isyan çıkardığını Sinop'a sürüldüğünü, Uğur'un da peşinden gittiğini, giderken de kendisine bir miktar para ve bir mektup bıraktığını öğrenir. Bekir yağmurlu bir havada Sinop'a iner. Uğur'un kaldığı oteli bulur, yanında kalabilmek için Uğur'a yalvarır. Ancak Uğur küfür ve hakaretler ederek Bekir'i kovalar. Bekir bileğini keserek intihar eder. Zaman çok hızlı akar. Bekir İstanbul'dadır. Çocuğuna ilaç almak için nöbetçi eczane arar, eve dönerken bir kadeh içmek için bara girer. Barda içtikçe içer. Bir tanıdığını görür beraber esrar partisine giderler. Partide Bekir başından geçenleri efsanevi bir şekilde anlatır. Oradakiler bu aşkı Kerem ile Aslı hikâyesine benzetirler. Uğur'un Isparta'dan sonra şimdi Kars'ta olduğunu söyler. Çıktıktan sonra kendini yarı uykulu bir şekilde otobüste bulur. Kars kalesinin önünde iner. Uğur'un kaldığı yeri bulur. Elinde hala çocuğuna aldığı ilaçlar vardır. Uğur Bekir'in hali hatırını sorar, mahalleyi sorar. Bekir çocuklarının fotoğraflarını gösterir, Zagor'u sorar, Uğur'un halini sorar. Uğur maddi destek için biriyle evlenmiş, Zagor'a gitmesine izin vermeyince de onu bıçaklamış ve bir de çocuk doğurmuştur. İçerisi soğuk ve yiyecek yoktur. Ama Uğur şükreder ve halinden şikâyet etmez. Duvardaki resimler -üstte Zagor ve Uğur, altta Bekir ve Uğur- dikkat çeker. Bekir'e gitmesini söyler. Bekir ise onsuz yapamadığını mesele çıkarmadan yanında kalacağını söyler. Daha önce söz vermesine rağmen Konya'yı ayağa kaldırdığını söyleyen Uğur'a, onu unutamadığını buraya nasıl geldiğini hatırlamadığını, kaderinin bu olduğunu ağlayarak yalvararak anlatır. İkna olan Uğur kalması için Bekir'e soğuk bir oda gösterir. Yarın soba ayarlayacağını da ekler.

1. 1. 35. Ağrı Dağı Efsanesi



Yönetmen: Memduh Ün.

Senaryo: Duygu Sağıroğlu, Lütfü Ö. Akat, Memduh Ün.

Görüntü Yönetmeni: Bulunamadı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Fatma Girik, Hakan Balamir, Hayati Hamzaoğlu, Atıf Kaptan

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı: 1975.

Gösterime Giriş Tarihi: 1975.

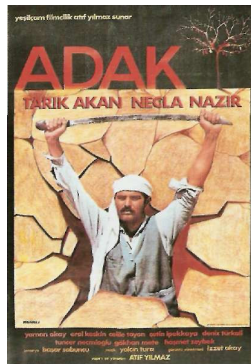
Aldığı Ödüller: 13. Antalya Film Şenliğinde (1976), Gani Turanlı “En Başarılı Görüntü Yönetmeni” ödülünü kazandı.

Konusu: Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filminde olaylar Doğu Anadolu’da geçer. Ağrı Dağı çevresinde Ahmet adlı bir çoban yaşamaktadır. Bir gün Ahmet’in evinin kapısına çok güzel bir kırat gelir. Sofi Dede adlı zat: “Bu at senin kısmetindir” der. Ahmet de ata sahip çıkar. At, Mahmut Han’a aittir. Dolayısıyla atını geri ister. Hatta atın karşılığında Ahmet’e büyük bağışlar yapar. Ahmet; “Törelere göre at benim kısmetimdir. Baş verilir; Hak yadigârı verilmez.” der. Mahmut Han, atı alabilmek için Sofi Dede’yi kaçırtır. Ahmet, onun ölmemesi için Mahmut Han’a gider, atı yine vermez, zindana atılır. Mahmut Han’ın kız kardeşi Gülbahar, Ahmet’i görür ona sevdalanır. Zindanda onu görmek ister. Bunun için zindan bekçisi Memo’ya altınlar

verir. Memo, altın için değil gizli sevdası Gülbahar'ı kıramadığı için onun Ahmet'le görüşmesine razı olur. Ahmet ile Gülbahar birbirlerini daha önce rüyalarında görmüşlerdir, sevdalanırlar birbirlerine. Gülbahar, Sofi Dede'yi, Ahmet'i kurtarmak için Demirci Hüso Can'a akıl danışır. O da Gülbahar'ı Kervan Şeyhi'ne gönderir. Kervan Şeyhi, dağlılara iletmesi için ona bir nişan verir. Hüso Can, nişanı alır dağlılara gösterir. Dağlılar onun atı götürmesine razı olurlar. Hüso Can, atı Mahmut Han'a götürür. Lâkin Mahmut Han "At benim değildir." diye inkâr eder. "Seni aldatmış at hırsızları; Sofi Dede ve Ahmet darağacında asılacak." der. Hüso Can öfkelenir: "Bu kara zulüm niye. At, doğru yiğidin kapısına durmuş, hak edenin. Sen bu atı hak etmiyorsun. Hak doğru kapıya göndermiş." der ve atı salar. Sofi Dede, asılacağı sırada kelime-i şahadet getirir ve ölür. Bir gün sonra sıra Ahmet'tedir. Gülbahar Memo'ya yalvarır. Ahmet'i bağışlaması için "Dile benden ne dersen." der. Memo, ondan bir tel saçını ister, Gülbahar razı olur. Memo bir tutam saç keser, Ahmet'i salar. Mahmut Han, Memo'ya kızar; askerleri üzerine salar. Memo: "Bir can azat ettim. Bir azat cana bir can yeter. Askerlerini kırmak istemem Mahmut Han. Bu dünyadan doymuş gidiyorum." der. Kendini kale surlarından atar. Gülbahar'ın işin içinde olduğunu öğrenen Mahmut Han onu zindana attırır. Dağlılar Kervan Şeyhi'ne gider. "Bu Mahmut Han'ın zulmü ne olacak, şimdi de kızı Gülbahar'ı, Gülen Bacımızı şafakta vuracak." derler. Şeyh: "İznim vardır. Han hanlığını bilmezse halk isyan eder." der. Dağlılar kaleyi basarlar, kızı kurtarırlar. Kervan Şeyhi: "Kızı Allah'ın emriyle isteyip başlığını verelim, töreyi bozmayalım." der. Şeyh, Gülbahar ve Ahmet'i Hoşap Kalesi beyine gönderir. Bey, şeyhe büyük saygı duyar, Gülbahar ve Ahmet'e sahip çıkar, onları korur. Ahmet ile Gülbahar için yatak yapılır. Ahmet araya kılıç koyar, Gülbahar üzülür, anlam veremez; "Yatağımızı, yüreğimizi bölen bu kılıç niye? Allah huzurunda birbirimizin olmadık mı? Bizi ayıran su gibi bir kılıç değil, kan kırmızı bir kılıç olmalı." der. Ahmet kendi geleneklerinde olmasa da bu kalenin, bu yörenin töresine uymak zorunda olduklarını söyler. Mahmut Han'dan kızı Gülbahar'ı Allah'ın emriyle ister, Han şart koşar. Ahmet, erenler toprağı Ağrı Dağı'nda ateş yakarsa kızını ona verecektir. Aslında niyeti Ahmet'in ölmesidir. Çünkü Nuh Peygamber'den sonra oraya çıkan olmamış, giden geri dönmemiştir. Mahmut Han, şart istemenin baba hakkı olduğunu, Sultan kızını bir çobana vermenin kolay olmadığını, ikisinin evliliğine ancak böyle razı olacağını söyler. Ahmet, Kervan

Şeyhi'nden dua ister ve gitmek için hazırlanır. Gülbahar. “Bu kaçış niye, Ağrı'nın dönülmez olduğunu bilmez misin? Ağrı doruğa çıkamı bağışlamaz, Ağrı'nın eleği taş dönmüş insanlarla doludur.”der. Dağlılar kale etrafını büyük bir kalabalıkla sarar. Mahmut Han, kalabalıktan korkar. Ahmet, dönmezse bunların gözü bir şeyi görmez diye düşünür. Ahmet'in dönmeyeceğine emin olduğu için dağlılara, Ahmet'i onların hatırına bağışladığını, gelirse düğün kuracağını söyler. Ahmet ise dağda ateşi yakar. Dönüşünde davullu, zurnalı şenlik olur. Kervan Şeyhi, Gülbahar ile Ahmet'in nikâhını kıyar. Mahmut Han ise kendini asar. Ahmet, Gülbahar'a soğuk davranır. Ahmet'in içinde uzun süredir şüphe vardır. Gülbahar'ın onu zindandan nasıl kurtardığını merak eder ve ona sorar. Gülbahar, Memo'ya bir tutam saç verdiğini, hatta ne dilerse vereceğini söylediğini anlatır. Ahmet, aralarına tekrar kılıç koyar. Oysaki Gülbahar sevgisinden ve Ahmet yaşasın diye saçını vermiştir. Ahmet'in bu tavrına kahrolur. Kılıcı çeker ve Ahmet'i de kendini de öldürür (Aslanoğlu 2004).

1. 1. 36. Adak



Yönetmen: Atıf Yılmaz.

Senaryo: Başar Sabuncu.

Görüntü Yönetmeni: Selahattin Koca.

Sanat Yönetmeni: Balkan Naci İslimyeli.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Tarık Akan, Necla Nazır, Yaman Okay, Erol Keskin.

Yapımevi: Acar Film.

Yapım Yılı ve Süresi: 1979, 76 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 1979.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: 1962–1964 yılları arasında Erzincan’ın Kargın ilçesinin Peritli Köyü’nde köylü Müslim Koca’nın başından geçen gerçek bir olayı anlatır film. Müslim, yoksulluk içinde yaşayan, karısını ve oğlunu geçindirmeye çalışan saf, temiz kalpli, namazında niyazında bir adamdır. Çocukluğundan beri dinî hikâyeleri çok dinlemiş ve bunlardan oldukça etkilenmiştir. Müslim Allah’a gönülden bağlı bir köylüdür. Müslim, köyde geçim sıkıntısı yaşayınca ailesini de yanına alıp şehre gider. Şehirde hamallık, inşaat işçiliği, bahçıvanlık gibi pek çok iş yapar. Daha sonra Adana’ya, pamuk toplayarak biraz para biriktirmeye gider. Burada geceleri çadırdaki ırgat arkadaşlarıyla kalır. Bir gece çadırdaki arkadaşlarından birinin parası çalınır. Arkadaşı Müslim’i suçlar. Bu iftira sonucu hapse düşer, işkence görür. Çocukluğundan beri peygamber kıssaları ve hurafelerle büyüyen Müslim hapiste sürekli namaz kılar ve Allah’a dua eder. Başındaki bu beladan kurtulmak için Allah’a bir “adak” adar. Eğer hapisten çıkarsa doğacak iki erkek çocuğunu Allah’a kurban olarak adar. Bir müddet sonra esas suçlu anlaşılır, Müslim salınır. Ama pamuk toplamanın sonu gelmiştir. Para kazanamadan köyüne, ailesinin yanına döner. Müslim, eve döndüğünde karısının hamile olduğunu görür ve üzülür. “İnşallah kız olur!” diye dualar etmeye başlar. Ancak, Müslim’in yine bir oğlu olur. Oğluna Mızrap adını koyar. Oğluna çok iyi bakar, onunla ilgilenir. O sene kuraklık çok olur. Köyde hastalıklar artar, köylü sıkıntılıdır. Köyde meydana gelen bu olumsuzluklarla adağı arasında sürekli ilişki kuran Müslim, bunalmaya başlar. Köyün imamı kuraklığa ve köydeki bu uğursuzluğa dair hikâyeler anlatır. Müslim, Allah’a olan adağını yerine getirmediğinden tüm bunların yaşandığını düşünür. Hocanın yanına giderek “Yağmur duasına çıkalım.” der. Yağmur duası yapılır ve ardından yağmur yağar, her yer yeşerir. Müslim şükür duası eder. Bir süre sonra büyük oğlu İsmail hastalanır. Oğluna kurşun döktürür, “O da benim günahımı çekiyor, teknil köylü gibi” diye düşünür. Hocanın sözleri aklına gelir: “Bir günahkâr bir köyü felakete götürür. Allah Rahim’dir bağışlar. Bir adam söz verir de yerine getirmez ise..” En sonunda Müslim dayanamaz. Bütün bunları Allah’ın, adağını yerine getirmesi için

kendisine gönderdiği işaretler olarak algılar ve adağını yerine getirir. Oğlunun gözlerini bağlar, toprağı kazar, oğlunu kurban eder. Daha sonra mahkemeye çıkar. Akli dengesinin yerinde olup olmadığı araştırılır. Uzman kişilerin görüşleri alınır. Müslim'in oğlunu öldürme gerekçesi çok ilginç bulunur. Kimi hukukçular onu akıl hastası olarak nitelendirir. Kimi de törelerin, ekonomik sıkıntıların doğunun yaşam tarzının kurbanı olarak görür. Müslim ve toplumu suçlar. Kimisine göre bu bir ikelliktir. Kimine göre ise Müslim, inancının gereğini yapmıştır, amacı adam öldürmek değildir. Müslim on iki yıl hapiste yatar. Salıverildikten iki hafta sonra ölür. İçerde üzüntüden çürümüştür.

1. 1. 37. Yeşil Işık



Yönetmen: Faruk Aksoy.

Senaryo: Necef Uğurlu, Faruk Aksoy.

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay.

Müzik: Süleyman Alnitemiz.

Kurgu: Onur Tan.

Oyuncular: Hülya Avşar, Kenan İşik, Haldun Dormen, Çolpan İlhan, Eşref Kolçak, İlker İnanoğlu, Sema Atalay, Serra Yılmaz, Olgun Şimşek, Deniz Akaya.

Yapımevi: UFP (Faruk Aksoy, Ayşe Germen, Osman Türkay, Gürhan Berker).

Yapım Yılı ve Süresi: 2001, 120 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 05 Nisan 2002.

Konu: Filme sabah uyanışlarıyla başlanır. Ali'nin ve Elif'in annesi aynı anda arar ve aynı konuşmaları yaparlar. Ali işe giderken bir müzik açar arabasında. Elif de evinde aynı müziği dinler. Ali ve Elif bir kitapçada yan yana dururken aralarında bir yeşil ışık gelgiti olur. İkisi de aynı kitapları alarak oradan ayrılırlar. Zengin bir adamla evli olan Elif ise kocası tarafından sık sık aldatılmaktadır. Evi terk etme kararı alan Elif bayılır düşer. Arkadaşı tarafından hemen hastaneye kaldırılır. Diğer yandan borsada parasını batıran Ali de yarı baygın hastaneye kaldırılır. Tüm çabalara karşın vefat eden Ali'nin karaciğeri Elif'e takılır ve Elif yeniden yaşama döner. Ali ise, ruhlar âlemine henüz vadesi dolmadığı için kabul edilmez. Melek Yakup, Ali'yi dünyaya getirerek ona kendi cenaze törenini seyrettirir ve karaciğerini geri alabilirse yaşama şansı olduğunu söyler. Ali ve Yakup karaciğerinin Elif'e takıldığını mezarlıkta öğrenirler. Ali, intihar etmek üzere olan Elif'i kurtarır. Aralarında büyük bir aşk başlar. Bu aşkın itici kuvveti ise, ikisinin de tanışmadığı zamanlarda almış oldukları Yeşil Işık isimli kitaptaki efsanedir. Bu efsaneye göre, güneş ufuk çizgisinde kaybolurken yeşil bir ışık belirirmiş. Işığı gören sevgililer sonsuza kadar büyük bir aşk yaşarlarmış. Yakup, Ali'ye yaşayabilmesi için Elif'i öldürmesi gerektiğini söyler ama Ali âşık olduğu kadını öldüremez. Ali ile Elif efsanedeki gibi yeşil ışığı görebilmek için bir tepede gün batımını beklerler ve birlikte yeşil ışığı görürler. Yakup zamanın bittiğini artık ruhlar âlemine gitmeleri gerektiğini söyler. Ali, Elif'e bir mektup yazarak her şeyi anlatır ve Yakup'la gider. Elif yeşil ışığı gördükleri tepeye gelerek, kendini de alması için Allah'a dua eder. O anda Yakup gelir. Ruhlar âleminde bir karara varıldığını ve aşklarının gerçek olmasından dolayı ikisinin de yaşama dönebileceği haberini verir. Ali ufuktaki yeşil ışığın içinden gelir. Ali, hastanede kendine gelmiştir. Doktorlar komadan çıktığı için sevinirler. Ali sağlığına kavuşur, hemen sokağa çıkar. Caddede yürürken karşıdan Elif gelir ama Ali'yi tanımadan yanından geçer gider.

1. 1. 38. Yumurta



Yönetmen: Semih Kaplanoğlu.

Senaryo: Semih Kaplanoğlu.

Görüntü Yönetmeni: Bulunamadı.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: Bulunamadı.

Kurgu: Bulunamadı.

Oyuncular: Nejat İşler (Yusuf), Saadet Işıl Aksoy (Ayla), Ufuk Bayraktar (Haluk), Tülin Özen (Sahaftaki Kadın), Gülçin Santırcıoğlu (Gül), Kaan Karabacak (Çapacı Çocuk).

Yapımevi: (Kaplan Film)Türkiye-Yunanistan ortak yapımı.

Yapım Yılı ve Süresi: 2007, 93 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: 09 Kasım 2007.

Aldığı Ödüller: 44. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, en iyi film, en iyi senaryo (Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal), en iyi görüntü yönetmeni (Özgür Eken), en iyi sanat yönetmeni (Naz Eraydın), en iyi kostüm tasarımı (Naz Eraydın), Behlül Dal en iyi genç yetenek (Saadet Işıl Aksoy) ödülleri olmak üzere toplam 6 dalda ödül kazandı.

Konusu: Şair Yusuf, annesi Zehra'nın ölüm haberini alır ve yıllardır uğramadığı kasabadaki çocukluk evine geri döner. Bakımsızlıktan harap düşmüş bir evde onu genç bir kız, Ayla beklemektedir. Yusuf beş yıldır annesi ile yaşayan bu uzak akrabadan habersizdir. Ayla'nın Yusuf'tan bir isteği vardır. Zehra'nın ölmeden önce adadığı adağı oğlu Yusuf yerine getirmelidir. Taşra hayatının durağan ritmi, eski sevgili, dostlar ve hayaletlerle dolu mekânlar ve içini kaplayan suçluluk duygusu yüzünden Yusuf bu teklife karşı koyamaz. Ve Ayla ile birlikte üç-dört saat uzaklıktaki bir yatır türbesinde yapılacak kurban kesimi için yola çıkarlar.

Kurbanlığın seçileceği sürünün bulunamaması yüzünden geceyi bir krater gölünün kenarındaki otelde geçirirler ve otelde rastladıkları bir düğünün atmosferi Yusuf'la Ayla'yı birbirlerine yaklaştırır. Yağan ilk kar suçluluğu örterken, koçun kurban edilişi Yusuf'un kaderini değiştirecek midir?

1. 1. 39. Sır Kapısı (Altınlar)

Yönetmen: Taner Tunç.

Senaryo: Mehmet Uyar.

Görüntü Yönetmeni: Recep Sevgi.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: ARİA.

Kurgu: Murat Söker, Cafer Erdemir, Müsenna Kızıltepe.

Oyuncular: Emin Yaşar, Yavuz Karakaş, Nur İncegül, Elif Baysan, Burhan İnce.

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı ve Süresi: Bulunamadı.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Ahmet, Rasim Bey'in çiftliğinde yedi yıldır çalışmaktadır. Rasim Bey ve eşi Emine, Ahmet'ten çalışkanlığı ve dürüstlüğünden dolayı çok memnundur. Ahmet, Emine Hanım'ı ve arkadaşı Keziban'ı kaplıcalara götürür. Emine Hanım kaldıkları yer ile kaplıcalar arasında mesafe olmasından dolayı altınlarını çıkarır çekmeceye bırakır, evin anahtarlarını da Ahmet'e verir. Yolda giderken otluk bir alandan geçerler. Emine Hanım ineklerden korktuğu için kaçarken düşer. Eve döndüğünde çekmeceyi açar ama altınları bulamaz. Ahmet de almadığını söyleyince çiftliğe döner durumu Rasim Bey'e anlatır. Rasim Bey Ahmet'i sorgular. Sonuç alamayınca köy muhtarı ve birkaç kişinin önünde yeniden mahkeme ederler. Muhtar Ahmet'e doğru söylediğine dair Kuran'a el basıp yemin etmesini söyler. Ahmet tam yemin edeceği sırada Rasim Bey'in ardında eli hançerli bir adam belirir, vazgeçer ağlayarak yemin edemeyeceğini söyler. Bir daha yemin etmek ister adam yine belirir. Yemin etmez ama altınları kendisinin almadığını, isterlerse yedi altın için yedi yıl

çalışabileceğini Rasim Ağa'ya söyler. Rasim Bey kabul eder. Aradan bir yıl geçer. Ahmet yine Keziban ile Emine Hanım'ı kaplıcalara götürür. Emine Hanım ve Keziban aynı yoldan kaplıcalara giderken Emine Hanım'ın ayağı inek pisliğine takılır. Ayağını kaldırdığında altınlarının inek pisliğinin altında olduğunu görür ve şaşırır. Sonra hafızasını yokladığında, altınları çekmeceye koymak için çıkardığını, ancak bir ses duyup dışarı çıkarken dalgınlıkla koynuna koyduğunu hatırlar. Sonra da buradan geçerken koynundan düştüğünü, üzerine hayvanların pisleyerek bugüne kadar burada beklediğini anlar. Ahmet'ten özür diler ve durumu Rasim Bey'e söyler. Rasim Bey de Ahmet'ten özür diler ama niçin Kuran'a el basmadığını sorar. Ahmet, tam el basıp yemin edecekken Rasim Bey'in ardında eli hançerli birini gördüğünü, yemin ettiği takdirde Bey'i öldüreceği için yemin etmediğini söyler. Rasim Bey, Ahmet'e bir ev bağışlar ve köyden Pirenciler'in Elif ile düğünlerini yapacağına söz verir.

1. 1. 40. Sır Kapısı (Köy Doktoru)

Yönetmen: Taner Tunç.

Senaryo: Mehmet Uyar.

Görüntü Yönetmeni: Recep Sevgi.

Sanat Yönetmeni: Bulunamadı.

Müzik: ARİA

Kurgu: Murat Söker, Cafer Erdemir, Müsenna Kızıltepe.

Oyuncular: Orçun Sonat, Cengiz Tangör.

Yapımevi: Bulunamadı.

Yapım Yılı ve Süresi: 24 dk.

Gösterime Giriş Tarihi: Bulunamadı.

Aldığı Ödüller: Bulunamadı.

Konusu: Köye atanan doktor arkadaşına mektup yazarak başından geçenleri anlatır. Doktor bir minibüsten anayolda iner. İstemeye istemeye bir yokuştan köye doğru ilerler. Giderken çamurlu yollardan ve bir dere yatağından geçer üstü başı ıslanır, çamur olur. Köylüler onu karşılar kalacağı yeri gösterir. Doktor ertesi günü göreve başlar, ancak köylüleri muayene ederken oflar puflar. Zaman zaman onlara

kızar bağıır, onları iter kakar. Akşam evinde arkadaşına mektup yazarak sıkıntılarını anlatmaya başlar. Kendisinin yurt dışında okuduğunu, büyük şehirlerde yaşadığını buralarda ne işi olduğunu sorar. Şehir merkezine atanan arkadaşlarını şanslı bulur. Diskoları barları özlediğini buralarda acı türkülerden başka bir şey olmadığını anlatır. En kısa zamanda buradan kurtulacağını, hemen gideceğini söyler. Mektubu yazarken sağlık ocağının kapısı vurulur. Oflayarak kapıyı açar. Kapıdaki ihtiyar çocuğunun hasta olduğunu doktoru köye götürmek için geldiğini söyler. Doktor bağıır çağırır, gecenin bu vaktinde gidemeyeceğini söyler, kapıyı çarparak içeri girer masasına oturur. Ancak ihtiyar kapıdan gitmez bir de ilahi okur. Doktor dayanamaz gitmek için hazırlanır. Saman yüklü at arabasıyla yola çıkarlar. İhtiyar yolda tekerin arızalandığını söyleyerek arabayı durdurur. Doktor sinirlenir bağıır. İhtiyar doktora ısınması için ateş yakar. Havanın sisli olduğunu, teker bozulmasa da mecburen durmaları gerektiğini, ilerdeki uçurumun bu sisli havada tehlikeli olduğunu söyler. Kurtların ulumasından korkan doktor, havanın soğuk olmasına da kızar bağıır. Bunun üzerine ihtiyar doktora dua etmesini söyler. Doktor bu tür şeylere inanmadığını söyleyince aralarında sohbet başlar. Doktor İstanbullu olduğunu söyleyince, ihtiyar ona Eyüp Sultan ve Akşemseddin'i anlatır. Eyüp Sultan'ın bir sahabe olduğunu ve yapmış olduğu bir dua sonucunda seksen yaşında İstanbul'da şehit olduğunu söyler. Fatih İstanbul'u fetih ederken hocası Akşemseddin'in de savaşın kazanılması için dua ettiğini, İstanbul'un bu dualarla kazanıldığını anlatır. Doktora dönerek dertlerinden kurtulması için birlikte dua etmeyi önerir. Doktor şaşırır ve birlikte "Allah'ım beni bu sıkıntılarımdan kurtar." diyerek dua ederler. Hemen sonra kurtlar susar, sis dağılır, arabanın tekeri yapılır ve havanın soğukluğu geçer. İhtiyar artık gidebileceklerini söyler. Doktor rahatlamış bir şekilde arabaya biner. Doktor başka bir köye gideceklerini düşünürken araba evinin önünde durur. İhtiyara geriye niçin getirdiğini, hastasının ne olacağını sorar. İhtiyar tebessüm ederek hastanın iyileştiğini söyler. Doktor hayretler içinde evine doğru bir iki adım yönelir, geriye dönüp baktığında ise ne araba ne ihtiyar vardır. Evine gelir, yarım bıraktığı mektubuna devam eder. Mektubuna, sorunlarını çözdüğünü artık gelmek istemediğini, burada köylülere hizmet etmek istediğini ekler. Kendisiyle, halkla ve memleketle barışık olmanın yolunun duadan geçtiğini belirterek arkadaşına dua etmesi tavsiyesiyle mektubuna son verir.

II. BÖLÜM

SÖZLÜ ANLATILARDAN TÜRK FİLMLERİNE SÜREKLİLİK UNSURLARI

Sözlü anlatıların ortaya çıkış amacı, toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirmektir. Genelde bu amaç özelde ise insanların bildiklerini saklamak, düzenlemek ve iletmek ihtiyacı; geniş bir bilginin kısa ve öz kodlarla daha kolay aktarılması ve her türün kendine has işlevleri -ileride bu işlevlere değineceğiz- sözlü anlatıların günümüze kadar anlatılarak gelmesini sağlamıştır. Sözlü anlatılar toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirmek için sırasıyla mit, (efsane), masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane, memurat türleri ile ortaya çıkmıştır. Bu süreç kısa bir zaman diliminde gerçekleşmemiştir elbette. İnsanın olduğu yerde dil vardır ve dilin olduğu yerde de ses olmak zorundadır. Bu zorunluluk sözel iletişimi, sözel iletişim de zamanla sözlü anlatıları ortaya çıkarmıştır. Sözlü anlatılar anlatım olarak bir türle yetinmemiş, insanlığın istek ve gereksinimleri doğrultusunda başka türlerin oluşmasını sağlamıştır. “mit, (efsane), masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane, memurat” gibi. Anlatıların bu türlerle değişim ve dönüşüm yaşayarak süreklilik arz etmesi, sözlü anlatıların günümüzde de var olduklarını gösterir. Sözlü anlatılar bu süreklilikte, başta belirttiğimiz toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirmek adına farklı yapı ve özellikte ortaya çıkmış, farklı araç ve gereçleri kullanmışlardır. Bugün bu farklı araç ve gereçler ise ikincil sözlü kültürü oluşturan varlığı matbaa teknolojisine dayanan telefon, radyo ve televizyondur (Ong 1995: 15). Özellikle televizyonun toplum tarafından fazlaca içselleştirilmesinden dolayı, sosyal şartlar sözlü anlatıları aktarma görevini genelde televizyona özelde ise Türk filmlerine vermiştir. Türk filmleri ise toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirme görevini üstlenmiş, sözlü anlatı türlerinin devamı niteliğini kazanmıştır.

Bu sözlü anlatı türlerinin devamı niteliği kazanan Türk filmlerini, “Türk filmleri sözlü anlatıların devamıdır.” fikri ışığında değerlendirip, bu sürekliliği ispatlamaya çalışıyoruz. Yukarıda ele alıp incelediğimiz filmlerde de görüleceği

üzere bazı filmler (1., 2., 12., 13., 14., 15., 16., 22., 23., 25., 26., 35.), sözlü anlatı türlerinin hiç değiştirilmeden beyaz perdeye aktarılmış halleridir. Bazı filmler (3., 9., 11., 17., 21., 27., 28., 36.) ise isimleri değişmesine rağmen anlatım olarak sözlü anlatıları aynen takip eden bir yapıyla anlatılmıştır. Bunların dışında kalan filmler (4., 5., 6., 7., 8., 10., 18., 19., 20., 24., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 37., 38., 39., 40.) ise teknolojik gelişmeler sonucunda, toplumdaki sosyo kültürel gelişmeler ve toplumun düşünce yapısının değişimine paralel olarak beğenideki farklılaşma sonucunda sözlü anlatıların özünden kopmadan üretilen yapımlardır.

İncelediğimiz bu filmler, bize sözlü anlatıların genelde sinema ve televizyonda, özelde Türk filmlerinde, sürekliliğini değişim ve dönüşüm yaşayarak devam ettirdiklerini göstermektedir. Türk filmleri her ne kadar ikincil sözlü kültür ortamı araçları olan sinema aygıtları ve televizyonu kullansalar da aslında birincil sözlü kültür ortamı ürünüdürler. Türk filmleri, sözlü kültür ortamı ürünü olduklarını gösteren birçok özelliği bünyesinde barındırırlar. Şimdi bu özelliklerin neler olduğunu ve filmlerde ne şekilde ve hangi oranlarda bulduklarını irdelemeye çalışalım.

2. 1. SÖZLÜ KÜLTÜR ORTAMI ÜRÜNÜ OLARAK TÜRK FİMLERİ

2. 1. 1. Sözlü Kültür Ortamının Özellikleri Bakımından Türk Filmleri

Birincil sözlü kültürlerde düşünme ve anlatım biçimi bazı özellikleri sergilerler. İkincil sözlü kültür ortamında üretilip ve ikincil sözlü kültür ortamı araçlarını kullanmasına rağmen Türk filmleri, birincil sözlü kültür ortamı anlatılarıdır. Çünkü Türk filmleri sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatımın temelleri üzerine kurulmuştur. Aşağıda, sözlü kültürlerde düşünme ve anlatım biçiminin ortak özellikleriyle, Türk filmlerinin anlatım biçiminin benzer özelliklerini birkaç başlıkta inceleyeceğiz.

Sözlü kültür ortamında anlatım eklemelidir; yancümle yerine eklemeli bir anlatım tercih edilir (Ong 1995: 53-54). İncelediğimiz Türk filmlerinde bu tarz anlatım sıklıkla karşımıza çıkar. **10** numaralı filmde anlatım Kırmızı Başlıklı Kız masalını anlatan küçük kızın; “Dünya kocaman bir yuvarlaktır ve üstünde bir sürü şehir bulunur, şehirler içinde en güzel şehir İstanbul’dur, bundan eminim. Çünkü ben İstanbul’u hiç görmedim.” sözünden sonra anlatımı Dabırkacı Erkan alır: “Bu masalda aşk var, seks var, ihanet, intikam her bir numara var ama biraz sabredin, taksimi bölmek olmaz şimdi” diye devam eder. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalını anlatan Cüce sözü alır: “Taksimi bölmek olmaz ama benim masalım başka. Bir varmış, bir yokmuş... İstanbul’un bir kralı ölmüş, masal da böyle başlamış.” der. Sonra Uyuyan Güzel masalını anlatan Zeliha alır sözü: “Bir varmış, bir yokmuş. Bir beyaz atlı prens İstanbul’da aç ve açıkta kalmış.” diye devam eder masala. Sözü Kül Kedisi masalını anlatan radyo spikeri alır: “ İstanbul’da bir akşamış ve İstanbul dilberi hayatının aşkını bulmuş ve daha kimler var kimler. Uyuyan güzeller, prensesler, cadı kraliçeler, iyilik perileri ve tabi şehir kurtları...” diyerek film Fareli Köyün Kavalcısı masalından devam eder.

Burada görüldüğü üzere anlatımda yan cümle hiç kullanılmamış; anlatımda cümleler ve kelimeler birbirine hep bağlaçlarla eklenmiştir. Filmin bu bölümden sonraki sahnelerini incelediğimizde; iki defa “hem hem” bağlacının, üç defa “ve” bağlacının, yirmi beş defa “ama” bağlacının, kırk beş defa “de, da” bağlacının kullanıldığını tespitini yaptık. Bir başka Türk filmi “Kader” incelendiğinde ise bir defa “ve”, bir defa “ancak”, iki defa “hem hem”, dört defa “ki”, on sekiz defa “ama”, otuz yedi kez “de, da” bağlacının kullanıldığı görülmektedir. İncelemenin sonucunda ortaya çıkan tespitler neticesinde, incelemiş olduğumuz ve sözlü anlatıların devamı olduğunu düşündüğümüz Türk filmlerinde cümleler ve kelimeler bağlaçlarla birbirlerine eklenmişlerdir. Sözlü kültür ortamında oluşturulan eklemeli anlatım Türk filmlerinde de görülmektedir.

Ayrıca Ong (1995: 54)’un “Yazılı söylem sözlü söylemden daha ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kuralları geliştirmiştir, çünkü yazıda anlamın verilebilmesi dilin düzenlenişine bağlıdır. Bunun da nedeni, sözlü söylemdeki gibi dilbilgisine pek

gerek kalmadan anlamın belirlenmesine yardımcı olan canlı ortamın yazılı söylemde var olmayışıdır.” düşüncesinden hareketle sinemanın sözün yanında anlamın belirlenmesinde canlı ortamı da kullandığını söyleyebiliriz. Nasıl ki sözlü kültürde anlatıcı anlatımda her türlü vücut dilini kullanarak anlatıma görselliği katıyorsa, sinema da sesin yanında görselliği kullanmasından dolayı anlamın belirlenmesinde ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kurallarını kullanmaya ihtiyaç duymamıştır.

Sözlü kültür ortamında, anlatımda çözümlene yerine bir bakıma kalıp ifade ayabileceğimiz kümeleme kullanılır. Bu özellik, belleği güçlendirmek için kalıplardan yararlanmakla yakından bağlantılıdır. Söze dayalı düşünce ve anlatım unsurları, tek başına pek bir anlam taşımaz; eş veya karşıt anlamlı terimler, deyişler ve cümlecikler kümelenince, tanımlayıcı söz niteliğini kazanır. Yazıdan habersiz insanlar, özellikle belirli bir düzene göre yapılan konuşmalarda asker yerine kahraman asker, prenses yerine güzel prenses, çınar yerine ulu çınar denmesini tercih eder. Kümelerin ağırlığından ötürü okuryazarlara pek hantal, bıktırıcı ve ağdalı gelerek reddedilen bu kalıpsal yük ve sıfatlar, sözlü anlatımdan ayrılamaz (Ong 1995: 54). İncelediğimiz Türk filmlerinde büyük oranda çözümlene yerine kümeleme kullanılmıştır. Çünkü sinema, izleyicisinin belleğinde kalabilmek için geleneksel deyişlere, halkın ağızına sakız olabilecek kalıp ifadelere, sıfatlara, tamlamalara, kısacası sözlü düşünce sürecinden arta kalan kalıplaşmış kelime ya da kelime gruplarına ihtiyaç duyar. Bunlardan birkaç örnek vermek sanırım yeterli olacaktır. **1** numaralı filmde anlatım sözlü geleneğin “Masalların gerçek, gerçeklerin masal olduğu çağlarda, Buhara refah içinde yaşayan bir ülkeydi.” şeklindeki kalıp ifadesiyle başlar. Aynı filmde “karanlık ve korkulu günler, zalim Cabbar” gibi epitetler kullanılmıştır. **2** numaralı filmde “fidan boylu sırma saçlı, hiç görmediğim, elini elime değmediğim...”, “ne yerde ne gökte, ya in ya cin, ne var ne yok”, “Tanrı gönlüne göre versin.”, “tilki gölgesinde yatmam, gözüm tutmadı, içim ısınmadı”, “herkesin gönlünde bir aslan yatar”, “el öpenlerin çok olsun”, “alın bunu Allah’ına kavuşturun, kulunuz köleniz olayım padişahım”, gibi kümelenmiş ifadeler filmin her sahnesinde kullanılmaktadır. **16** numaralı filmde “acele işe şeytan karışır”, “tok açın halinden anlamaz”, “güvendiğimiz dağlara kar yağdı”, “Allah yardımcın olsun”, “medet ummak, meram

anlatmak, gözünün yaşına bakmamak” gibi kalıplara sıklıkla başvurulur. **25** numaralı filmde “mahkemenin kestiği parmak acımaz”, “gün ola harman ola”, “bey kızına bey gerek”, “altından geçen suyundan içen Hak tarafından nur olsun”, “boynumuz kıldan incedir” şeklinde kümelenmiş deyiş ve cümlecikler görülür. Yine aynı filmde “bahtı kara, kara koyun, ağzı karalı, yüzünün karası” gibi sözlü kültür ortamında sıklıkla kullanılan epitetler, kümelenmiş söz veya söz grupları filmlerimizde de kullanılmaktadır. İncelediğimiz filmlerin birçoğunun ismi de tek başlarına kullanılmaz. Kara Murat, Beyaz Gece, Deli Yürek, Yeşil Işık, Avanak Apdi filmlerinde isimler bir sıfatla kullanılarak sözlü kültür ortamında kullanılan şekliyle çözümlene yerine kümeleme yapılmıştır. Bu tespitlerimizin sonucunda, Türk filmlerinin sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturulup sunulduğunu söyleyebiliriz.

Sözlü kültürde düşüncenin sürekliliğe ihtiyaç duymasından dolayı anlatım “bol tekrarlı ya da bereketli” biçimde yapılır. Söz daha ağızdan çıkarken yokluğa karıştığı için, zihnin dışında başka bir yere geri dönülemez. Bu nedenle zihin, konuşulmuş konunun büyük bir bölümünü odak noktasına yakın tutarak, daha fazlasını söylemek ve yavaş ilerlemek zorundadır. Ağdalı konuşmak, az önce söylediğini hemen tekrarlamak, konuşanın ve dinleyenin dikkatinin dağılmamasını sağlar. Düşünceleri kuru kuru dizmek yerine bol sözle anlatmak, sözlü düşüncenin ve konuşmanın belli başlı özelliği olduğu için, çok daha derin anlamda düşünce ve konuşmanın doğasına daha yakındır (Ong 1995: 56). Sinemada izleyicinin, ağızdan çıkan sözü geriye dönüp tekrar dinleme şansı yoktur. Bundan dolayı yönetmen bol tekrarlı ağdalı sözleri kullanmaya özen gösterir. Bunu birkaç filmde aldığımız örnekle ifade edelim. **16** numaralı filmde “Müsterih olun, şikâyetinize mucip olan mevzular üzerinde hassasiyetle durulacaktır.” biçiminde günlük hayatta nadiren görülebilen ağdalı bir konuşma yapılır. **3** numaralı filmde “Her işi ehline vermeli, ondan sonra da yan gelip sefasını sürmeli.” kullanımı kafiyeli şekilde kullanılarak dinleyicinin dikkatini cezbeder. Ayrıca aynı filmde “Kel oğlum keltoş oğlum” kalıbı filmin başından sonuna kadar Keloğlan’ın annesi tarafından birkaç defa dile getirilir. **25** numaralı filmde hem ağdalı sözler kullanılır hem de bu sözler tekrar edilir.

Filmde “Altından geçen, suyundan içen, Hak tarafından nur olsun” kalıbı üç defa, “Dileğin neyse hak meydanında Hakk için söyle.” Ağdalı sözü ise dört defa tekrar edilir. Ayrıca “Bu meydanda gerçek vardır yalan yok, bu meydanda eğri bakan Mervanlara aman yok, Hak kılıcı keskin olur, mümin kalbi incitme.” biçiminde düşünceleri kuru kuru dizmek yerine akılda kalıcılığı kolay olan kalıp ağdalı ifadeler kullanılmıştır. **11** numaralı filmde ise anlatıma ağdalı “Bütün güzel kayat, bütün masallar gibi buna da Yaradan’ın adıyla başlarım. Ben diyeyim yüz yıl evvel siz deyin şimdi, daha dün gibi zamanlardan bi zamanmış. Ben deyeyim bi köy, siz deyin işte bu köy. İşte yandaki işte beriki köylerden bi köymüş bu. Bu memleketin bir yanı, bu memleketin kendisi. Sabah daha kimse uyanmazdan bi yolcu düşmüş ta uzaktan bu köye...” ifadesi dinleyicinin dikkatini çekmek ve aklında kalıcılığı sağlamak için kullanılmıştır. Bu kalıp ifade filmin devamında bir kez daha tekrar edilir. Kümelenmiş bu anlatımın kendi içinde de sürekli tekrar edildiği görülmektedir. Filmin devamında Ulak Zekeriya ile Ömer arasındaki “Kurt kuş uyuyunca, eski ahırda, el ayak çekilince, kimseye söyleme.” şeklindeki şifreli konuşma, çocuklara aktarılırken üç defa yinelenerek “Üçleme Kuralı” (Çobanoğlu 2002: 116) da uygulanmıştır. Ayrıca eski ahıra gelme çağrısı kuru kuru anlatılmak yerine, şifreli, bol tekrarlı, ağdalı bir anlatım biçimine dönüştürülerek dinleyicinin dikkati çekilmiş, sözlü düşüncenin ve konuşmanın belli başlı özelliği olan bol sözle anlatım tercih edilmiştir.

Sözlü kültür ortamında “bilgi, güç bela elde edilir; toplum, bunu koruyan ve eski günleri anlatabilen yaşlı ve bilge kişilere büyük hürmet gösterir (Ong 1995: 57). Çalışmamızda ele aldığımız filmlerde de eski günleri anlatabilen, gelecekte haber veren, yaşlı bilge kişilere hürmet gösterilir. **11** numaralı filmde Ulak Zekeriya köy köy, kasaba kasaba dolaşıp ulaklık yapan yani geçmiş geleceğe aktaran kişidir. Bu kişi gittiği köylerde hürmet görür, anlattığı dinlenir, hastaları iyileştirir. **21** numaralı filmde Yandım Ali, İngilizlerden kaçan son İttihatçıları tekneyle karşıya geçirir ancak orada çatışma çıkar. İttihatçı grubun içindeki en yaşlı kişi beyaz sakallı, hoca diye hitap edilen bir zattır. Bu kişi ölürken Yandım Ali’ye; “Vatana hizmet bize nasip değilmiş oğul. Kemer altın dolu, onları halifenin kurtuluşunda kullan. Hakkım sana helal olsun.” der. Filmdeki bu zat filmin bundan sonraki bölümlerini bu sözüyle

etkileyecektir. Çünkü Ali bu altınlar için mücadele edecektir. Buradaki yaşlı bilge kişi sözlü anlatı geleneğindeki Dede Korkut, nur yüzlü, aksakallı, veli, Hızır özelliğindeki şahsiyettir. **25** numaralı filmde obanın yaşlı, aksakallı ihtiyarı gözleri görmeyen Dede Can'dır. Dede Can geçmişten bilgi verir, görme engelli olduğu hâlde çevrede olup biteni anlatır. Ferhat Can'ın; "Nasıl bildin?" sorusuna karşılık Dede Can; "Bizim gözümüz görmez lakin kalbimiz her şeye açık." der. Elinde sazı ile obanın bilicisi olarak Erler Meydanı'nda da âşıkların kavuşması için koyunları sudan geçirme sınavını teklif eden de odur. Çünkü o öyle bir çetin sınavı Ali Haydar'ın kazanacağını bilmektedir. **28** numaralı filmde Noksani Baba vardır. Bu kişi diğer filmlerde görülen bilge kişi tipinden biraz farklı bir yapıdadır. Filmde karşımıza hep sarhoş olarak çıkar. Ancak filmin baş kahramanı Orhan'ın yakalandığı aşk hastalığını iyi bildiği ve Orhan'ın acısını hafiflettiği için filmde değerli bir kişi olarak gösterilir. Bu filmlerin dışında daha birçok filmde yaşlı, bilge, geçmişten haber veren, geleceğe dair yol gösteren kişiler vardır. Ancak yukarıda vermiş olduğumuz örnekler, Türk filmlerinin sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturulup sunulduğunu göstermekte yeterli olduğu kanaatindeyiz.

Sözlü kültürde anlatım insan yaşamına yakındır. Meslek edinmenin yolu çıraklıktır (ileri teknoloji kültürlerinde bile hala böyledir bu); çıraklık da gözlem, uygulama ve asgari sözel açıklamaya dayanır (Ong 1995: 59). İncelediğimiz filmler içinde **14** numaralı filmde, Battal Gazi oğlu Cafer'i iyi bir savaşçı olabilmesi için Tevabil ustaya çırak olarak emanet etmiştir. Ayrıca özel beceriler için ünlü kılıç ustası Hammer'e çırak olarak göndereceğini söyler. **3** numaralı filmde ise dayısı Keloğlan'ı bir iş öğrensin diye tamirci çırağı olarak bir ustanın yanına verir. Oradan kovulan Keloğlan'ı, dayısı başka bir işe züccaciye dükkânına çırak olarak verir. **11** numaralı filmde ulaklık bir meslek olarak sunulmakta ve ulaklık çıraklık yöntemi ile nesilden nesile geçmektedir. Saffet ulaklık görevini ustası Ulak Zekeriya'dan alarak ablasına masalı anlatır. Filmin sonunda da Memed'in kitabıyla gider. **19** numaralı filmde tam bir çıraklık ilişkisi olmasa da "Pars" lakaplı Atilla, babasının mesleğini ve babasının yarım bıraktığı uyuşturucuyla mücadelesini usta çırak ilişki olarak değerlendirebiliriz. **33** numaralı filmde otele staj yapmaya gelen kızlar da yine

oradaki işi gözlem, uygulama ve sözel açıklamayla öğrendikleri için, isim olarak çırak olmasalar da işlev bakımından yapılan eylem usta çırak ilişkisidir.

Sözlü kültür anlatımlarında mücadelecî eda vardır. Sözlü geleneğe bağlı ya da çoğu sözel edim ve yaşam tarzı, mücadelecî havasıyla okuryazarları çarpar. Sözel gelenekte insan ilişkileriyle iç içe olan bilgi, mücadele ortamının dışına çıkamaz. Atasözleri ve bilmeceler, yalnız bilgi depolamakla kalmaz, aynı zamanda çevredekileri de sözlü zekâ yarışına davet eder; bir atasözü veya bilmece ortaya atıldı mı dinleyicilerden buna karşılık daha üstün, daha keskin, daha akıllı bir atasözü veya bilmece beklenir (Ong 1995: 60). Türk filmlerinde buna benzer birkaç örnekle karşılaşırız. Bunun en güzel örneği -incelediğimiz filmler arasında yer almamasına rağmen örnek vermekte fayda var- Çiçek Abbas (www.türk.sineması.com) filmidir. Filmde rakip olan iki dolmuş şoförü, şoförlerin bir araya geldikleri mekân olan kahvehanede söz yarışına girerler. Üstünlük söz atışmasını kazanan kişiye verilir. İncelediğimiz filmler içinde de **11** numaralı filmde Ömer ve Zekeriya'nın arasında buna benzer bir atışma sahnesi yaşanır. Dile getirilmek istenen düşünce hem uyaklı hem de atışma şeklindeki arka arkaya dizilen ifadelerle oluşturulur:

Ömer: Ataşla oynarsın,

Zekeriya: Bildiğin ataş yakmaz benim gibisini.

Ömer: Felaket olursun.

Zekeriya: En büyük felaketi tasavvur et kafanda, onun içinden geçtim de geldim ben.

Sözlü anlatıda fiziksel şiddetin her ayrıntısı zevkle tasvir edilir (Ong 1995: 61). Fiziksel şiddetin en güzel tasvir edildiği film **20** numaralı filmidir. Filmde Türkmen düğününden toplanan erkekler organ mafyasına götürülmek üzere bir kamyonu bindirilir. Yolda ilerleyen kamyonu Sam'in adamı durdurarak içi insan dolu olduğunu bile bile onların üzerine mermi yağdırır. İçindeki insanlar çaresiz, kapana kısılmış aslan gibi mermilerin hedefi olurlar. Yine aynı filmde Sam'in Arap, Türk ve Kürt temsilcileriyle toplantı yaparken, canlı bombanın yakalanma korkusuyla pazaryerinde patlattığı bomba sonucunda ortalık kan gölüne döner. Bombanın patlamasından sonra meydana gelen fiziksel şiddetin her ayrıntısı zevkle tasvir edilir. Kolu kopan, etleri lime lime olan, bacağının yarısı olmayan, kafatası parçalanmış

insan manzaraları ayrıntılı biçimde anlatılır. Abul Garaib Pansiyonu olarak adlandırılan hapisanede, tutuklulara yapılan işkence sahneleri bütün ayrıntılarıyla anlatılır, ayrıca mahkûmların organları organ mafyası tarafından alınır. Irak'ta yaşamın çetin şartları ve işgalci güç -destanlardaki canavar tasviri- Amerika'nın yapmış olduğu fiziksel şiddet ayrıntılı biçimde gözler önüne serilir. **14** numaralı filmde tutsak edilen Battal'ın bütün kemikleri kırılır. **12** numaralı filmde Deli Yusuf'un gözüne mil çekilir. **15** numaralı filmde Battal'ın obadan ayrılmasını fırsat bilen düşmanlar her tarafı ateşe vererek Battal'ın karısını da öldürürler. Daha birçok filmde fiziksel şiddetin her ayrıntısının zevkle tasvir edildiği buna benzer sahneler vardır.

Sözlü kültürde mesafeli olmak yerine duygudaş ve katılımcı bir anlatım vardır (Ong 1995: 62). Filmlerin icrası canlı performans şeklinde olmadıkları için sözlü anlatılardaki gibi duygudaş ve katılımcı anlatım tam anlamıyla gerçekleşmez. Ancak, sözlü kültürde olduğu gibi sinemada da bütün izleyiciler sinema atmosferinde, o kadar kalabalığın içinde filmle birlikte tek başına kalır ve filmdeki kahraman ile özdeşleşir. İzleyici sanki olayı kendisi yaşıyormuşçasına “ben”li bir anlatım tarzıyla filme katılır. Birçok izleyici izlediği filmde aldatılan, horlanan, ezilen vb. davranışlara maruz kalan oyuncu kız yerine kendini koyarak gözyaşlarına boğulur. Kimi izleyici ise kahraman ve kötü adamın mücadelesinde vuran, savrulan kendiymişçesine yerinde durmadığı gibi el kol hareketlerine de engel olamaz. Kurtlar Vadisi dizisi milyonlarla ifade edilen bir izleyici sayısına ulaştığı dönemde, film karakterlerinden Çakır'ın filmde ölmesi sonucunda Türkiye'nin birçok yerinde, Çakır adına Sala verilip, kıyabında cenaze namazı kılındığı hafızalarımızda tazeliğini korumaktadır (11.04.2004 Zaman Gazetesi). Her Türk sinema izleyicisi, izlediği filme mesafeli olmak yerine duygudaş ve katılımcı olmayı tercih etmektedir. Burada verilen örnekler sonucunda, Türk filmlerinin sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturulup sunulduğunu söyleyebiliriz.

Sözlü kültürde yaşanan anın dengesi pek kolay bozulmaz. Anlamın anında onaylanmasıyla, kelimeler kullanıldıkları gerçek ortama derhal uyum sağlarlar. “Yaşanan anın gereği”nden dolayı geçmişin uygun olmayan bölümleri unutulur.

Sözlü anlatıları aktaran ozanlar yeni koşullara, yeni dinleyicilere uymak veya kendini dinleyiciye gösterebilmek adına alışılmış anlatıları değiştirirler (Ong 1995: 63-66). Sözlü anlatılar ilk ortaya çıkış anından itibaren günümüze kadar birçok etkenin tesiriyle değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bunlardan biri de icra ortamıdır. Sözlü kültürde şiir söylendiği bağlamdan koparılamaz, çünkü ozan ve anlatıcının o anda karşısındaki dinleyici topluluğuyla iletişimi, sanatın yaratıcılığını oluşturur (Ong 1995: 188). Sözlü anlatıların anlatıcısı “ozan” bağlamdan etkilenip icrada, o andaki dinleyici ortamına, dinleyicinin eğitim durumuna, ekonomik durumuna, toplum içindeki yeri vb. durumlarına göre nasıl değişik anlatabiliyorsa, çağımızın ozanları olan “yönetmenler” de toplumun sosyo-kültürel beklentilerine göre, sunum döneminde yaşanan bir toplumsal harekete göre veya toplumun yarası haline gelmiş bir sosyal meseleye göre filmlerini farklı kalıp ve anlatım şekilleri içinde sunabiliyorlar. İncelediğimiz filmlerde bunun güzel örneklerine rastlanmaktadır. **2.** numaralı filmde Keloğlan’ın kıyafetleri masallarda geçen kıyafetlerin aynıdır. **3.** numaralı filmde ise filmin başında Keloğlan’ın üzerinde aynı kıyafetler olmasına rağmen, filmde artık devrin değiştiği hissettirilerek dayısının verdiği bugün kullanılan kıyafetler Keloğlan’a giydirilir. Filmin devamında, kullanılan mekânlar, alet edevatlar, mahalleler vb. görsel unsurların hepsi yönetmen tarafından yeni ile değiştirilir. **6.** numaralı filmde masal kahramanı yaptığı işi anımsatan bekçi kıyafetiyle arz-ı endam eder. **5.** numaralı filmde ise kahramanımız dönemin beklentilerine uygun olarak, Western filmlerinin çok izlendiği bir dönemde kovboy elbiseleriyle rol yapar. Filmdeki diğer unsurlar da buna paralel değişim dönüşüm yaşar. **12, 13, 14, 14, 15, 16** numaralı filmlerde kullanılan savaş aleti kılıç, binek aracı at iken **17, 18, 19, 20** numaralı filmlerde ise kılıcın yerini silah ve tabanca; atın yerini de dönemin ulaşım aracı olan otomobiller almaktadır. **34** numaralı filmde, halk hikâyelerinde görülen yadigâr bırakma/verme motifi değişim ve dönüşüm geçirmiş biçimiyle görülmektedir. Filmde Uğur’un, Bekir’in dükkânına geldikten sonra unuttuğu fotoğraflar sevgiliden kalan bir yadigârdır. Ayrıca halk hikâyelerinin devamı olduğunu düşündüğümüz **27, 28, 29, 30, 31, 32, 33** ve **34** numaralı filmlerde, halk hikâyelerinin büyük çoğunluğunda görülen kahramanın ailesi, kahramanın doğumu, kahramanlara ad verilmesi, kahramanın eğitimi epizotları kullanılmayarak anlatı sonraki epizotlar üzerine kurulmuştur. Dönemin çağdaş ozanları olan

yönetmenler, sözlü anlatıları sinemaya aktarırken yeni koşullara, yeni dinleyicilere uyma veya kendini izleyiciye gösterebilme adına alışılmış anlatıları değiştirerek dönemin beklentilerine göre yorumlayarak yeni yapımlar üretmişlerdir.

Sözlü kültür anlatımları soyut değil duruma bağlı olarak kavramları somutlaştırılır (Ong 1995: 66-75). **19** numaralı filmde filmin temasını oluşturan “uyuşturucu zararlıdır” fikri filmde somutlaştırılarak anlatılır. Öncelikle uyuşturucunun kendisi somutlaştırılır. Filmde beyni uyuşturan madde bir meyveye benzetilir “kiraz”. Daha sonra bu maddenin kullanılması sonucunda ne gibi sonuçlar doğuracağı gözler önüne serilir. Filmin serüveni de budur zaten. **39** numaralı filmde ise Ahmet’in Kuran’a el basıp yemin etmesi sahnesinde, Rasim Bey’in ardında eli hançerli bir adam belirmesi, göze hitap edecek şekilde gösterilmesi anlatımın somutlaştırılmasıdır. **11** numaralı filmde, Ulak Zekeriya masalı anlatmaya başlarken masalda geçen kişileri ve kavramları çevrelerindeki kişilere ve yerlere göre düşünmelerini ister çocuklardan. Çocuklar da her duyduğu kişi ya da yeri, hep gördüğü yaşadığı köy ile somutlaştırır. Film zaten çocukların masaldan duyduklarının somutlaştırılmış halinden ibarettir. Görüldüğü üzere yönetmenlerin Türk filmlerini sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturup sunduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak sözlü kültür ortamında üretilen sözlü anlatı türleri, gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle sunulmuşlar, bu anlatılar zamanla değişim ve dönüşüm yaşayarak farklı kalıp ve şekillerde günümüze kadar gelebilmişlerdir. Günümüzdeki sözlü anlatı türleri de işte incelediğimiz Türk filmleridir. Netice itibarıyla Türk filmleri, sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturulup sunulmaktadır.

2. 1. 2. “Halk Anlatılarının Epik Kanunları” Açısından Türk Filmleri

Axel Olrik’e göre halk anlatılarının epik kuralları süper organiklidir. Bir başka ifadeyle tamamen nevi şahsına münhasır bir olgu olan kültürün ayrılmaz bir parçasıdır ve bunu halk âşığı veya destancı bir kez anlatmaya başladı mı hiç farkında

olmasa da veya ister istemez kontrolünde olduğu bu kanunları takip etmek zorundadır (Çobanoğlu 2002: 115). Halk âşığı ve destancı nasıl bu kuralı takip etmek zorunda kalıyorsa zamanımızın âşığı veya destancısı yönetmenler de bu kurala Türk filmlerinde uymuşlardır. Bu uygunluğu gösterebilmek için yukarıda incelediğimiz Türk filmlerini, A. Olrik tarafından altı bölüm halinde ortaya konan ve Özkul Çobanoğlu tarafından madde başlıkları eklenerek ve numaralandırılarak bir nevi şematik liste haline getirilen “halk anlatılarının epik yasaları”na göre inceleyeceğiz.

Halk anlatılarının epik yasalarından ilki “Giriş ve Bitiş Kuralı”dır. Bu kurala göre (Çobanoğlu 2002: 115); “Anlatı (sage) birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Bu ilke giriş (açılış) ve bitiriş (kapanış) kuralıdır. Anlatı durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerden birinin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter. Daha uzun anlatılarda bu gibi birçok durak noktaları gerektirir; kısa bir anlatı için sadece bir durak noktası yeterlidir. Bitiriş, çoğu zaman konunun o yöreye özgü bir devamı biçimini alır.” İncelediğimiz Türk filmleri büyük oranda bu kurala uymaktadır. Ancak hepsini vermek mümkün olmadığından her madde başlığı için birkaç filmde aldığımız örnekleri vermekle yetineceğiz. **1** numaralı filmde film birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Film, “Masalların gerçek, gerçeklerin masal olduğu çağlarda, Buhara refah içinde yaşayan bir ülkeydi.” diye başlar. Buhara emiri Emir Mahmut namaz kılar ve olaya durgunluk hâkimdir. Ancak baş veziri Cabbar sarayı basar ve durgunluk bozularak coşkunluk başlar. **14** numaralı film de birdenbire başlamaz ve birdenbire bitmez. Malatya serdarı Hüseyin Gazi Bizans’ın ödediği haracı beş misli artırır. Bizans kralının kardeşi Polemon, altın karşılığı işbirliği yaptığı Abdüsselam’dan, Hüseyin Gazi’nin Akkoyun Düzü’nde oğlu Cafer’i eğittiği bilgisini alır. Filmin başındaki bu sahneye kadar olaya durgunluk hâkimdir. Hüseyin Gazi’nin Akkoyun Düzü’nde Bizanslılar tarafından on yedi ok yarasıyla öldürülmesi olayıyla coşkunluk başlar. Coşkunluk ve durgunluğun yaşandığı birçok sahneyi bünyesinde barındıran filmin sonu da birdenbire bitmez. Battal Gazi, eski gücüne kavuştuktan sonra piskopos kılığında zindana gelerek Ahmet Turanî ve Hileryon’u kurtardığı sahne ile coşkunluk başlar ve Battal Gazi’nin kaçan Leon’un peşine düşerek, kalenin burçlarında yakalayıp, babasının on yedi yarasının intikamını

aldıktan sonra onu burçlardan attığı sahne ile coşkunluk biter, durgunluğa geçilir. Film, Ahmet Turanî, Battal Gazi ve Ayşe Sultan (Elenora) Malatya'ya doğru giderken biter. **24** numaralı filmde, kumarbaz Aydın yazı tura atarak evden çıkar. Sokaktaki ayyaşların mekânlarından geçerek karanlık bir sokağa girer. Bu bölüme kadar filmin başında durgunluk hâkimdir. Filmde merak unsuru yani coşkunluk, Aydın'ın birkaç adam tarafından yolu kesilerek kumar borçlarından dolayı dövüldüğü sahne ile başlar. Bu filmde de birkaç durak noktası vardır. Filmin sonunda Aydın'ın mağaradan çıkıp borcunun kapandığı haberinden sonra, bir gece önce gittiği antikacıyı yerinde bulamamasıyla coşkunluk biter ve şaşkınlık içinde caddede yürüdüğü sahnedeki durgunlukla da film biter. Görüleceği üzere Türk filmlerinde başlama ve bitiş kuralı uygulanmıştır.

İkinci kural, “Yineleme Kuralı”dır. Halk anlatısı kompozisyonunun bir başka önemli kuralı da tekrarlama (yineleme) ilkesidir. Halk anlatıları bu tam anlamıyla ayrıntıya inme tekniğinden yoksundurlar ve zaten pek ender olan tasvirler de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme bazen gerilimi arttırıcı şekilde yoğun bazen basittir. Ama önemli olan halk anlatısının (sage) yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır (Çobanoğlu 2002: 116). Sözlü anlatıların devamı olan Türk filmlerinde bu kuralın defalarca uygulandığını görürüz. **5** numaralı filmde Muhteşem Bey rüşvetle kandıramadığı Şaban'ı öldürme emri verir. Cabbar ve adamları Şaban'ı öldürmek için iki girişimde bulunurlar ama öldüremezler. Muhteşem Bey son çare olarak Mardinli'yi Hollanda'dan çağırır ve Şaban'ı öldürmesini söyler. Bu filmde öldürme girişimi yinelenir. **4** numaralı filmde Avanak Apdi, Urfalı Apdi zannedilerek Barut Osman'ı adamlarıyla birlikte gazinoda madara eder. Komiserin korkusuyla Barut Osman ses çıkaramaz. Bu olay restoranda ve bankada yinelenir. Avanak Apdi, komiserin korkusundan hiçbir şey yapamayan Osman'ı üç defa rezil eder. Yine aynı filmde Urfalı Apdi üç defa trafik kazası geçirir. **3** numaralı filmde Keloğlan, Nurperi'yi görebilmek için bakkal çırağı kılığına girerek

Nurperi'nin evine gitme olayı yinelenir. Yineleme Türk filmlerinin birçoğunda görülen bir kuraldır.

Üçüncü kural “Üçleme Kuralı”dır. Yineleme hemen hemen her zaman üç sayısına bağlıdır. Üç sayısı da kendi başına bir kuraldır. Bununla birlikte bütün halk anlatıları üçleme kuralına uymaz (Çobanoğlu 2002: 116). Yukarıda bahsettiğimiz filmlerin yineleme sahneleri üç defa tekrar edilmiştir. **5** numaralı filmde Şaban'ı öldürme girişimi üç defa tekrarlanır. Yine **4** numaralı filmde madara etme hadisesi üç defa tekrar edilir. Yine aynı filmde Urfalı Apdi'nin trafik kazası üç defa tekrar edilir. **11** numaralı filmde “Kurt kuş uyuyunca, eski ahırda, el ayak çekilince, kimseye söyleme.” şeklindeki şifreli söz çocuklar tarafından üç defa tekrar edilir. **6** numaralı filmde kahramanımız Şaban'ın mahallede halkı kazıklayan manavı, bakkalı ve fırıncıyı yola getirme olayında da üçleme kuralı işler.

Üçleme kuralı sadece yinelemede değil her türlü nesnenin izleyiciye sunumunda da kullanılır. **20** numaralı filmde filmin başında Polat, Memati ve Abdülhey'in yolculuk sahnesinde hep üçlü bir arada görüntülenir. Yine aynı filmde Grand Harılton adlı oteldeki masada oturma sahnesinde, masada otururken Polat ve adamlarını Irak Kürdistan Karakolu'na götürmek için gelen askerlerin sayısı üçtür. **3** numaralı filmde Keloğlan, Tırtıl ve Bicirik iyi üç arkadaştır. **17** numaralı filmde vatansever gençler Leyla, Tahir, Erol üç kişidir. **2.** numaralı filmde Padişah bir imtihan yapacağını söyler ve Padişahın üç sorusunu bilen Ay Kız ile evlenecektir. Burada da üçleme kuralı işler. Filmlerin birçoğunda üçleme kuralı az da olsa mutlaka uygulanmıştır.

Dördüncü kural “Bir Sahnede İki Kuralı”dır. Bütün anlatı boyunca sadece iki kişinin aynı sahnede ortaya çıkmasıdır. Bu kural zıtlık kuralını tamamlamaktadır (Çobanoğlu 2002: 116). Üçüncü kişi veya halk, iki kişinin konuşması veya savaşı sırasında sadece seyirci olarak katılmaktadır. **1** numaralı filmde, arkadaşları Adsız'ı kurtarırlar ve ortalık savaş alnına döner. Herkes birbirine kılıç sallamaktadır. O kalabalığın içinde Emir Cabbar ve Adsız karşı karşıya gelir, dövüş başlar. Dövüş başlayınca biraz önce birbirine kılıç sallayan düşmanlar birden durur ve Adsız ile

Cabbar'ın dövüşüne seyirci olarak katılırlar. **20** numaralı filmde, filmin sonunda Polat ile Sam'in silahsız olarak kavgaya tutuştukları sahnede sadece Polat ve Sam vardır, Leyla olaya seyirci olarak katılır. Yine devamında, Leyla'nın Polat'ın kolları arasında son nefesini verdiği sahnede sadece Leyla ve Polat vardır, aralarında konuşmalar olur, Memati, Abdulhey ve Erhan da olaya seyirci olarak katılırlar. **12** numaralı filmde, filmin sonunda Köroğlu ve Bolu Beyi çarpışır, Köroğlu'nun arkadaşları da seyirci olarak katılır. **38** numaralı filmde, anlatının genelinde Yusuf ve Ayla her sahnede birlikte görüntülenir. Bundan dolayı neredeyse filmin başından sonuna kadar her sahnede “Bir Sahnede İki Kuralı” uygulanır. **39** numaralı filmde, Emine hanım ve arkadaşı Keziban birçok sahnede birlikte dir. **40** numaralı filmde, filmin başından sonuna kadar bir sahnede iki kuralı uygulanır, doktor ve ihtiyar hep bir arada görülür. **32** numaralı filmde, arabasında bir cesetle Almanya'dan Türkiye'ye yolculuk eden İsa ve İstanbul'a giden Daniel birçok sahnede birlikte yer alırlar. **31** numaralı filmde, Cem ve Gülfem, Ali ve Gülfem, Cem ve Ceren “Bir Sahnede İki Kuralı”na göre rol alırlar. **30** numaralı filmde, Kayıkçı ve Evdoika bir sahnede iki kuralına göre birçok defa bir araya gelir. Birçok farklı filmde alınan bu örnekler, Türk filmlerinde “Bir Sahnede İki Kuralı”nın uygulandığını göstermesi bakımından sanırım yeterlidir.

Beşinci kural “Zıtlık Kuralı”dır. Halk anlatısında her zaman kutuplaşma vardır. Bu temel zıtlık, epik yapının önemli bir kuralıdır. Zıtlık kuralı, halk anlatısının baş kahramanlarından, özellikleri ve eylemleri baş kahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur (Çobanoğlu 2002: 116). Epik yapının temellerinden biri olan Zıtlık Kuralı Türk filmlerinin hemen hepsinde uygulanır. **33** numaralı filmde, Mehmet ve Çetin bütün anlatı boyunca aynı sahnede ortaya çıkarlar ancak aşkı algılayış bakımından aralarında bir zıtlık vardır. **29** numaralı filmde, Baran ile Berfo birçok sahnede birlikte görülür ve birbirinin özellikleri bakımından zıttıdır. **27** numaralı filmde, Ferdi ve Sait birbirinin zıttıdır. Ferdi ne kadar arkadaşına sadıksa, Sait de tam tersi o derece kalleştir. **25** numaralı filmde, Hacce ve Zehra özellik bakımından birbirine zıttır. Aynı filmde koyunların renginde bile zıtlık kuralı işler. **24** numaralı filmde, kumarcı Aydın ve antikacı anlatı boyunca sadece ikisi aynı sahnede ortaya çıkarlar ancak amaç olarak birbirine zıttır.

21 numaralı filmde, Yandım Ali ve Osman Bey zıt karakterdir. Biri (Yandım Ali) vatani uğruna canını feda ederken, diğeri (Osman Bey) canı (Oğlu) uğruna vatani feda eder. **19** numaralı filmde, Haşşaşi ve Atilla, **20** numaralı filmde, Sam ve Polat, **16.** numaralı filmde, Kara Murat ve Davut Paşa, **17** numaralı filmde, Beyefendi ve Cemil, **14** numaralı filmde, Leon ve Battal Gazi birbirlerine özellik bakımından zıttır.

Altıncı kural “İkizler Kuralı”dır. İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük zayıf olarak betimlendiğini gözleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının etkisi altına girer. “İkizler” kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına da gelebilir. İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer bu ikizlerden biri önemli bir role geçerse Zıtlık Kurallarıyla karşı karşıya gelmekte ve böylece diğeriyle zıtlasmaya başlamaktadır (Çobanoğlu 2002: 116). Bu kural Türk filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkar. Kiminde aynı amaç için savaşan iki kişi, kiminde birbirini çok seven eş (sevgili), kimi zaman aynı karakteri taşıyan iki dost, bazen de aynı yol istikametinde giden kişiler olarak karşımıza çıkar. **3** numaralı filmde, Keloğlan ve Tırtıl karakter bakımından ikizler kuralına uyar. **4** numaralı filmde, Apdi ve Nuri filmin başından sonuna kadar ikizler kuralı içinde rol alırlar. **14** numaralı filmde, Battal Gazi ve Ahmet Turanî (Hammer) filmin başında dini değerler bakımından zıtlar kuralı içinde yer alırken, daha sonra Hammer’in Ahmet Turanî olmasıyla aynı amaç için savaşan iki kişi olarak zıtlar kuralından uzaklaşarak ikizler kuralının etkisi altına girerler. **20** numaralı filmde, Leyla’nın yüz görümlüğü olarak eşinden hançer aldığı sahnede, Leyla ve eşi bir çift olarak karşımıza çıkar. Yine aynı filmde, Leyla’nın yapılanlara karşılık canlı bomba olmak istemesi düşüncesini babası Şeyh’e söylediğinde, Şeyh’in yanında duran aksakallı zat ile Şeyh aynı yapıyı temsil edenler görüntüsündedir. **33** numaralı filmde, Mehmet ve Çetin ilk başta aynı rolde karşımıza çıkar. Sonra Mehmet’in radyoda sesini duyduğu kıza âşık olmasıyla o kıızı bulmak için yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk Mehmet’in yolculuğudur aslında. İşte bundan dolayı başta ikizler kuralı olmasına rağmen Mehmet önemli bir role geçtiği için zıtlık kuralı işlemeye başlar ve böylece Mehmet, Çetin ile zıtlasmaya başlar. İkizler kuralı için

vermiş olduğumuz örnekler, Türk filmlerinin “epik yasalar”a uygunluğunu göstermesi bakımından yeterlidir kanaatindeyiz.

Yedinci kural “İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı”dır. Bir sürü kişi veya nesne pes peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir. Anlatının ağırlık merkezi her zaman buradadır. Bu kısım üçler kuralıyla birleşerek halk anlatılarının en önemli bir özelliğini oluşturur (Çobanoğlu 2002: 116). Türk filmlerinde bu kurala uygunluk açısından birçok örnekle karşılaşırız. **12** numaralı filmde, Köroğlu, Cıdalı’nın kalesini almaya geldiğini, bunun babasının vasiyeti olduğunu söylediğinde Cıdalı’nın adamları tek tek hünerlerini gösterir, Köroğlu hünerini en son göstermesine rağmen dikkatler onun üzerinde toplanır. Yine aynı filmde filmin sonunda Bolu Beyi ile çarpışmak için bir sürü kişi pes peşe ortaya çıkar, ancak en önemli kişi olarak Köroğlu, Bolu Beyi ile dövüşmek için en öne gelir. **14** numaralı filmde, Battal Gazi ve arkadaşları kiliseyi basar, birçok kişinin rol aldığı bir savaş sahnesi yaşanır ancak filmin en önemli kişisi Battal Gazi öne geçerek Leon’un peşine düşer, kalenin burçlarında onu yakalayarak babasının intikamını alır. **16** numaralı filmde, rütbe olarak büyük bir rütbeye sahip olmasa da, Osmanlı içinde vezir Rum Kani Paşa tarafından kurulan karışıklık düzeneğinin, suçu sadrazam Mahmut Paşa’nın üzerine atılınca, Kara Murat, Mahmut Paşa’nın suçsuz olduğunu, sert bir dille ifade ederek en önemli kişi olduğunu gösterir. **20** numaralı filmde, filmin başında Polat, Memati ve Abdülhey’in yolculuk sahnesinde hep üçlü bir arada görüntülenir. Üçleme kuralı işlerken sınırda peşmergelerle karşılaşılır. Burada Polat diğerlerinin arasında en önemli kişi olmasından dolayı oradaki çatışma olayına yön veren kişidir. İlk ve Son Durumun Önemi Kuralı buna benzer biçimde diğer Türk filmlerinde de karşımıza çıkar.

Sekizinci kural “Anlatımda Tek Çizgililik Kuralı”dır. Halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir. Eksik kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir. (Çobanoğlu 2002: 117). Birçok Türk filminde tek çizgililik kuralı uygulanır. Eksik

kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapılmaz. **27** numaralı filmde, ağanın oğlu Sait, delirdiği için akıl hastanesine yatırılmış ve iyileştikten sonra kasabaya tekrar dönmüştür. Olayın geçmiş hali filmde gösterilmez. Sait'in hastaneye yatırılması sadece konuşmalardan anlaşılır. **28** numaralı filmde, Orhan, Zehra ile evlenebilmek için Almanya'ya işçi olarak gitmiş, izine geldiğinde ise Zehra ortadan kaybolmuştur. Mahallede kimse nereye gittiğini bilmemektedir. Orhan'ın Zehra ile evlenebilmek için Almanya'ya işçi olarak gitmesi ve dönmesi anlatılmaz, izleyici bunu konuşmalardan anlar. Yani film anlatımda tek çizgililiğini korumuş, geriye dönüp eksik kalan yerler anlatılmamıştır. **29** numaralı filmde Baran hapisten çıkarken görüntülenir ve film buran devam eder. Baran'ın geçmişi geriye dönülerek anlatılmaz. Filmin ilerleyen bölümlerinde konuşmalar arasında geçen anlatılarla Baran'ın daha öncesinde yaşadığı maceralar izleyiciye hissettirilir. Ancak **11** numaralı filmde, Memed'in başından geçmiş olaylar geriye dönülerek ayrıntılı biçimde sahnelendiği için bu filmde tek çizgililik kuralının işlemediğini görürüz. Yine **30** numaralı filmde genel olarak geriye dönüş tekniği kullanılarak anlatım yapılmıştır. Bundan dolayı tek çizgililik kuralı bu filmlerde uygulanmamıştır. Türk filmleri genel itibari ile sözlü anlatıların, anlatım mantığını devam ettirdiği için, anlatımda tek çizgililik kuralına uyar.

Dokuzuncu kural "Kalıplaştırma Kuralı"dır. Aynı çeşitten iki insan veya durum elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır (Çobanoğlu 2002: 117). Türk filmleri sesin yanında görselliği de kullandığı için izleyicisini konunun dışına çıkarmadan, kafasına başka öğeler yerleştirmeden temayı vermek ister. Bundan dolayı her türlü gereksiz düşüce veya nesneyi anlatımdan öteleştirir. Anlatımı da yerine getirirken benzerliklerden fazlaca yararlanır. **11** numaralı filmde, filmin çekildiği köy profili olarak tasarlanan sette, sadece bir köyde bulunması gerekenler üretilmiş, konunun dışında kalan gereksiz şeyler asla sete alınmamıştır. Yine aynı filmde anlatımda sık sık kalıplardan yararlanılmıştır. **20** numaralı filmde, Polat, Memati ve Abdülhey'in yolculuk sahnesinde peşmergelerle karşılaşılır, konuşma esnasında daha dövüş başlamadan birkaç saniye önce

Abdülhey'in elindeki bıçak gösterilir. Bu sahnede gerekli olan şey, az sonra bir dövüş sahnesi yaşanacağıının haber verilmesidir ve bıçak gösterilerek sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır. Bu sahnelerin dışında Türk filmleri anlatımı yaparken milletin belleğine yer etmiş, söz veya söz gruplarından fazlaca yararlanır. **11** numaralı filmde, bütün masallara başlarken söylenen tekerlemenin bir benzeri burada göze çarpıcı bir şekilde dile getirilir. “Bütün güzel kayat bütün masallar gibi buna da Yaradan’ın adıyla başlarım. Ben diyeyim yüz yıl evvel siz deyin şimdi, daha dün gibi zamanlardan bi zamanmış. Ben deyeyim bi köy, siz deyin işte bu köy. İşte yandaki işte beriki köylerden bi köymüş bu. Bu memleketin bir yanı, bu memleketin kendisi. Sabah daha kimse uyanmazdan bi yolcu düşmüş ta uzaktan bu köye...” Bu kalıp ifade filmin devamında bir kez daha tekrar edilir. Verilen örneklerden görüleceği üzere Türk filmlerinde gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır.

Onuncu kural “Büyük Tablo Sahnesi Kuralı”dır. Anlatıda anlatım, anlatılan bütün kahramanların yan yana geldiği bu sahnelerde doruğa erişir. Bu sahnelerde anlatının kahramanları yan yana gelirler. Kahraman ve atı, kahraman ve canavar gibi. Bu görkemli durumlar çoğu zaman gerçeğe değil hayale dayanır. Büyük Tablo sahneleri bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı fark ediliyor. Etkisi uzun süren bu eylemler heykelcilikte de büyük yer tutmaktadır ve tek başına kişinin kafasına bir resim olarak ortaya çıkabilen bir güç taşımaktadır (Çobanoğlu 2002: 117). “Büyük Tablo Sahnesi Kuralı” Türk filmlerinin genelinde uygulanan bir kuraldır. **1** numaralı filmde, filmin sonunda bütün kahramanlar sahnede yer alır. Adsız ve arkadaşları ile Cabbar ve adamları savaşa tutuşurlar. Ortalık ana baba günüdür. Herkes kılıç sallar. Tam bu sırada Cabbar ve Adsız karşı karşıya gelir ve dönüşe tutuşurlar. Cabbar, Adsız’ın babası olmasına rağmen halkına zulmeden, asıp kesen bir yönetici olduğu için filmde canavarı simgeler. İşte Cabbar ile Adsız’ın buluştuğu sahne büyük tablo sahnesidir. **4** numaralı filmde, Nevin Şenses’i Barut Osman kaçıırır. Avanak Apdi sevdiği kızı kurtarmak için peşinden gider. Bir fabrikada Apdi, Osman ve adamlarıyla karşılaşır. Tam kavga başlayacakken Urfalı Apdi gelir. Filmde anlatılan bütün kahramanların yan yana geldiği bu sahnede anlatım doruğa erişir. **7** numaralı filmde, fidyeciler tarafından

kaçırılan Bahar'ı kurtarmak için gelen Şaban, sırickla eve girer ve çeteyi etkisiz hale getirir. Erkan ise Bahar'ı kurtarmış edasıyla kızı dışarı çıkarır. Bahar ise tüm gerçekleri dedesine söyler. Bu sahnede filmde anlatılan bütün kahramanlar bir araya gelir. Daha sonra Şaban, filmde rakip olduğu (sözlü anlatıdaki canavar) Erkan'ı yakın dövüş tekniği birkaç hareketle yere serer ve öcünü almış olur. **12** numaralı filmde, Köroğlu ve Bolu Beyi'nin karşılaştığı ve Köroğlu'nun arkadaşlarıyla, Bolu Beyi'nin askerleri arasındaki savaş sahnesi “büyük tablo sahnesi kuralı”nın işlediği sahnedir. **13** numaralı filmde, Tarkan ve Kostok'un karşılaştığı sahne büyük tablonun yaşandığı sahnedir. **40** numaralı filmde, köy doktoru ve kapıya gelen yaşlı kişinin arabanın tekerinin kırıldığı sahnede bulunmaları büyük tablo sahnesini oluşturur. Filmde, doktor sinirlenir bağırır. İhtiyar doktora ısınması için ateş yakar. Havanın sisli olduğunu, teker bozulmasa da mecburen durmaları gerektiğini, ilerdeki uçurumun bu sisli havada tehlikeli olduğunu söyler. Kurtların ulumasından korkan doktor, havanın soğuk olmasına da kızar bağırır. Bunun üzerine ihtiyar, doktora dua etmesini söyler. Doktor bu tür şeylere inanmadığını söyleyince aralarında sohbet başlar. Doktoru ikna eden ihtiyar da, onunla birlikte dua eder. Hemen sonra kurtlar susar, sis dağılır, arabanın tekeri yapılıp ve havanın soğukluğu geçer. İhtiyar artık gidebileceklerini söyler. Doktor rahatlamış bir şekilde arabaya biner. Bu sahnedeki görkemli durum geçicilik duygusu değil zaman içinde süreklilik niteliği taşır. Çünkü buradaki canavar kişinin nefsidir. Doktor, bilinmezden gelen ihtiyarın yardımıyla nefsi (canavar)'ni yener ve huzura kavuşur. Diğer filmlerde de buna benzer büyük tablo sahnesiyle karşılaşırız. Ancak, farklı tür filmlerden vermiş olduğumuz bu örnekler başlığı anlatma açısından yeterli olduğu kanısındayız.

On birinci kural “Anlatı Mantığı Kuralı”dır. Anlatının kendine has bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Anlatının bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde olay örgüsünün iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür (Çobanoğlu 2002: 117). İncelediğimiz birçok Türk filminin kendine has bir anlatı mantığı vardır. Sözlü anlatım türlerinden

destanın kahramanı insanüstü güçlere sahiptir ve bu özellikler doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Oğuz Kağan, Manas, Alpamış gibi. **14** numaralı filmde, film kahramanı Battal Gazi'nin bütün kemikleri Prens Alyon tarafından kırılır. Ancak filmin anlatı mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Bundan dolayı filmin kahramanı kısa zamanda ayağa kalkar, eskisi gibi savaşır hatta arkadaşlarını zindandan o kurtarır. Çünkü o anlatının baş kahramanıdır. **4** numaralı filmde, anlatının kahramanı kendisinden fizik olarak kat kat üstün olan Barut Osman'ı şansı sayesinde her zaman alt etmeyi başarır. İyiler her zaman kazanır, temasının anlatı içindeki ağırlığı ile de doğru orantılıdır. Filmde geçen bu olay doğal dünyanın mantığı ile de ölçülemez. Netice itibariyle bu filmde kendine has bir anlatı mantığı vardır. **37** numaralı filmde, birbirinden habersiz iki kişi arasında bir yeşil ışık görünür. Bu olay doğal dünyanın mantığına uymamasına rağmen, filmin kendine has anlatı mantığına yeşil ışığı birlikte gören çiftler mutlu yaşar, temasından hareketle, filmde ölmüş olmasına rağmen Ali, yaşama döner ve Elif ile birlikte mutlu olurlar. Bu vermiş olduğumuz örnekler göstermektedir ki Türk filmlerinin de kendine has bir anlatı mantığı vardır.

On ikinci kural “Olay Örgüsünde Entrika Birliği Kuralı”dır. Olay örgüsünde entrikanın birliği halk anlatısı için bir ölçüdür. Olay örgüsünde birbiriyle gevşek organizasyonlarla bağlanmış ve belirsiz hareketlerin olmayışını sağlar (Çobanoğlu 2002: 117). Bütün Türk filmlerindeki entrikalar birbirinden kopuk değildir, aksine bütün Türk filmleri, bir sonraki sahneyi ipe çekercesine izleyiciyi kendine bağlayan bir entrika birliği içinde olay örgüsü kurar. **36** numaralı filmde, Müslim başındaki beladan kurtulmak için, hapisten çıkarsa doğacak iki erkek çocuğunu Allah'a kurban olarak adar. İşte bu entrikadan sonra her an Müslim'in ne yapacağı beklenir. Olay örgüsünde birbiriyle gevşek organizasyonlar yoktur. **1** numaralı filmde, filmin başında Emir Mahmut'un söylemiş olduğu kehanet, filmin başından sonuna kadar olay örgüsündeki birliği sağlayan entrikadır. Cabbar'ın kendi çocuğu tarafından öldürüleceği, entrikası izleyiciyi filmin başından sonuna kadar sürükler. Filmin içinde bu ana entrikaya bağlı olarak oluşturulan yardımcı entrikalar da olay örgüsünden kopuk olmayıp, olay örgüsünde belirsiz hareketlerin olmayışını sağlar. **26** numaralı filmde, filmin başında oluşturulan, Kerem ile Aslı'nın geleceği,

Derviş'in söylediği gibi olup olmayacağı entrikası, filmin bütününde kullanılan entrikadır. Diğer entrikalar da bu ana entrikaya uygun biçimde ortaya konur, birbirinden kopuk olmaz. Verilen bu örnekler neticesinde, Türk filmlerinin olay örgüsünde birbiriyle gevşek organizasyonların olmadığını söyleyebiliriz.

On üçüncü kural "Epik Birlik Kuralı"dır. Bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir (Çobanoğlu 2002: 117). İncelediğimiz bütün Türk filmlerinde "epik birlik kuralı"nın görmek mümkündür. **25** numaralı filmde, daha başta söylenen Kızılırmak türküsü, sonraki sahnelerde dramatik olayların yaşanacağını habercisidir. Neticede filmin sonunda âşıklar ve birçok kişi köprüünün yıkılmasıyla Kızılırmak sularına gömülür. **1** numaralı filmde, Emir Mahmut'un söylemiş olduğu kehanet, filmin devamında neler olacağını ihtimallerini gözümüzün önüne getirir. Film bu istikamette ilerler. **20** numaralı filmde, Polat'a yazılan mektup filmin ilerleyen bölümlerindeki olayların da habercisidir. **26** numaralı filmde, Derviş'in, Hakan'a "Halkına eziyet etmezsen bir oğlun olacak, Bektaş senin de bir kızın." diyerek elmayı vermesiyle, filmin bundan sonraki sahnelerindeki olaylar izleyiciye hissettirilir. Türk filmleri de sözlü anlatılar gibi, bütün anlatı öğeleriyle, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratır.

On dördüncü kural "İdeal Epik Birlik Kuralı"dır. Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler (Çobanoğlu 2002: 117). İncelediğimiz bütün Türk filmleri ideal epik birlik kuralına uyar. **1** numaralı filmde, kötüler mutlaka cezasını bulur, teması çerçevesinde ilerleyen filmin diğer unsurları da bu temanın oluşabilmesi için birlik oluştururlar. **33** numaralı filmde, aşkın peşinden gitmeli, temasından hareketle oluşturulan bu anlatıda kişiler, olaylar ve filmde ekrana yansıtılan her öğe ideal bir birlik içinde temayı tamamlamışlardır. **31** numaralı filmde, aşk asla bitmez, sentezinden hareketle oluşturulan filmin bütün öğeleri ideal bir birlik içinde bu fikir etrafında kümelenmiştir. Birkaç önekten de anlaşılacağı üzere Türk filmleri ideal epik birliği içinde anlatılmaktadır.

On beşinci kural “Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı”dır. Halk anlatı geleneğinin en büyük kuralı dikkati baş kahraman üzerine toplamadır. Anlatıda tarihsel olaylar anlatılıyorsa dikkat kahramanın üzerinde toplanır. “Sage”de iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Sage onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir (Çobanoğlu 2002: 118). Türk filmlerinin hepsinde “dikkati baş kahraman üzerine toplama kuralı” uygulanır. **1** numaralı filmde, Adsız filmin başından sonuna kadar dikkati üzerinde toplayan kahramandır. Filmin başında annesi tarafından suya bırakılır, bir balıkçı aile tarafından bulunur büyütülür ve şişeyi açarak Cin ile tanışır... Filmin her sahnesinde dikkat Adsız üzerine toplanır. **2** numaralı filmde, Keloğlan dikkati üzerinde toplar. Çünkü anlatı onun hikâyesidir. **38** numaralı filmde, dikkat hep Yusuf’un üzerinde toplanır. Olrik, iki kahraman belirlediği zaman birinin mutlaka baş kahraman olduğunu vurgular. **4** numaralı filmde, sahneye Apdi ve Nuri beraber çıkar. Ancak hemen sonra Apdi ön plana geçerek baş kahraman olduğunu gösterir ve dikkat baş kahraman üzerine toplanır. **22** numaralı filmde olduğu gibi birçok filmde filmin adında, dikkat baş kahramanın üzerine toplanır. Görüleceği üzere Türk filmlerinde izleyiciyi cezbedebilmek için dikkat baş kahramanın üzerine toplanır.

Sonuç olarak, Türk filmlerinin sözlü gelenekten kaynaklanan düşünce ve anlatım biçimiyle oluşturulup sunulduğunu ve epik yasaların anlatı kurallarına göre anlatıldığını söyleyebiliriz. Sözlü anlatılar ve Türk filmleri birbirinden çok uzak iki unsur gibi görünseler de sözlü kültürdeki değişim ve dönüşüm sözlü anlatıları Türk filmleri giysisine bürümüştür. Ong (1995: 58)’un dediği gibi, sözlü kültürlerde dini alışkanlıkların yanı sıra evrenin yaratılışıyla ilgili ve benzeri köklü inançlar da değişime uğrayabilir. Halk, artık şifa bulmadığı bir tapınağa uğramaz olunca, girgin önderler, ya da Goody’nin deyimiyle sözlü toplumun “aydınları” (1977: 30), yeni kavramsal evrenlerle yeni tapınaklar üretir. Ancak bu yeni evrenler ve benzeri yenilikler, “özgünlük” kılıfına bürünse de, esasen kalıplaşmış, kök salmış konulardan kopmayan bir zihniyetle oluşur ve hemen hiçbir zaman yeni nitelikleriyle pazarlanmaz, atalardan kalan geleneklere uygun biçimde halka sunulur. Bizim sözlü

toplumumuzun aydınları da, toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirme adına Türk filmlerini üretmişlerdir.

2. 2. SÖZLÜ ANLATIM TÜRÜ OLARAK TÜRK FİMLERİ

Hande Birkalan (2000)'ın deyimiyle geleneği bir süreç olarak algıarsak eskiyi ve yeniye daha iyi anlayabiliriz. Bu süreç içinde gelenek, hayatın bir gereği, evrenin bir kanunu olan değişim ve dönüşümün güdümünde yenilenecek ve bu yenilenme hiç bitmeyecektir. Sözlü kültürün ürünü olan sözlü anlatılar zamanla derlenmiş ve yazıya geçirilmiştir. Yazı, sözlü anlatıların değişim ve dönüşüm yolculuğunda sadece bir durak olmuş, sesin büyüünden kopamayan insanoğlu daha sonra farklı kalıplarda sözlü anlatıları üretmeye devam etmiştir. Çünkü metin kâğıda karalanan çizgilerden başka bir şey değildir (Ong 1995: 94). Metni anlamlı bir bütün haline getiren de sestir. Yani yazıyı değerli kılan sestir. Yazı, özünde sözlü, konuşmaya dayalı olan kelimeyi görsel mekâna yerleştirmiştir (Ong 1995: 146). İnceleme alanımızı oluşturan sinema ise, özünde sözlü, konuşmaya dayalı olan kelimeye görselliğin yanına sesi de ekleyerek, ona adeta yeniden hayat vermiştir.

Kelimeye hayat veren sinema, Türkiye'de Türk filmleriyle hayat bulmaktadır. Tezimizde, sözlü anlatı geleneğinin insanlığın yaşamı süresince, toplumun huzur ve güven içinde yaşama arzusunu gerçekleştirme görevini, bugüne kadar yerine getirdiğini, ancak yaşamın bir gereği olan değişimin kaçınılmaz olduğu bu yolculukta birçok etkenlerin sonucu olarak değişim ve dönüşüm yaşadığını, bu değişim ve dönüşümün de şimdiki –son olmayacak olan- durağının Türk filmleri olduğunu dile getirmekteyiz.

Bu çalışmayı yapabilmek için geniş bir külliyata sahip olan Türk filmleri içinden birçoğunu elemek zorunda kaldık. İzlemiş olduğumuz Türk filmlerinden, masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memorat sözlü anlatı türlerine örnek olan ya da bunların değişim ve dönüşüm geçirmiş hali olan birçok film tespit ettik ve aralarından bazıları tezimizde incelemek için seçtik. Bu filmleri seçerken bazı hususları göz önünde bulundurduk. İnsanlığın yaşamı boyunca anlatma,

dinleme, öğrenme ve öğretme, eğlenme, gülme, heyecanlanma, sevmeye ve sevilme vb. ihtiyaçlarını karşılamak üzere ürettikleri sözlü anlatım türleri zamanla bu ihtiyaçların değişmesine paralel olarak değişim ve dönüşüme uğramışlardır. Ancak bu ihtiyaçlar halen devam ettiği için sözlü anlatım türleri bu ihtiyaçları giderebilme adına farklı bağlamlarda işlevlerini sürdürmeye devam etmişlerdir. Bunlardan biri olan beyaz perde/cam anlatıları geçmişteki sözlü anlatıların süreklilik içinde yürüttükleri işlevlerini devralarak değişim ve dönüşüm içinde saymış olduğumuz ihtiyaçları gidermeye devam etmektedir. Kısaca sözlü anlatım türleri geçmişten bugüne sürekli değişim ve dönüşüm içinde varlıklarını sürdürmüşlerdir ve günümüzde de Türk filmlerinde yaşamaya devam etmektedirler. Biz de sözlü anlatıların değişim sürecini daha net takip edebilme adına farklı dönemlerden filmler aldık. Aşağıda ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz bu filmler, sözlü anlatıların üç değişim ve dönüşüm sürecini gözler önüne sermektedir. Bu üç süreçten, ilk ele alacağımız filmler (1., 2., 12., 13., 14., 15., 16., 22., 23., 25., 26., 35.) sözlü anlatıların yapısı bozulmadan birebir sinemaya aktırılmış şekilleridir. İkinci aşamadaki filmler (3., 9., 11., 17., 21., 27., 28., 36.) ise sözlü anlatım türlerinin değişim ve dönüşüm yaşayarak, dönemin beğenilerine göre yenilikler getirilerek farklı özellikte yansıtıldığı ama özünde sözlü anlatı kurallarına uyan yapımlardır. Üçüncü bölümde inceleyeceğimiz filmler (4., 5., 6., 7., 8., 10., 18., 19., 20., 24., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 37., 38., 39., 40.) ise ilk bakışta sözlü anlatılarla ilişkisi olmayan yapıtlar gibi görünse de biraz halkbilimi bilgisi olan herkes tarafından kolaylıkla fark edilebilen sözlü anlatı kodlarıyla yoğrulduğu görülecektir.

2. 2. 1. Masalların Devamı Olarak Türk Filmleri

Halkbiliminin en çok araştırılan ve üzerinde en çok durulan türlerden biri olan masallar, Grimm kardeşlerden bu yana yapılan araştırmalar sonucu, kültürlerin kaynağı ve tarihi üzerine yürütülen çalışmaların merkezinde yer almıştır. Birçok halkbilimi kuramı da masal incelemeleriyle (Çobanoğlu 2002: 111) ortaya çıkmıştır.

Masalın birçok halkbilimci tarafından muhtelif tarifleri yapılmıştır (Sakaoğlu 2002: 1-4). Bunların hepsini inceledikten sonra masal için kısaca şu tanımı

yapabiliriz: “Yaşanmış ya da yaşanması muhtemel olayların semboller yoluyla bazı kahramanlar etrafında oluşturulan aksiyonlar vasıtasıyla anlatılmasıdır.” Sembol diyoruz, çünkü birtakım baskılardan çekinen insanlar anlatımlarını semboller aracılığıyla dile getirmişlerdir. Masalların çocuklar için üretilmiş sözlü anlatılar olduğu genel yargısının da araştırmalar sonucunda yanlış bir kanı olduğunu; aslında yetişkinler için üretildiği ve uzun yıllar yetişkinler tarafından tüketilmiş (Boyraz 2002: 248) olma bilgisiyle de masalların her yaş grubu tarafından zevkle dinlenen bir anlatı olduğunu söyleyebiliriz. Masalların her yaş grubu tarafından beğenilerek dinlenmesi masala olan rağbeti artırmıştır. Bu rağbet yıllarca devam etmiş masalların kitaplara girmesiyle de bitmemiştir. Yazılı kültür ortamında da masallar kitaplardan okunmuş, hatta masal üretimi de devam etmiştir (Kara 2008: 206). İnsanların matbaayı içselleştirmesinden sonra, yaşamın kaçınılmazı değişim ve dönüşümün neticesinde hayatın bir parçası haline alan sinema ile masal yeni bir boyut kazanmıştır. Birçok işlevi bünyesinde barındıran masal (Boyraz 2002: 249) zamanla beyaz perdede işlevlerini yerine getirmeye devam etmiştir.

Günümüz dünyasında hızla değişen yaşam şartlarına paralel olarak değişim ve dönüşüm geçiren masal türünün devamı olarak tespit ettiğimiz Türk filmlerini yukarıda değindiğimiz şekliyle üç aşamada inceleyeceğiz. Çalışmamıza aldığımız Adsız Cengâver-Sultan Gelin ve Keloğlan adlı Türk filmlerini, masalların yapısı bozulmadan birebir sinemaya aktırılmış anlatılar kısmında değerlendireceğiz. Masal türünün değişim ve dönüşüm yaşayarak, dönemin beğenilerine göre yenilikler yapılarak farklı biçimleriyle yansıtıldığı ama özünde sözlü anlatı kurallarına uyan yapımlar bölümünde ise Keloğlan Aramızda, Şahmaran-Bir İstanbul Masalı ve Ulak adlı filmleri irdeleyeceğiz. Üçüncü aşamada, ilk bakışta sözlü anlatılarla ilişkisi olmayan yapıtlar gibi görünse de anlatımda kullanılan unsurların masal anlatısı ile örtüştüğünü tespit ettiğimiz ve aynı amaç etrafında oluşturulan yapımlar olmasından dolayı Avanak Apdi, Umudumuz Şaban, Bekçiler Kralı, Orta Direk Şaban, Şabaniye ve Anlat İstanbul adlı filmleri inceleyeceğiz. Çalışmadaki amacımız her yaş grubu tarafından beğenilerek dinlenen ve sonra okunan masalların günümüzde bir yok oluş içinde olmadığını, aksine yeni versiyonlarıyla hayatımızın her anında bizimle birlikte Türk filmlerinde yaşadığını göstermektir.

Masallar ilk Türk filmlerine, sözlü kültür döneminde anlatıldığı gibi aktarılmıştır. Türk sinemasına masal filmleri türü 1953 yılında Baha Gelenbevi'nin yönettiği *Balıkçı Güzeli- Binikinci Gece* ile girmiştir (Scognamillo ve Demirhan 1999: 19). Bu filmden sonra yapımcılar Türk belleğinde sözlü kültürün getirisi olarak yer eden, hem Batı hem Doğu kaynaklı masalları bir bir sinemaya aktarmışlardır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1970), *Ali Baba ve Kırk Haramiler* (1971) bunların ilkleridir. Bu filmlerin içinde en çok ilgi gören ise öz kültürün ürünü olan halkın yakından tanıdığı *Keloğlan* filmleriydi. Biz de çalışmamıza anlatımında hiç değişiklik yapılmadan, sözlü kültürde nasıl anlatılıyorsa o hâliyle sinemaya aktarılan *Keloğlan* filmini aldık.

Çalışmamızın birinci bölümünde künye bilgilerini ve özetini verdiğimiz bu film, *Keloğlan* masallarının hiç değişiklik yapılmadan sinemada işlenmiş hâlidir. Filmde masal kahramanı *Keloğlan*, elinde sopası, sopanın ucunda bohçası ile eşeğin üstünde çıkar karşımıza. Kıyafet olarak başında takkesi, üstünde mintan ve yeleşti, altında da şalvar ve kuşağı vardır. Filmde diğer figüranların da kıyafetleri buna benzer şekildedir. Kullanılan mekânlar saray, değirmen, han, hamam ve benzeri yerlerdir. *Keloğlan* dışındaki kişiler padişah, vezir, saray kişileri, saray soytarısı vb. halktan oluşmaktadır. Zaman olarak da günümüzden çok önce bir zaman olduğu anlaşılmaktadır. Netice olarak filmdeki görüntü masal dünyasıdır. Filmde sesli masal anlatıcısı yoktur. Masal kahramanı yönetmen tarafından yönlendirildiği için sessiz bir anlatım vardır aslında. Yani masal kahramanı *Keloğlan*, filmi yönlendiren kişidir. Masallar genelde iyi ve kötü çatışması (Günay 1998: 425-438) üzerine kurulur. İncelediğimiz bu film de iyi (*Keloğlan*) ve kötü (*Vezir*) üzerine kurulmuştur. Masalların sonunda mutlaka iyiler kazanır, kötülere cezalandırılır. Bu filmde *Keloğlan* önceleri zulüm görse de filmin sonunda hem rakibi olan *Vezir*'i yener, hem de padişahın kızını alır. Filmin sonunda da *Keloğlan* masalın ana fikrini, *Vezir*'e “Bundan sonra iyilik, güzellik, doğruluk düşün, bu yeter.” diyerek nasihat şeklinde dile getirir.

Bilindiği üzere masallar kalıp sözlerden/ formellerden (Sakaoğlu 1999b: 56) oluşur. Filmde anlatıcı olmadığı ve olayları anlatının kahramanı *Keloğlan*

yönlendirdiği için, formeller Keloğlan tarafından dile getirilir. Hiçliği anlatmak için “Ne yerde ne gökte, ya in ya cin, ne var ne yok”, yola uğurlamak için “Tanrı gönlüne göre versin Keloğlan” durumu anlatmak için “Kuzu benzemez kurda, bizim uykucu Osman da burda”, “Adam yan yattı toza battı, düşmez kalkmaz bir Allah” şeklinde geçiş formelleri yer alır. Benzer durumlarda kullanılan formeller olarak “Kendimmişim, pek de fena değilmişim”, “Kimin odasına girdik acaba, ayıp oluyor yaptığımız ama” normal konuşma formeli, “Burada ne arıyorsun, kimsin?, Hiç, takkemi kaybetmişim de! Takken başında. Başım takkede değil sandım da.”, “Sen kimsin be?, Beni tanımamak olur mu ağa, ayıp ediyorsun valla”, “Soylu biri misin, nesin?, Hem soylu, hem iyi huylu, hemi de orta boylu, Partal Hacce’nin oğluyum.” soru cevap formelleri, “Bu ne hoş güzelliştir, düşlerimde gördüğüm o kaş, o göz, o saçlar...” bir varlığı tasvir formeli, “Alın bunu Allah’ına kavuşturun.” masal kahramanlarından biri(padişah)nin konuşması formeli kullanılmıştır. Bitiş formeli olarak;

“Ben bir garip Keloğlan’ım,
Eşşeğimin yok palanı.
Varım yoğum doğruluktur,
Hiç de sevmem ben yalanı.

Bir koca karı anam var,
Birkaç tavuk bir de inek.
Her gün konar kel kafama,
Evsiz barksız birkaç sinek.

Olmam kimseye kul köle,
Hatır kulun delisiyim.
Namertlere olmam muhtaç,
Sivri akıllı biriyim.

Keloğlan’ım budur özüm,
Haram malda yoktur gözüm.
Garip hakkını yiyene,

Elbet vardır bir çift sözüm.” şeklinde, özetleyen bitiş formeli kullanılmıştır. Bunların dışında çeşitli formeller başlığında, Keloğlan’ın sınavında “üç” sayı formeli, “sarı sıtma”da renk formeli, “yerin dibi yedi katmış”da “yedi” sayı formeli kullanılmıştır.

Masallara, gelenekte kalma gücünü veren, masalın en küçük unsuru motiflerdir. Gelenekte kalma gücüne sahip olabilmek için de motiflerin dikkati çeken, müstesna hususiyetlerden oluşması gereklidir (Sakaoğlu 1999b: 57). İncelediğimiz Keloğlan filminde eskiden beri yaşama kabiliyetine sahip olan, masalın en küçük unsurlarını bulmak mümkündür. Bu motifler masalların devamı olan Türk filmlerinin içinde değişim ve dönüşüm yaşamalarına rağmen yıllarca kendilerini muhafaza etmişlerdir. Filmin başında Keloğlan’ın “Akıldan yana en birinciyim” ve “Ben bir padişah olsam.” şeklindeki ifadesi, filmin ilerleyen bölümlerindeki macerayı da haber veren, ileriye hazırlık motifidir. Yine filmin sonunda imtihan motifi vardır. Bunlar gibi filmin birçok bölümünde birçok motif kullanılır.

Görüldüğü üzere Keloğlan filmi, kullanılan mekân, kıyafet, kişi vb. unsurların yanında, masalları masal yapan formellerin ve motiflerin de filmde kullanılan formel ve motiflerle birebir benzetmektedir. Sonuç olarak Keloğlan filminin her yönüyle masalların sürekliliğini sağlayan, masalların devamı olan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Keloğlan Aramızda filmi, Keloğlan filmine göre biraz daha değişikliğe uğramış bir anlatıdır. Bu film Keloğlan filmi ile aynı yıl çekilmesine rağmen mekânda, kıyafette, konuşmalarda değişim yaşamıştır. Filmde baş kahramanımız yine Keloğlan’dır. Yaşamı masalarda anlatılan yaşamın aynıdır, bir önceki filmin de devamı gibidir. Ancak yönetmen, filmin devamı olmasına rağmen toplumun farklı görme isteği ve yaşanan döneme benzerlik göstermesi açısından bazı değişiklikler yapar.

Keloğlan Aramızda filminde de filmin başında yolculuğa çıkılır. Gidilen yer masallarda sıklıkla ismini duyduğumuz İstanbul'dur. Annesiyle İstanbul'a gelen Keloğlan'ı dayısı karşılar. İlk yapılan iş Keloğlan'ın bir önceki filmde üzerinde gördüğümüz kıyafetleri günümüzde kullanılan, ceket, pantolon ve şapka ile değiştirmek olur. Değişim bundan sonra filmde varlığını hep hissettirecektir. Çünkü yönetmen izleyiciye bir anlamda görmek istediğini sunmaktadır. Bu nedenle de filmde görsellik açısından değişim yaşanmıştır. Ancak masal yapısı bakımından ele alırsak, Keloğlan Aramızda filmi ile Keloğlan filmi arasında hiçbir fark göremeyiz. Keloğlan filminde kullanılan formeller, motifler ve temler bu filmde de aynen kullanılır. Film konu olarak da masallarda işlenen konu ile benzerlik gösterir. Keloğlan yolculuğa çıkar. Gittiği yerde yapılan haksızlıkları görür. Kimsenin üzerine gitmeye cesaret edemediği Çamur Şevket (masallardaki dev)'i kurnazlığı ile yener. Mahalleliyi Çamur Şevket'ten kurtarır ve sevdiği kızı da elde eder. Netice itibariyle filmler arasındaki farklar toplumun değişimine paralel olacak şekilde yapılan değişikliklerdir. Masalların yapısında ve konusunda hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

Adsız Cengâver-Sultan Gelin filmi de masalların hiç değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılmış şeklidir. Filmde kıyafetler, mekânlar, kişiler ve zaman hep masallarda geçen şekliyledir. Filmin başında Emir Mahmut tarafından söylenen kehanet ileriye hazırlık motifi olarak filmin geleceğini tayin eder, izleyiciyi anlatıya bağlar. Film devamında birçok anlatıda karşımıza çıkan ve tarihte yaşanmış olayları çağrıştıran doğacak çocuğun padişahı öldürme motifi ya da bunun neticesinde çocuğun bir sepet içinde nehre bırakılarak, onu koruyan bir "Kut"un olduğu hissettirilerek "kader motifi" ile süslenir. Bu filme özgü olarak diğer filmlerde göremeyeceğimiz dev motifinin kullanıldığını görürüz. Bu filmde masal kahramanlarından "dev" çıkar karşımıza. Türk ad koyma geleneğinin sonucu olarak, çocuğa yapmış olduğu bir kahramanlığın sonucunda isim verilmesinden dolayı ismi Adsız olan film kahramanımız, su kenarında gezerken bulmuş olduğu bir şişenin içindeki "dev"i özgür bırakarak hiç kimsenin yenemeyeceği sihirli kılıcı elde eder. Filmin devamında rüya, yasak, sayı, evlilik, sihir, imtihan, mükâfatlar ve cezalar gibi her sahnede bir masal motifiyle karşılaşırız.

Adsız Cengâver-Sultan Gelin filminde bolca formel kullanılır. Filmin başında “Masalların gerçek gerçeklerin masal olduğu çağlarda Buhara mamur, refah içinde yaşayan bir ülkeydi. Halk, Emir Mahmud’un hükmü altında huzur ve sükûn içinde yaşamaktaydı.” şeklinde giriş formeli kullanılır. Anlatı masallardaki gibi anlatıcı tarafından başlatılır. İlerleyen bölümlerinde “artık” ile başlayan bir anlatımla anlatıcı geçiş formelini kullanır. Çocuğun tasviri için “nur topu gibi” ifadesiyle tasvir formeli, Altınay ve Adsızın karşılıklı konuşmaları, iki varlığın karşılıklı konuşma formeli olarak kullanılır. Bitiş formeli olarak da Altınay’ın “Herkes layığını buldu anlaşılın.” sözü kullanılır. Çeşitli formel unsurları da filmin değişik sahnelerinde karşımıza çıkar.

Sonuç olarak, kullanılan mekân, kıyafet, kişi vb. unsurların yanında, masalları masal yapan formellerin ve motiflerin de filmde kullanılan formellerle ve motiflerle birebir uyduğunu; filmin başında bir masal anlatıcısının bulunduğunu ve anlatıya yön verdiğini de belirterek, Adsız Cengâver-Sultan Gelin filminin masalların devamı olan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Masal özelliği taşıyan Türk filmlerinin ikinci aşamasında, masalların değişimden ziyade dönüşüm yaşadığını gösteren, ilk bakıldığında masal değildir denilebilen ama taşıdığı amaç ve masalın yapı kurallarını bünyesinde barındırmasından dolayı tamamen masal özelliği taşıyan, genel itibariyle Kemal Sunal filmlerini, özelde ise içlerinden seçtiğimiz “Avanak Apdi, Umudumuz Şaban, Bekçiler Kralı, Orta Direk Şaban ve Şabaniye” filmlerini inceleyeceğiz.

Yukarıda seçmiş olduğumuz filmlerin genelde masallar, özelde Keloğlan masallarının devamı olduğunu gösterebilmemiz için Keloğlan masallarının ve seçmiş olduğumuz Kemal Sunal filmlerinin yapısal özelliğini irdelememiz yerinde olacaktır.

Keloğlan masalları kahraman, padişah, kötüler ve iyiler arasındaki maceraları anlatır. Masalların kahramanı her zaman Keloğlan’dır. Kötüler, Keloğlan’ı güç durumlarda bırakan, onun amacına ulaşmasını engelleyen, onu aldatmaya çalışan vezir, değirmen sahibi, kocakarı gibi bir kişidir. Kahramana yardım eden ve çoğu kez

olağanüstü özelliklere sahip olan ya da kötülerin edimlerinden olumsuz bir biçimde etkilenen ve kahramanın yardım ettiği kişiler ise iyiler kümesinde incelenebilir. Padişah, kahramanın elde etmek istediği değerleri (para, yetki, evlenme çağında bir genç kız gibi) elinde bulunduran, anlatılardaki bütün kişilerden daha üst bir konumu ve onuru olan kişidir (Kırmızı 1989: 50). Keloğlan masallarının yapısal açıdan incelenmesi sonucunda şu sonuçlara ulaşılır: Kahraman alt tabakadan gelmektedir. Kahraman belirli bir amaç için evden uzaklaşır. Kötüler kahramana tuzak kurarlar. Kahraman kötülerini aldatır. Padişah kahramandan belli bir işi başarmasını ister. İyiler kahramana yol gösterir. Kahraman kötülerini yener. Padişah kahramanı ödüllendirir. Kahraman yeni bir toplumsal konuma sahip olur.

Keloğlan masalları zayıf/güçlü, yoksul/varsıl, iyi/kötü zıtlıkları üzerine kurulur. Genelde masalların özelde Keloğlan masallarının devamı olan seçmiş olduğumuz Kemal Sunal filmleri ise zayıf/güçlü, yoksul/varsıl, iyi/kötü, toplumun içinde/toplumun dışında, uyumlu/uyumsuz zıtlıkları üzerine kurulur. Bu filmlerin kahramanı Keloğlan masallarında olduğu gibi ortaktır ve filmlerin sonu hep mutlu biter. Filmlerde kurgu kahraman, kadın, kötüler, toplum dörtlemesi üzerine oluşturulur. Seçtiğimiz filmler incelendiğinde ise yapısal özellik olarak şu sonuçlara ulaşılır: Kahraman toplumun alt tabakasından gelir. Kahraman ayrımlı bir toplumsal çevreye girer. Güç, ekonomi, sosyal yaşantı, eğitim düzeyi vb. farklı ortamlara girer. Kahraman daha çok mekân değiştirir. Genelde köyden kente göçer. Toplum kahramanı farklı biri olarak karşılar. Kahraman girmek istediği zümreden ekonomik, kültürel ve eğitim yönünden ayrılıklar gösterir. Kahramanın bir sevdiği kız vardır. Kahraman ile sevdiği kız arasında ekonomik, kültürel ve statüsel ayrılıklardan dolayı çatışma çıkar. Kötüler kahramanı ya da kahramanın sevdiği bir kişiyi zor durumda bırakırlar. Kahraman kötülerini yenmek için aklını kullanır. Bu akıl kullanma bazen hile ile yapılır ama kazanan hep kahraman olur. Kahraman kötülerini yener. Kahraman sevdiği kızla mutlu sona ulaşır.

Keloğlan masalları ve seçmiş olduğumuz Kemal Sunal filmlerinin yapısal özellikleri karşılaştırıldığında, her iki anlatı grubunun yapısal özelliklerinin birbiriyle tamamen örtüştüğünü görmekteyiz. Bu benzerliği daha net gösterebilmek için,

Kemal Sunal filmlerinden seçtiğimiz “Avanak Apdi, Umudumuz Şaban, Bekçiler Kralı, Orta Direk Şaban ve Şabaniye” adlı filmleri yapısal özelliklere göre inceleyip değerlendirelim.

Kahraman toplumun alt tabakasından gelir. Başlığına göre Avanak Apdi filminde, kahramanımız Apdi geçimini boyacılıkla temin eden, küçük bir barakada kalan, oranın da kirasını vermekte zorlanan, toplumun alt tabakasından gelen biridir. Umudumuz Şaban filminde, kahramanımız Şaban kırsaldan kente amcasından miras kalan kahveyi işletmek için gelir. Bekçiler Kralı filminde Şaban bir mahalle bekçisi olarak karşımıza çıkar. Orta Direk Şaban filminde, kahramanımızı kenar mahallede, köhne bir evde, az bir gelire yaşam mücadelesi veren bir kişi olarak görürüz. Şabaniye filminde ise köyden kente göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak bir gazonada garsonluk yapan alt tabaka insanı olarak karşımıza çıkar, Şaban. Burada ele aldığımız filmlerin hepsinde kahramanımız toplumun alt tabakasına mensuptur.

Kahraman ayrımlı bir toplumsal çevreye girer. Güç, ekonomi, sosyal yaşantı, eğitim düzeyi bv. farklı ortamlara girer. Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi, Nevin Şenses’le bir tesadüf sonucu tanışarak ekonomik ve sosyal yaşantı olarak çok farklı bir ortama girer. Umudumuz Şaban filminde kahramanımız Şaban, köyden kente gelerek ayrımlı bir ortama girer. Bekçiler Kralı filminde Şaban kimsesi olmamasına rağmen, bekçi olduktan sonra isim benzerliğinden dolayı farklı bir ortama girer. Orta Direk Şaban filminde, sevdiği kız Bahar’ı kazanmak için ayrı bir ekonomik güce, yaşantıya ve statüye sahip olan Erkan’la mücadelesinde yabancı bir çevre ile karşılaşır. Şabaniye filminde ise Şaban, annesi tarafından köyden kente getirilir.

Toplum kahramanı farklı biri olarak karşılar. Avanak Apdi filminde, şansının yardımıyla ve isim benzerliğiyle Urfalı Apdi zannedilerek toplum tarafından ayrımlı biri olarak görülür. Umudumuz Şaban filminde kahramanımız mahalledeki çatışmanın üstüne gelir ve tesadüfler sonucunda kurtarıcı olarak mahallelinin gözünde birden farklı biri olarak karşılanır. Bekçiler Kralı filminde, isim benzerliğinden dolayı bakanın yeğeni zannedilerek toplum tarafından farklı biri

olarak karşılanır. Orta Direk Şaban filminde Erkan, Şaban'ı kendisinin başarılarından dolayı farklı biri olarak görür. Şabaniye filminde ise Şaban, Şabaniye olduktan sonra toplum tarafından farklı biri olarak karşılanır, bir anda şöhret sahibi olur.

Kahramanın bir sevdiği (evlenmek istediği) kız vardır. Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi, şarkıcı Nevin Şenses'le evlenmek ister. Umudumuz Şaban filminde Canan, Bekçiler Kralı filminde Zehra, Orta Direk Şaban filminde Bahar, Şabaniye filminde ise Nazlı ile evlenmek ister.

Kahraman ile sevdiği kız arasında ekonomik, kültürel ve statüsel ayrılıklardan dolayı çatışma çıkar. Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi, şarkıcı Nevin Şenses'le evlenmek ister. Ancak Nevin Şenses herkes tarafından çok beğenilen, popüler, zengin üst yaşam düzeyinde hayat süren bir kadındır. Apdi ise yukarıda belirttiğimiz gibi alt tabakadan gelen bir kişi olduğu için aralarında ekonomik ve statüsel ayrılıklar ortaya çıkar. Umudumuz Şaban filminde Canan ile Şaban arasında zenginlik ve bulunduğu toplumsal tabakadan dolayı ayrılık yaşanır. Bekçiler Kralı filminde Şaban ve Zehra ekonomik ve toplumsal tabaka olarak aynı özellikleri barındırır. Ancak Zehra'nın zengin olma ve artist olma hayali onu Şaban'la çatıştırır. Orta Direk Şaban filminde Bahar, üniversite okuyan, kendisi zengin olmasa da zengin çevresi olan bir kızdır. Burada kültürel bir çatışma yaşanır. Şabaniye filminde ise Nazlı ile Şaban arasında, Nazlı'nın kan davası güderek evlenemeyeceğini söylemesiyle çatışma çıkar.

Kötüler kahramanı ya da kahramanın sevdiği bir kişiyi zor durumda bırakırlar. Avanak Apdi filminde Nevin Şenses'e âşık olan Apdi'nin rakibi mafya babası Barut Osman'dır. Kahramanımız Apdi'nin ev sahibi, kirasını vermeyen Avanak Apdi'yi Osman'ın üstüne salıp, Osman'ın Apdi'yi öldürmesiyle hem Osman'dan hem de Apdi'den kurtulmayı düşünür. Ancak zor duruma düşecekken şansıyla gazinodan şöhret sahibi biri olarak ayrılır. Umudumuz Şaban filminde Canan'ın babası, Canan'ı gecekonduları yakma tehdidiyle Cem'le evlenmeye razı eder. Bekçiler Kralı filminde, fabrikatör Ertuğrul Bey Şaban'ı rüşvet aldığı gerekçesiyle mahkemeye çıkarır, şahit olarak da sevdiği kız Zehra gösterilir. Orta

Direk Şaban filminde Bahar fidye için kaçırılır. Şabaniye filminde Şaban, kan davasından kaçabilmek için kadın kılığına girmek zorunda kalır.

Kahraman kötülerini yener. Kahraman kötülerini yenmek için aklını kullanır. Bu akıl kullanma bazen hile ile yapılır ama kazanan hep kahraman olur. Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi şansıyla kötülerini yener. Umudumuz Şaban filminde Şaban, şansıyla kötülerini yener. Halkın desteği de yanındadır. Aynı zamanda aklını kullanır. Filmin sonunda cesaret ön plana çıkar. Bekçiler Kralı filminde, kahramanımız Şaban, kötülerini olmayan bakan dayısının gücüyle yener. Daha sonra halkın desteğini alır. Orta Direk Şaban filminde fidyeciler tarafından kaçırılan Bahar'ı kurtarmak için cesaretini, aklını ve gücünü kullanır. Erkan'ın korkak kişiliğini ortaya çıkarır. Şabaniye filminde Şaban, kan davasından kaçabilmek için düşmanlarını hep hileyle yener. Sonunda Nazlı kahramanın fikirlerini benimser ve kan davasını da akıyla yenmiş olur.

Kahraman sevdiği kızla mutlu sona ulaşır. Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi sevdiği kızı kötülerin elinden kurtarır ancak kız başka biriyle gider. Apdi kızla mutlu sona bu filmde ulaşamaz. Umudumuz Şaban filminde Şaban, Mardinli'yi yener ve Canan'la mutlu sona ulaşır. Bekçiler Kralı filminde, filmin sonunda halkın omuzlarında görevine dönen Şaban'ı Zehra evinin kapısında bekler. Mutlu sona ulaşılır. Orta Direk Şaban filminde kahramanımız fidyecilerin elinden kurtardığı Bahar'la mutlu sona ulaşır. Şabaniye filminde Şaban filmin sonunda Nazlı ile mutlu sona ulaşır.

Her iki anlatının yapısal özellikleri incelendiğinde benzerlikler olduğu görülmektedir. Bunun sonucunda her iki anlatıda da kahramanların alt toplumsal tabakanın kitlesel sorunlarıyla mücadele ettiklerini, mücadelenin sonunda zafere ulaştıklarını görmekteyiz. Ayrıca yoksul durumdan varlıklı duruma, sıradan bir kişi olmaktan, onurlu bir kişiliğe değişimin görülmesi de anlatılardaki ortak noktalardır. Bütün bunların neticesinde, genelde Kemal Sunal filmleri özelde ise içlerinden seçtiğimiz “Avanak Apdi, Umudumuz Şaban, Bekçiler Kralı, Orta Direk Şaban ve Şabaniye” filmlerinin toplumsal koşullara uyararak değişim ve dönüşüm yaşamış

(Kırmızı 1989: 98) günümüz masalları ve masalların devamı olan filmler olduğunu söyleyebiliriz.

Seçtiğimiz filmleri masalların formel ve motif unsurlarına göre incelediğimizde de filmlerde bolca motif ve formelin kullanıldığını görürüz.

Hayvan motifi: Bekçiler Kralı filminde kahramanımız Dayı adındaki köpeğiyle sohbet eder.

Yasak motifi: Avanak Apdi filminde komiser, Barut Osman'a kavga yasağı koyar. Umudumuz Şaban filminde Canan'ın babası kızına Şaban'la görüşme yasağı koyar. Bekçiler Kralı filminde Şaban köpeğine it denmesini yasaklar. Orta Direk Şaban filminde Erkan Şaban'ın Bahar'ın etrafında dolaşmasını yasaklar. Yine basketbol oynamak için gittiğinde Şaban salona alınmaz. Şabaniye filminde birden içeri giren Şehmuz'a bir bayanın odasına girmenin yasak olduğunu Şabaniye hatırlatır.

İmtihan motifi: Avanak Apdi filminde komiser, Barut Osman'a kavga yasağı koyar. Barut Osman için imtihan olan bu duruma Osman katlanır. Umudumuz Şaban filminde cesaret, doğruluk, zekâ ve vazifenin yerine getirilmesi imtihanı motifi kullanılır. Bekçiler Kralı filminde Şaban, aşk imtihanı, doğruluk imtihanı motifi yer alır. Orta Direk Şaban filminde Bahar'ın kaçırılmasında cesaret imtihanı motifi yer alır. Şabaniye filminde sabır ve aşk imtihanı yer alır.

Miras motifi: Umudumuz Şaban filminde Şaban İstanbul'a amcasından kalan mirası almak için gelir. Orta Direk Şaban filminde Bahar büyük bir mirasa konar. Şabaniye filminde Şaban'ın babası oğluna sazını ve silahını miras bırakır.

Yolculuğa çıkma motifi: Umudumuz Şaban filminde Şaban miras için köyden kente gelir. Şabaniye filminde Şaban'ı annesi köydeki kan davasından kaçırarak kente getirir.

Akıllılar ve aptallar motifi: Avanak Apdi filminde kolay aldanır, aptaldır. Arkadaşı Nuri, yakışıklı olmasından dolayı camın dayanamadığını söyler ve Apdi buna inanır. Filmin devamında buna benzer birçok örnek var. Umudumuz Şaban filminde Şaban hapisanede atışmalara zekice karşılık verir ve filmin sonunda Mardinli'yi zekâsıyla yakalar. Bekçiler Kralı filminde aptal gibi görünmesine

rağmen olmayan bakan dayısından aldığı güçle mahallede faydalı işler yapar. Orta Direk Şaban filminde Şaban alçak gönüllüdür. Şabaniye filminde Şaban zekidir.

Aldatma motifi: Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi bilmeden de olsa Urfalı Apdi olarak çevresindekileri aldatır. Umudumuz Şaban filminde Şaban, çatışmanın ortasında kalır ve öldürülen adamları kendisinin öldürmediğini söylemediği için bir aldatma vardır. Bunun sonucunda Şaban ayrımlı hale gelir. Bekçiler Kralı filminde Şaban'ın çevresindekiler bakan yeğeni bildikleri için ondan korkarlar. Şaban da bunu kullanarak ayrımlı hale gelir. Orta Direk Şaban filminde Şaban basketbolcu olmak için sahaya girmek isteğinde alınmaz, o da kendini zenci kılığına sokarak oradaki antrenörleri aldatır. Şabaniye filminde Şaban, kadın kılığına girerek kan davalısı Şehmuz ve çevresindekileri aldatır.

Şans ve kader motifi: Avanak Apdi filminde kahramanımız Apdi, tesadüf sonucu Urfalı Apdi zannedilerek itibar görür. Ayrıca komiserin Barut Osman'ı uyarmasıyla Apdi her seferinde şansının yardımıyla zor durumdan kurtulur. Umudumuz Şaban filminde Şaban'ın çatışma ortasında kalması bir şanstır. İlk önce cinayetleri üstlenmesi mağduriyet gibi görünse de şansıyla bu durumdan fayda sağlar. Bekçiler Kralı filminde Şaban'ın bakan yeğeni ile isim benzerliği olması bir şanstır. Çünkü bu durum kahramanımıza menfi olarak yansıyacaktır. Orta Direk Şaban filminde fidyeciler Bahar'ı kaçırmak için geldiklerinde Şaban'ın da orada bulunması bir tesadüftür. Şabaniye filminde Şaban, Şabaniye olunca şansı açılır, şarkıcı olur, bol para kazanır, şöhret sahibi olur ve Şabaniye kılığında Nazlı ile arasını düzeltir.

Evlilik motifi: Evlilik motifi seçtiğimiz her filmde görülür. Avanak Apdi filminde kahramanımız Nevin Şenses'e âşık olduğu için aşk motifi görülür. Umudumuz Şaban filminde Şaban ve Canan filmin sonunda evlenir. Bekçiler Kralı filminde Şaban, Zehra'ya âşık olur. Orta Direk Şaban filminde kahramanımız Bahar'a âşıktır. Şabaniye filminde Şaban, Nazlı'ya âşık olur.

Seçtiğimiz filmlerin motif yapısı incelendiğinde görüleceği üzere filmlerde masallardaki gibi her çeşit motifin kullanıldığı görülmektedir. İncelediğimiz bu Türk filmleri kendine has özellikler barındırır da esasen kalıplaşmış, kök salmış

konulardan kopmadan üretilen ve toplumun istek ve beğenilerine göre değişim ve dönüşümünü gerçekleştirmiş hala sunulmakta olan masallardır.

Seçtiğimiz filmlerin formelleri incelendiğinde, filmlerde şu formellerin kullanıldığını görülür. Avanak Apdi filminde “Ah canım benim. Şu buruna bak, şu ellere parmaklara bak ya Rabbi. Yüzük de takmış. A elmacık kemikleri de çıkıkmiş. İlk defa görüyorum. Gözler ela kaşlar kara... Saçlara bak ne kadar kibar naylondan.” Apdi’nin konuşması bir varlığın tasviri formeli olarak kullanılır. Yine aynı filmde “Bu hayvanı bırakın üç gün burada kalsın.” sözünde, üç gün zaman formeli kullanılmış. Urfalı Apdi’nin trafik kazasının üç defa tekrarlanmasıyla, üç sayı formeli kullanılır. Yine Barut Osman’la Apdi’nin karşılaşma sahnesi, üç defa tekrarlanarak sayı formeli uygulanır. Umudumuz Şaban filminde halk tarafından kahraman ilan edilen Şaban, Muhteşem Bey tarafından öldürülmek istenir. Öldürme girişimi üç defa tekrarlanarak üç sayı formeli kullanılır. Bekçiler Kralı filminde filmin başında filmdeki asıl olaya geçilmezden önce izleyicileri filme hazırlamak amacıyla masaldaki anlatıcı gibi bir haberci çıkararak filme giriş yapar. “Sayın seyirciler! Şu anda Emniyet Umum Müdürlüğü tören salonundayız. Bugün bekçilik kursunu bitiren gençlere sayın içişleri bakanımız, diplomalarını bizzat kendileri veriyor. Kursu başarıyla bitiren genç bekçiler arasında sayın bakanın yeğeni Şaban Özgüneş de bulunuyor. Biraz evvel görüştüğümüz sayın bakan yeğeninin bekçi oluşu ile gurur duyduğunu ve kendisinin en yakın mesai arkadaşı olacağını bilhassa belirttiler. İşte şu anda bekçi olan Şaban Özgüneş dayısı olan bakanın elinden diplomasını bizzat kendisi alıyor.” Bu bölüm filmde giriş formeli olarak kullanılmıştır. Orta Direk Şaban filminde, “kara gözlüm” ifadesinde renk formeli kullanılmıştır. Aynı filmde Şaban’ın, Erkan’ın hocasını üç defa, üç farklı yerinden sakatlamasında sayı formeli kullanılmıştır. Filmin sonunda Adnan Baba’nın, “Haftaya düğünümüze bekliyoruz.” şeklindeki ifadesiyle de bitiş formeli kullanılmıştır. Şabaniye filminde “Bi zamanlar bi yerde bi delikanlı yaşarmış...” şeklindeki ifade ile masal ortasında geçişi sağlayan formel oluşturulmuştur.

Sonuç olarak Keloğlan masalları ve Kemal Sunal filmlerini incelediğimizde, her iki anlatının da yapısal özelliklerinin birbirine benzediğini görmekteyiz. Ancak

her iki anlatının dönemsel farklılıkları anlatılara yansiyarak, türlerin özündeki kodlardan kopmadan değişimine, akabinde dönüşümüne neden olmuştur. Keloğlan masalları, devlet-toplum arasındaki ilişkiyi, Kemal Sunal anlatıları ise köy-kent, var-sıl-yoksul arasındaki farklı yaşamı gözler önüne sermektedir. Her iki anlatının da kaynağı aynıdır. Anlatılar aynı kaynaktan beslenerek dönemsel ayrımlar neticesinde sosyal hareketlerin tesiriyle bünyesindeki bazı unsurlarda değişim ve dönüşüm gerçekleştirerek bugünkü biçimlerini almışlardır. Özetle Kemal Sunal filmlerinden seçerek incelemiş olduğumuz beş Türk filmi masalların devamı olan Türk filmleridir ve masalların günümüzdeki temsilcileridir.

Masalın devamı olan Türk filmlerinin üçüncü aşamasını, son dönemde çekilen ve “Masal anlatımı tarihe mi karışıyor?” düşüncelerinin yavaş yavaş toplum arasında yerleşmeye başladığı bir dönemde üretilen, 1990 ve sonrası Türk filmlerinden oluşturduk. Şahmaran-Bir İstanbul Masalı, Anlat İstanbul, Ulak, adlı filmler Türk sinemasının en son örneklerindedir.

1990’lı yıllara kadar Kemal Sunal filmleri yılda birden fazla çekilmesine rağmen, 1990 sonrasında sosyal şartların değişimi neticesinde film çekimleri azalmış, bu boşluk bir dönem Kemal Sunal’ın oynadığı televizyon dizileriyle giderilmeye çalışılmış ve son sinema filmi Balalayka’yı çekerken hayatını kaybetmesiyle Kemal Sunal film çekimleri de son bulmuştur. Bu dönemde yeni arayışlar içinde olan yapımcılar yine aynı havayı soluyarak dönemin yeniliklerini de barındıran masalsı fantastik filmler üretmeye başladılar. Bu filmlerden üçünü çalışmamıza aldık. Bunlardan ilki yukarıda künye bilgilerini verdiğimiz, Şahmaran-Bir İstanbul Masalı adlı filmidir. Film 1993 yapımı olmasına rağmen bünyesinde bolca masal unsuru barındıran bir filmidir. İsmi Şahmaran masalından alan film çağdaşlaşmış bir masal anlatımı tadında izleyiciye sunulur. Masal ve günümüz gerçeklerini harmanlayan ve masalların değişmeyen mekânı gizemli İstanbul’u masala taşıyan film her yönüyle masal özelliği taşıyan bir Türk filmidir. Film, Yusuf’un dedesinin anlatımıyla başlar ve izleyiciyi heyecanlandırmak için geçiş formelleri kullanılır. Yusuf’un arkadaşlarıyla define bulma yolculuğuna çıkış masallardaki yolculuğa benzer. Kahraman karanlığın içinde kaybolur ve yerin altındaki yaşama şahit olur. Orada

define kaçakçılarının sultanı ile tanışır ve onun tutsağı olur, Şahmaran masalındaki çocuk gibi. Filmin devamı da masalda ki gibi gelişir. Filmde Yusuf sultana Şahmaran masalını anlatmaya başlar ama bitirmeden uyuyakalır. Filmdeki masal anlatma olayı bir günde bitmez, bu yönüyle filmde Binbir Gece Masalları'nın özelliği görülür. Yusuf sultana masalı anlatırken, kendisini serbest bırakması için masalın sonunu farklı anlatır. Buradaki durum da masalcının masalı anlatırken dinleyicinin durumuna (cinsiyet, yaş, statü, ekonomik vb.) göre masalı kısaltıp uzatması yani icrada yaptığı değişikliği anımsatır. Bu konuyu ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı inceleyeceğimiz için burada fazla üzerinde durmuyoruz. Kaçakçıların sultanı masaldaki Şahmaran'a benzetilip film ve masal arasında sıkı bir bağ kurularak, "zamanın değişmesine rağmen insanların mücadeleleri ve amaçları asla değişmemiştir" fikri de izleyiciye verilmiştir. Bu da yukarıda değindiğimiz masalların işlevlerini bugünkü Türk filmleri üstlenmiş fikrini destekler mahiyettedir.

Filmde masal unsurlarının yanında Hz. Yusuf kıssasından da izler görülür. Kahraman isim olarak benzetilmiş Yusuf peygambere. Ayrıca filmde Yusuf'un zindanların dehlizlerinde kaybolması Hz. Yusuf'un kuyuya atılmasına benzetilir. Devamında çocuğun yeraltında olduğu bilinmemesi için sultana haber getiren falcı kadın aracılığıyla öldü süsü verilerek, Yusuf'un gömleğine tavuk kanı sürülüp, ölüm sembolü kanlı gömlek (Alptekin 1997: 354) Yusuf'un dedesinin balkonuna asılır. Dedesi içindeki hisle Yusuf'un ölmediğine inanır fakat çokça gözyaşı döker. Filmde anlatılan hadise aynen Hz. Yusuf kıssasında geçmektedir. Ayrıca ölüm sembolü kanlı gömlek motifi birçok anlatı türünde kullanılır.

Bu filmde masal ve kıssa unsurlarının yanında meddahlık geleneğinden de izler bulunur. Ali Dede (Yusuf'un dedesi) haliç kıyılarında bir kahve işletir. Kahveye gelenler zamanında definecilik yapmış olan Ali Dede'nin maceralarını büyük bir heyecanla dinlerler. Ali Dede de hem tarihten kıssalarla hem de efsanelerden kesitlerle maceralarını kahve halkına anlatır.

Sonuç olarak, toplumun alışkanlıklarının değişime uğramasıyla sinema sektörünün üreticileri yeni kavramlarla yeni filmler üretmişlerdir. Ancak bu üretilen

yeni filmler özgün yapımlar gibi görünse de esasen kalıplaşmış, kök salmış konulardan kopmayan bir geleneğin devamı olan anlatılardır. Özetle, Şahmaran-Bir İstanbul Masalı adlı film, anlatımı, yapısı ve görselliğiyle tam bir çağdaş masaldır.

Masalın devamı olan Türk filmlerinin üçüncü aşamasının ikinci filmi Anlat İstanbul adlı Türk filmidir. Ümit Ünal, filmin senaryosunu 1997 yılında yazmaya başlamış. İlk adı “İstanbul Masalları” olarak düşünmüş, ne var ki o dönemde televizyon dizisi olarak çok rağbet gören “Bir İstanbul Masalı” dizisiyle karıştırılmaması için sonradan “Anlat İstanbul” isminde karar kılınmış. Filmin isminden de anlaşılacağı üzere film bir masal anlatısıdır.

Anlat İstanbul filmi, Arap masal kitabı olan ve dünyanın birçok ülkesinde beğenilerek okunan ve dinlenen Bin Bir Gece’de, bir çerçeve masala bağlı olarak içinde pek çok masalın anlatıldığı masal anlatısına benzer bir yapıda sinemaya aktarılmıştır. Filmin tamamında beş Avrupa masalı anlatılmaktadır. Anlatılan bu masallar ülkemizde herkes tarafından bilinen ve dinlenen, Kül Kedisi, Fareli Köyün Kavalcısı, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Uyuyan Güzel, Kırmızı Başlıklı Kız masallarıdır. Bu masallardaki olaylar, bir masal diyarı olan İstanbul’da geçer. Filmdeki kahramanlar, masal kahramanları ile özdeşleştirilir. Yaşanan olaylar, filmdeki kişiler, mekânlar hep günümüz kişi, olay ve mekânlarıdır. Böylelikle izleyici, filmde günümüz insanının bildiği kişi, mekân ve olaylarla masal dünyasına çekilerek verilmek isten mesaj anlatı yoluyla alıcıya ulaştırılmış olur. Yukarıda dile getirdiğimiz masalın işlevleri sinema yoluyla insanlığa ulaşmış olur.

Filmin yapısı incelendiğinde de masal anlatısının yapısıyla birebir örtüştüğünü görürüz. Filmde anlatım Kırmızı Başlıklı Kız masalını anlatan küçük kız (annesinin olmayan hayalinde büyüttüğü)ın; “Dünya kocaman bir yuvarlaktır ve üstünde bir sürü şehir bulunur, şehirler içinde en güzel şehir İstanbul’dur, bundan eminim. Çünkü ben İstanbul’u hiç görmedim.” sözüyle başlar. Bu masal esas çerçeveyi oluşturan masaldır, diğer masallar bunun içinde anlatılır. Annesinin hayalinde büyüttüğü küçük kız filmde masal anasıdır. Kızın aslında olmaması filme fantastik bir hava katmaktadır. Küçük kızın girişi masallardaki giriş formeline benzer

bir kalıpla söylenir. Filme giriş yapıldıktan sonra Fareli Köyün Kavalcısı masalını anlatmak üzere sözü Dabırkacı Erkan alır: “Bu masalda aşk var, seks var, ihanet, intikam her bir numara var ama biraz sabredin, taksimi bölmek olmaz şimdi” diye devam eder. Filmde masallar sırayla anlatılır fakat birbirinden kopmadan, olaylar bir yerde başka masalla ilintilenerek sunulur. Filmin her bölümünde masallarda gördüğümüz formel ve motiflere sıklıkla rastlarız.

Yukarda verdiğimiz giriş formelinden sonra “... Ama biraz sabredin, taksimi bölmek olmaz şimdi”, şeklinde geçiş formeli karşımıza çıkar. Devamında bütünün içindeki masallar olarak düşünüldüğünde geçiş formeli, kendi içinde bir masal olarak görüldüğünde de giriş formeli olabilecek kalıp ifadeler yer alır. “Taksimi bölmek olmaz ama benim masalım başka. Bir varmış, bir yokmuş... İstanbul’un bir kralı ölmüş, masal da böyle başlamış.”, “Bir varmış, bir yokmuş. Bir beyaz atlı prens İstanbul’da aç ve açıkta kalmış.”, “İstanbul’da bir akşamış ve İstanbul dilberi hayatının aşkını bulmuş ve daha kimler var kimler. Uyuyan güzeller, prensesler, cadı kraliçeler, iyilik perileri ve tabi şehir kurtları...” bunların yanında çeşitli formel unsurları filmin içerisine serpiştirilmiştir. Filmin sonunda ise masalın anlatıcısı küçük kızın “Bi varmışız bi yokmuşuz. İstanbul’da sabahlardan bi sabahmış. Biz bi varmışız bi yokmuşuz. Masal buraya kadarmış.” şeklindeki bitiş formeliyle film biter.

Filmde birçok masal motifiyle karşılaşırız. Özellikle kullanılan motifler anlatılan masallardaki motiflerle yakınlık gösterir. Fareli Köyün Kavalcısı masalında “aldatma motifi”, Kül Kedisi masalında, “aldatma”, “esirler ve kaçaklar”, kaderin ters dönmesi”, “anormal zulümler”, “cinsiyet”, “yasak” motifleri, Kırmızı Başlıklı Kız masalında, “ölüm”, “olağanüstülükler”, “aldatma”, “esirler ve kaçaklar”, kaderin ters dönmesi”, “anormal zulümler”, “cinsiyet”, “yasak” motifleri, Uyuyan Güzeller masalında, “aldatma”, “esirler ve kaçaklar”, “anormal zulümler”, “cinsiyet”, “yasak”, “ölüm”, “olağanüstülükler”, “akıllı aptal” motifleri görülür. Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler masalında, “aldatma”, “esirler ve kaçaklar”, “anormal zulümler”, “cinsiyet”, “ölüm”, “olağanüstülükler”, “yasak”, “kaderin ters dönmesi”, “mükâfatlar cezalar”, “sihir” motifleri kullanılmıştır.

Bunların yanında filmle masallar arasında benzerlikler kurulmuştur. Bazen bu benzerlikler masallardaki unsurun hiç değiştirilmeden yansıtılması şeklinde görülür. Bazen de sadece ilişkilendirilir ancak fazlaca değişim sezilir. Pamuk Prenses masalını anlatan bölümde İdil'in üvey annesi Hürrem ile hastanedeki diyalogunda, Hürrem aynanın karşısında durarak "Ne görüyorsun?" diye sorar. İdil "Türkiye eski güzeli..." şeklinde cevap verir. Masaldaki ayna motifi burada çağrıştırılır. Kül Kedisi masalında Mimi, Recep'in elinden kurtardığı Banu'nun söz verdiği saatte sevdiği erkekle buluşması için ona yardım eder. Önce Banu'ya bir miktar para verir. Sonra ona değişik değişik kıyafetler giydirir. Onu adeta farklı bir insan yapar. Mimi, masaldaki iyilik perisi ile özdeşleştirilir. Elinde sihirli değneği yoktur ancak güzel bir kalbi ve maddi zenginliği vardır. Yine aynı masal anlatısı içinde Recep'ten kaçan Banu, vapura atlarken ayakkabısını düşürür ve ardına bakmadan gider. Kül Kedisi masalında, filmdekinden biraz farklı da olsa balodan çıkarken ayakkabısının tekini merdivenlerde düşürür. Fareli Köyün Kavalcısı anlatımında, Hilmi klarnet ustasıdır. Masalda kaval filmde klarnet olmuştur. Diğer anlatımlarda da buna benzer çağrışımlar görürüz.

Sonuç olarak Anlat İstanbul filmi, yapısı, anlatımı, kişi ve mekan benzerliği, formel ve motifleri bakımından incelendiğinde, her yönüyle masal anlatısının bütün özelliklerini bünyesinde barındırdığını söyleyebiliriz. Bu tespitler sonucunda da Anlat İstanbul filminin, masalların devamı olan bir Türk filmi olduğunu, ayrıca çağdaş, modern bir masal anlatısı olduğunu belirtebiliriz.

Masalın devamı olan Türk filmlerinin üçüncü aşamasının son filmi Ulak filmidir. Tezimize aldığımız filmlerin içinde çekimi en son yapılan filmidir. 2008 yılında gösterime giren film modern zamanların fantastik öyküsünü anlatan ve tamamı masal unsurlarıyla örülmüş bir yapıdır. İcra bağlamında daha da ayrıntısına inebileceğimiz filmin ismi "Ulak", haberci anlamında olup, eski zamanlarda bir yerden bir yere haber taşıyan kişi olarak işlenir filmde. Aslında bu haber taşıyıcı, köy köy dolaşarak karşılaştığı her topluluğa masal anlatan bir masalcıdır. Filmin çekimi filme has unsurların bulunması gereken bir platoda, sadece bu filme özgü oluşturulan bir mekânda çekilmiştir. Anlatım olarak masal dünyasına çekilen izleyiciye görsel bir

ziyafet de sunulmaktadır. Mekân günümüz mekânı değildir ve set olarak özel kurulan köyün ismi filmde hiç zikredilmez. Bu da bilinmeyen bir diyar olarak filmi daha da fantezileştirmektedir. Yine kişilerin kullandığı eşyalar ve giyimleri günümüzde kullanılmayan eşya ve giysilerdir. Masalarda insanların zihinlerinde oluşturulan mekân daha çok Hint, Arap mekânları olduğu için, filmde de insanların giyimleri daha çok Doğu yaşam tarzını andıran kıyafetlerdir. Filmde ulaşım aracı olarak at kullanılır. Bu da filmin anlatım zamanının zamanımızdan çok öncesi olmasını kuvvetlendirmektedir. Yine filmde kitap çoğaltma işleminde matbaa yerine insanların kullanılması da film zamanının matbaanın icadından ya da yaygınca kullanımından önceki devirler olduğunu göstermektedir. Bunların yanında izleyiciyi masal dünyasına taşıyan daha birçok unsur filmde görülmektedir. Filmde bir masalcının diyar diyar gezerek masal anlatması sırasında bir köyde başından geçen olaylar anlatılır. Filmde mekân, kişi ve bütün görsel unsurlarla masal dünyasına çekilen izleyici Ulak Zekeriya'nın masala başlamasıyla tamamen filme odaklanır. Böylece izleyici 2008 yılında bir masalcının anlatımında masal tadına varır.

Filmin anlatım özelliklerinin yanı sıra yapı özellikleri de masallarla aynıdır. Filmin başında Ulak Zekeriya'nın, "Bütün güzel kayat, bütün masallar gibi buna da Yaradan'ın adıyla başlarım. Ben diyeyim yüz yıl evvel siz deyin şimdi, daha dün gibi zamanlardan bi zamanmış. Ben deyeyim bi köy, siz deyin işte bu köy. İşte yandaki işte beriki köylerden bi köymüş bu. Bu memleketin bir yanı, bu memleketin kendisi. Sabah daha kimse uyanmazdan bi yolcu düşmüş ta uzaktan bu köye..." şeklindeki sözleri giriş formeli olarak kullanılır. Devamında "işte günlerden bir gün...", "işte ne olduysa zaten o vakit olmuş", "bi de ne görsünler" şeklindeki geçiş formelleri ile izleyicinin dikkati çekilir. Yine sayı formeli "üç", zaman formeli "üç gün", renk formeli "beyaz" vb. formellerin yanında, "Sonra bütün çocuklar el ele tutuşmuşlar, yemin vermişler bi daha hiç ayrılmamaya, yemin vermişler hiç korkmamaya, yemin vermişler yaşayacak bi diyar bulmaya, yemin vermişler. Sonra dönüp bakınca köye bi de ne görsünler, bi deli rüzgâr kalmış geriye, o da ulağın adını fısıldamış, "Unutmayın unutmayın!" diye." şeklindeki bitiş formeli de kullanılmıştır.

Film incelendiğinde masal motiflerinin birçoğunu filmde görmekteyiz. Filmde, yasak, sihir, ölüm, olağanüstülükler, imtihanlar, denemeler, aldatmalar, kaderin ters dönmesi, geleceğin tayini, şans ve talih, mükâfat ve cezalar, anormal zulümler, cinsiyet, mizah vb. çeşitli motif unsurları kullanılmaktadır.

Filmde masalların yapı ve anlatım benzerliklerinin yanında başka çağrışımlara da rastlarız. Filmde figüran isimleri rast gele seçilmeyip, insanların belleklerinde yer etmiş bazı anlatıları ve olayları anımsatan isimler kullanılmıştır. Filmde kullanılan, Adem, Zekeriya, İbrahim ve Davut isimleri peygamber isimleridir ve peygamberler de Allah ile insanlar arasında ulak vazifesi gören insanlardır. Ayrıca Meryem ismi kullanılarak Hz. Meryem çağrıştırılır. Kötülüğü anlatmak için “Firavun” sıfatı kullanılır, “Firavun suratlı adam Memed’in mezarına gider...”. Ayrıca anlatılan masala kutsallık katılır. Filmin sonunda köye cüzzam hastalığı gelir, masalı dinleyenler hariç köyde yaşayanların hepsi ölür. Masalı dinleyenler masal anlatılan eski ahırda cüzzamdan korunurlar. Ömer’in, Ulak Zekeriya’nın kendilerini nurlu köprüünün sonunda beklediğini söylemesiyle, âhiret inancındaki Sırat köprüsü çağrıştırılır ve Ömer, çocukları oradan çıkarır. Yine Memed’in yazmış olduğu kitap ilahi bir kitap, içinde anlatılanların da vahiy değerinde sözler olduğunu ve bu sözleri insanlara anlatmak için beş kişinin görevli olduğu belirtilerek içlerinden birinin ihanetiyle Hz. İsa ve havarileri bize anımsatılır. Devamında Memed’in söylediklerinden dolayı öldürülmesi ile Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi olayları benzerlik gösterir.

Sonuç olarak Ulak filminin, yapı özellikleri, anlatım özellikleri ve barındırdığı farklı özellikteki unsurları incelendiğinde, Ulak Türk filminin masal özeliği taşıyan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Masalların Devamı Olarak Türk Filmleri başlığında masal özeliği taşıyan Türk filmlerinin içinden seçtiğimiz, Adsız Cengâver-Sultan Gelin, Keloğlan, Keloğlan Aramızda, Avanak Apdi, Umudumuz Şaban, Bekçiler Kralı, Orta Direk Şaban, Şabaniye, Şahmaran, Bir İstanbul Masalı, Anlat İstanbul ve Ulak adlı filmleri inceledik. Bu başlıkta ele aldığımız filmlerin hepsinin kaynağının bir olduğunu ancak

zamanla beyaz perdeye aktarılırken çeşitli faktörlerin tesiriyle değişim ve akabinde dönüşüm yaşadıklarını incelemelerimiz neticesinde gösterdik. Özetle, günümüzde sinemada ve televizyon ekranlarında izlemiş olduğumuz birçok Türk filminin anlatım temelinde masalların yer aldığını söyleyebiliriz. Kaynak anlatım olarak yararlanılan masalların günümüz şartlarına uygun biçimde sunulmak üzere, kültürel birçok unsurun da eklenmesiyle farklı bir bağlamda izleyiciyle buluşturulma isteği bu masal filmlerinin doğuşunu sağlamıştır. İşte masalların devamı olan bu filmler, bir zamanlar masalların gerçekleştirmiş olduğu toplumsal görevi bugün yerine getiren anlatılardır.

2. 2. 2. Destanların Devamı Olarak Türk Filmleri

Türk dilinde destan kelimesi ve kavramı için çok geniş araştırmalar yapılmış ve birçok açılım sunulmuştur (Elçin 1988: 33-41). Bunların içinden aldığımız şu tanımla konumuza açıklık getirmek istiyoruz: “Destan (epos), bir boy, ulus (kavim) veya millet hayatında tam estetik hüviyet kazanmamış eser sayılan efsanelerden sonra nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsullerinden biridir. Sözlü geleneğe bağlı bu anonim mahsuller, zaman ve mekân içinde cemiyetin iradesini ellerinde tutan ‘Kahraman-Bilge’ şahsiyetlerin menkabevi ve hakiki hayatları etrafında teşekkül etmiş uzun didaktik hikâyelerdir. Tarihe bağlı olmakla beraber, tarih sayılmayan; ozanların Kopuzlarla terennüm ettiği; cemiyetin ortak hayat görüşü ile ülkülerini aksettiren bu eserlerin teşekkülü için bir ‘yaratma zemini’ ile savaş, din değiştirme, göç, kuraklık vb. gibi büyük hadiselerin millet vicdanında birtakım sarsıntılara sebep olması lazımdır.” (Elçin 1993: 72). Destanlar insanların aynı ortamda toplu olarak yaşamak zorunda oldukları, bireyin görüşlerinden çok toplum faydasının ön planda tutulduğu, kanunun, yerleşik düzenin bulunmadığı bozkır kültürü döneminde ortaya çıkan, sözlü manzum mensur anlatılardır. Destanlar sözlü kültür ortamında teşekkül etmesi ve sözlü iletişim vasıtasıyla aktarılmasından dolayı değişime uğrayabilen bir anlatı türüdür. Günümüze kadar anlatıla gelen destanlar çekirdek “vak’a”nın etrafında teşekkül etmiş olup birçok faktörün tesiriyle değişim ve dönüşüm yaşamışlardır. Hem sözlü destanlar hem matbu destanlar üretilmeye ve tüketilmeye devam ederken kitle iletişim araçlarının insan hayatına

tamamen girmesinden sonra, ya tamamen aynı ya da kısmen değişim ve dönüşüm yaşayarak elektronik kültür ortamında da üretilmeye ve tüketilmeye devam etmişlerdir ve farklı bağlamlarda icralarını sürdürmüşlerdir.

Bu icra bağlamlarından biri de sinemadır. Destanlar Türk sinemasının en fazla beslendiği sözlü anlatılardan biridir. Milletin hayatında derin izler bırakan olayları konu edinen destanlar, insanlar tarafından hiç terk edilmeyen, hala canlı ortamlarda icraları süren bir anlatım türü olmasından dolayı, yapımcılar tarafından beyaz perdeye aktarılan ve günümüze kadar değişim ve dönüşüm yaşayarak varlığını devam ettiren bir türdür. Filmlerde şablon bellidir. Bu şablon destanlardan sinemaya aktarılmıştır. Kahramanın mücadele edeceği bir düşman ya da düşmanlar vardır. Bu düşmanların geçmişi, neden düşman oldukları sorgulanmaz. Yani filmlerde temellendirme aranmaz. Çünkü izleyicinin belleğinde sözlü kültürden kalan bir bilgi birikimi vardır. Burada esas olay filmdeki kahramanın gösterimidir. Bu gösterime destanların özelliği olan “millilik” unsuru da eklenince izleyici tarafından en fazla beğenilen sinema filmi olarak destanların devamı niteliğindeki Türk filmleri karşımıza çıkmaktadır.

Bu özellikler neticesinde Türk filmleri külliyyatının içinden destan özelliği taşıyan birçok film tespit ettik. Ancak hepsini çalışmamızda değerlendiremediğimizden dolayı içlerinden, Köroğlu, Tarkan-Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı, Kara Murat-Devler Savaşıyor, Cemil Dönüyor, Deli Yürek-Bumerang Cehennemi, Pars-Kiraz Operasyonu, Kurtlar Vadisi Irak ve Son Osmanlı: Yandım Ali adlı Türk filmlerini seçtik. İncelediğimiz bu filmler, destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin değişim ve dönüşüm sürecini daha net gösterebilmek için yapım yılı olarak üç farklı dönemden seçilmiştir. Birinci süreçte inceleyeceğimiz filmler, destan anlatımlarının hiç bozulmadan, olduğu gibi günün şartlarına uygun biçimde beyaz perdeye aktarılmış halleridir. İkinci süreçte ise filmlerin anlatımları destanların değişime uğramış biçimleridir. Bunlarda yine bir kahramanın toplumu için vermiş olduğu mücadele anlatılır, ancak düşman farklıdır artık. Ayrıca kullanılan mekânlar, araç ve gereçlerde de farklılık gözüktür. Üçüncü süreçte inceleyeceğimiz filmler ise destan özelliği taşıyan daha çok fantastik ama

özünden kopmadan yani bir kahramanın başından geçen olayların işlendiği toplumsal Türk filmleridir.

Destan özelliği taşıyan Türk filmleri ilk aşamada hiç değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerden oluşmaktadır. Bunların birçok örneği var. Ancak içlerinden, Köroğlu, Tarkan-Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmleri seçtik. Bu filmler genel olarak filmin ismi de dâhil olmak üzere konusu hiç değişikliğe uğramadan filmleştirilmiş destanlardır.

Köroğlu tipi, Türk sözlü anlatı geleneğinde birçok farklı türdeki anlatının içinde “hikâye kahramanı Köroğlu”, “masal kahramanı Köroğlu”, “destan kahramanı Köroğlu” ve nihayetinde “ozan tipi Köroğlu” olarak karşımıza çıkar. Çok geniş bir coğrafyada yaşatılan Köroğlu tipi ve bu tip etrafında üretilen ve tüketilen sözlü anlatı türleri içinde en dikkate değer ve Türk filmlerine akseden yönüyle de Köroğlu Destan(lar)ı varlığını sürdüren tür olarak karşımıza çıkar. Türk sineması, toplumun belleğine her yönüyle kazınmış olan destansı kahraman Köroğlu'ndan birçok defa yararlanmışır. Türk sinema tarihinde ilk Köroğlu filmi 1945 yılında Refik Kemal Arduman tarafından çekilmiştir (Scognamillo 1998: 110). Bu filmden sonra tarihi destan özelliği taşıyan birçok filmin yapımı arka arkaya gerçekleştirilmiştir. İkinci film ise çalışmamıza aldığımız filmidir. Yukarıda ayrıntılı künye bilgisini verdiğimiz Köroğlu filmi, filmin baş aktörü Cüneyt Arkın'la da özdeşleşerek yıllarca televizyon ekranlarında gösterilmiştir.

Destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin içinde, destan anlatımında hiç değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmler arasında ilk olarak inceleyeceğimiz film olan Köroğlu, destansı bir anlatımla üretilmiş Türk filmidir. Köroğlu Destanı'nın birçok kolu (Alptekin 1997) olmasından dolayı filmin senaryosu aynen şu anlatıdan alınmıştır, demek zordur. Ancak Türkiye sahasında anlatılan Köroğlu'nun Zuhuru adlı destan kolu filmdeki anlatıma en yakın anlatıdır. Filmde mekân, kullanılan unsurlar, zaman ve isimler Köroğlu'nun Zuhuru adıyla yaygınlaşan anlatıda geçtiği gibidir. Bazı bölümlerde diğer kollardan da yararlanılmıştır.

Türk destan geleneğinde görülen örnek tip “alperen tipi”dir (Çobanoğlu 2003a: 99). Alperen tipi, kendi görüşlerinden çok daha yüksek idealler ve ülküler uğruna dövüşen ve kendini feda eden kahraman tipidir. Baş kahramanın karşısında olan düşmanları da kendi etrafında birer karşıt kahramandır. Sıradan insanlarla mücadele ederek kahraman olunamayacağından, anlatıdaki düşmanlar da güçlü kuvvetli ya da iktidar sahibi kişilerdir. Ayrıca anlatılarda baş kahramana yardımcı olan bilge kişi(ler) ve kahraman yoldaşlar vardır. Bütün destanlarda mutlaka alp kadın tipi de yer alır. Bunların yanında destanların olmazsa olmaz tiplerinden biri de hayvan kahraman (kahramanın atı) dır.

İncelediğimiz Köroğlu filminde, yukarıda dile getirdiğimiz alperen tipini görmek mümkündür. Filmde Ruşen Ali, ilk önce şahsi meseleden dolayı mücadeleye girmiş gibi görünse de babasının ona ettiği, “Ak dağın doruğunda Çamlıbel Yaylası’nda Cıdalı Kenan adlı eşkıyaya git, o sana yardımcı olur. Hünerim, emeğim sana geçsin. Her daim nefsine hâkim ol. Her şeyin güzelini sev. Zalime kılıç gibi, mazluma umut gibi işlesin yüreğin. İçki içme. Gözlerim helâl olsun sana. Eline, diline, beline sahip ol.” şeklindeki nasihat, Ruşen Ali’nin şahsi amaçlarının ötesinde bir ideal için mücadeleye giriştiğini gösterir. Filmin devamında da Çamlıbel’de yol keserek edindiği şöhret, mal ve mülkün onun hedefi olmadığını gösterir. Çamlıbel Yaylası’nda zulme karşı başkaldırış onu halk kahramanı yapıp dilden dile Köroğlu olarak anılmasını sağlar. Netice itibariyle filmdeki kahramanımız Köroğlu, idealleri, zulme karşı tavrı ve mazluma umut oluşu ile tam bir alperen tipidir. Filmde alperen Köroğlu’nun düşmanları da karşıt kahramandır. Çamlıbel’in eşkıyası Cıdalı Kenan, etrafına nam salmış bir eşkıyadır. Bolu Beyi de iktidar sahibi güçlü kuvvetli, ordusu olan ve yenilmesi zor bir düşmandır. Filmde Köroğlu önce Cıdalı Kenan’ı sonra Bolu Beyi’ni yener. Destanlarda görülen bilge tipi, filmde Ruşen Ali’nin babası, at bakıcısı Deli Yusuf’tur. Deli Yusuf, devrin en çok ihtiyaç duyulan aracı atlardan iyi anlayan, dürüst bir kişidir. Filmde her söylediği söz atasözü değerindedir. Bolu Beyi’ne seçilen tayın yetiştirilmesinde de hünerini gösterir ve cılız taydan emsalsiz güzellikle bir at ortaya çıkarır. Oğlunu ve cılız tayı iyi bir şekilde yetiştirdikten sonra yukarıda verdiğimiz nasihati ederek Köroğlu’nun yolunu çizen kişi olur. Filmde baş kahramanın yoldaşları da vardır. Ruşen Ali Çamlıbel’e gelip Cıdalı Kenan’dan

kalenin yönetimini isteyince kaledeki yiğitler ona haddini bildirmek ister. Ancak Ruşen Ali, hepsi birbirinden hünerli bu batırları haklayınca onlar da Köroğlu'nun emrine girer ve mücadelede hep yanında olurlar. Filmde kadın kahraman olarak Bolu Beyi'nin kız kardeşi Hüsn-ü Bala Hatun'u görürüz. Destanlarda gördüğümüz, göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan alp kadın tipinden uzak, erkek egemenliğine boyun eğen, olayların içinde etken değil edilgen pozisyonda yer alan, yerleşik hayata geçmiş toplum yapısının yansıtıldığı destan ya da halk hikâyelerinde karşımıza çıkan pasif kadın tipi ile karşılaşırız. Filmde hayvan kahraman (kahramanın atı) olarak Köroğlu'nun Kırat'ını görürüz. Destanlarda olduğu gibi filmde de kahramanın atı özeldir. Bundan dolayı atın yetiştirilme aşaması ve maceralarına geniş yer verilir. Bütün destan kahramanlarının atlarının özel bir ismi vardır. Filmdeki Köroğlu'nun atının da bir ismi vardır. Bu Kırat'tır. Kırat, sıradan bir insan tarafından değil, devrin en iyi at bakıcısı tarafından yetiştirilir. Ayrıca filmde atın yetiştirilmesindeki aşamaların mitolojik özellikler barındırmasıyla, Kırat'a kutsallık da atfedilmiştir. Mücadelenin bütün safhalarında Kırat vardır ve başkahramanın en büyük yardımcısıdır.

Türk destan geleneğinin ana çekirdeğini oluşturan, bir kişinin, ailenin veya toplumun şahsında top yekûn bir toplumun kendini, üzerine inşa etmek istediği değerler adına giriştiği bu varoluş mücadelesi (Çobanoğlu 2003a: 111), incelemiş olduğumuz Türk filmi Köroğlu'nun da temasını oluşturmaktadır. Filmde dürüstlük, adalet ve hakkaniyete dayanmayan idarelerin veya idarecilerin yapmış oldukları zulümlere karşı, bir gün ilahi adaleti sağlamakla görevli kahramanın önderliğinde isyan ederek toplumun bu haksızlıktan kurtulması anlatılır. Filmde verilmek istenen tema, Türk destan geleneğinin devamı niteliğindedir. Destanlarda işlenen bu tema baş kahramanın hayatı etrafında gelişen olaylarla birlikte anlatılır. "Zulümle abad olanın sonu berbat olur." fikrinden hareketle, filmde, baş kahramanımız Köroğlu'nun hayatından kesitler işlenir ve bu olaylar eşliğinde tema izleyiciye hissettirilir.

Destanlarda yer alan mekânların bir kısmı mitolojik yerlerdir. Ancak inandırıcılığın artırılması adına destancılar icralarında gerçek mekân adlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Köroğlu Destanı'nın kollarında mekân gerçek olarak

ifade edilir. Destanın devamı olan Koroğlu filminde de mekân destandaki gibi “Çamlıbel”dir. Olayların geçtiği Çamlıbel, filmde ayrıntılı ele alınmaz. Sadece tarihsel çağrışımlarından dolayı surlar, hanlar sık sık gösterilir.

Destanlarda zaman, gerçek zamanla birebir örtüşmese de tarihte yaşamış kahraman adlarıyla tarihsel dönemler çağrıştırılır. İncelediğimiz Türk filminde zaman tam olarak belli değildir. Padişahın bahsedilir ancak isim zikredilmediği için net bir tarih belirmez. Muğlak bir zaman kullanılır. Bu da Osmanlı devridir.

Sonuç olarak Koroğlu filminde kullanılan tema, mekân ve tarih Türk destan geleneğinde karşımıza çıkan ve özelden Koroğlu Destanı’nda tespit edilen tema, zaman ve mekân ile birebir örtüşmektedir. Bu tespitlerin neticesinde Koroğlu filminin destanların devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Destan özelliği taşıyan anlatıların, anlatımında değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerden ikincisi Tarkan-Gümüş Eyer filmidir. İlk kez 1967 yılında Sezgin Burak’ın kaleminden okuyuculara sunulan Tarkan çizgi romanı beyaz perdeye aktarılmıştır (Scognamillo ve Demirhan 1999: 271). İlk zamanlar çizgi romanlardaki serüvenlerin aynısı yansıtılırken sonraki zamanlarda değişik senaryolar üretilmiştir. Seyircinin ilgisi karşısında yapımcılar kahramanı “Tarkan” olan birçok film üretmişlerdir. Bunların içinde bizim incelediğimiz Tarkan-Gümüş Eyer filmi diğerlerinden daha farklı bir özelliğe sahiptir. Filmde anlatılan olay Türk destanlarından Bozkurt Destanı’nı ile benzeşmektedir. Film isminde tarihimizde bir destan anlatısı olmasa da film anlatım olarak Bozkurt Destanı ile paralellik göstermektedir. Filme kaynaklık eden Tarkan destan tipi de Bozkurt Destanı’ndan ortaya çıkmıştır. Çobanoğlu (2003a)’ndan aldığımız özete göre anlatı şu şekildedir: **“Bozkurt Destanı:** Bazıları şöyle derler: Bir rivayete göre (Göktürklerin) ilk ataları Hsi-Hai, yani Batı-Denizi’nin kıyısında oturuyorlardı. Lin adlı bir memleket tarafından onların kadınları, erkekleri (çocukları ile birlikte), büyüklü, küçüklü hepsi birden yok edilmişlerdi.

Türkler'in hepsini öldürdükleri halde sadece bir çocuğa acımışlar ve onu öldürmekten vazgeçmişlerdi. Bununla beraber onun da kol ve bacaklarını keserek kendisini Büyük-Bataklık içindeki otlar arasına atmışlardı. Bu sırada dişi bir kurt peyda olmuş ve ona her gün et ve yiyecek getirmişti. Çocuk da bunları yemek suretiyle kendine gelmiş ve ölmemişti. (Az zaman sonra), çocukla kurt karı-koca hayatı yaşamaya başlamışlar ve kurt da çocuktan gebe kalmıştı. Türklerin eski düşmanı Lin devleti çocuğun hala yaşadığını duyunca hemen adamlarını göndererek, hem çocuğu hem de kurdu öldürmelerini emretmişti. Askerler kurdu öldürmek için geldikleri zaman kurt onların gelişlerinden daha önce haberdar olmuş ve kaçmıştı. Çünkü kurdun kutsal ruhlarla ilgisi vardı ve (daha önce onlar vasıtası ile haber almıştı). Buradan kaçan kurt Batı-Denizi doğusundaki bir dağa gitmişti. Bu dağ Kao-ch'ang (Turfan)'ın kuzey-batısında bulunuyordu. Bu dağın altında da çok derin bir mağara vardı. (Kurt buraya gelince) hemen bu mağaranın içine girmişti. Bu mağaranın ortasında, büyük bir ova vardı. Bu ova baştanbaşa ot ve çayırıklarla kaplı idi. Ovanın çevresi de aşağı yukarı 200 milden fazla idi. Kurt burada on tane erkek çocuk doğurdu. (Göktürk Devletini kuran) A-şi-na ailesi, bu çocuklardan birinin soyundan geliyordu (Ögel 1989: 22-23).”

Destanda işlenen konu ile filmde anlatılan olay benzeşmektedir. Filmin yukarıda ayrıntılı olarak vermiş olduğumuz künye bilgilerinde, Kostok tarafından baskına uğrayan Türk kalesi yakılıp yıkılır. Kalenin içindeki her canlı öldürülür. Ancak Altar'ın oğlu Tarkan ve dadısı ile bir Hun askeri olan Tulga kurtulur. Dadısı kendini feda ederek Tarkan'ı bir mağarada kurtlara teslim eder. Tarkan kurtlar tarafından büyütülür. Daha sonra Tulga ile karşılaşır ve geçmişini öğrenerek Kostok ve diğerlerinden öcünü alır. Bu yönüyle tezimizde incelmış olduğumuz Tarkan-Gümüş Eyer filmi destan anlatılarının devamı olan bir Türk filmidir.

Filmin başında bir anlatıcı destanı anlatmaya başlar. “...dehşetle titreten büyük akın başlamıştı. Büyük Türk Hun İmparatorluğu bir çığ gibi geliyor ve bu arada önüne gelen ülkeleri bir hamlede kaplayıp imparatorluk toprakları içine katıyordu. Yüce Başbuğ Atilla eline geçirdiği ülkeleri geride bırakırken bunların kontrol ve yönetimini uç beylikleri denilen birbirinden uzak küçük uç karakollarına

bırakıyordu. Bunlardan en zor olanı da Kafkas Dağları eteklerinde Azer Denizi'nin kıyılarına kadar uzanan Alan ülkesiydi. İşte soylu kumandan Altar'ın idare ettiği Alan uç karakolu küçük Hun kalesi, vahşi ve gaddar Alanlıların kumandanı Kostok, kanlı savaşımlardan sonra Hun'lara baş eğerek ülkesini onlara teslim edip intikam hırsıyla yanarak o günü beklemek üzere bir kenara çekilmişti." Filmin başındaki böyle bir giriş, destanların icralarındaki destancının anlatımına benzer. Filmin devamında da anlatıcı aralarda girerek anlatımı yönlendirir.

Filmde konunun işlenişinde de destanların anlatımı takip edilmiştir. Altar, oğlu Tan'dan ümidi kestiğinde kendine Tanrı bir oğul daha bağışlar. Altar, Tarkan adını koyduğu çocuğu bir yaşına girince oğlunun şerefine bir şölen düzenler. Şölene Türk destan geleneğinde anlatılan şekliyle, silahsız herkes davet edilir. Bu, düşman askeri olsa da gelenek değişmez. Ancak şölende hainlik yapan Alanlıların saldırısıyla büyük bir bozgun yaşanır. Filmde şölen sırasında Türklerin içki içtikleri görülür. Bu İslamiyet'in kabulünden önceki devri hatırlatır bize. Filmin Türk destan geleneğinin "eski destanlar" bölümünde yer alan destan anlatılarından etkilendiğini ve bundan dolayı eski destan geleneğinin devamı olduğunu söyleyebiliriz.

Filmde baş kahraman Tarkan'dır. Yukarıda dile getirdiğimiz destan tipi "alperen" bu film anlatımında da görülür. Tarkan, vermiş olduğu mücadele neticesinde kendini aşmış, boy birliğini sağlayan alperen yiğit tipidir. Tarkan'ın düşmanları da kendi çevresinde birer kahramandır. Sorkof, Kedi ve Kostok yenilmesi kolay olmayan düşmanlardır. Filmde kehaneti dile getiren, filmin sonunda da Kostok tarafından öldürülen kişi de destanların bilge tipidir. Filmde hayvan kahraman diğer filmdekilerden farklı olarak "Kurt"tur. Tarkan'ın atı olmasına rağmen fazla üzerinde durulmaz ve destanlardaki gibi özel bir ismi yoktur. Filmde ağırlık kazanan hayvan kahraman baş kahramanın sadık dostu "kurt"tur. Ancak kurda özel bir isim verilmemiştir. Kurt, filmin başından sonuna kadar kahramana eşlik eder, hatta kahraman hayatta kalabilmesini kurda borçludur. Buradaki "kurt" tipi yukarıda dile getirdiğimiz Bozkurt Destanı'ndaki kurt tipine benzetilmiştir. Filmde baş kahramana yardımcı olan, yiğit, canını feda edebilen yardımcı olan kahraman yoldaş olarak, Kostok'un kaledeki saldırısından yaralı kurtulan Hun askeri Tulga'yı görürüz. Tulga,

daha sonra Tarkan'ı bularak onu mücadeleye hazırlayan kişidir. Filmde kadın kahraman olarak kimseyi göremeyiz. Destanlarda çoğunlukla karşımıza çıkan, ok atıp kılıç kuşanan alp kadın tipi bu filmde yoktur. Bu da filmin içeriğinde destanlara göre biraz değişiklik yapıldığını gösterir.

Filmde tema, Türk destan geleneğine uygun geliştirilir. Kendi değerlerinin üzerinde, bir toplumun varoluş mücadelesini gerçekleştiren baş kahraman kötülerin cezasını bulmalarını sağlar. Bu tema her zamanki gibi kahramanın hayatından kesitler sunularak işlenir. Filmde mekân, anlatımın başında destancı tarafından net bir şekilde tarif edilir. “Kafkas Dağları eteklerinde Azer Denizi'nin kıyılarında bir uç kale.” olarak belirtilen mekân filmde gösterilen Kafkas danslarıyla da pekiştirilir. Filmdeki zamanı, kıyafetler, filmde işlenen gelenekler, kullanılan isimler ve olayların geçtiği mekânlardan (han, kale) hareketle, Türklerin İslamiyet'i kabulündün önceki dönem olarak söyleyebiliriz.

Bunların dışında filmde mitolojik kaynaklı öğelerin de kullanıldığını görmekteyiz. Filmde karşımıza çıkan “mağara” ve “kurt” mitolojik kaynaklı öğelerdir. Bu unsurların filmde kullanılması filme mitolojik bir özellik de katmıştır.

Sonuç olarak Tarkan-Gümüş Eyer filminde kullanılan tema, mekân ve tarih Türk destan geleneğinde karşımıza çıkan ve özelde Bozkurt Destanı'nda tespit edilen tema, zaman ve mekân ile benzerlik göstermektedir. Bu tespitlerin neticesinde Tarkan-Gümüş Eyer filminin destanların devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Destan özelliği taşıyan anlatıların, anlatımında hiç değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerden üçüncüsü Battal Gazi Destanı filmidir. İncelediğimiz bu film, adından da anlaşılacağı üzere Türk destan geleneğinin, Yeni Destanlar sınıfının, Kahramanlık Destanları bölümünde (Çobanoğlu 2003a: 48-53) yer alan Battal Gazi Destanı'nın devamı olan bir Türk filmidir.

Türk destan geleneğinde anlatılan Battal Gazi Destanı'nın özeti şöyledir: "Hüseyin Gazi peygamber soyundan gelen bir kişidir. Malatya'ya yerleşir ve adı Cafer olan bir oğlu vardır. Hüseyin Gazi bir av esnasında Rum beylerinden Mihrayil tarafından öldürülür. Oğlu Cafer henüz genç bir delikanlı iken babasının katillerini öldürür. Bundan sonra Kayser ordularıyla yapılan savaşlarda başarı gösterir ve Malatya beylerinin güvenini kazanır. Kayser komutanlarından Ahmer, Cafer ile yaptığı teke tek dövüşü kaybeder ve Müslüman olur. Ahmer'e Cafer tarafından, Ahmet ismi verilir. Ahmet de Cafer'e "Battal" ismini verir." (Çobanoğlu 2003a: 319). Olaylar bu minval üzere devam eder.

Çalışmamızda irdelediğimiz Battal Gazi Destanı filminin yukarıda vermiş olduğumuz özeti dikkate alındığında, filmin yapım aşamasında öyküsü kurgulanırken Battal Gazi Destanı'nın olay örgüsünden yararlandığı görülmektedir. Buna benzer biçimde Türk sinema tarihinde Battal Gazi Destanı konu edilerek üretilen film sayısı oldukça fazladır. Battal Gazi (1966), Battal Gazi Destanı (1971), Battal Gazi'nin İntikamı (1972), Savulun Battal Gazi Geliyor (1973), Battal Gazi'nin Oğlu (1974), bunlardan bazılarıdır. Ancak bu filmlerin bazı bölümlerde, ad kullanımlarında, dönemsel beklentiler neticesinde bazı değişimler yaşanmıştır. Bizim incelemiş olduğumuz Battal Gazi Destanı filminde de bu tür değişimler göze çarpar. Destanda, düşman askerler Kayser askeridir. Filmde bu, Bizans askeri olarak değişir. Destanda Müslüman olan düşman askerinin ismi Ahmer'dir. Filmde ise Hammer'dir. Yine filmde Ahmet Turanî ismini alan Hammer, destanda sadece Ahmet ismini alır. Bunun yanında olayların akışında da değişimler yaşanır.

Filmde baş kahraman Battal, diğer filmlerdeki gibi alperen destan tipi özelliğinde bir yiğittir. Ayrıca düşmanları da birkaç şahsın nazarında koskoca bir imparatorluktur. Yanında Müslüman olduktan sonra bütün savaşlarda yer alan kahraman yoldaş Ahmet Turanî vardır. Kahramanın atı, destan kahramanlarının adları gibi özel bir isme sahiptir. "Aşkar" ismi Battal Gazi Destanı'nda geçen isimle aynıdır. Kahramana yardım eden ona yol gösteren babası Hüseyin Gazi'dir. Hüseyin Gazi'nin, "Sakın Hakk yolundan, doğruluk yolundan ayrılma oğul! Tanrı sana büyük güçler bağışladı, bunları daima iyilik yolunda kullan." şeklindeki nasihati, Battal

Gazi'nin vermiş olduğu mücadeledeki yol ışığıdır. Ayrıca filmde dile getirilen baş kahraman Battal'a Tanrı'nın büyük güçler bağışlaması, Türk destan geleneğinin birçok anlatımında, daha kahraman ana rahmine düşmeden "Tanrı" ya da tanrısal güçler tarafından üstün vasıflarla donatılması ile benzerlik göstermektedir. Yine Türk destan geleneğinde birçok destan kahramanının ölümsüz olduğu görülür. Köroğlu, Manas, Semetey, Edigey bunlardan birkaçıdır. İncelediğimiz filmde de kahramanımız Battal Gazi'nin bütün kemikleri Prens Alyon tarafından kırılır. Ancak bütün bu güç durumlar karşısında kahramanımız ölmez ve eski gücüne kavuşarak düşmanlarından öcünü alır. Filmde kadın kahraman olarak Prenses Elonora'yı görürüz. Türk destan geleneğinde birçok destan kahramanı eşini yabancı milletlerden seçer (Oğuz Kağan, Manas). Battal da filmde eşini düşmanlarından seçer. Bu eş seçimi filme kaynaklık eden Battal Gazi Destanı'nda anlatılan şekliyle ters düşer. Destanda Battal önce amcakızı Zeynep ile evlenir. Sonra Kayser'in kızı Mah-Piyruz ile evlenir. Destanda görülen evlenme ve çok eşlilik filme aktarılırken, yaşanılan dönemde çok eşliliğin uygun karşılanmamasından dolayı değişime uğramıştır. Destanda ismi geçen alp kadın tipi Mah-Piyruz, Battal'ın yanında kahramanca savaşır. Filmdeki kadın kahraman Prenses Elonora ise göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan alp kadın tipinden uzak, erkek egemenliğine boyun eğen, olayların içinde etken değil edilgen pozisyonda yer alan, yerleşik hayata geçmiş toplum yapısının yansıtıldığı destan ya da halk hikâyelerinde karşımıza çıkan pasif kadın tipinde görülür.

Filmde tema ilk iki filmdekenden genelde aynı özelde farklı bir yapıya sahiptir. Bu filmde diğerlerinde bulunmayan Anadolu'yu Müslümanlaştırma ülküsü göze çarpar. Filmde Tanrı tarafından seçilmiş, kendisine belli bir misyon yüklenmiş bir kahraman çıkar karşımıza. Bu amaç da Anadolu'yu Türkleştirme ve Müslümanlaştırmadır. Filmin teması da bu ideal üzerine kurulur.

Filmde kullanılan mekân Bizans İmparatorluğu'nun sınırında bulunan Malatya'dır. Zaman ise Türklerin 1071 Malazgirt savaşından sonra Anadolu içlerine yerleşmeye başlanılan dönemlerdir. Netice itibariyle Battal Gazi Destanı adlı Türk filmi, olay örgüsündeki benzerlikler, kullanılan isim benzerlikleri, mekân ve zaman

benzerlikleri sonucunda, özelde Battal Gazi Destanı'nın, genelde Türk destan geleneğinin devamı olan bir film niteliğindedir. Değişen tek şey dildeki değişimdir, sonucuna ulaşabiliriz.

Destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin, anlatımında değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerden dördüncüsü Battal Gazi'nin İntikamı adlı Türk filmidir. Bu film yukarıda incelemiş olduğumuz Battal Gazi Destanı adlı filmin devamı niteliğinde bir filmidir. Ancak çalışmamıza almamızın sebebi bir önceki filmle aralarındaki farklılaşmanın neler olduğunu göstermek ve destan anlatımlarındaki yaşanan değişim gibi fillerde de değişimin olduğunu gösterebilmektir.

Bu filmdeki en büyük değişim mücadelenin amacındaki yani temadaki değişimdir. Türk destan geleneğinde bireyin görüşlerinden çok toplumun faydaları ön plandadır. Ancak Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmde, filmin isminden de anlaşılacağı üzere bir öç alma mücadelesi konu edilir. Bu öç alma da millet adına değil kendi değerleri üzerinedir. Diğer bir değişim ise olaylara kaynaklık eden Battal Gazi Destanı'ndan bir hayli kopuk bir şekilde olay örgüsü oluşturulmasıdır. Destandaki olay örgüsünden uzaklaşmış ancak olay örgüsündeki bu kopukluk Battal Gazi Destanı filmiyle ilişkilendirilerek giderilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak Battal Gazi'nin İntikamı adlı film, destanlardan alıntı yapılarak sinemaya aktarılan filmler içinde yer alır. Ancak az da olsa içinde değişimin izlerine rastlarız. Bu yönüyle film destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin içinde değişimin başladığı filmlerden biri olarak karşımıza çıkar. Yukarıda da değindiğimiz şekliyle Battal Gazi Destanı etrafında farklı senaryoda birçok filmin çekilmesi de değişimin anlatılarda yaşandığının bir göstergesidir. Netice itibariyle Battal Gazi'nin İntikamı adlı film yaşamın her anında olduğu gibi filmlerde de hayatın bir gereği olarak değişim yaşanmasının muhtemel olduğunu göstermesi açısından önemli bir filmidir.

Destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin, anlatımında değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerden beşincisi Kara Murat-Devler Savaşıyor filmidir. Türk

destan geleneği kaynağından beslenerek, halkın belleğinde yer etmiş olan sözlü anlatılar çizgi roman halinde hikâyeleştirilmiştir (Scognamillo ve Demirhan 1999: 283). Ulusal gazetelerde tefrika edilen bu destansı hikâyeler sonraki yıllarda senaryolaştırılarak sinemaya aktarılmıştır. Filmlere konu olan ve filmlerin baş kahramanı olan Kara Murat tarihte Fatih Sultan Mehmet zamanında yaşamış tarihi bir kahramandır. Kara Murat adı altında, Battal Gazi filmleri gibi birçok film üretilmiştir. Bunlardan ilki Kara Murat-Fatih'in Fedaisi (1972) adıyla çekilmiştir. Ardından, Kara Murat-Fatih'in Fermanı (1973), Kara Murat-Ölüm Emri (1974), Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı (1975), Kara Murat-Denizler Hakimi (1976), Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı (1976) ve tezimizde incelediğimiz Kara Murat-Devler Savaşıyor (1978) adlı filmler arka arkaya yapılmıştır. Kara Murat genel başlığında çekilen bu filmler genel olarak bir kahramanın etrafında anlatılan destansı filmlerdir. Her film kendi içinde bir bütünü oluşturur ancak her film farklı mecralarda cereyan eder. Filmlere bu cihetle bakıldığında, filmlerde halkın beğeni ve beklentilerine paralel olarak planlı bir şekilde değişim yapılmış ve izleyiciye sunulmuştur.

Kara Murat-Devler Savaşıyor Türk filminin ayrıntılı künye bilgisini yukarıda vermiştik. Film, Fatih Sultan Mehmet devrinde yaşanan bir hadiseyi anlatmaktadır. Olay filmin baş kahramanı Kara Murat etrafında döner. Filme ismini veren Kara Murat tarihte yaşamış kahramanlıklarıyla anılan bir uç beyidir. Türk destan geleneğinde Kara Murat Destanı adında bir destan göremesek de anlatılar Kara Murat şahsında destanlaşmıştır. Destanlarda baş kahraman halkın sevdiği, görmek istediği ideal insan olması nedeniyle Türk destan geleneğinde kahramanlar etrafında en beğenildik değerler toplanmış ve onun kişiliğinde yansıtılmıştır. Filmde Kara Murat, devrin Osmanlı Sultanı Fatih Sultan Mehmet'e yıllarca hizmet etmiş birçok savaşa katılmış yiğit bir vatansever olarak karşımıza çıkar. Filmin her sahnesinde “vatanseverlik” vurgulanmış, baş kahramanın şahsında bu kavram irdelenmiştir.

Filmde anlatının baş kahramanı Kara Murat, Türk destan geleneğinde gördüğümüz “alperen” kahraman tipinin devamıdır. Bütün özellikleriyle alperen tipini yansıtır. Kadın kahraman tipi olarak karşımıza çıkan Yunus Bey'in kızı

Zeynep, diğler filmlerde göremediğimiz, göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan alp kadın tipine yakın bir kahramandır. Filmdeki diğler unsurlar Köroğlu, Tarkan-Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmlerle benzerlik gösterir. Ancak anlatının zamanı yönüyle diğlerlerinden ayrılan film, bilinen tarihi bir zamanı işler.

Sonuç olarak Kara Murat-Devler Savaşıyor filmi, kaynağını destan anlatılarından alan ancak Türk destan geleneğinde anlatılan bir destana bağlı kalmadan oluşturulmuş konuları içeren, her yönüyle destan geleneğini bünyesinde barındıran bir Türk filmidir. Fakat yaşamın bir gereği olarak değışim rüzgârına kapılan film, kendisinden sonra üretilen ve destan özelliği taşıyan filmlere öncülük etmesi bakımından önemli bir eserdir.

Destan özelliği taşıyan ancak değışimin yanında dönüşüm de yaşamış olan Türk filmlerinden ilki Cemil Dönüyor, filmidir. Bir polisiye filmi olan Cemil Dönüyor filminin bu tarzdaki ilk örnekleri, Türk sinema tarihinin ilk yıllarında görülmeye başlandı. Ancak bu alanda yapılan ilk ciddi polisiye filmi Kanun Namına (1952) adlı filmidir. 1960 yılından sonra farklı temalarda birçok polisiye filmi çekilmiştir. 1975 yılından sonra özellikle sinemaseverin destan özelliği taşıyan filmlerden tanıdığı aktör Cüneyt Arkın ile yeni bir dönem başlar. Dönemin siyasi yapısından da etkilenen yönetmenlerin devrimci sloganlar eşliğinde üretmeye başladıkları filmlerden Cüneyt Arkın'ın baş kahraman olduğu Cemil filmi ve devamı olan çalışmamızda incelediğimiz Cemil Dönüyor filmi toplumcu polisiye filmlerin en dikkate değer yapımlarındandır.

Uyuşturucu ve fuhuş mafyasının büyük patronlarını dize getirmek için kendi varlığını hiçe sayan ve sevdiği insanların bu durumdan olumsuz etkilenmesine rağmen toplumun değerlerini koruma yoluna giden bir kahramanın hayatından kesitlerin işlendiği, aksiyon sahnelerinin bolca yer aldığı Cemil Dönüyor filmi destan özelliği taşıyan bir Türk filmidir. Türk halkının belleğine yer eden sözlü geleneğin destan türündeki anlatılarında işlenen temanın, destanların hiç değıştirilmeden sinemaya aktarılan filmlerde topluma yansıtıldığını bundan önceki filmlerde

irdelemiştik. Ancak yaşamın kaçınılmaz bir sonucu olan değişim ile her olay ve olgunun değiştiği gerçeğinden hareketle, destan özelliği taşıyan Türk filmlerinde de değişimin yaşandığını Cemil Dönüyor filminde görmekteyiz. Köroğlu, Tarkan-Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı filmlerinin sinemaya aktarılırken, destanların anlatıldığı gibi, değiştirilmeden sinemaya aktarıldığını incelemelerimiz sonucunda belirtmiştik. Cemil Dönüyor filmi ise destan özelliği taşıyan ancak sinemaya aktarılırken değişim yaşayan filmlerimizdendir. Bu yaşanan değişimi karşılaştırmalı olarak göstermeye çalışacağız.

Cemil Dönüyor Türk filmi 1978 yılında gösterime giren bir polisiye filmidir. 1978'li yıllarda yaşanan siyasi ve ekonomik buhran içinde olan Türk sineması çıkış yolları arasında o günün şartlarına uygun yapımlar üretmeyi uygun görmüştür. Bunun sonucu olarak da toplumun söylemlerini dile getiren filmler üretilmiştir. Cemil Dönüyor filmi de bu neticenin ürünüdür. Yukarıda destanların bir milletin hayatında derin izler bırakan anlatılar olduğunu, çekirdek vakaların o milletin hayat hikâyesi olduğunu belirtmiştik. Cemil Dönüyor filmi de sıradan bir olayı değil, Türk toplumunun derinden etkilendiği belli bir dönemi anlatmaktadır. Bu yönüyle film, fantastik aksiyon yüklü diğer polisiye filmlerden ayrılır.

Filmin baş kahramanı filme ismini veren Polis Cemil'dir. Film, anlatıdaki baş kahramanın adıyla anılmaktadır. Köroğlu, Tarkan Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı filmlerinde de filme ismini veren baş kahramanlardır. Yine destanlarda destanın ismi kahramanın adıyla anılır. Manas Destanı, Köroğlu Destanı, Battal Gazi Destanı, Oğuz Kağan Destanı buna birkaç örnektir. Bütün örnekler filmin destan özelliği taşıdığını gösterir. Ayrıca filmin, Cemil Destanı gibi bir isimle anılmıyor olması da değişim ve dönüşümün ilk izleridir. Artık filmin isminden destan ibaresi kaldırılarak değişim başlatılır.

Filmin yapım yılları göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal mesajlar verecek olan ve dönemin diliyle söylemlerini dile getirecek olan anlatı kahramanı elbette eski tarihlerde yaşamış bir destan kahramanı olamazdı. Bundan dolayı dönemin siyasi meselelerini en iyi biçimde o dönemde yetişmiş ve halk tarafından

yüceltilen bir kahraman yapmalıydı. İşte bu aşamada girgin önderler yeni kavramsal evrenlerle yeni filmler üretmişlerdir. Ancak oluşturulan bu evrenler ve benzeri yenilikler özgünlük kılıfına bürünse de esasen kalıplaşmış, kök salmış konulardan kopamayan bir zihniyetle oluşturulmuştur. Kahramanın ismine de Polis Cemil denmiştir.

Filmin baş kahramanının özellikleri incelendiğinde Türk destan geleneğindeki destan kahramanı tipi ile örtüştüğünü görürüz. Türk destan geleneğinde örnek tip “alperen tipi”dir (Çobanoğlu 2003a: 99). Alperen tipi, kendi görüşlerinden çok daha yüksek idealler ve ülküler uğruna dövüşen ve kendini feda eden kahraman tipidir. Cemil Dönüyor filminde, Polis Cemil kendi görüşlerinden çok daha yüksek idealler ve ülküler uğruna dövüşen ve mesleği gereği, yuvasını, karısını, sakat oğlunu terk etmişçesine kendini görevine adayan kahramandır ve bu yönüyle Türk destan geleneğindeki örnek tip “alperen tipi”yle aynı özellikleri barındırır. Kendi etrafında birer kahramandır. Sıradan insanlarla mücadele ederek kahraman olunamayacağından, baş kahramanın karşısında olan düşmanları da güçlü kuvvetli ya da iktidar sahibi kişilerdir. Cemil Dönüyor filminde, Polis Cemil her ülkeden ve her iş alanından insanların olduğu ve başlarında Beyefendi denen bir kişinin bulunduğu örgütle mücadele etmektedir. Beyefendi, güçlü iktidar sahibi bir kişidir. Ayrıca anlatılarda baş kahramana yardımcı olan bilge kişi(ler) ve kahraman yoldaşlar vardır. Cemil Dönüyor filminde, Polis Cemil’e yardımcı olan bilge kişiler yoktur ancak kahraman yoldaşlar vardır. Filmde Cemil’in silah arkadaşı Ahmet, Cemil’in kahraman yoldaşdır, her olayda Cemil’in yanında o vardır. Bütün destanlarda mutlaka alp kadın tipi de yer alır. Cemil Dönüyor filminde, Polis Cemil, Ayşe ile evlidir. Ancak filmdeki kadın kahraman Ayşe, destanlarda gördüğümüz, göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan alp kadın tipinden uzaktır. Ayşe, erkek egemenliğini benimsemiş, hep ağlayan, yalvaran, sadece çocuğun bakımından sorumlu, eve bağımlı, yerleşik hayata geçmiş toplum yapısının yansıtıldığı destan ya da halk hikâyelerinde karşımıza çıkan pasif kadın tipine benzer bir yapıdadır. Film bu yönüyle de değişim yaşamıştır. Bunların yanında destanların olmazsa olmaz tiplerinden biri de hayvan kahraman (kahramanın atı) dir. Filmde, yukarıda değindiğimiz dönemin özelliklerinden dolayı at kullanılması

imkânsızdır. Kahramanın dönemin şartlarına uygun bir binek aracı ile düşmanlarla mücadele etmesi uygundur. Değişim ve dönüşümün yaşanmasıyla kahramanın atının yerini filmde polis arabası alır. Anlatının baş kahramanı, yardımcısı ile birlikte polis arabasına binerek düşmanlarla mücadele eder. Türk destan geleneğinde ve destanların hiç değiştirilmeden sinemaya aktarılarak çekilen Türk filmlerinde, kahramanın atına anlatıda geniş yer verilmektedir. Ayrıca ata özel bir isim verildiğini görmekteyiz. Filmde ise kahramanın bindiği arabanın hiçbir özelliği yoktur. Diğer araçlardan farksızdır. Bu yönüyle Türk destan geleneğindeki hayvan kahraman tipi incelediğimiz Türk filminde oluşturulmamıştır.

Sonuç olarak film baş kahramanının özellikleri incelendiğinde, Türk destan geleneğindeki kahramanın özellikleriyle, tavır, davranış ve idealleriyle birebir örtüştüğü, her iki anlatının da aynı kaynaktan beslendikleri sonucuna ulaşılır. Netice itibarıyla Cemil Dönüyor filmi, kahraman özellikleriyle Türk destan geleneğini devam ettiren Türk filmidir.

Türk destan geleneğinin ana çekirdeğinin teması olan, bir bireyin şahsında top yekûn bir toplumun kendi üzerine inşa etmek istediği değerler adına giriştiği bir varoluş mücadelesini, incelemiş olduğumuz Cemil Dönüyor filminde de görmek mümkündür. Cemil Dönüyor filminde, 1978’li yıllarla birlikte bir milletin geleceğini tehlikeye düşüren, her bakımından buhranlı yıllar geçiren ülkenin içinde bulunduğu vahâmetle birlikte, dürüstlük, adalet ve hakkaniyete dayanmayan yapıların bireysel ve toplumsal hürriyetin yok edildiği bir ortamda, hünarlı, bilge, cesur, vefalı, alçakgönüllü, duygulu, yardımsever, paylaşılan, fedakâr, yoksulun dert ortağı, ezilenin yanında, zulmedenin karşısında, durmadan haksızlıklarla savaşan bir kahramanın şahsında, toplumun kendi üzerine inşa etmek istediği değerler adına girişilen mücadele işlenir. Filmde verilmek istenen mesaj, Türk destan geleneğinin ana çekirdeğini oluşturan tema ile aynı paralelliktedir. Filmin sonunda “zulüm ile abad olanın sonu berbat olur” gerçeği göz önüne serilir.

Filmde zaman, birebir tarihi zamanla örtüşmektedir. Bu özelliğiyle de film değişim yaşamış şekliyle karşımıza çıkar. Mekân ise zamana bağlı olarak devrin

mekânları kullanılır. Daha önceki filmlerimizde gördüğümüz han, kervansaray, saray, kale, burçlar gibi tarihi mekânlar yerini dönemin yaşamsal alanlarına bırakmıştır. Bu yönüyle de değişimin izlerini görmekteyiz.

Cemil Dönüyor filmi, tezimize almadığımız Cemil filminin devam filmi olduğunu yukarıda belirtmiştik. Cemil adlı ilk filmin bitiminde baş kahraman Cemil vurulur ve film biter. Devam filmi olan Cemil Dönüyor filmi, Cemil filminin özet sahneleri verildikten sonra hastane sahnesiyle başlar. Cemil, ameliyathanede ölüm kalım mücadelesi verir ve vücudundan çıkarılan yedi kurşuna galip gelerek sapa sağlam yaşama döner. Filmdeki baş kahramanın başından geçen bu kötü durum, ağır yaralanması ve bir başka kişinin bu durumdan sağ çıkmasının mümkün olmadığı bir durumdan filmin baş kahramanı Cemil'in sapa sağlam çıkması, Türk destan geleneğinden getirilen özelliklerin filmde işlendiğini gösterir. Türk destan geleneğinde destan kahramanı savaşta yaralanır, hatta ölür. Ancak destan kahramanı anlatının devamında tekrar dirilir. Manas, Er Töştük, Altın Arığ, Altay Buuçay, Kozın Erkeş destanları buna örnek destanlardır. Destanlarda hal böyle iken, incelemiş olduğumuz filmlerde, Battal Gazi iki filmde de ağır yaralanır fakat iyileşerek kısa zamanda tekrar eski gücüne kavuşur. Cemil Dönüyor filmi baş kahramanın zor durumdan kurtulması hususuyla da Türk destan geleneğinin devamı niteliğindedir.

Sonuç olarak Türk destan geleneğinin devamı olan Cemil Dönüyor filmi, kahraman tipleri, teması ve olayın bir kahraman etrafında teşekkül etmesi yönünden incelendiğinde, Türk destan geleneğinin özelliklerini yansıttığını söyleyebiliriz. Ancak filmin anlatımı, zamanı ve mekânında yaşamın bir gereği olarak değişim yaşandığını, bazı unsurların da dönüşüm “at/taksi”, “kılıç/tabanca” geçirdiğini görmekteyiz. Bu tespitlerimiz neticesinde, Cemil Dönüyor filminin bu değişim ve dönüşüm izlerini bünyesinde barındırarak destan anlatı geleneğini günümüzde devam ettiren bir Türk filmi olduğu söyleyebiliriz.

Destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin üçüncü aşamasında inceleyeceğimiz filmler ise yakın dönemde çekilen, içinde tarihi unsurlar barındırmayan, sinema

olanaklarının daha elverişli olduğu dönemlerde büyük bütçelerle, yeni sinema teknikleriyle çekilen filmlerdir. Bu filmler daha çok Hollywood sinemasının gişe rekorları kıran filmleri gibi aksiyonu bol filmlerdir. İçinde Türk sinema tarihinin en büyük bütçeli filminin de yer aldığı ve tüm zamanların en çok izlenen filmi olan son dönem yapımları, Deli Yürek-Bumerang Cehennemi, Pars-Kiraz Operasyonu, Kurtlar Vadisi Irak adlı Türk filmleridir.

Bu filmler genel itibariyle diğer filmlerden çok farklıdır. Destan özelliği taşıyan bundan önce incelemiş olduğumuz Türk filmlerinin tümünün ismi filmin baş kahramanının ismiyle anılmaktaydı. Köroğlu (Köroğlu), Tarkan-Gümüş Eyer (Tarkan), Battal Gazi Destanı (Battal), Battal Gazi'nin İntikamı (Battal), Kara Murat-Devler Savaşıyor (Kara Murat), Cemil Dönüyor (Cemil). Çünkü bu filmlerde konudan ziyade halkın belleğine yer eden kahramanın ismi önem arz etmekteydi. Film izlenir kılan kahramanın kendisiydi. Bundan dolayı da aynı kahraman ismiyle birçok film üretilmiştir. Malkoçoğlu, Kara Oğlan, Battal Gazi gibi. Destanların da genel itibari ile destan kahramanının adıyla zikredildiğini yukarıda dile getirmiştik. Son dönem filmlerine ise filmdeki baş kahramanın ismi değil daha çok filmin içeriğini özetleyen bir başlık özelliği taşıyan isimler konulmaktadır. Çünkü dünyanın bütün sinema filmlerine ulaşma imkânına sahip izleyiciyi etkileyebilmek ve ürünü satılabilmek adına kahramanın isminden ziyade konu cazip hale getirilmiştir.

Destan özelliği taşıyan son dönem filmlerinden Deli Yürek-Bumerang Cehennemi, Cemil Dönüyor filmi gibi toplumsal bir meseleyi konu alan bir sinema filmidir. Yıllardır Güneydoğu meselesi olarak bilinen, dış güçlerin Güneydoğu Anadolu bölgesindeki kirliliğin ve olayların bir kahramanın şahsında anlatıldığı bol aksiyon içeren bir filmidir. Yukarıda ayrıntılı verdiğimiz künye bilgilerinde, olayların Yusuf Miroğlu etrafında geliştiğini görmekteyiz. Olayların bir kahramanın etrafında teşekkül etmesi ile Türk destan geleneğinin izlerini taşıyan film, birçok unsurun incelenmesi sonucunda da bu geleneği günümüzde devam ettiren Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

İncelemiş olduğumuz filmde zaman, tarihi destanlarda görülen “tarihi ve gerçek” zamana yakın olan “realistik” zamandır. Filmde olay örgüsü herkes tarafından bilinen bir tarihi olaydan esinlendiği için filmin zamanı da gerçek bir zamandır. Filmde mekânlar, yakın zamanı anlatan bir film olmasından dolayı Güneydoğu illerinin mekânları kullanılmıştır. Açık mekân olarak Mardin, Diyarbakır sokakları, kapalı mekân olarak Mardin’inin taş evleri, tarihi mekânlar, cami vb. yerler kullanılır. Böylece filmde kullanılan zaman ve mekânın, destanlarda gördüğümüz zaman ve mekânların değişim ve dönüşüme uğramış şekilleri olduğunu söyleyebiliriz.

Türk destan geleneğinde görülen tipler ile filmdeki tipler karşılaştırıldığında, tiplerin bütün özelliklerinin birebir örtüştüğünü görmekteyiz. Türk destan geleneğinde görülen örnek tip “alperen tipi”dir (Çobanoğlu 2003a: 99). Alperen tipi, kendi görüşlerinden çok daha yüksek idealler ve ülküler uğruna dövüşen ve kendini feda eden kahraman tipidir. Deli Yürek Bumerang Cehennemi adlı filmde baş kahraman Miroğlu, alperen tipinin özelliklerini yansıtan bir yapıda karşımıza çıkar. Yusuf Miroğlu, hiçbir çıkar beklemezsizin içindeki vatan sevgisinden dolayı kendini olayların içinde bulur. Miroğlu filmde, kendini aşarak daha yüksek idealler ve ülküler uğruna dövüşen ve kendini feda eden bir kahraman olarak görülür. Askerlik yıllarında da vatani için hiç çekinmeden ölüme yürüyen bir asker olarak anlatılır geçmiş. Buna göre filmde halkın görmek istediği vatanseverlik ve yüksek ideal ve ülkü Miroğlu şahsında toplanmıştır. Ancak baş kahramanın karşısında olan düşmanları da kendi etrafında birer kahramandır. Sıradan insanlarla mücadele ederek kahraman olunamayacağından, anlatıdaki düşmanlar da güçlü kuvvetli ya da iktidar sahibi kişilerdir. Filmde filmin başında sadece sesini duyduğumuz ve hayali izleyiciye bırakılan büyük düşmanlar, emellerini gerçekleştirmek için satranç oyunundaki taşların kalıplaşmış özellikleri gibi kendilerine düşen rolü yerine getirirler. Bu, kendi çıkarları için halkın ezilmesi, pasta paylaşımında zulüm ile iktidar sahibi olma rolüdür. Böylelikle destanlarda gördüğümüz kahramanın kahramanlığını ortaya koyabilmesi için oluşturulan ortam, incelemiş olduğumuz filmde de Miroğlu için hazırlanmıştır. Ayrıca anlatılarda baş kahramana yardımcı olan bilge kişi(ler) ve kahraman yoldaşlar vardır. Filmde, Miroğluna yardımcı bilge

bir kişi vardır. Ancak bu bilge kişi destanlarda ve destanların değiştirilmeden sinemaya aktarılmış halleri olan Türk filmlerimde gördüğümüz alışıldık tipten farklıdır. Daha önce karşımıza çıkan aksakallı, yaşlı bilge tipi bu filmde değişim ve dönüşüm geçirmiş hali ile karşımıza çıkar. Filmde, lakabı Bozo olan ve bir süredir izi bulunamayan Miroğlu'nun komutanı Selahattin bilge kişi olarak Miroğlu'nun hep yardımına koşar. Hatta Bozo'nun gizemli bir hali vardır. Değişik kıyafetlerde ve değişik yerlerde ortaya çıkararak, anlatılardan alışık olduğumuz tayyi zaman ve tayyi mekân unsurunu günümüz anlatılarında yaşatmaktadır. Bu yönüyle filmin, destanların değişim ve dönüşüm geçirmiş ve yeni bir kimlikte özünü kaybetmeden günümüzde destan geleneğini devam ettiren anlatı olduğunu söyleyebiliriz. Bütün destanlarda mutlaka alp kadın tipi de yer alır. Bu filmde kadın kahraman olarak, yerleşik hayatın kanunlarını içselleştirmiş olarak karşımıza çıkan Zeynep'i görürüz. Anlatının baş kahramanı Miroğlu, Zeynep'i tehlikelerden korumak için hep çaba sarf eder. Kadın kahraman Zeynep destanlarda kahramanın yanında düşmanla mücadele eden alp kadın tipinin çok uzağında bir profil çizer. Bu yönüyle de alp kadın tipi, devrin yaşam biçimine paralel olarak film anlatısında da değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Bunların yanında destanların olmazsa olmaz tiplerinden biri de hayvan kahraman (kahramanın atı) dır. Türk destan geleneğinde ve destanların değiştirilmeden sinemaya aktarılmış halleri olan Türk filmlerinin birçoğunda gördüğümüz kahramanın atı tipinin Cemil Dönüyor filminde değişim ve dönüşüm yaşadığını belirtmiştik. Deli Yürek-Bumeranę Cehennemi adlı filmde de kahramanın atı yerine, devrin yaşam biçiminin getirileri sonucunda ulaşım aracı olarak kullanılan ve her kişinin kolaylıkla sahip olamayacağı bir araç kullanılır. Filmde baş kahramanın aracı siyah ve yüksek değerde, her türlü arazi şartlarında yüksek performans sağlayan, mücadelelerde baş kahramanı zor durumda bırakmayacak bir araçtır. Destanlarda, kahramanın atına gösterilen hassasiyet, filmde de arabaya gösterilmiştir. Bu yönüyle film, destanlardaki unsurların değişim ve dönüşüme uğramış biçimlerini bünyesinde barındıran, anlatı kaynağı olarak milletin değerleri üzerine kurulan ve anlatıların genel teması olan, "zulümle abad olanın sonunun berbat" olacağı temasını içselleştirerek Türk destan geleneğini günümüzde devam ettiren bir Türk filmidir.

Bütün bunlardan hareketle Deli Yürek-Bumerang Cehennemi adlı Türk filminin, göstermiş olduğu tip, tema, zaman ve mekân özellikleri bakımından Türk destan geleneğinin takipçisi bir anlatım olduğunu söyleyebiliriz. Destan geleneğinin Deli Yürek-Bumerang Cehennemi'nde değişim ve dönüşüm yaşayarak devam ettiğini görmekteyiz.

Yapısında birçok unsurun değişim ve dönüşüm yaşamasına rağmen Türk destan geleneği özelliğini kaybetmeyen Türk filmlerinden biri de Pars-Kiraz Operasyonu adlı filmidir. Filme verilen isimden anlaşılacağı üzere aksiyonu bol olan ve Pars adında bir kahramanın etrafında cereyan edecek olayların anlatıldığı bir filmidir. Filmde Pars, baş kahramanın takma adıdır. Yukarıda değindiğimiz “destanlar kahramanlarının ismiyle anılır ve değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan, destanların devamı olan Türk filmlerinde de bu uygulama devam etmiştir” çıkarımı bir nebze bu film içinde geçerlidir. Ancak sadece kahramanın ismiyle kalmamış, “değişim ve dönüşüm yaşayarak destan geleneğini devam ettiren Türk filmlerinde kahramanın isminden çok filmde işlenen konunun özeti olan bir isimle anıldığı” çıkarımından da yararlanmış. Filmin isminde iki unsur da birleştirilerek hem kahramanın ismi kullanılmış, hem de olayın özet başlığı verilmiştir. Böylece destanların değişim ve dönüşüm yaşamaları sonucunda günümüzdeki modern destan anlatıları ortaya çıkmıştır.

Pars-Kiraz Operasyonu, Türk destan geleneğinde ve destan özelliği taşıyan diğer filmlerde görülen tip özelliklerini birebir yansıtır. Filmin baş kahramanı aslında bir önceki destan kahramanı olan Ertuğrul'un oğludur. Narkotik baş komiseri Ertuğrul filmin başında karanlık dehlizlerden geçerek uyuşturucu çetesini yuvasını bozar. Daha sonra bu uğurda canını verir ancak başladığı davayı devam ettirecek bir oğul bırakır geriye. Bir nevi “Pars” lakaplı Atilla, Manas Destanı'nı da olduğu gibi babasından aldığı ideali devam ettirir. Bu yönüyle film destan anlatı özelliğini taşır. Filmde baş kahramana verilen isim sıradan bir isim değildir. Tarihte “Attila” Batı Hun İmparatorluğu'nu kuran ve adına destan söylenen tarihi bir şahsiyettir. Filmdeki Atilla da bu tarihi destan kahramanının ismi “Attila”nın değişim ve dönüşüm yaşamış şeklidir. Böylece hem isimsel hem de “Attila”nın tarihteki

kahramanlıklarıyla çağrışım yapılmıştır. Ayrıca baş kahramanın lakabı olan “Pars” da bu çağrışımları destekleyen bir isimdir. Pars, atılgan ve yırtıcı bir hayvan ismi olarak taşıyıcısına bu özellikleri yansıtan bir isim olarak karşımıza çıkar. Böylelikle baş kahraman Atilla her yönüyle bir destan kahramanı olarak hazırlanmış bir tiptir. Taşdığı alperen tipi babasından kalan bir miras gibidir. Kendi değerlerini aşarak milleti için mücadeleye girişen bir kahramandır Pars. Pars’a yardım eden kahraman tipi, diğer destan ve destan devamı filmlerde görülenin aksine bir kadındır. Filmde Pars’ın yardımcısı Asena’dır. Dişi kurt anlamına gelen Asena, Göktürklerin Bozkurt’tan Türeyiş Destanları etrafında anlatılan, Bozkurt Destanı ve Asena Destanı (Çobanoğlu 2003a: 129-130) anlatılarında Türklerin soyunun dayandırıldığı ve kutsallık addedilen bir anaç olarak kabul görür. Böylece filmdeki yardımcı kahramana Asena adının verilmesiyle, toplumun belleğine yer etmiş destan anlatılarına gönderme yapılır. Netice itibari ile halkın zihninde zaten var olan anlatılar yardımıyla film, daha çabuk içselleştirilir ve daha kalıcı hale getirilmiş olur.

Filmde esas üzerinde durulması gereken nokta, baş kahramanın mücadele ettiği düşman profilidir. Baş kahraman babasından aldığı büyük davayı devam ettirerek destanlardaki düşmanın sürekliliği gibi bir yapı sergilenir. Ancak buradaki esas düşman Haşşaşi’nin şahsında son dönemin küresel düşmanı uyuşturucudur. Filme de ismini veren “Kıraz” filmde uyuşturucunun somutlaştırılmış halidir. Özellikle gençlerin ve bir milletin geleceğini tehdit eden uyuşturucu esas mücadele edilen düşmandır. Buradaki düşmanın, destanlar ve destanların devamı olan filmlerdeki düşman kalıbından farklı olması, destan özelliği taşıyan filmlerde de değişim ve dönüşümün hızla devam ettiğini göstermektedir. Ayrıca uyuşturucunun, çok sevilen bir meyve şeklinde sunulması da manidardır. Şimdiki düşmanlar, Türk destan geleneğinde görülen, kendi çevresinde bir kahraman özelliği olan, er meydanında dövüşen ve yenilince de bunu kabullenen düşmanlardan çok farklıdır. Bu düşman herkesin yanında rahatça taşıyabildiği, görünüşte çok masum ve hatta çok sevilen bir meyve şeklinde ama içine girdiği zaman insan yaşamını alt üst eden sinsi bir düşmandır. Böylece geçmişin düşman profili de bu filmle birlikte dönüşüm yaşayarak anlatı geleneğinin sürekliliğini devam ettirmektedir.

Filmde kahramanla ilgili bir diğerk husus da baş kahramanın kullandığı silahtır. Türk destan geleneğinde, destan kahramanının kılıcı, kullandığı savaş aletleri olağanüstü bir şekilde anlatılır. Kılıcın yapım aşamasından ve kılıcı yapan ustanın özelliklerinden ayrıntılı biçimde bahsedilir ve kılıca özel bir isim bile verilir. Yukarıda incelediğimiz, destan özelliği taşıyan Türk filmlerinde göremediğimiz bu özellik Pars-Kiraz Operasyonu adlı filmde, ayrıntılı biçimde sahneye konur. Baş kahramanın kullandığı tabanca filmin ikinci durağında Pars tarafından sökülmüş biçimde görülür. Pars silahın bütün parçalarını elindeki bezle, önem verdiği her halinden belli olacak biçimde siler ve o parçaları yavaşça bütün haline getirir. Burada filmin ilerleyen bölümlerinde kahramanın kurtarıcısı o tabanca olacaktır.

Filmde baş kahramana yardım eden bilge kişi olarak birini göremeyiz. Ancak baş kahraman Atilla, operasyona çıkmadan önce, ölmüş babasının masada duran fotoğrafına bakarak, “Bugün büyük bir operasyon var, gözünü üzerimden eksik etme.” şeklindeki dileği rast gele söylenmiş bir söz değildir. Türk destanlarının ortaya çıkış noktasına, atalar kültü veya ata ruhlarına tapınma inancı yerleştirilir (Çobanoğlu 2003a: 35). Filmde ölmüş bir kişiden istenen korunma dileği bu inancın günümüze yansımadır. Bu inancın bugünkü filmlerimizde dolayısıyla yaşantımızda varlığını sürdürmesi, sözlü anlatı türü olan destanlarımızın sürekliliğini göstermesi açısından dikkate değer bir ayrıntıdır.

Bütün bunlardan hareketle sözlü anlatım türü olan destanların birbirlerini takip ettiklerini ve bu takip sırasında eski destanların yeni destanlara hep bir şeyler aktardıklarını, yeni destanların bunları ya aynen ya da değişim ve dönüşümünden sonra aldıklarını, kendinden sonrakilere de ya aynen ya da değişim ve dönüşüm yaşamış hallerini aktardıklarını, Türk filmlerinin de bu değişim ve dönüşüm sürecinin bir durak noktasında bulunduğunu söyleyebiliriz. Netice itibari ile Pars-Kiraz Operasyonu adlı film, destanların ilk teşekkülünden günümüze yaşanan değişim ve dönüşüm sürekliliğini günümüzde en iyi biçimde yansıtan ve yaşatan, destanların devamı olan bir Türk filmidir.

Kurtlar Vadisi Irak filmi son dönem çekilen destan özelliği taşıyan filmler arasında önemli bir yere sahiptir. Film, televizyon ekranlarında uzun soluklu bir dizi film ardından sinemaya çekilen bir filmidir. Kurtlar Vadisi dizi filmi televizyon ekranlarında kaldığı süre içinde, Türk halkı tarafından, toplumsal konuları bir kahramanın etrafında, vatan sevgisi, doğruluk, dürüstlük, adalet ekseninde işlemsinden dolayı fazlaca beğenilen dizi film, daha sonra aynı konu, aynı tema ve aynı kahramanlarla sinema filmi olarak çekilmiştir. Bu sinema filminde dizi filmin ismine olayların geçtiği mekânın (Irak) adı da eklenmiştir. Bu özelliğiyle film, destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin, anlatımında değişiklik yapılmadan sinemaya aktarılan filmlerde incelediğimiz bir kahraman etrafında birçok filmin çekilmesi hadisesi burada da görülür. Battal Gazi (1966), Battal Gazi Destanı (1971), Battal Gazi'nin İntikamı(1972), Savulun Battal Gazi Geliyor (1973), Battal Gazi'nin Oğlu (1974), bunlardan bazılarıdır. Fakat Kurtlar Vadisi Irak filmi çok ses getiren bir dizi filmin devamı olarak çekilmiştir.

Bunun yanında film birçok alanda ilkleri bünyesinde barındırır. Türkiye'nin bugüne kadar yapılan filmler arasında en büyük bütçeli filmi olarak bilinen Kurtlar Vadisi Irak, 270 lokasyondaki 479 perdede aynı anda gösterime girmiştir. Çekimlerinin tamamı Gaziantep'te gerçekleştirilen film, 42 günde tamamlanmıştır. Gaziantep'e bağlı 5 farklı merkezde hazırlanan set çekimlerinde yaklaşık 3000 figüran görev almıştır. Film için toplam 3391 kostüm hazırlanmıştır. Birçok ilki içinde barındıran filmde, Türkiye'de ilk kez, tek bir sahnede 6 kamera kullanılırken, yine ilk defa tek planda canlı bomba çekimi de Kurtlar Vadisi Irak için yapılmıştır. Film, aynı zamanda Avrupa'da 7 ülke (Almanya, Belçika, Hollanda, Avusturya, İngiltere, Danimarka, İsviçre) ile Rusya, Mısır, Suriye, Kırgızistan, Kazakistan, Amerika ve Avustralya'da da izleyicilerle buluşmuştur. Kurtlar Vadisi Irak filmi, 4,3 milyon seviyesine ulaşan izleyici rakamlarıyla tüm zamanların en çok izlenen Türk filmi olmuştur (<http://www.kurtlarvadisiirak.com>).

Film kahraman tipi, teması, zaman ve mekân özelliklerine göre incelendiğinde yukarıda ele aldığımız Pars-Kiraz Operasyonu ile aynı sonuçları verir. Bu tespitler neticesinde Kurtlar Vadisi Irak filmi, Türk toplumunun zihninde zaten

var olan destan konularını ve temasını işleyerek hem destanların devamı olan bir film olduğunu kanıtlamış hem de destanlardan kalmış olan anlatı aşinalığını kendi lehinde kullanarak tüm zamanların en çok izlenen Türk filmi olma özelliğini elde etmiştir.

Son Osmanlı: Yandım Ali filmi, destan özelliği taşıyan Türk filmlerinin içinde çekim tarihi olarak en son tarihli filmimizdir. Ancak film, en son çekim tarihine sahip olmasına rağmen birçok yönden destanların ilk bölümünde incelediğimiz destan anlatılarının değiştirilmeden sinemaya aktarılan Türk filmlerine benzemektedir. Bu da destan anlatılarının ve sinema teknolojisinin her geçen gün hızla değişmesine rağmen toplumun belleğine yer etmiş olan sözlü anlatıların insanların yaşamında varlığını sürdürdüğünü ve neticesinde beğenilerinde bu varlığın hissedildiği görülmektedir. Bunun sonucunda sinema yapımcıları da halkın beğenilerine hitap etmek için destan anlatı geleneğinden oldukça fazla yararlanmışlardır. Son Osmanlı: Yandım Ali filmi, anlatı olarak geriye dönüş filmi değil destanlardan hem anlatı hem görsel olarak yararlanan bir yapıda karşımıza çıkar.

Filmin konusu, I. Dünya Savaşı sonrası galip olmasına rağmen, savaşa beraber girdiği devletlerin yenilmiş olmasından dolayı onlarla mağlup devlet muamelesi görererek, ülkenin her karış toprağının işgal edildiği bir dönemde Osmanlı içinden çıkan genç subayların fikri ışında top yekûn yapılan bir mücadelenin anlatımıdır. Kurtuluş savaşı Türk milletin hayatında derin izler bırakmış dönemsel bir süreçtir. Bu yönüyle ele alınan konu itibari ile film Türk destan geleneğindeki olaylarla benzerlik göstermektedir. Sonuç olarak Son Osmanlı: Yandım Ali filmi konu ve konunun işleniş yönünden destan özelliği taşıyan ve destanların devamı olan bir filmidir.

Filmdeki zaman unsuru incelendiğinde, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri, I. Dünya Savaşı'nın bittiği ve tarih olarak da 1918 sonrası bir zaman söylenebilir. Filmde zamana bağlı olarak daha çok tarihi mekânlar kullanılmaya özen gösterilmiş. Yine kullanılan araçlar hep dönemsel özelliği yansıtmaktadır.

Son Osmanlı: Yandım Ali filmi kahraman tipi yönüyle incelendiğinde baş kahramanı Ali, lakabı ile Yandım Ali, vatansever, mert, yiğit, adaletli, mazluma el uzatan (Osmanlı geleneğinin son temsilcisi), gerektiğinde vatani için gözünü kırpmadan canını feda edebilen, vatanın her karış toprağı için bir çok cepheye savaşlara katılan ve bunların karşılığında hiçbir çıkar gözetmeyen bir özellikte karşımıza çıkar. Bu yönüyle değişim ve dönüşüm yaşamasına rağmen baş kahraman yukarıda değindiğimiz alperen tipini yansıtmaktadır. Ayrıca baş kahraman Yandım Ali, kumar masasında, yabancılardan hile yaptıkları için zorla aldığı parayı, daha sonra Eskişehir'den İstanbul'a getirilen ve ellerinden silahları alınmış, orta yerde sahipsiz bırakılan Türk askerlerine vermektedir. Bu yönüyle baş kahraman, destanlarda gördüğümüz ve yukarıda incelediğimiz Köroğlu filminde karşımıza çıkan zenginden alıp fakire verme özelliğini üzerinde barındırır. Baş kahramanın karşısında olan düşmanları da kendi etrafında birer karşıt kahramandır. Filmde düşmanlar bir devletin temsilci ve temsil ettiği devletin bütün özelliklerini, yansıtan kahramanlardır. Filmin başında İngiliz askerlerinin geçişi sırasında önlerinde kalan bir Osmanlı çocuğunun oyuncuğunu askerler hiç tereddüt etmeden ezerek geçer. Tarihten de bilindiğı üzere I. Cihan Harbi orantısız güçler arasında yapılmış, buna rağmen savaştan galip çıkan Osmanlı Devleti ittifak ettiği devletlerin yanında yenik sayılmıştı. Bu tarihi bilgiler ışığında ele alınan konu çerçevesinde kahramanlar da mensubu olduğu milletin emellerini gözler önüne serer. Bu yönüyle baş kahramanın düşmanları askerler özelinde bir veya birkaç işgalci devleti simgelemesinden dolayı, Türk destan geleneğindeki düşman kahraman tipinde de değişim ve dönüşümün yaşandığını gösterir. Filmdeki asıl değişim ve dönüşümün izleri, anlatılarda baş kahramana yardımcı olan bilge kişide görülür. Filmde işgalci devletlerinin gemileri boğaza demir attıkları sırada bu durumu gören genç subay Mustafa Kemal, tarihe geçen sözünü söyler; "Geldikleri gibi giderler.". Filmin ilerleyen bölümlerinde M. Kemal'in Samsun'a çıkma haberi ve vatani için yapmış olduğu hayati hamlelerden ve söylemiş olduğu bu sözden etkilenen Yandım Ali Anadolu'dan kaçma fikrinden vazgeçer. Bu filmdeki baş kahramanı yönlendiren, onun tavır ve davranışlarını etkileyen bilge kişi M. Kemal'dir. M. Kemal, diğer destan veya destan özelliğı taşıyan filmlerimizde gördüğümüz bilge kişi özelliklerinden çok farklı biçimde karşımıza çıkar. Öncelikle kılık kıyafet olarak, sakalsız, sarıksız, yaşlı olamayan ve

bir askeri üniforma ile karşımıza çıkan bilge tipi, Türk destan geleneğinden alışık olduğumuz bilge tipinin değişim ve dönüşüm yaşadığının bir göstergesidir. Bunların yanında destanların olmazsa olmaz tiplerinden biri de hayvan kahraman (kahramanın atı) dır. Filmimizde hayvan kahraman tipi sadece filmin sonunda önemsiz bir konumda görülür.

Sonuç olarak Son Osmanlı: Yandım Ali filmi, göstermiş olduğu konu anlatımı, tema, kahraman tipi vb. özellikleriyle incelendiğinde destanların değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerinin beyaz perdede örneğini temsil eden bir Türk filmidir.

Buraya kadar Destanların Devamı Olarak Türk Filmleri başlığı altında, ele aldığımız filmleri zaman ve mekân, tema ve kahraman tipi vb. özelliklerine göre inceledik ve yapılan çıkarımlar sonucunda seçtiğimiz Türk filmlerinin destanların devamı olan filmler olduğunu belirttik. Ancak yapmış olduğumuz bu tespitlere, destek olması düşüncesiyle seçtiğimiz bu filmleri, Türk destanlarında ortak motiflerin sıralanış düzeni ve motif indeksine göre incelemek istiyoruz.

Destanların olay örgüsünün oluşturulmasında ve işlenilmesinde son derece önemli bir yere sahip olan müşterek motifler ve onların sıralanış düzenini destanların en gelişmiş formlarını ve Şakir İbrayev'in bir çalışması (1993: 247-248) göz ününde bulundurarak bir anlamda "Türk epik destanları kahraman kalıbı"nın bir taslağını oluşturan (Çobanoğlu 2003a: 343) maddeleri örnek alarak, çalışmamıza aldığımız destanların devamı olan Türk filmlerini incelemek istiyoruz.

Birinci dairede, kahramanın doğumu, çocukluk ve yetişme dönemi ele alınır. Burada anlatılan kahraman özelliklerini incelemiş olduğumuz destanların devamı olan Türk filmlerinde de görmek mümkündür. Köroğlu filminde kahramanımızın, babası tarafından yetiştirilme dönemi anlatılır. Özellikle Tarkan-Gümüş Eyer filminde kahramanın ailesi, yurdu ve halkı hakkında tanıtıcı bilgiler verilir. Kahramanımızın daha bebeklik döneminden itibaren yetişmesi ve ilk kahramanlığı filmde konu edilir. Battal Gazi Destanı filminde kahramanın olağanüstü çocukluk dönemi işlenir. Pars-Kiraz Operasyonu filminde kahramanın çocukluk dönemi

anlatılır ve ilk kahramanlığı olarak düşmandan kardeşini kurtarması işlenir. Diğer filmlerde kahramanların çocukluk dönemleri anlatılmaz.

İkinci dairede, kahramanın kahramanlıkları anlatılır. Köroğlu filminde Köroğlu, Çamlıbel'e giderek orada kahramanlık gösterir. Kahraman teke tek dövüşmelerinden hep zaferle ayrılır. Tarkan-Gümüş Eyer filminde Tarkan, zafer hazırlığı yapar ve düşmanlarından öcünü almak için sefere çıkar. Düşmanlarıyla teke tek dövüşür ve zafer kazanır. Ancak başarısızlığa uğrar ve düşmana esir düşer. Daha sonra bu zor durumdan kurtularak yurduna zaferle döner. Battal Gazi Destanı filminin kahramanı Cafer, hazırlanır ve babasının öcünü almak için yemin ederek sefere çıkar. Kahraman teke tek dövüşür ve zafer kazanır. Ancak başarısızlığa uğrar ve Bizans Kralı Leon tarafından tutsak edilir, zindana atılır. Sonra bu durumdan arkadaşlarının yardımıyla kurtulan Battal düşmanlarını yenerek yurduna zaferle döner. Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmde, düşmanın saldırı hakkında haber alan kahraman, ailesinin intikamını almak için hazırlık yapar, sefere çıkar. Düşmanlarıyla dövüşür, teke tek dövüşlerde zafer kazanır. Ancak Kara Şövalye'nin adamları Battal'ı yakalar. Battal zindandan yıllar sonra kaçır. Daha sonra zafer kazanarak yurduna döner. Kara Murat-Devler Savaşıyor filminin kahramanı Kara Murat, hazırlık yapar ve sefere çıkar. Düşmanlarıyla dövüşür ve teke tek dövüşlerde zafer kazanır. Ancak başarısızlığa uğrar ve tutsak olur. Daha sonra bu durumdan kurtularak yurduna zaferle döner. Cemil Dönüyor filminde kahramanımız Cemil, hazırlık yapar ve düşmanlarıyla mücadele için gider. Düşmanlarıyla dövüşür ve teke tek dövüşlerde hep kazanır. Ancak diğer filmlerden farklı olarak kahramanımız bu sefer alkolin tutsağı olur. Daha sonra bu durumdan kurtularak evine zaferle döner. Deli Yürek-Bumerang Cehennemi adlı filmde kahraman düşmanlarıyla dövüşür ve teke tek dövüşlerde hep kazanır. Bu filmde kahraman başarısızlığa uğramaz ve düşman eline esir düşmez. Pars-Kiraz Operasyonu filminde kahraman, büyük operasyon için hazırlık yapar, düşmanlarıyla dövüşür ve teke tek dövüşlerde hep kazanır. Ancak kahraman başarısızlığa uğrar ve siyasi ayak oyunları ile görevinden alınır. Bu yönüyle diğer filmlerden ayrılarak değişim ve dönüşüm yaşandığını burada görmekteyiz. Bu zor duruma rağmen Pars düşmanlarını yener ve evine döner. Kurtlar Vadisi Irak filminde kahramanımız Polat, Üsteğmen Süleyman'dan düşmanın

saldırısı hakkında haber alır ve Irak'a yola çıkar. Filmde Polat düşmanlarıyla dövüşür ve teke tek dövüşlerde hep kazanır. Bu filmde de kahraman başarısızlığa uğrayıp tutsak olmaz. Kahraman yurduna zaferle döner. Son Osmanlı: Yandım Ali filminde kahramanımız Ali, işgalci kuvvetlerin işgalini gazetelerden okur. Bu yönüyle buradaki düşman saldırısından haber alma işi değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Yandım Ali bu haberler üzerine düşmanlarla mücadeleye girer, teke tek dövüşlerde kazanan kişi olur. Ancak başarısızlığa uğrar ve işgalci askerlerin tutsağı olur. Bu durumdan kurtulan Ali düşmanla mücadele için hazırlık yapar.

Üçüncü dairede, kahramanın sevdiklerini kurtarması anlatılır. Köroğlu filminde Köroğlu'nun sevgilisi Hüsn-ü Bala Hatun, abisi Bolu beyi tarafından hapsedilir. Ayrıca Hüsn-ü Bala Hatun, abisi Bolu beyi tarafından zorla, Kara Vezir ile evlendirilecektir. Kahraman Köroğlu, sevdiğinin düğününe yüzünü boyayıp kılık değiştirerek gider ve kendini Kara Vezir olarak tanıtır. Düğünde düşmanlarını yener ve sevdiğini alarak yurduna döner. Tarkan-Gümüş Eyer filminde Tarkan, abisinin düşman eline düştüğünü haber alır. Tarkan düşmanlarını yener ve yurduna döner. Battal Gazi Destanı filminde kahramanın arkadaşları Ahmet Turanî ve Hileryon, Leon tarafından zindana atılır. Ayrıca sevgilisi Prens Alyon ile zorla evlendirilecektir. Battal Gazi piskopos kılığında zindana gelerek, Prens Alyon ile Elenora'nın düğününe iki saat kala onları arkadaşlarını ve sevgilisini kurtarır. Sonra sevgilisi ve arkadaşı ile yolda Malatya'ya doğru giderken Ahmet Turanî'ye, Elenora'nın adının Ayşe Sultan olduğunu söyleyen Battal Gazi, dönünce Abdüsselam haininden intikam alacağını söyler. Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmde, Kara Şövalye Battal'ın karısı ve oğlunu yakalar. Battal'ın yârenleri de yakalanır. Çarmıha gerilirler. Battal, teslim olmazsa hepsi öldürülecektir. Bizans kalesine gelir, Bizans askerleriyle dövüşür. Kara Şövalye'yi öldürür. Karısının ve Müslümanların intikamını alır. Her şeyi öğrenen oğlu da tekrar Müslüman olur. Deli Yürek-Bumerang Cehennemi adlı filmde, düşmanlar kahramanın sevgilisi Zeynep'i kaçırlar. Yusuf gizlice sevgilisi Zeynep'in tutulduğu eve girer, oradaki silahlı çatışmadan galip çıkar ve sevdiğini kurtarır. Daha sonra hainleri cezalandırır. Son Osmanlı: Yandım Ali filminde Ali, Defne'nin evine geldiğinde, Defne'nin ipite sallandığını ve başında Guro'nun beklediğini görür. Ali büyük bir kavgadan sonra Guro'yu öldürür, Defne'yi ipten alır. Dışarıda İngiliz

askerlerinin evi sardığını gören defne Ali'yi mahzenden kaçıtır. Daha sonra hainlerden intikam alır.

Kahraman kalıbının dördüncü dairesinde, kahramanın ölümü vardır. Destanların devamı olan çalışmamızda incelediğimiz Köroğlu, Tarkan-Gümüş Eyer, Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı, Kara Murat-Devler Savaşıyor, Cemil Dönüyor, Deli Yürek-Bumerang Cehennemi, Pars-Kiraz Operasyonu, Kurtlar Vadisi Irak ve Son Osmanlı: Yandım Ali adlı Türk filmlerinde, film kahramanı filmin sonunda ölmez. Ancak Battal Gazi Destanı, Battal Gazi'nin İntikamı adlı filmlerde, kahraman düşmanlar tarafından yakalanır ve çok ağır işkencelere maruz kalırlar. Sıradan bir insanın dayanamayacağı bu durum karşısında kahramanımız halk hekimlerince iyi edilir ve tekrar eski sağlığına kavuşur. Bu yönüyle incelemiş olduğumuz filmlerde kahraman bir nevi ölümsüzdür.

Yapmış olduğumuz bu çalışma “Türk kahraman kalıbı tasnif denemesi” diyebileceğimiz bu motiflerin sıralanış düzeni dolayısıyla da destanların devamı olan Türk filmlerinin yapısını ortaya koyan şematik soyutlama, seçmiş olduğumuz Türk filmlerine göre yapılmıştır. Bu inceleme neticesinde çalışmamıza aldığımız destanların devamı olan Türk filmleri, dört daire içinde birçok özelliğin ya Türk destan geleneğindeki aynı şekliyle ya da Türk destan geleneğindeki kullanımların değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerinin yaşadığını görmekteyiz. Netice itibari ile incelemiş olduğumuz Türk filmleri, Türk destan geleneğinin bugünkü temsilcileridir.

Destanların Devamı Olarak Türk Filmleri, başlığı altında çalışmamıza aldığımız Türk filmlerini üç aşamada değerlendirdik. Bunları Türk destan geleneğinde gördüğümüz destan tiplerine, destanların zaman, mekân ve temalarına göre ve son olarak, müşterek motifler ve onların sıralanış düzenine göre inceledik. Bütün bunlardan hareketle sözlü anlatım türü olan destanların birbirlerini takip ettiklerini ve bu takip sırasında eski destanların yeni destanlara hep bir şeyler aktardıklarını, yeni destanların bunları ya aynen ya da değişim ve dönüşümünden sonra aldıklarını, kendinden sonrakilere de ya aynen ya da değişim ve dönüşüm yaşamış hallerini aktardıklarını, Türk filmlerinin de bu değişim ve dönüşüm

sürecinin bir durak noktasında bulunduğunu söyleyebiliriz. Netice itibari ile ortaya çıkan sonuç, seçmiş olduğumuz Türk filmlerinin destanların bugünkü temsilci niteliğinde ve modern destanlar olduğu sonucudur.

2. 2. 3. Menkıbelerin Devamı Olarak Türk Filmleri

Sözlü anlatıların bir başka türü menkı(a)belere, Türklerin yerleşik hayat kültürünü benimsemeleri ve İslamiyet inancının da tesiriyle Türk sözlü anlatım geleneği arasında yer etmiş bir türdür. Menkıbe terimi IX. Yüzyıldan itibaren, Hz. Muhammed'in ashabının, meziyetlerini ve faziletlerini; tasavvufi edebiyatta sufilere bağlı olarak dilden dile dolaşan hikâyeleri, veli telakkisinin ayrılmaz bir parçası olan kerametleri anlatan bir terim olarak kullanılmıştır (Yıldız 2002: 117). Tasavvufi manada ise menkı(a)be; "Velilerin örnek hal, hareket ve yaşama şekillerinin anlatıldığı, söz ve tavsiyelerinin nakledildiği eserler." (Uludağ: 1995: 353'ten Yıldız 2002: 177) olarak tarif edilmektedir. Kelime karşılığı olarak da, övünülecek güzel iş, hareket (Şahin 2004: 112) manasına gelen menkıbe, kolay kullanımından dolayı dilimizde "menkıbe" şekliyle kullanılmaktadır.

Sözlü anlatım geleneğinde, birçok veli, ermiş kişi, şeyh vb. dini üstünlüğü olduğuna inanılan ve bu makama Allah tarafından ulaştırıldığı düşüncesiyle bu kişilerin yaşamları etrafında birçok menkıbe anlatılmaktadır. Türk menkıbe edebiyatının ilk örneği (Yıldız 2002: 123) Tezkire-i Satuk Buğra Han adlı anlatıdan sonra günümüze kadar anlatıla gelen menkıbeler, hızla değişen yaşam koşulları içinde değişim ve dönüşüm yaşayarak varlığını sürdürmüşler, günümüzde ise yaşamlarını Türk filmlerinde devam ettirmektedirler.

Çalışmamıza menkıbelerin devamı olduğunu düşündüğümüz üç Türk filmi aldık. Bunlardan Hacı Bektaş-ı Veli ve Behlül-i Dana adlı Türk filmleri menkıbelerin hiç değiştirilmeden sinemaya aktırılmış şekilleridir. Ancak, sözlü anlatımın her icrası yeni bir yaratmadır düşüncesinden hareketle, günümüzün çağdaş meddah veya ozanları kabul edilen yönetmenlerin farklı düşünüş tarzlarından kaynaklanan bağlam farklılıkları filmlerde değişimin izlerini göstermektedir. Diğer filmimiz Beyaz Gece-

Mehmed Emin Tokadi ise menkıbelerin değişim ve dönüşüm geçirmiş biçimiyle sinemaya aktarılan bir Türk filmidir. Bu filmleri özellikleri bakımında karşılaştırmalı olarak irdeleyelim.

Hacı Bektaş-ı Veli adlı Türk filmi, tarihte yaşamış olan Hacı Bektaş-ı Veli'nin yaşamı, görüşleri, davranışları etrafında anlatılan menkıbeleri konu alan bir filmidir. Anlatıda, Hacı Bektaş-ı Veli'nin yetişmesinden sonra insanlara İslam'ı anlatmak için hocasından aldığı seccade ve çerağ ile Karacahöyük'e giderek yaşamı ve söylemleri ile etrafındaki insanlara örnek olan, onları doğru yola yönelten bu esnada menkıbelerin en önemli özelliği olan kerametleri ile onların inanmalarını sağlayan bir veli kişinin hayatı işlenir. Filmin birçok yerinde Hacı Bektaş-ı Veli'nin kerametleri izleyiciye gösterilir. Böylelikle anlatıdaki inandırıcılık derecesi artırılmış olur. Behlül-i Dana adlı Türk filminde ise yine tarihte yaşadığı bilinen veli bir şahsın hayatı etrafında gelişen olaylar anlatılır. Ancak bu filmde Hacı Bektaş-ı Veli (1967) filminden zaman olarak yaşadığımız döneme daha yakın (1993) bir tarihte çekilmesinden dolayı kerametler ön planda tutulmamıştır. İzleyicinin düşünce tarzındaki değişimden dolayı, daha realist olan yaşamında göstermiş olduğu doğrulukla ilgili tavır ve davranışları üzerinde daha fazla durulmuştur. Yönetmen belli bir geleneğin malı olan anlatı kalıbını seyircinin dönemsel beklentilerine de cevap verebilecek şekilde yeniden yorumlayarak, geleneksel malzemeyi bağlamına göre kullanıp özgün bir eser ortaya koymuştur. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi adlı Türk filmi ise diğer iki filme göre daha fazla değişim ve dönüşüme uğramış, günümüz dünyası, mekânı ve kullanılan diğer unsurlarla yaşadığımız zamanı anlatan bir filmidir. İlk iki film, giyilen kıyafet, yaşanan mekânlar ve insan yaşamında kullanılan her türlü araç ve gereç bakımından günümüzden çok öncesini işaret etmektedir. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi adlı Türk filminde ise anlatımda kullanılan görsel unsurlar olarak dönemsel araç ve gereçler kullanılmıştır. Böylelikle filmler arasında yaşanan bu farklılık yönetmenlerin icralarını çağa göre gerçekleştirdiklerini ortaya koymaktadır. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi adlı Türk filminde doğruluk, dürüstlük ve erdemli insan olma mecazi yolla anlatılmıştır. Böylelikle anlatımda veli kişinin yaşamıyla günümüz insanının yaşamı birlikte ele alınarak bir nevi geçmiş ve gelecek arasında köprü kurulmaktadır. Filmin

anlatımındaki değişim ve dönüşümün dışında filmin isminde de değişim ve dönüşümün izleri görülür. İlk iki filmde filmin ismi, anlatıda ismi geçen zatın adından ibrettir. Ancak Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi adlı Türk filminde ise kişinin isminden önce ve esas olarak vurgulanan “Beyaz Gece” epiteti ile karanlığın ardından gelen aydınlık, gelgitlerden sonra kurulan yeni bir yaşam veya kurtuluşun işareti olan bir kullanımdır ki yukarıda değindiğimiz mecazi anlatım filmin isminde de görülmektedir.

Sonuç olarak menkıbelerin devamı olarak düşündüğümüz Türk filmlerini incelediğimizde görüldüğü üzere, Hacı Bektaş-ı Veli filmi hiç değiştirilmeden sinemaya aktarılan menkıbe özelliği gösteren bir anlatıdır. Behlül-i Dana adlı Türk filminin ise farklı zamanlarda çekilmesinden dolayı ilk filme göre değişimler görülen ancak menkıbelerin değiştirilmeden sinemaya aktarılmış şeklini yansıttığını söyleyebiliriz. Beyaz Gece-Mehmed Emin Tokadi adlı Türk filminin ise ilk iki filme göre değişim ve dönüşüm geçirdiğini, ancak anlatımdaki kullanılan özellikler ve konu bakımından irdelendiğinde menkıbelerin devamı olan Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz. Netice itibari ile bu üç filmde kullanılan malzeme, konu, kalıpları ve kullanım biçimleri ile belli bir geleneğin devamı olan anlatılardır. Hayatın bir gereği olarak olanca hızıyla değişen dinleyici topluluğunu etkileyebilen ve farklı bağlamlarda aynı malzeme ile yapıtlar oluşturabilen yönetmenler, menkıbelerin varlığını Türk filmlerinde devam ettirmektedirler.

2. 2. 4. Halk Hikâyelerinin Devamı Olarak Türk Filmleri

Yukarıda destanların göçebe yaşam tarzında ortaya çıktıklarını, yaşam biçimine göre anlatıların şekillendiğini anlatmaya çalışmıştık. Türk halk hikâyeleri de yaşam biçimi olarak yerleşik hayatın bir anlatı ürünüdür. Destanlardan sonra teşekkül eden halk hikâyeleri birçok yönden destanlara benzemekle birlikte zamanla kendi anlatı geleneğini oluşturmuştur. Birçok halkbilimcinin halk hikâyeleri üzerine yapmış oldukları çalışmalar neticesinde, destanların oluşmasındaki sosyal şartların gittikçe zayıflaması sonucunda, efsane, masal, menkıbe ve destanlardan nüvelerle, dini, tarihi, içtimai hadiselerin potasında iç bünyesindeki bağlarını koruyarak, tarihi

bir olayın anlatılmak zorunda olmadığı, nazım/nesir karışık olmakla birlikte zamanla nesrin daha çok kullanıldığı, kahramanlıktan çok bir şahsın etrafında aşk maceralarının işlendiği, daha çok realist anlatımın ağırlık bastığı halk anlatısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıklamanın özetini Alptekin (1997: 18)'den aldığımız tanımla yapabiliriz: “Göçebelikten yerleşik hayata geçişin il mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık, vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatılardır.” Alptekin, adı geçen çalışmasında, halk hikâyelerinin şekil ve muhteva özellikleri ile halk hikâyelerinin yapısını inceleyerek, halk hikâyelerini inceleme metotlarını da ayrı bir başlıkta ele almış. Biz de çalışmamıza aldığımız halk hikâyelerinin devamı olduğunu düşündüğümüz Kızılırmak-Karakoyun, Kerem ile Aslı, Batan Güneş, Bir Yudum Mutluluk, Eşkiya, Kayıkçı, Gönderilmemiş Mektuplar, Temmuzda, Şaşkın, Kader adlı Türk filmlerini, Alptekin (1997)'in çizmiş olduğu kriterler çerçevesinde ele alıp, bu filmlerin halk hikâyelerinin devamı olduklarını göstermeye çalışacağız.

Çalışmamıza halk hikâyelerinin devamı olduklarını düşünerek seçtiğimiz Türk filmlerini değişim ve dönüşüm aşamalarını daha iyi anlatabilme adına üç farklı dönemden aldık. Birincisi, halk hikâyelerinin anlatımı hiç değiştirilmeden sinemaya aktarılmış olan Türk filmlerinden, ikinci aşamadaki filmleri, kaynağını halk hikâyelerinden alan ancak hayatın bir gereği olarak değişim izleri görülen Türk filmlerinden, üçüncü aşamadakiler ise modern halk hikâyeleri diyebileceğimiz, kaynağını halk hikâyelerinden almasına rağmen hızla değişen yaşama paralel olarak değişim ve dönüşüm yaşamış olan Türk filmlerinden seçtik.

Bu filmlerden ilki Kızılırmak-Karakoyun adlı Türk filmidir. Türk sinema tarihinde Kızılırmak-Karakoyun adıyla üç sinema filmi çekilmiştir. İlk çekim, köy filmlerinin Türk sinemasına girdiği yıllarda, folklorik öğelerin bolca kullanılmasından dolayı sinemaya aktarılan 1946 yapımı Kızılırmak-Karakoyun'dur. Yine aynı isimle bizim çalışmamızda incelediğimiz 1967 yapımı film ikinci çekimdir. Üçüncüsü ise 1993 yılında yapılmıştır. Aynı adla birden fazla çekimin farklı tarihlerde yapılması, bu anlatının Türk toplumu tarafından beğenildiğinin bir

göstergesidir. Filmde bir oba beyinin kızıyla obanın çobanı arasındaki aşk öyküsü anlatılır.

Bu konu Türk halk hikâyelerinin temel olay örgüsünü oluşturmakla birlikte, incelemiş olduğumuz Türk filmlerinin de asıl konusudur. Kızılırmak-Karakoyun adlı filmde, hikâyelerde karşımıza çıkan zengin kız/fakir erkek zıtlığı görülür. Hüseyin Ağa'nın eski karısından olma Hacce obanın çobanı Ali Haydar'ı sever, Ali haydar da Hacce'yi. Filmde işlenen olay örgüsü itibariyle film halk hikâyesi özelliği taşır.

Halk hikâyelerinin şekil özelliklerinden biri, nazım nesir karışımı bir yapıya sahip olmasıdır. Kızılırmak-Karakoyun adlı filmde olayların akışında bazı bölümlerde nazım da vardır. Filmin başında;

“Kızılırmak parça parça olaydın
Her parçanla bi diyarda galaydın
Sen de benim gibi yarsız kalaydın.

Neddin Kızılırmak allı gelini.
Dalga vurdu göremedim boyunu.

Köprüye varmadan köprü yıkıldı
Üç yüz atlı birden suya gömüldü
Nice yiğitlerin boynu büküldü.

Neddin Kızılırmak allı gelini

Dalga vurdu göremedim boyunu.” şeklindeki nazım bölümleri filmin diğer sahnelerinde de görülmektedir. Hikâyelerin girişinde tıpkı masallarda olduğu gibi kalıplaşmış ifadeler vardır. Filmde, filmin başında söylenen türkü, sonunda tekrar edilir. Hikâyelerde güzellerin ve çirkinlerin tasviri kalıplaşmış cümlelerle ifade edilir. Filmde Hacce'nin güzelliği “Kasabada ne etsen böyle güzel çiçek yetişmiyor. Yaylanın havasından olsa gerek. Yaylanın havasından ola... Lakin koparmaya gelmez. Toprağıyla söküp götürmek gerek, yoksa soluverir.” şeklindeki kalıp ifadelerle anlatılır. Bir halk hikâyesi metninin içinde masal, efsane, dua, beddua,

deyim, atasözü, bilmece, vb. örnekler görülür. Filmde “öp başına koy”, “hayırdır inşallah”, boynum kıldan ince” vb. birçok atasözü, deyim, dua ve beddua vardır.

Halk hikâyelerinin muhteva özelliklerinden biri, konularının genellikle aşk ve kahramanlık olmasıdır. Filmde konu aşktır, bir oba beyinin kızıyla obanın çobanı arasındaki aşk öyküsü anlatılır. Halk hikâyelerini meydana getiren olaylar gerçek ya da gerçeğe yakındır. Filmdeki olay tarihte yaşandığına inanılan bir olaydan esinlenerek işlenmiştir. Hikâyelerde kahramanlar birbirlerine âşık olurlar. Filmde aynı obada yaşayan Hacce ile Ali birbirine âşık olur. Kahraman bazen insan dışındaki varlıklarla konuşur. Filmde Ali Haydar, sık sık Karakoyun ile dertleşir. Halk hikâyelerinde mekân dünyadır. Filmde de mekân dünyadır. Bazı halk hikâyelerinde atlı göçebe hayatının özellikleri görülebilir. İncelmiş olduğumuz filmde atlı göçebe hayatının özellikleri görülür. Hikâyelerde asıl kahramanın etrafında yardımcı kahramanlar yer alır. Filmde de idareciler (Abdi Ağa, Hüseyin Ağa), yardımcı tipler (aksakallı ihtiyar Dede Can, Ferhat Can), arabozucu tipler (Zehra, Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet), insan olmayan tipler (Karakoyun), hikâyeler genellikle mutlu sonla biter ancak bizim incelediğimiz film mutlu sonla bitmez. Filmin sonunda, Ali Haydar Hacce'yi geri almak için Fettan ve adamlarının peşine düşer. Kızılırmak kenarında çatışma çıkar. Ali Haydar Hacce'yi almak için köprüye gider ancak köprünün ipleri kopar ve köprü yıkılır. Herkes sulara gömülür. Bu tespitler neticesinde filmin şekil ve muhteva özelliklerinin halk hikâyeleriyle benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Kızılırmak-Karakoyun adlı Türk filmi halk hikâyelerinin motiflerine göre incelediğimizde de filmin birçok motifi bünyesinde barındırdığı görülecektir. Kahramanın doğumu, ad verilmesi, eğitimi ve sevgiliyle karşılaşması filmde anlatılmaz. Ayrıca kahramanın hiç kimsesi olmadığı için kızı babasından kendisi ister. Filmde “yasak” motifi birkaç farklı özelliğiyle görülür. Sınıf yasağı olarak “Törelere göre bey kızı bir çobana varamaz.” sözü filmde olay örgüsünü oluşturan yasaktır. Tek örneği olan yasaklar sınıfında, Hacce'nin analığı Zehra'nın, Hacce'ye kara yünleri vererek derede ağartmasını, ağartmadan obaya gelmeme yasağını söyleyebiliriz. Yine filmin esas konusu bir yasak motifine dayanır. İmtihan motifi

içinde de işleyeceğimiz, koyunların uzun süre susuz bırakıldıktan sonra dereden geçerken su içmeme yasağıdır. İmtihan motifi, halk hikâyelerinin önemli motiflerinden olan ve Kızılırmak-Karakoyun adlı filmimizde de filmin tamamını etkileyen bir motiftir. Filmde Ali Haydar'ın kızı babasından istemesi üzerine, karar verilmek için Düşkünler Meclisi kurulur. Buradan çıkan karar aşğın sınavdan geçirilmesidir. Oba erenlerinin şartı şudur. Ali Haydar, üç gün, üç gece tuz yedirilen ve hiç su içirilmeyen koyun sürüsünü dereden karşıya geçirirse Hacce ile evlenebilecektir. Âşık imtihanı kazanır. Filmde atlatma motifi olarak, kara yünlerle dereye gelen Hacce'nin, Ali Haydar'ın getirmiş olduğu ak yünlerle kara yünleri değiştirip ağartılmış gibi obaya dönmesini alabiliriz. Kaderin ters dönmesi motifine uygun olarak, alçak gönüllüğün mükâfat getirmesi ve kibir aşağılık getirir, motifleri işlenir. Ali Haydar alçak gönüllü, Zehra ise kibirlidir. Cemiyet motifi başlığında, ağalık sistemi (Apdi Ağa, Hüseyin Ağa), aile, adetler (Törelere göre bey kızı bir çobana varamaz.), işler ve meslekler (çobanlık) alt başlıklarını filmde görürüz. Bu motiflerin yanında filmin her sahnesinde farklı özellikte motiflerle karşılaşırız.

Sonuç olarak Kızılırmak-Karakoyun adlı Türk filmi, şekil ve muhtevasına, epizotlarına ve motif yapısına göre incelendiğinde, halk hikâyeleriyle birebir örtüştüğünü görmekteyiz. Filmde görülen göçebe yaşam tarzının devam ettirilmesi ile destan geleneğinden tamamen kopulmadığı görülmektedir. Destanlardan halk hikâyelerine geçiş dönemi özelliklerinin filmde görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu yönüyle film destan geleneğinden halk hikâyesi geleneğine geçiş döneminin bir örneğini teşkil etmesi hasebiyle dikkate değer bir filmdir. Kullanılan epizot ve motifler filmde hiç değiştirilmeden, halk hikâyelerinde kullanıldığı şekliyle uygulanmıştır. Bunun sonucunda da Kızılırmak-Karakoyun adlı Türk filminin, halk hikâyelerinin devamı olduğunu ve halk hikâyelerinin bugünkü temsilcisi bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Kerem ile Aslı adlı Türk filmi, Türk halk hikâyeciliği geleneğinde anlatılmakta olan Kerem ile Aslı hikâyesinin birebir, değiştirilmeden sinemaya aktarılmış şeklidir. Türk sinema tarihinde anlatımı değiştirilmeden sinemaya aktarılmış birçok film vardır. Kerem ile Aslı (1942), Tahir ile Zühre (1950-1951),

Arzu ile Kamber (1950-1952) bunlardan birkaçıdır. Bu filmlerin arasından çalışmamıza aldığımız ve Türk toplumu tarafından beğenilerek izlenen Kerem İle Aslı adlı Türk filmi, şekil ve muhteva açısından incelendiğinde halk hikâyeleriyle birebir uyum sağladığı görülecektir.

Kerem ile Aslı adlı Türk filmi, halk hikâyelerinde olduğu gibi nazım nesir karışık bir anlatıma sahiptir. Filmin anlatım ve tasvir kısmı mensur işlenirken, heyecanı ifade eden bölümler ise manzum söylenir. Kerem gördüğü rüyayı anlatmak için;

“Bir rüya içinde gamlıyım gamlı
Bu gamın nedenini bilmem beyim
Beni büyüleyen bir çift göz vardı

O güzel gözleri göremem beyim”, dörtlüğünü söyler. Filmin başında masallar ve halk hikâyelerinde olduğu gibi kalıplaşmış ifadeler vardır. “Bundan yıllarca önce zenginlik ve debdebe içinde yaşayan Hakan’ın hiç çocuğu olmazmış. Soyunu sürdürecektir bir oğlunun dünyaya gelmemesi Hakan’ı yemeden içmeden kesmiş. Bu yüzden Hakan ülkesinin bütün işlerini Vezir’in eline bırakmış. Zalim bir insan olan Vezir, vergi toplama bahanesiyle ülke halkına türlü şekilde işkence edermiş. Hakan bir gün kendisi gibi evlat hasreti yaşayan demirci başıyla (Bektaş) ava çıkmıştır.” girişiyse film başlar. Filmde masallarda ve halk hikâyelerinde görülen uzun zamanı kısaca ifade etme özelliği görülür. Anlatıcı hakanın kızının büyüdüğünü anlatmak için, “Seneler birbirini kovalamış, Hakan’ın kızı tam bir yiğit gibi büyümüş.” kalıp sözleri kullanır.

Kerem ile Aslı adlı Türk filmi, muhtevası da halk hikâyesiyle benzerlik gösterir. Halk hikâyelerinin muhteva özelliklerinden biri, konularının genellikle aşk ve kahramanlık olmasıdır. Filmde konu aşktır, Kerem ile Aslı’nın aşkı anlatılır. Filmde anlatılan olaylar hikâyelerde olduğu gibi gerçeğe yakındır. Filmde, halk hikâyelerinde olduğu gibi kahramanların başından geçmiş gibi görünen pek çok olayda olağanüstülükler vardır. Kerem ile Aslanbey’in karşısına aksakallı derviş çıkar. Derviş, Aslan’a “Allah’a bunca karşı geldiğin yeter. Elin bundan sonra silah değil gergef tutacak. Yalan söyleyerek bu böyle devam etmez. Aslan, Aslı kızsın sen.”

der. İlerleyen sahnelerde Kerem'in gözleri kör edilir, Aslı dua eder gözünden akan yaşlarla Kerem'in gözleri açılır. Filmde kahramanlar hikâyelerde olduğu gibi genellikle tek olup olağanüstü bir şekilde dünyaya gelirler. Filmde Hakan'ın hiç çocuğu olmaz. Durdine çare aramak için ava çıkar. Avda bir ceylan çıkar karşısına. Hakan tam ceylanı vuracağı sırada demirci başı Bektaş "Günah" der. O sırada ceylan aksakallı bir derviş olur yanlarına gelir. Elinde bir elma vardır. Derviş, Hakan'a "Halkına eziyet etmezsen bir oğlun olacak. Bektaş senin de bir kızın." der. Elmayı verir. Bu elmanın yarısını Hakan'ın karısı Hatice, diğer yarısını Bektaş'ın karısı Güldane yiyecek ve iki gülfidanı dizeceklerdir. Eğer bu şartlar yerine getirilirse iki ailenin de bir çocuğu olacaktır. Hakan dervişin sözlerine uyar. Halka eziyet etmez. Kısa bir süre sonra Hakan'ın ve Bektaş'ın eşleri gebe kalır. Kahramanın dünyaya gelişindeki bu olağanüstülük, hikâyenin sonuna kadar değişik şekillerde devam eder. Filmde kahramanın dünyaya gelmesine yardımcı olan aksakallı ihtiyar, halk hikâyelerinde olduğu gibi daha sonra kahramanın eğitimi, sevgiliyi bulması durumlarında da karşımıza çıkar. Kerem ile Aslanbey'in karşısına aksakallı derviş çıkar. Derviş, Aslan'a "Allah'a bunca karşı geldiğin yeter. Elin bundan sonra silah değil gergef tutacak. Yalan söyleyerek bu böyle devam etmez. Aslan, Aslı kızsın sen." der. Kahramanlar birbirlerine rüyada âşık olurlar. Filmde görülen rüya motifinde somut olarak bade içme yoktur. Ancak, Kerem'in rüyadan sonra bade içmiş hali, bize bade içme motifini hissettirir. Filmde bade içme hadisesi Alptekin (1997: 33)'den öğrendiğimiz, Günay (1986: 116-117)'in sistemleştirdiği "hazırlık safhası/ rüya/ uyamış/ ilk deyiş" şeklinde gerçekleşir. Halk hikâyeleri genellikle mutlu sonla biter fakat bizim incelemiş olduğumuz film hikâyede olduğu gibi mutsuz sonla biter.

Görüleceği üzere Kerem ile Aslı adlı Türk filmi, şekil ve muhteva açısından incelendiğinde halk hikâyeleriyle birebir uyum sağladığı görülmektedir. Sonuç itibari ile film, Türk halk hikâyeciliği geleneğinde anlatılmakta olan Kerem ile Aslı hikâyesinin birebir, değiştirilmeden sinemaya aktarılmış şeklidir. Ayrıca şekil ve muhteva açısından incelendiğinde ortaya çıkan verilere göre halk hikâyelerinin devamı olan bir filmidir.

Kerem ile Aslı adlı Türk filminde, halk hikayelerinde görülen epizot ve motifler hiç değiştirilmeden uygulanmıştır. Anlatıyı epizotları bakımından halk hikâyeleriyle karşılaştıralım. Filmin başında kahramanın ailesi anlatılır. Filmde kızın ailesinden daha çok bahsedilir. Çünkü Aslı'nın babası sultandır. Kahramanın doğumu epizodunda, Kerem ile Aslı'nın doğumu anlatılır. Yukarıda değindiğimiz şekliyle halk hikâyelerinde görülen şekliyle anlatılır. Kahramana ad verilmesi, halk hikâyelerinde görülen şekliyle değil basit bir anlatımla yapılır. Kahramanın eğitimi epizodu filmde ayrıntılı şekilde işlenir. Kerem ile Aslanbey (Aslı) birlikte büyürler, Kasım Ağa'dan kılıç kullanma ve ata binme dersi alırlar. Kahramanların âşık olmaları, filmde rüya motifi ile olur. Kahramanın sevgiliyle karşılaşması, cennet bahçede aksakallı Derviş'in Aslanbey'i, güzel elbiseli uzun saçlı bir kız kılığına sokmasıyla olur. Kahraman filmde Aslı'nın peşinden gurbete çıkar, diyar diyar dolaşır. Sevgilinin başka bir kahramanla evlendirilmek istenmesi epizodu, filmde Aslı'nın Kerem'in serbest kalması şartıyla Karavezir'le evlenmeyi kabul etmesi şeklinde görülür. Kahramanın memleketine dönüşü epizodu filmde gerçekleşmez. Çünkü filmde vuslat yoktur, Kerem ile Aslı filmin sonunda ölür.

Kerem ile Aslı adlı Türk filmi motiflerine göre incelendiğinde, halk hikâyelerinde görülen motiflerin hiç değiştirilmeden uygulandığı görülecektir. Filmde Hakan'ın çocuğu yoktur, bu sebepten demirci başısı Bektaş'ı alarak ava çıkar. Bu bölümde “Padişah ve Gurbete gidiş dönüş motifi” görülür. Avda Bektaş ile Hakan'ın karşısına aksakallı bir derviş çıkar. Derviş'in elinde bir elma vardır. Derviş, Hakan'a “Halkına eziyet etmezsen bir oğlun olacak. Bektaş senin de bir kızın.” der. Elmayı verir. Bu elmanın yarısını Hakan'ın karısı Hatice, diğer yarısını Bektaş'ın karısı Güldane yiyecek ve iki gülfidanı dikeceklerdir. Eğer bu şartlar yerine getirilirse iki ailenin de bir çocuğu olacaktır. Hakan dervişin sözlerine uyar. Halka eziyet etmez. Kısa bir süre sonra Hakan'ın ve Bektaş'ın eşleri gebe kalır. Bu bölümde “pirin mucizeleri, gurbete gidiş dönüş, evlat sahibi olma, çocuk sahibi olmayan kahramanlar, pirin nasihati ve elma yiyerek hamile kalma” motifleri görülür. Zamanı gelince Hakan'ın bir kızı olur, kıza Aslan adını koyarlar. Bektaş'ın da bir oğlu olmuştur. Adını Kerem koyarlar. Kerem ile Aslanbey birlikte büyürler, Kasım Ağa'dan kılıç kullanma ve ata binme dersi alırlar. Bu bölümde “Beraberce okula giden gençler

birbirlerine âşık olurlar” motifi işlenir. Kerem ile Aslı Rüyada âşık olma sahnesinde, “Sevgililerin rüyada karşılaşmaları” motifi kullanılır. Kerem âşık olur, diyar diyar dolaşıp Aslı’yı sorar herkesten. Bir gün Daloğlu kalesine gelir, orada da sazını çalınca Aslı duyar ve Kerem’ine kavuşur. Kasım Ağa Kerem’i yine mahzene atar. Kuşluk vakti başı vurulsun diye emir verir. Bu bölümde “Çeşitli yerlere hapsetme” motifi görülür. Karavezir, Kerem’i kuyunun başında adamlarına oklatır ve Kerem yaralanır. Aslı yetişir, ardından Karavezir de gelir. Aslı, Karavezir’in belindeki hançeri olarak onu yaralar. Karavezir de tam öldürecekken Aslı’yı yaralar. Karavezir orada ölür. Aslı da Kerem’in yanına gelir ve orada ikisi de can verir. Filmin sonunda “Âşıkların aynı anda ölmeleri” motifi görülür. Bunların dışında filmde formilistik sayı motifi, “Kerem’in Aslı’yı üç gün içinde getirmesi.”, sembolik renkler motifi, “Karavezir, kırmızı gül ve beyaz gül” kullanılır. Birçok halk hikâyesinin birkaç motif üzerine kurulup (Alptekin 1997: 288) anlatıldığı göz önünde bulundurulursa, Kerem İle Aslı adlı Türk filmi motifleri bakımından zengin bir anlatımdır diyebiliriz.

Sonuç olarak, Kerem ile Aslı adlı Türk filmi şekil ve muhteva, epizot ve motif yönüyle incelendiğinde, Türk halk hikayeciliğinde görülen şekil ve muhteva, epizot ve motif özelliklerinin filmimizde değiştirilmeden kullanıldığı görülmektedir. Bu tespitler neticesinde Kerem ile Aslı adlı Türk filmi, Türk halk hikâyeciliğinin bugünkü anlatımı olduğunu ve halk hikâyelerinin değiştirilmeden sinemaya aktarılan halk hikâyelerinin devamı olan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Halk hikâyelerinin hiç değiştirilmeden sinemaya aktarılmış örneklerinden sonra, dünya sinemalarıyla birlikte değişim furçasına kapılan Türk sineması müzikal aşk filmlerine yönelmiştir. Bu filmler genel itibari ile halk hikâyelerinde görülen padişahın oğlu/ keşiş kızı, ağa kızı/çoban oğlan vb. ikilemeleri ekseninde olup, değişim sonucunda ya bir ırgat, ya bir şoför, ya da bir köyde, ezilmişleri temsil eden roller üzerine kurulmuştur. Bu filmlerin teması halk hikâyelerinde olduğu gibi yine “aşk”tır. Bu filmlerde genel itibariyle oyuncuların biri zengin diğeri fakirdir. Başlık parası için gurbete çıkma vardır ve gidilen yer genelde İstanbul’dur. Bir zamanlar para kazanmak için Almanya’ya gidilmesinden dolayı, filmlerde gurbetin içine Almanya da eklenmiştir. Gurbette saziyla/sözüyle/sesiyle ünlü olan aşığı memlekete

döndüğünde ya da memleketten haber aldığında kötü kader onu beklemektedir (Özgüç 2005: 107-115). Bütün bunlar birleşince daha önceden aynen sinemaya aktarılan halk hikâyelerinin bu dönemde arabesk filmleriyle hayat bulduğunu, modernleştirildiğini söyleyebiliriz. Halk hikâyeleri artık bildik anlatımlarıyla ve isimleriyle değil ama aynı konuları işleyerek hayatımızda var olmaya devam etmişlerdir.

Bu dönemde ses getiren filmlerden biri de çalışmamıza aldığımız Batan Güneş, adlı Türk filmidir. Film yukarıda değindiğimiz gibi halk hikâyelerinin bilinen ismiyle sunulmamış fakat konu, şekil ve muhteva, epizot ve motif yönünden değerlendirildiğinde Türk halk hikâyelerinin devamı bir film olduğu görülecektir.

Batan Güneş, adlı Türk filminde Ferdi, Ağa'nın çiftliğinde çalışan fakir bir gençtir. Sevdiği/sözlüsü Nazlı, çiftliğin çavuşu Asım Çavuş'un kızıdır. Filmin kahramanları Ferdi ile Nazlı, birlikte büyüyen iki sevgilidir. Ferdi başlık parası için gurbete (İstanbul) gider. Sevgililerin arasına, Nazlı ile evlenmek isteyen, Ağa'nın oğlu Sait girer. İftira ve aldatmalarla birbirinden uzaklaşan âşıklar filmin sonunda vuslata erer. Sait de cezasını bulur. Kısaca özetlediğimiz film, konu itibari ile halk hikâyelerinden farklı değildir.

Batan Güneş adlı Türk filmi, şekil yönünden halk hikâyeleri gibi nazım, nesir karışımı bir yapıya sahiptir. Filmde anlatım ve tasvir kısmı (olaylar) nesir iken, duygu ve heyecanı dile getiren bölümler manzumdur. Ferdi, Nazlı'ya olan aşkı;

“Boş yere şu gönlümü

Gözlerine bağladım/

Ölesiye sevdim de

Yine yaranamadım.

Paramparça dünyamda

Bil ki sensiz gülemem

Senden başka kimseyi

İstesem de sevemem

Biraz sevgi yakınlık
 Bekledim durdum senden
 Onu da çok görerek

Niye kıskandın benden.”, sözleriyle dile getirir. Ancak halk hikâyelerinde gördüğümüz kız ve oğlanın karşılıklı manzum söyleşmeleri filmde görülmez. Manzum bölümü söyleyen sadece erkek kahramandır. Halk hikâyelerinde olduğu gibi film manzum bir söyleyişle başlar. Halk hikâyelerinde anlatıcı tarafından söylenen manzum bölüm, filmde Ferdi tarafından söylenir. Film Ferdi'nin;

“Seninle bir zamanlar mesut günler geçirdim
 Ümit dolu gönlümden sana bi ömür verdim
 Aşkınla hep ağladım inledim
 Gözyaşımı silmedin sevgilim.

Anlamadın sen beni
 Affedemem ben seni
 Bilmedin kıymetimi.

Beni ömür boyunca ümit verip beklettin
 Ellerle bir olunca aşkıma inkâr ettin
 Aşkınla hep ağladım inledim

Gözyaşımı silmedin sevgilim.”, sözlerini içeren şarkısıyla başlar. Halk hikâyelerinin içinde fıkra, atasözü, deyim, bilmece vb. örneklere rastlanır. Filmde de bu tür kullanımlar görülür, “Davul bile dengi dengine çalar.” örneğinde olduğu gibi.

Batan Güneş, adlı Türk filmi muhteva yönüyle, halk hikâyelerinde olduğu gibi aşk konusunu işler. Film Ferdi ile Nazlı'nın aşkını anlatır. Filmdeki olaylar, halk hikâyelerinde olduğu gibi gerçek, yaşanabilir olaylardır. Filmde kahramanların birbirine âşık olmaları anlatılmaz. Dolayısı ile aksakallı pir de yoktur. Halk hikâyelerinde mekân dünyadır. Filmde de mekân dünyadır ve zamanımızın mekânları kullanılır. Hikâyeler genellikle mutlu sonla biter. Batan Güneş filminde de filmin sonunda Ferdi ile Nazlı kavuşur ve mutlu son yaşanır.

Sonuç olarak Batan Güneş, adlı Türk filmi şekil ve muhteva bakımından incelendiğinde birçok özelliğiyle halk hikâyelerinin özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Filmde halk hikâyelerine göre bazı unsurların değiştiğini görmekteyiz. Bu da halk hikâyelerinin değişim ve dönüşüm yaşayarak varlıklarını Türk filmleri kalıbında devam ettirdikleri sonucunu verir. Bu tespitler neticesinde Batan Güneş, adlı Türk filminin şekil ve muhteva yönüyle halk hikâyelerinin devamı olan bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Batan Güneş adlı Türk filmi, motiflerine göre incelendiğinde, bazı motiflerin aynen bazı motiflerinde değişim ve dönüşüm yaşayarak kullanıldığı görülecektir. Filmde kahramanların âşık olma dönemleri anlatılmadığı için, bundan önceki kahramanın doğumu, eğitimi motifini göremeyiz. Ancak filmde karşımıza çıkan çiftliğin sahibi Ağa, halk hikâyelerinde gördüğümüz “*padişah*” motifinin değişim ve dönüşüm yaşamış biçimi olarak karşımıza çıkar. Ağa, halk hikâyelerindeki padişah gibi zenginliğe değer vermeyen, doğrunun yanında, merhamet sahibi, iyi kalpli bir insandır. Ancak Asım Çavuş’un yalanlarına kanarak bir ara zulüm eden biri olur. Ayrıca filmde sadece “Ağa” sıfatı kullanılarak halk hikâyelerindeki ismi zikredilmeyen padişah motifi olarak kullanılmıştır. Yine filmde, hikâyelerdeki kötü kalpli, padişahı yalanlarıyla kandıran “*vezir*”in değişim ve dönüşüm yaşamış biçimi olarak karşımıza çıkan, çiftliğin çavuşu Nazlı’nın babası Asım Çavuş, kötü kalpli, para için sevenleri ayıran, yalancı ve dalkavuk bir tip olarak görülür. Böylece halk hikâyelerinde görülen *padişah ve veziri* değişim ve dönüşüm yaşamış şekliyle Türk filmlerinde yerini almıştır. Halk hikâyelerinde iki sevgilinin arasını açan “*cadı kadın*” motifi filmde yine değişim ve dönüşüm yaşamış biçimde görülür. Filmde iki sevgilinin arasını açan kişi Ağa’nın oğlu Sait’tir. Halk hikâyelerinde görülen kötü kadın tipi burada kötü erkek olarak karşımıza çıkar. Hikâyelerde görülen “*başlık parası için gurbete çıkma*” motifi, filmde de aynen görülür. Fakir bir ailenin çocuğu olan Ferdi, Nazlı’nın babası Asım Çavuş’un istediği başlık parasını kazanmak için, dönemin para kazanmak için en çok gidilen ülkesi Almanya’ya gider. Yine halk hikâyelerinde görülen “*kahramanın gittiği gurbette sazıyla ve sözüyle ünlü olma*” motifi, filmde Ferdi’nin Almanya’dan sonra gittiği ikinci gurbet İstanbul’da sazıyla/sözüyle/sesiyle ünlü olup çok para kazanma şeklinde görülür. Filmde Ferdi,

gurbete gittikten sonra sevdiği kıza ve annesine sürekli mektup yazar. Bu haberleşme şekli halk hikâyelerinde görülen “*mektup*” motifinin uygulandığını gösterir. Ancak mektuplar hep kötü adam Sait’in eline geçer ve Sait, gurbetteki Ferdi’ye hep yalan söyleyerek, attığı iftira sonucunda iki sevgilinin arasını açar. Halk hikâyelerinde görülen “*yardımcı yaşlı kadın*” motifi, filmde Ferdi’nin annesi olarak karşımıza çıkar. Yaşlı kadın çok merhametli, iyiliksever bir yapıdadır. Ancak köydeki evlerinin yanmasıyla şoka girerek dili tutulur ve gerçekleri Ferdi’ye söyleyemez. Ferdi’nin intihar etmek istediğini görünce yine şoka girer ve dili çözülür. Bütün gerçekleri Ferdi’ye anlatır. Bunun üzerine Ferdi memleketine gelerek intihar etmek üzere olan Nazlı’yı kurtarır. Ancak her şeyden sorumlu Sait burada da karşısına çıkar ve Ferdi’yi tüfekle yaralar. Ferdi arabasını Sait’in üstüne sürerek onu uçurumdan aşağı atar. Sait cezasını bulur, Ferdi ve Nazlı birbirine kavuşur. Halk hikâyelerindeki vuslat filmde de gerçekleşir.

Batan Güneş adlı Türk filmi, şekil ve muhteva bakımından incelendiğinde halk hikâyelerinin şekil ve muhtevasıyla benzerlik gösterdiğini; yine motif yapısı incelendiğinde, motiflerin bazılarının filmde aynen değiştirilmeden kullanıldığını, bazı motiflerin de dönemin şartlarına uygun bir şekilde değişim ve dönüşüm yaşamış şekillerinin kullanıldığını görmekteyiz. Bu tespitler neticesinde Batan Güneş adlı Türk filmi, halk hikâyelerinin bütün özelliklerini değişim ve dönüşüm yaşamış biçimiyle bünyesinde barındırarak, halk hikâyelerinin devamı olan bir film olduğunu göstermektedir.

Bir Yudum Mutluluk adlı Türk filmi, Batan Güneş adlı Türk filminden sonra çekilmiş olup aynı akımın (arabesk) devamı olan bir filmidir. Batan Güneş adlı Türk filmi gibi Bir Yudum Mutluluk filmi de halk hikâyelerinin devamı olan bir filmidir. Bu iki film birçok yönden benzerlik gösterir. Ancak yaşamın değişimi sonucunda anlatıların da değiştiğini daha önce söylemiştik. Bir Yudum Mutluluk filmi de Batan Güneş adlı Türk filminden birkaç yönüyle farklılaşır ve değişim dönüşüm başka bir özellikte görülür. Bu film için sadece değişimin farklı bir şekilde görüldüğü bölümü vererek aradaki değişimi göstermek istiyoruz.

Bir Yudum Mutluluk adlı Türk filmi, şekil ve muhteva açısından, epizot ve motif açısından incelendiğinde halk hikâyelerinin devamı bir film olduğu görülecektir. Ancak halk hikâyelerinde görülen iki sevgilinin arasını açan “*cadı kadın*” motifi filmde çok farklı bir şekilde karşımıza çıkar. Filmde erkek kahraman Orhan, sevdiği kız Zehra ile evlenebilmek için başlık parasını kazanmak için Almanya’ya gitmiştir. Ancak geri döndüğünde ise Zehra’yı mahallede bulamaz. Sevdiği kız Zehra’yı her yerde arayan Orhan, onu yaralamaktan hapse düşer. Çıktığında tekrar aramaya devam eder. Aramaları sonuç verir ve Zehra’yı uyuşturucu batağına saplanmış bir hayat kadını olarak bulur. Bu iki sevgilinin arasını lüks yaşam ve zenginlik özentisi sonucunda “*uyuşturucu*” açar. Halk hikâyelerinde ve halk hikâyelerinin devamı olan Türk filmlerinde gördüğümüz “*cadı kadın*” burada uyuşturucudur. Batan Güneş adlı filmde kötü erkekle değişime uğrayan motif, burada dönüşüm yaşamış şekliyle karşımıza çıkar. Anlatılarda değişim ve dönüşümler hep çağın getirisi sonucu ortaya çıkmış, toplumun gereksinimlerine cevap verme adına yapılmıştır. Bu filmde de dönem gençliğini tehdit eden uyuşturucu olgusu, sevenleri birbirinden ayıran bir özellikte topluma sunulmuş sözlü anlatılar yardımıyla toplumun bilinçlenme ihtiyacına cevap verilmiştir. Bu özelliğiyle çalışmamıza almaya değer gördüğümüz film her yönüyle halk hikâyelerinin devamı olan, değişim ve dönüşüm yaşayan unsurlarıyla da kendisinden sonraki filmlere ışık tutan bir Türk filmidir.

Sonuç olarak yukarıda da değindiğimiz gibi daha önceden aynen sinemaya aktarılan halk hikâyelerinin bu dönemde arabesk filmleriyle hayat bulduğunu, modernleştirildiğini söyleyebiliriz. Halk hikâyeleri artık bildik anlatımlarıyla ve isimleriyle değil ama aynı konuları işleyerek ve aynı motifleri kullanarak hayatımızda var olmaya devam etmişlerdir.

Arabesk filmlerinden sonra bocalama dönemi yaşayan Türk sinema sektörü, 1990’lı yıllarla birlikte problemlerini aşarak yeni ve kaliteli yapımlar vermeye başlamıştır. Bu filmlerden biri de çalışmamıza aldığımız Eşkıya filmidir. Almış olduğu ödüller ve izlenme rekoru ile “kaliteli yapım” sıfatını hak eden Eşkıya filmi, şekil ve muhteva bakımından incelendiğinde halk hikâyesi özelliği taşıdığı

görülecektir. Ancak Eşkîya filminde, bundan önce incelemiş olduğumuz filmlerde görülen aşk temasının yanında kahramanlık teması da işlenmiştir.

1990'lı yıllara kadar aşk filmlerinin unutulduğu, “aşk”ın 1980'li yıllardaki erotizm yüklü, daha çok tensel temasa dayanan Türk filmlerinden sonra Eşkîya, aşkı tekrar sinema filmlerine taşıyan bir film olmuştur. Yine filmde Eşkîya Baran'ın aşkının anlatılmasıyla da alışılmış aşk filmlerinin dışına çıkıldığını gösterir. Daha önce “Efe” tarzı Türk filmlerine aşına Türk toplumunun beğenisine bu kez kırsaldan şehre taşınan bir mücadelenin hikâyesinde aşk tadına varılır.

Eşkîya filmi, Cudi dağlarında yakalanıp otuz beş yıla mahkûm edilen, ceza evinden çıktıktan sonra da yıllar önce kendisini jandarmaya ihbar eden Berfo'yla onun kaçırdığı çocukluk aşkı Keje'yi İstanbul'da arayan eşkıya Baran'ın öyküsüdür. Film, halk hikâyelerinde görülen aşkı arama, sevgilinin peşinden diyar diyar dolaşma motifi üzerine kurulmuştur. Yine filmin şekil ve muhtevası incelendiğinde halk hikâyelerinde görülen özelliklerin değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerini görmek mümkündür.

Eşkîya filmi, halk hikâyelerinde olduğu nazım, nesir karışımı bir yapıya sahiptir. Ancak halk hikâyelerinde ve daha önce incelediğimiz filmlerde görülen aşğın saz çalıp söylemesi görülmez. Filmin başında Baran'ın yolcuğunda bir türkü okunur. Yine filmin belirli yerlerinde duygunun coşkunu ifade etme adına türküler okunur. Halk hikâyelerinin girişinde kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Filmde film başlamadan önce filmin gösterilmeyen bölümü, Baran'ın geçmişi yazı olarak “35 yıl önce Cudi dağında bir eşkıya çetesi jandarma tarafından yakalandı. Bu 35 yıl içinde ya hastalıklardan ya da hesaplaşmalardan dolayı şakilerin hepsi cezaevlerinde can verdi. Biri dışında...” şeklinde siyah bir zemin üzerinde ekrana taşınır. Halk hikâyelerinde sıklıkla kullanılan “kara” renk motifi burada filmin başında kullanılmıştır. Filmin başındaki bu karanlık bölüm, kahramanın doğumu, büyüme ve eğitim alması, ilk kahramanlığı, âşık olması motiflerinin izleyicinin hayaline bırakıldığı bölümdür. Hem de bu karanlık bölümle, Baran'ın karanlık geçmişinin

artık bittiği, hapishane kapısının açılmasıyla yeni bir yaşamın başladığı hissettirilir. Bu özellikleriyle film şekil bakımından halk hikâyesi özelliği gösterir.

Eşkîya filminin konusu, halk hikâyelerinde olduğu gibi aşktır. Kahramanlığın da anlatıldığı filmde, esas konu Baran ile Keje'nin aşkıdır. Filmde olaylar halk hikâyelerinde olduğu gibi gerçek hayattan alınan hikâyelerle örülmüştür. Halk hikâyelerinde kahramanın en büyük yardımcısı Hazreti Hızır'dır. Filmde kahramana yardımcı olan kutlu bir kişi yoktur. Ancak, Baran'a İstanbul'a gelmeden önce takılan ve onu her türlü tehlikeden kurtaran muska kutsanmış koruyucu görevini üstlenir. Filmde artık çağın beklentilerine ve realiteye göre Hz. Hızır'ın somut olarak değil muska olarak koruyuculuk görevini üstlendiğini gösterir. Bu da halk hikâyelerinde kullanılan unsurun değişim ve dönüşüm yaşamış şeklinin filmde devam ettiğini gösterir. Halk hikâyelerinde olduğu gibi mekân dünyadır. Cudi dağlarında başlayan Baran'ın hikâyesi, Urfa, Viranşehir'den sonra halk hikâyelerinde sıklıkla kullanılan İstanbul'da biter. Filmde izleyiciye gerçeklik unsurunu kuvvetlendiren bilindik mekânlar gösterilir. Muhteva özellikleriyle de film değişim ve dönüşüm yaşamış halk hikâyesi unsurlarını içerisinde yaşatan bir yapıdır.

Eşkîya filmi motif yönüyle incelendiğinde, halk hikâyelerinde kullanılan bütün motiflerin kullanılmadığını görürüz. Baran'ın hikâyesi hapishaneden çıkmasıyla başlamasından dolayı öncesine ait olaylar anlatılmaz, filmin başında verilen girişle ve ilerleyen bölümlerdeki anlatımlarla Baran ve Keje'nin beraber büyüdükleri hissettirilir ancak olaylar izleyicinin hayal dünyasına bırakılır. Film halk hikâyelerinde görülen "*sevgiliyi bulmak için gurbete çıkma*" motifi ile başlar. Yolculukta, halk hikâyelerinde görülen kahramanın yanında yolculuğa çıkan ona her konuda yardım eden kişi filmde Cumali'dir. Baran ile Cumali trende tanışır. Cumali, İstanbul'a yabancı olan Baran'a kalacak yer gösterir, ona Keje'yi bulmasında yardımcı olur. Keje, Berfo tarafından kaçırılarak İstanbul'a getirilmiştir. Berfo, İstanbul'un sayılı zenginlerinden biri olan Mahmut Şahoğlu'dur. Berfo, filmde zenginliğin ve gücün, ihanetin ve vefasızlığın sembolüdür. Berfo, halk hikâyesindeki padişahın bugünkü yansımasıdır. Mahmut Şahoğlu, Keje ile birlikte görkemli bir malikâne de oturmaktadır. Ancak Keje geçirdiği zorunlu ve mutsuz bir evlilik

yüzünden bu malikânede hiç konuşmadan kendi halinde yaşamaktadır. Baran gelinceye kadar hiç kimseyle konuşmamış, ilk defa Baran'la konuşmuştur. Keje'nin bu durumu, halk hikâyelerinde görülen çeşitli yerlere hapsedme motifinin, filmde değiştirilerek farklı bir şekliyle kullanıldığının göstergesidir. Keje, sesini hapsedmiştir, Baran'dan başka hiç kimse onun sesini duymamıştır. Anlatının kahramanı Baran, birçok zorlukla mücadele eder. Halk hikâyelerinde görülen kahramanın devlerle, haramilerle veya olağanüstü güçlerle mücadelesi filme yansırken yine değişim ve dönüşüme uğramıştır. Filmdeki, mafya patronları, şehir eşkıyaları, kaçakçılar vb. tipler, hikâyelerdeki devlerin, haramilerin veya gizli güçlerin yerlerini almışlardır. Filmin sonunda, Cumali'nin öldüğünü öğrenen Baran, sahte çek veren Berfo'yu ve mafya mensuplarını teker teker öldürür. Baran, Tarlabası'nda bir binanın terasında polis tarafından kısırlır. Bu arada onu her türlü tehlikeden kurtaran muskayı düşürdüğünü anlayan Baran, terasın kenarından uçarcasına kendisini yere bırakır ve son sözleri sevdiği kadının adı olur. Filmin sonunda sevgililer kavuşmaz. Birçok halk hikâyesinde sevgililer anlatının sonunda kavuşur fakat bilindiği üzere vuslatın gerçekleşmediği hikâyeler de vardır.

Sonuç olarak Eşkîya adlı Türk filminin, insanlık hayatının terk edemediği ve edemeyeceği “aşk” temasını işlediğini, bu temayı işlerken anlatımda halk hikâyelerinin şekil ve muhteva özelliklerinden yararlandığını; yine eserin halk hikâyelerinin birçok motifi üzerine kurulduğunu ancak bunların halk hikâyelerinde kullanılan şekliyle değil değişim ve dönüşüm yaşamış biçimleriyle kullanıldığını ve tespitler neticesinde bu filmin bu özellikleriyle halk hikâyelerinin devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Kayıkçı adlı Türk filmi, halk hikâyelerinde görülen din farklılığına dayanan anlatımın modern gösterimidir. Halk hikâyelerinde kahramanların ekonomik, statü, mezhep, din özellikleriyle farklılık göstermeleri dikkat çeker. Hikâyelerdeki olay örgüsü bu farklılıklar üzerine kurulur. Kerem ile Aslı (din), Asuman ile Zeycan (ekonomik, statü), Ercişli Emrah ile Selvi Han (statü) vb. hikâyelerde bu farklılıklar görülür. Kayıkçı adlı Türk filmi de hikâyelerde karşımıza çıkan ve âşıkların arasında bir engel olan din ve kültür farklılığı üzerine kurulmuştur. Filmde Türk kültürünü ve

İslam dinini temsil eden kahraman Çeşmeli Kayıkçı'dır. Yunan kültürünü ve Hıristiyanlık dinini temsil eden de Sakız'da yaşayan Evdoika'dır. İki âşık, Evdoika'nın Çeşme'ye gelmesiyle tanışır ve büyük bir aşk yaşarlar. Ancak Evdoika'nın babası bu aşka karşı çıkar. Film bu minval üzere devam eder. Sonuç olarak filmde tema, halk hikâyelerinde görülen din farklılığı üzerine kurulmuş bir filmidir.

Kayıkçı adlı Türk filmi, şekil ve muhteva bakımından incelendiğinde halk hikâyesi özelliğini bünyesinde barındıran bir anlatı olduğu görülecektir. Film halk hikâyelerinde olduğu gibi nazım ve nesir karışımı bir eserdir. Filmde Evdoika, Çeşme'ye geldiğinde Kayıkçı'nın gözlerine bakarak içten bir Kayıkçı şarkısı söyler ve aşkları böyle başlar. Evdoika, filmin sonraki bölümlerinde de şarkılarına devam eder. Filmde Urfalı Salih, aşkını anlatan neler söyler. Yine filmin belli bölümlerinde müzik aleti gitarla şarkılar söylenir. Halk hikâyelerinde kullanılan müzik aleti genellikle sazdır. Filmde ise çalgı aleti gitardır. Bu hem değişim ve dönüşümün izlerini gösterir hem de kültürel farklılığın anlatımında kullanılan unsurlardan biri olarak karşımıza çıkar. Halk hikâyelerinde efsane, fıkra, beddua, deyim, atasözü bilmece, vb. örneklerine rastlanır. Filmde, Yunan mitolojisinden bir alıntı yapılarak Hero'nun sevgilisi Leandros'u her gece görebilmek için Çanakkale boğazını geçmesi anlatılır. Yine belli bölümlerde deyimler kullanılır. "Kafama sıçayım, yüzdük yüzdük kuyruğuna geldik, ağızımıza yüzümüze bulaştırdık, hay diline yandığım" gibi kalıplar kullanılır. Filmde Evdoika'nın güzelliği halk hikâyelerinde olduğu gibi kalıplaşmış anlatımlarla yapılır. Ancak bu anlatım hikâyedekilerle birebir aynı değildir. Çünkü filmde lal olan Kayıkçı, âşık olduğu kız Evdoika'nın güzelliğini anlatmak için resim çizer. Resimde de Evdoika'yı masallarda anlatılan Deniz Kızı'na benzetir ve onu o şekilde resmeder. Burada da görüleceği üzere halk hikâyelerinin şekil özellikleri filmde görülmektedir. Ancak hayatın bir gereği olarak yaşanan değişim ve dönüşüm, sevgiliyi tasvir etme unsurunda da karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak incelediğimiz Türk filmi, halk hikâyeleri şekil özelliklerinin değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerini bünyesinde barındırmaktadır.

Kayıkçı adlı Türk filminin konusu, halk hikâyelerinde olduğu gibi aşktır. Filmde Türk genci Kayıkçı ile Yunan kızı Evdoika'nın aşkı anlatılır. Halk hikâyelerinde meydana gelen olaylar gerçek veya gerçeğe yakındır. Filmde de yaşana olaylar gerçek ya da gerçeğe yakındır. Halk hikâyelerinde mekân dünyadır. Filmde de mekân dünyadır ve olayların geçtiği her mekân, izleyici tarafından bilinen veya duyulan mekânlardır. Halk hikâyeleri genellikle mutlu sonla biter. Filmde de anlatı mutlu sonla biter. Görüleceği üzere film halk hikâyelerinin muhteva özelliklerine göre kurgulanmıştır.

Kayıkçı adlı Türk filmi, halk hikayelerinin epizot özelliklerine göre incelendiğinde kahramanın ailesi, kahramanın doğumu, kahramana ad verilmesi, kahramanın eğitimi epizotlarının filmde işlenmediği görülür. Filmlerde çağın getirisi olarak kahramanın anlatımından ziyade işlenen konuya yani aşkın anlatımına öncelik verilmesinden dolayı, bu filmde de adı geçen epizotlar anlatılmamıştır. Anlatılmayan bu bölümler filmde ufak kıvrıntılar halinde izleyiciye hissettirilir. Filmde Salih, Kayıkçı'nın aşkını anlatmak için, "Meğer senin doğuştan için yanıktı." der. Filmde kahramanın sevgiliyle karşılaşma epizodu ayrıntılı bir şekilde işlenir. Kahramanın gurbete çıkması ise Evdoika'nın Yunanistan'a dönmesinden sonra olur. Kayıkçı, Evdoika gittikten sonra onun hayallerini görür hep onunla yaşar. Ve bir gece, mitolojik kahraman Hero'nun sevgilisi Leandros'u her gece görebilmek için Çanakkale boğazını geçmesi gibi, Çeşme'den Sakız'a Evdoika'yı görebilmek için yüzer. Kolay olmayan bu yolculuk sonucunda sevdiğini hapisanede görür ancak kavuşmadan yine yüzerek Çeşme'ye gelir. Sakız'da kalan sevgili, halk hikâyelerinde olduğu gibi başka bir kahramanla evlendirilmek istenir. Evdoika, Maria'yla birlikteyken Nikos gelir ve Evdoika'nın erkek arkadaşı Stavro'nun babası Yorgos'u evlenmeleri için ikna ettiğini söyler. Kahramanın memleketine dönüşü epizodunda, Kayıkçı Çeşme'ye gelirken Türk Sahil Güvenlik tarafından yakalanarak Yunan casusluğu suçundan sorgulanır. Sağır ve dilsiz olmasından dolayı hiçbir şey anlamayan Kayıkçı hakkında değişik söylentiler anlatılır. En yakın arkadaşı olarak Salih de sorgulanır. Salih, Reis'in zorlaması ile Kayıkçı'nın Yunan casusu olduğunu söyler. Bunu duyan halk Kayıkçı'nın barınağını yıkar, onu oradan gitmeye zorlarlar. Yaptıklarına pişman olan Salih iki sevgiliyi kavuşturmak için uğraşır. Atılan

iftiraların yalan olduğu anlaşılır. Sonuç bölümünde Salih ve Hristos emminin yardımıyla mutlu son olur. Filmde halk hikâyelerinin iskeletini oluşturan epizotlardan birçoğunun kullandığı görülmektedir.

Kayıkçı adlı Türk filminde Salih, Kayıkçı'nın en yakın arkadaşıdır. Lal olan Kayıkçı'nın dilinden o anlar. Ama yanında çalıştığı Reis'in zorlamasıyla Kayıkçı'ya iftira atar. Daha sonra pişman olan Salih sevgililerin kavuşmaları için elinden geleni yapar. Filmde Salih tipi, halk hikâyelerinde görülen kahramanın yol arkadaşı tipidir. Yine filmde Kayıkçı'nın Sakız'da hapsedilmesi, sorgulanması ve Türkiye'ye döndükten sonra yakalanarak sorgulanması, halk hikâyelerindeki çeşitli yerlere hapsedme motifinin filmdeki yansımalarıdır. Ayrıca filmde mitolojiden de izler görülür. Yunan mitolojisinde anlatılan, Hero ile Leandros'un aşkları filmde konu edilir. Böylelikle filmde işlenen aşkın ne kadar yüce olduğu anlatılmak istenmiştir.

Sonuç olarak Kayıkçı adlı Türk filmi, aşk temalı Türk filmleri içinde din farklılığından dolayı sevgililerin maceralarını işleyen ender filmlerden biridir. İncelmiş olduğumuz Türk-Yunan ortak yapımı bu Türk filmi, din farklılığı ile birlikte aşk temasını işlerken, sözlü anlatı geleneğinin bir türü olan halk hikâyelerinin şekil ve muhteva özelliklerini değişim ve dönüşüm yaşamış şekilleriyle kullanarak geleneği günümüzde yaşatan ve bunun neticesinde Türk halk hikâyelerinin devamı niteliği kazanan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filmi, Türk halk hikâyeciliği geleneğini, 2000'li yıllar sonrasına taşıyan ilk Türk filmidir. Film, halk hikâyelerinin çağımızda yaşayan en güzel örneklerinden olup, modern halk hikâyesi sıfatını hak eden bir yapıttır.

Türk toplumunun belleğine hüznü bir zaman dilimi olarak yer eden, 1978 ve sonrası buhranlı yıllar filme konu olmuş, aşk teması çerçevesinde döneme eleştirisel bir yaklaşım yapılmıştır. Filmde aşk ön plandadır. Bu aşk halk hikâyelerindeki benzerleri gibi dillere destan olan, herkes tarafından bilinen bir aşkın öyküsüdür. Filmde, Cem ile Gülfem'in aşkı anlatılır. Ayrıca Selvi Boylum Al

Yazmalım (Atıf Yılmaz-1977) filmiyle başlayan ve son yıllarda fazlaca üzerinde durulan ve toplumsal değişimin bir ürünü olan, aşkta “sevgi mi, emek mi ?” soruları filmde izleyiciye sunulur. Gülfem, Selvi Boylum Al Yazmalım filminde olduğu gibi ilk önce “emek” der ve aşkını kalbine gömer. Ancak daha sonra verilen emeğin, emek değil bir ihanet olduğunu öğrendiği anda sevdiği insana koşar. Bu arada bir ayrıntıyı vermeden geçemeyeceğiz. Selvi Boylum Al Yazmalım ile Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filmlerinin kadın (Türkan Şoray) ve erkek kahramanı (Kadir İnanır) aynıdır.

Film, birçok halk hikâyesi unsurunu bazen değişim yaşamadan, halk hikâyelerinde kullanılan şekliyle bazen de değişim ve dönüşüm geçirmiş biçimlerini kullanarak, özellikle filmin isminden başlayarak bütünü kapsayan anlatımında, halk hikâyelerinde görülen “mektup” motifinin ön planda olmasıyla ve bunlara ilaveten birçok folklorik değerleri bünyesinde barındırarak Türk toplumuna milenyumda halk hikâyesi dinletisi sunan bir yapımdır. Bu söylemlerimiz filmin şekil ve muhteva özellikleri incelendiğinde daha da netlik kazanacaktır.

Halk hikâyelerinin şekil özelliklerinde karşımıza çıkan nazım, nesir karışık anlatım filmde de görülür. Ancak filmde manzum bölümler hikâyelerdeki gibi atışma şeklinde değil, duygunun zirveye çıktığı anları anlatma adına şarkılar şeklindedir. Yine hikâyelerde çalgı aleti genellikle sazdır. Ancak filmde bu da değişime uğramış ve çalgı aleti olarak “ud” kullanılmıştır. Halk hikâyelerinin muhtevası genellikle aşktır. Filmde de Cem ile Gülfem’in aşkı anlatılır. Hikâyelerde olaylar gerçek ya da gerçeğe yakındır. Filmde de olay yaşanabilme ihtimali yüksek bir olaydır. Filmde mekân hikâyelerde olduğu gibi dünyadır. Halk hikâyeleri genellikle mutlu sonla biter. Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filmi de mutlu sonla biter. Film şekil ve muhteva açısından incelendiğinde, yukarıda dile getirdiğimiz duygular sanırım daha somut bir şekilde ifade edilmiş oldu.

Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filmi, epizotları yönüyle incelendiğinde farklı özellik karşımıza çıkar. Film, epizot açısından halk hikâyelerinin son epizotlarından olan kahramanın memleketine dönüşü epizodu ile başlar. Böylece

halk hikâyelerinde kullanılan epizotlardan sadece iki epizot (kahramanın memleketine dönüşü ve sonuç) kullanılmış gibi gözükmektedir. Ancak Kayıkçı adlı Türk filminde olduğu gibi bu filmimizde de anlatılmayan kahramanın geçmişi, filmin ilerleyen bölümlerinde izleyiciye geriye dönüş tekniği kullanılarak verilmektedir. Bu da filmin halk hikâyesi anlatım unsurlarını aynen almadığını, gelenekten aldığı özellikleri çağa uygun bir şekilde yorumladığını gösterir. Kahraman gurbetten döndüğünde sevgilisinin düğününe yetişir, orada kendini tanıtan kahraman sevgiliyi alır ve mutlu son olur. Ancak filmde kahraman yirmi yıl sonra sevdiğinin düğününe değil, neredeyse sevgilinin kızının düğününe gelir. Yani halk hikâyelerindeki kahramanın dönüşü, değişim yaşamış şekliyle farklılık gösterir. Bu kullanımlar neticesinde halk hikâyelerinde gördüğümüz epizotların filmde de kullanıldığını ancak bunların halk hikâyelerindeki biçimiyle değil, çağın gereksinimlerine uygun bir şekilde yorumlanarak yeni şekilleriyle kullanıldığını söyleyebiliriz. Halk hikâyelerinde kullanılan birçok motifin filmde de uygulandığı görülür. Filmin ismi “Gönderilmemiş Mektuplar”, halk hikâyelerinin birçoğunda gördüğümüz mektup motifi üzerine kurulmuştur. Filmin başından sonuna kadar da bu mektup motifi işlenir. Filmde, siyasi olaylara karışan Cem, Gülfem’e bir mektup yazar. Ancak Gülfem’e âşık olan Ali, Cem’in Gülfem’e yazdığı mektubu ele geçirir ve Cem’in kömür ocağında saklandığını ihbar eder. Cem jandarmaya yakalanmamak için kaçtığı deniz aşırı ülkelerden yine sürekli mektuplar yazar ancak bu mektupları göndermez. Mektuplar hep sevgiliye, Gülfem’e yazılmıştır. Yine Cem, Amasra’dan ayrılma kararını verdiğinde kendisiyle konuşmayan annesine bir mektup yazar ve bırakır. Görüleceği üzere mektup filmin her sahnesinde varlığını hissettirmekte. Halk hikâyelerinde kız sevgilisine bir yadigâr verir. Bu bir tutam saç, tarak, ayna, mendil, bilezik, vb. eşyalar olup, sevgiliyi hatırlatma maksatlı alınır, verilir. Filmde Cem, Gülfem’e mektup yazıp kayalıkta buluştuklarında yadigâr olarak vermek için bir bileklik hazırlar. Fakat mektup Ali’nin eline geçince Gülfem gelemmez. Cem de vermek istediği yadigârı ağacın dalına takar gider. Yirmi yıl sonra yurduna dönen Cem ağaçta bilekliğin durduğunu görür ve alır. Bu bilekliği Gülfem’e tekrar vermek ister, ancak Gülfem Ali’ye vefa borcu olduğunu söyler. Cem de bilekliği kızı olduğunu öğrendikten sonra kızı Ceren’e verir. Filmdeki bu yadigâr verme olayı hikâyelere nazaran biraz değişmiştir. Çünkü hikâyelerde yadigârı veren genellikle

kızıdır (Elif ile Mahmut Hikâyesi, Arzu ile Kamber Hikâyesi, Şah İsmail Hikâyesi). Ancak filmde hatırayı veren erkektir. Bu yönüyle hikâyelerdeki motif, filmde değişim yaşamış şekliyle varlığını sürdürür. Hikâyelerde görülen, kıyafet değiştirerek sevgilinin odasına girme motifi, yine değişim ve dönüşüm yaşamış biçimiyle karşımıza çıkar. Filmde memlekete dönen Cem, herkes tarafından kardeşi Cemal olarak bilinir. Hatta sevgilisi Gülfem de böyle zanneder. Cem'in, Cemal kimliğinde Amasra'ya yani sevgilinin bulunduğu yere gelmesi ve sevgiliyle bunun sonucunda kavuşması, motifin değişim ve dönüşümün sonucunda bu şekliyle kullanıldığını gösterir.

Sonuç olarak Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filmin yapısı, halk hikayesini meydana getiren unsurla karşılaştırıldığında, halk hikayesinde kullanılan şekil ve muhteva, epizot ve motiflerin filmde de bazen aynen bazen de değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tespitler neticesinde Gönderilmemiş Mektuplar adlı Türk filminin halk hikâyelerinin devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Temmuzda adlı Türk filmi, halk hikâyelerinde görülen “*kahramanın gurbete çıkması*” epizodu üzerine kurulmuş ve motiflerle de desteklenmiş bir yolculuk hikâyesidir. Filmin kahramanı Daniel, kendisine hayran olan kız Juli tarafından hediye edilen yüzük ve yüzüğe bağlı kehanetin etkisinde bir gece tanıştığı ve kendisinin Türk olduğunu öğrendiği Melek'in peşinden Türkiye yolculuğuna çıkar. Yukarıda değindiğimiz halk hikâyelerinde kızın sevgilisine bir yadigâr vermesi, filmde Juli'nin Daniel'e verdiği yüzükte karşımıza çıkar. Daniel, Melek adlı Türk kızına âşık olmuştur. Kehanette söylenenler bir bir çıkmıştır. Sahilde içilen karşılıklı biralar ve söylenen aşk dolu şarkılar sonucunda Daniel Melek'e âşık olur. Daniel, sabah kalktığında ilk önce bir rüya gördüğünü düşünür, daha sonra geceyi hatırlar. Halk hikâyelerinde görülen bade içip de âşık olma motifi, burada değişim ve dönüşüm yaşamış şekliyle görülür. Hikâyedeki bade, filmde sarhoşluk veren biradır. Günümüz dünyasında anlatıldığında işlerlik ve gerçeklikten uzak kalacak olan “bade” değişim ve dönüşüm yaşayarak, herkes tarafından sarhoş eden madde olarak bilinen “bira” ile yer değiştirmiştir. Böylelikle hikâyelerde kullanılan unsurlar çağın ihtiyaçlarına göre

yeniden yorumlanarak kullanılmışlardır. Filmde Juli, aslında yüzüğü kendisi ile Daniel'in birlikte olabilmeleri için vermiştir, ancak işler ters gidine o da istikameti belli olmayan bir yolculuğa çıkar. Tesadüfen karşılaşan Daniel ile Juli Türkiye yolculuğuna beraber çıkmaya karar verir. Buraya kadar anlatılanlar, halk hikâyelerinde sevgiliyi bulmak için yollara düşen kahramanın yanında bir yol arkadaşının olmasıyla benzerlik gösterir. Bu bazen bir erkek (Sofu), bazen de bir kız (Arapüzengi) olarak karşımıza çıkar. Filmde de Daniel, âşık olduğu kıızı bulmak için Juli ile yolculuk eder. Halk hikâyelerinde kahraman sevdiği kıızı bulmak için diyar diyar, şehir şehir dolaşır. Filmde de Daniel, âşık olduğu kız Melek'i bulmak için Türkiye'ye gelinceye kadar birçok ülke, birçok şehirden geçer. Hikâyelerde gidilen yerler şehir olarak Diyarbakır, Mardin, Van, Kayseri, İsfahan, Şam, Halep, Tiflis, Gence, vb. yerlerdir. Ülke olarak Hint, Yemen, Suriye, Gürcistan ülkeleridir. Filmde ise hikâyenin Almanya ile Türkiye arasında geçmesinden dolayı bu gidilen şehir ve ülke isimlerinin hiçbiri kullanılmaz. Burada da değişim ve dönüşümün bir neticesini görmekteyiz. Daniel, Türkiye-Bulgaristan sınırında İsa ile karşılaşır. Beraber yolculuk yaparken İsa'nın arabasında ceset olmasından dolayı sınırda tutuklanır ve hapse atılır. Hikâyelerde görülen çeşitli yerlere hapsetme motifi bu sahnede yaşatılır. Daniel, buradan kaçır ve İstanbul'a otobüsle giderken verilen mola yerinde uğruna bunca yolculu yaptığı Melek'i görür. Konuşmaları sonucunda aradığı kızın Melek olmadığını anlayan Daniel, İstanbul'a köprünün altına gelir. Burada Juli'yi görür. Aradığı aşkın Juli olduğunu anlar ve ona sırlı sözleri, "Sevgilim kilometrelerce yol kat ettim. Nehirleri geçerek, dağları aştım. Hüsrana uğradım ve ıstırap çektim. Nefsime karşı koydum ve güneşi takip ettim. Böylece senin önünde duruyorum ve sana seni seviyorum diyorum." söyler. Birlikte ilk arabanın götüreceğı yere gitmeye karar verirler ve Juli arabaya binerken, Daniel Juli'nin kalçasındaki güneş sembolünü görür. Halk hikâyelerinin birçoğı mutlu sonla biter. Film de hikâyelerdeki gibi mutlu sonla biter.

Sonuç olarak Temmuzda adlı Türk filmi, halk hikâyelerinde görülen ve bugüne kadar varlığını devam ettiren şekil ve yapısal özelliklerin birçoğunu değişim ve dönüşüm yaşamış biçimleriyle bünyesinde barındırmaktadır. Bu özellikler neticesinde Temmuzda adlı Türk filminin, halk hikâyelerinin devamı ve modern bir halk hikâyesi anlatısı olduğunu söyleyebiliriz.

Şaşkın adlı Türk filmi, halk hikâyelerinin birçok özelliğini değişim ve dönüşüm geçirmiş şekilleriyle yapısında barındıran ve bunları günümüz dünyasının teknolojik, sosyolojik, ekonomik ve kültürel değişim ve dönüşümleriyle harmanlayarak, izleyiciyi 2006 yılında modern bir halk hikâyesi tadına ulaştıran bir aşk hikâyesidir. 2000’li yıllarla birlikte hızla değişen yaşam biçimi neticesinde, aşk olgusunun özellikle yirmili yaş grubunda sadece tensel temastan ibaret günübirlik bir zevk alış verişi gibi algılanmasının eleştirisel bir dönütü olarak karşımıza çıkan film, gerçek aşkın peşinden giden bir kahramanının öyküsüdür.

Film, bir radyo programını dinleyen Mehmet adlı üniversite öğrencisinin, Antalya’da radyoya canlı bağlanıp aşkın tarifini yapan Deniz (Zeynep) adlı bir kıza âşık olmasıyla başlar. Halk hikâyelerinde rüyada bade içerek âşık olma motifi burada teknolojik getiriler sonucunda değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Hikâyede oğlan kızı hiç görmeden sadece rüyasında görerek âşık olur. Filmde Mehmet de kızı hiç görmeden radyoda sesini duyarak âşık olur. Burada rüya motifi teknolojik bir araçla günün şartlarına uygun bir şekilde yorumlanmıştır. Mehmet, âşık olduğu kıızı bulmak için ev arkadaşını da alarak Antalya şehrine doğru yola çıkar. Burada yolculuğa çıkması ve bu yolculukta yanına en samimi arkadaşını da alması, yine halk hikâyelerinde görülen kahramanın gurbete çıkma motifinin neticesidir. Burada bir noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Mehmet’in ev arkadaşı Çetin, yukarıda dile getirdiğimiz, aşkı tensel temastan ibaret düşünen yirmili yaş grubunu temsil eden tiptir. Mehmet Antalya’ya âşık olduğu kıızı bulma düşüncesiyle giderken, Çetin de orada birlikte olabileceği kızların hayaliyle gider. Aradaki bu zıtlık filmin temasına büyük katkı sağlamaktadır. Halk hikâyelerinde kahraman yolculuğa hep atla çıkar. Filmde kahraman Antalya’ya gitmek için dönemin en fazla kullanılan ulaşım aracı otobüsü tercih eder. Böylelikle hikâyelerdeki ulaşım aracı at, değişim ve dönüşümün neticesinde filme otobüs olarak yansımıştır. Kahraman arkadaşıyla birlikte âşık olduğu kızın memleketine (Antalya) vardıklarında tesadüf sonucu kızın işvereni tarafından işe alınırlar. Mehmet, üniversitede okuduğu yönetmenlik mesleğini icra için gösteri grubunun başına yönetmen olarak verilir. Çetin de fotoğraf çekmekle görevlendirilir. Mehmet kısa zamanda yaptıklarıyla dikkat çeker. Burada, hikâyelerdeki gurbete giden aşğın gurbette saz çalıp söylemesinden dolayı üne

kavuşmasıyla kıza yakın bir yere (kale, han, saray) yerleşmesi motifi değiştirilerek ve dönüştürülerek filmde işlenmiştir. Filmde Mehmet her ne kadar saz çalmasa da meziyetinden dolayı üne kavuşur. Filmde Mehmet'e sevdiği kıızı bulmak için en çok yardım eden, onun önünü açan otel müdürü Ali Rıza'dır. Ali Rıza hikâyelerdeki Hz. Hızır'ın değişim ve dönüşüm yaşamış şeklidir. Çünkü filmde Mehmet'e her zor durumunda yardım eden odur. Halk hikâyelerinde kız, babası tarafından bir başka şehre götürülürken eşik altına koyduğu mektup ile sevdiğine haber verir. Filmde ise yine teknolojinin getirdiği elektronik bir araç olan cep telefonu kız ve oğlan arasındaki iletişimi sağlar. Hikâyelerdeki haberleşme aracı mektubun değişim ve dönüşümü sonucu cep telefonu filmde mektubun görevi üstlenir. Filmde gösteri gurubunun erkek başrol oyuncusu patronun oğlu olmasından dolayı Tarık'tır. Tarık hikâyelerde görülen, zenginliğinden dolayı her istediğini elde etmek isteyen, şımarık, baba parası yiyen, yeteneksiz miras yedi bir tiptir. Mehmet'in rakibi filmde Tarık'tır. Ancak filmin sonunda Tarık bayılılır ve başrolü Mehmet oynar. Filmde her canı sıkılanın, sevdiği tarafından terk edilenin, yalnız kalmak isteyen gelip oturduğu bir palmye ağacı vardır. Bu ağaç hikâyelerdeki pınar başı, çeşme başı, dere kanarı veya sevgililerin buluştuğu özel bir yerin filme yansımış şeklidir. Buradaki palmye de çeşme başının değişim ve dönüşümü neticesinde filmde kullanılan yeni uyarlamasıdır. Filmde Mehmet ve Zeynep'in aşk hikâyesinin yanında Çetin ile Elif, Ömer ile İtir, Recai ile Asiye, Ali Rıza Bey'in aşkı ve Recai'nin Co adlı köpeğinin aşkı anlatılır. Bütün bu olayların sonunda Mehmet ve Zeynep, mutlu sona ulaşır ve halk hikâyelerin sonu gibi filmdeki iyi kalpli herkes muradına erer. Kötüler cezasını bulur.

Sonuç olarak Şaşkın adlı Türk filmi, Türk toplumunun yıllarca hayallerini süsleyen, beklentilerini seslendiren, anlatamayanın sesi, söyleyemeyenin söyleşi ve aşkın en güzel tarif edildiği halk hikâyelerinden sonra, toplumların anlatma ve dinleme isteklerini yerine getirme görevini üstlenen, son dönem Türk filmleri içinde aşkı en güzel şekilde işleyen ve halk hikâyelerinin devamı olan bir filmidir.

Kader adlı Türk filmi, halk hikâyelerinin devamı olan Türk filmlerinin son örneğidir. 2006 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "en iyi film" ödülünü alan

film, toplumun belleğine yer etmiş halk hikâyelerini günümüz dünyasına ve yaşamına taşıyan modern bir halk anlatısıdır. Filmde Bekir'in, Uğur'a olan tutkulu aşkı anlatılır. Bu filme kadar değindiğimiz halk hikâyelerinde ve incelediğimiz halk hikâyelerinin devamı olan Türk filmlerinde, birbirini seven iki sevgilinin hikâyesi anlatılmaktaydı. Bu filmde ise tutkulu bir aşkın hikâyesi işlenmekle birlikte, anlatılan birbirini seven iki sevgilinin hikâyesi değildir. Çünkü yaşamın olanca hızıyla değişiminden sonra aynı değişim ve dönüşümü Türk filmlerinde de görmekteyiz. Filmde Bekir, Uğur'a; Uğur da Zagor'a âşıktır. Filmde karşılıklı bir aşk yoktur. Ancak aşk uğruna yapılan fedakârlıklar vardır. Bu da halk hikâyelerinde işlenen aşk temasının son dönem Türk filmlerinde değişim ve dönüşüm gösterdiğinin işaretidir.

Kader adlı Türk filmi, yapı olarak halk hikayelerinde görülen "*kahramanın gurbete çıkması*" epizodu üzerine kurulmuş, diğer epizot ve motiflerle de desteklenmiştir. Filmin başında her iki kahramanın da aile durumu anlatılır. Bekir'in maddi durumu iyidir. Uğur, fakir bir ailenin çocuğudur. Daha sonra anlatının kahramanı Bekir'in, Uğur'a âşık olması anlatılır. Uğur, dükkâna geldiğinde Bekir uyku halindedir. Uyandıığında karşısında Uğur'u görür. Karşılıklı konuşmadan sonra Uğur gider ve Bekir kara sevdaya tutulur, yemeden içmeden kesilir. Filmde anlatılan âşık olma sahnesi ve tesiriyle yemeden içmeden kesilme hadisesi halk hikâyelerinde görülen, rüyada bade içerek âşık olma motifinin anlatımda uygulanmasıdır. Ancak filmdeki anlatım halk hikâyelerinde görülen şekliyle değil değişim ve dönüşüm yaşamış biçimiyle karşımıza çıkar. Bekir'in, Uğur'la arasında engel vardır. O da Uğur'un bir başkasını sevmesi. Halk hikâyelerinde anlatılan âşıklar arasındaki engel niteliğinden çok farklı şekilde görülen bu özellik dönüşümün son örneğidir. Halk hikâyelerinde, âşığın sevdiği kız babası veya annesi tarafından o şehirden kaçırıldıktan sonra gurbete çıkan âşık sevgiliyi bulmak için perişan bir halde divane olur. Filmde de Uğur, Zagor'un İzmir hapishanesine gönderilmesinden sonra, İzmir'e gider ve hapishanedeki Zagor'a bakmak için orada kalır. Bunu öğrenen Bekir de evli olmasına rağmen Uğur'un peşinden İzmir'e gelir. İzmir'de barlarda şarkıcılık yaparak sevdiği Zagor'u hapishanede rahat ettirmek için uğraşan Uğur'un yanında olabilmek için ailesini terk eden Bekir, Uğur'la aynı otelde kalır. Burada her şeyini sevdiği için terk eden Bekir'in, bütün sıkıntıya rağmen sevdiğinin dizi dibinde mutlu

olması, hikâyelerdeki anlatımın değişim ve dönüşüm yaşamış şeklidir. Babası tarafında İstanbul'a geri getirilen Bekir, duramaz tekrar İzmir'e gider. Ancak sevdiği kızın Zagor'un peşinden Sinop'a gittiğini öğrenince soluğu Sinop'ta alır. Uğur tarafından ağır hakaretlere uğrayan Bekir intihar eder. Ancak dayanamayan Uğur ona yardım eder. Bekir, İstanbul'da iken Uğur'un Isparta'dan sonra şimdi Kars'ta olduğunu öğrenir ve kendini Kars otogarında bulur. Bu macera halk hikâyelerindeki gibi nefesleri kesen bir anlatımla izleyiciye sunulur. Ayrıca filmde Bekir'in Uğur'a olan aşkı, Kerem ile Aslı hikâyesine benzetilir. Kerem ile Aslı Hikâyesi'ndeki kaçma ve kovalama, benzer özelliklerle farklı şehirlerde cereyan etmektedir. En son Kars'ta sevdiği kızını bulan Bekir, yanında kalabilmek için ona yalvarır. Başında geçen birçok olaydan sonra köhne bir evde yaşamak zorunda kalan Uğur, Bekir'in gitmeyeceğini bildiği için yanında kalmasına izin verir. Halk hikâyelerindeki mutlu son, değişim ve dönüşüm geçirerek yeniden yorumlanan şekliyle filmde yerini almıştır.

Sonuç olarak Kader adlı Türk filmi, Kerem ile Aslı hikâyesindeki gibi kaçma ve kovalamanın modern anlatımıdır. Bu anlatım, halk hikâyelerinden aldığı değerleri günümüz yaşam biçimi ve şartlarına göre yorumlayarak, kendi yapısı içinde harmanlayarak dünü ve bugünü bir araya getirmiş ve ortaya çağdaş bir halk hikâyesi çıkmıştır. Netice itibari ile Kader adlı film, halk hikâyelerinin devamı olan bir Türk filmidir.

Halk Hikâyelerinin Devamı Olarak Türk Filmleri, başlığı altında birbirinden çok farklı ama hepsi halk hikâyelerinin devamı olan on Türk filmi inceledik. Bu filmler içinde, halk hikâyelerinin unsurlarını hiç değiştirmeden bünyesinde barındıran filmlerin varlığını tespit ettik. Sonra, yavaş yavaş değişimlerin başladığını bu değişimlerin önce kullanılan eşyada, isimlerde ve yer adlarında olduğunu gördük. Daha sonra değişimlerin büyük farklılıklarla karşımıza çıktığını ve kalıp değiştirerek dönüşüme uğramış biçimlerinin kullanıldığını gördük. Halk hikâyelerinde kullanılan bazı motiflerin filmlerde kullanılmadığını, bunların film içinde izleyiciye hissettirildiğinin tespitini yaptık. Ancak incelemiş olduğumuz halk hikâyelerinin devamı olan Türk filmlerinin birçoğunda, halk hikâyelerinin iskeletini oluşturan unsurların, değişim ve dönüşüm yaşamalarına rağmen aslına benzer şekilde

kullanıldığını söyleyebiliriz. Bütün bu tespitler neticesinde yeni üretilen anlatılarda yapılan yenilikler, özgünlük kılıfına bürünse de, esasen kalıplaşmış, kök salmış konulardan kopmayan bir zihniyetle oluşturulmuş ve hiçbir zaman yeni nitelikleriyle pazarlanmayıp atalardan kalan geleneklerle izleyiciye sunulmuştur.

2. 2. 5. Efsanelerin Devamı Olarak Türk Filmleri

Türkiye Türkleri arasında “efsane”, “menkıbe”, “esatir”, “mitoloji”, ve “söylence” (Ergun 1997: 1-2) gibi isimlerle adlandırılan efsane türü üzerine birçok halkbilimci (Sakaoğlu 1980: 1-22) araştırma yapmıştır. Bunlardan Alman Grimm kardeşlerin yapmış olduğu efsane tanımı diğer araştırmacılara kaynaklık etmesinden dolayı biz de Grimm kardeşlerin efsane tanımını vermek istiyoruz: “Efsane, gerçek ya da hayali, muayyen şahıs, hadise veya yer hakkında anlatılan bir hikâyedir.” (Jason 1972: 134-144’ten Sakaoğlu 1980: 4). Sakaoğlu, adı geçen çalışmasında tariflerden hareket ederek tespit ettiği efsanelerin hususiyetlerini şu şekilde sıralar:

- a) Şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılırlar.
- b) Anlatılanların inandırıcılık vasfı vardır.
- c) Umumiyetle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür.

Tariflerde yer almayan şu hususiyeti de dördüncü madde olarak ilave edebiliriz:

- ç) Efsanelerin belli bir şekli yoktur; kısa ve konuşma diline yer veren anlatmadır.

Efsane metni sade bir şekilde kurulur. Bir iki olay veya epizottan ibarettir. Çoğunlukla garip olay, şahıs veya duruma bağlı olarak yaratılır. Tarihî, dinî ve tabiatla ilgili olaylar, yer adları, ünlü kişilerin hayatı ile ilgili anlatımlar, hayali unsurlarla birleşerek efsaneye dönüşmüştür. Bu tür efsaneler günümüzde de anlatılmaktadır. Efsaneler üzerine yapılan çalışmalar arasında bahsettiğimiz bu farklı konulardaki anlatımları sınıflandırma çalışmaları da vardır. Dünyada yapılan efsanelerin sınıflandırma çalışmaları sonucunda ortaya çıkan sınıflandırmaya, Türk efsaneleri cihetiyle müdahale eden Boratav’ın yapmış olduğu değişiklikler sonucunda ortaya çıkan sınıflandırma şu şekildedir (Sakaoğlu 1980: 16):

- I. Dünyanın yaradılışı ve sonu ile ilgili efsaneler.
- II. Tarihi efsaneler.
- III. Tabiatüstü şahıslar ve varlıklar üzerine efsaneler.
- IV. Dini efsaneler.

Dünya ve Türk halkbilimcilerinin araştırmaları sonucunda elde edilen veriler ışığında, çalışmamıza aldığımız efsanelerin devamı olduklarını düşündüğümüz Türk filmlerini inceleyip ortaya çıkan göstergelerle bu filmlerin efsanelerin devamı olan Türk filmleri olduklarını ispatlamaya çalışacağız. Çalışmamıza aldığımız, Ağrı Dağı Efsanesi, Adak, Yeşil Işık, Yumurta adlı Türk filmlerini, yukarıda Boratav'ın yapmış olduğu sınıflandırmaya uygun bir şekilde seçmeye özen gösterdik. Bu filmlerden bazıları efsane anlatılarını birebir sinemaya aktaran filmlerdir (Ağrı Dağı Efsanesi). Bazıları ise tarihte olmuş bir olayın, zamanla halk muhayyilesinden katılan hayali uydurmalar ile birleşerek kronolojik tarih olmaktan çıkıp efsaneye dönüşmüş şekillerini yansıtan filmlerdir (Adak). Bir diğeri tabiatüstü şahıslar ve varlıklar üzerine anlatılan efsaneler örneğini değişim ve dönüşüm yaşamış biçimiyle günümüze yansıtan bir film (Yeşil Işık). Yumurta adlı Türk filmi ise bunlardan farklı olarak dini efsaneler sınıfına girmekle birlikte, değişim ve dönüşümün neticesinde anlatımının memorat anlatılarına dönüşen, efsane ve memorat karışımı bir anlatıdır. Şimdi bu filmleri ayrıntılı bir şekilde inceleyelim.

Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filminin senaryosu, Yaşar Kemal'in şiirsel bir dille yazdığı ve "baş verilir hak yadigârı verilmez" temasını içeren *Ağrı Dağı Efsanesi* isimindeki romandan uyarlanmıştır. Film, her ne kadar taş kesilme motifi üzerine bina edilmiş olsa da eserin bir roman uyarlaması olmasından dolayı anlatımda değişik motif ve folklorik malzemedan de yararlanılmıştır. Ayrıca yine roman uyarlamasının sonucu olarak, filmde halk hikâyelerinin ve destan anlatılarının da özelliklerini görmekteyiz. Netice itibari ile halk arasında yaygın bir şekilde, Ağrı Dağı'nın ululuğu üzerine anlatılan sözlü anlatıların etkisinde yazılan bir roman ve bu romanın etkisinde oluşturulan Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filmi, efsanelerin devamı olarak efsane anlatılarını günümüzde yaşatan bir filmidir.

Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filmi, Anadolu’da anlatılan efsanelerin birçoğunda karşımıza çıkan taş kesilme motifi üzerine kurulmuştur. Anadolu topraklarının her köşesinde farklı bir efsane ve anlatım içinde işlenen taş kesilme motifi, toplumun belleğinde zaten var olan inanç değerlerine sahip çıkma bilincini pekiştirme, halkın arasında yazısız anayasa olan geleneği devam ettirme işlevi olan bir motiftir. Filmde, Hak tarafından çoban Ahmet’e gönderilen at için, Sofi Dede’nin: “Bu at senin kismetindir” demesiyle, ata sahip çıkan Ahmet’in başından geçen olaylar anlatılır. Esas atın sahibi Mahmut Han atı ger ister. Ancak Ahmet; “Törelere göre at benim kismetimdir. Baş verilir; Hak yadigârı verilmez.” der. Bu atı alabilme adına halka birçok zulmü reva gören Mahmut Han halkın isyanını bastırmak için kızını çoban Ahmet’e vermeye razı olur, ancak bir şart sunar. Kızını çoban Ahmet’e vermek için şart istemenin baba hakkı olduğunu, Sultan kızını bir çobana vermenin kolay olmadığını, ikisinin evliliğine ancak böyle razı olacağını söyler. Şart olarak, Nuh Peygamber’den sonra çıkarılmamış, erenler toprağı Ağrı Dağı’nda Ahmet’in ateş yakmasını ister. Halk arasında yaygın bir şekilde bilinen “Ağrı doruğuna çıkarılmıyaz” inancından hareketle, Ahmet’in bu işi başaramayacağı düşünülür. Ancak Kervan Şeyhi’nin duasıyla Ahmet geri döner. Düğün dernek kurulur nikâh kıyılır. Ancak Ahmet, kendisini kurtarması karşılığında Gülbahar’ın zindancı başı Memo’ya bir tutam saç vermesinden dolayı Gülbahar’la arasına kılıç koyar. Bu duruma çok üzülen Gülbahar kılıcı çeker ve Ahmet’i de kendini de öldürür. Filmde anlatılan, Ağrı Dağı’nın doruğuna sadece peygamber vasfı olan insanların çıkabileceği, diğer insanlar çıktığında geri dönmelerinin mümkün olmadığı inancı, halk arasında Ağrı’nın kutsallık nazarında olduğunu gösterir. Ayrıca Ağrı Dağı’nın eteklerinde oluşan insan silüetine benzeyen kayalıkların varlığını ve oluş sebebini açıklayabilmek için halkın muhayyilesinde izah etme ihtiyacı hâsıl olmuş, bu ihtiyaç hayali unsurların da etkisiyle bütünleşerek efsane anlatılarını doğurmuştur. Bu tespitler sonucunda filmdeki anlatımın efsane anlatımı olduğunu söyleyebiliriz.

Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filmi, yukarıda değindiğimiz Sakaoğlu (1980: 4)’nun efsanelerin hususiyetlerini belirttiği maddeler ışığında değerlendirildiğinde, filmin efsane özelliği taşıdığı görülecektir. Efsanelerin özelliklerinden biri, şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılır olmalarıdır. Filmimizde de esas konu edilen Ağrı Dağı

adlı bir yerdir. Bu yer ile ilgili bir hadise ve şahıs anlatılmaktadır. İkinci özellik, anlatılanların inandırıcılık vasfı olmasıdır. Filmde olağanüstü olaylar olmasına rağmen, filmin inandırıcılık vasfı kuvvetlidir. Efsane anlatımlarında umumiyetle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür. Filmde Ağrı Dağı'nın ululuğu ve ata atfedilen Hak yadigârı olma özelliği tabiatüstü olma vasfını filmde yaşatır. Son olarak efsanelerin belli bir şekli yoktur; kısa ve konuşma diline yer veren anlatmadır. Filminde belli bir şekli yoktur diyebiliriz. Ayrıca konuşma dilinde yapılmış bir anlatıma sahiptir.

Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filmi bir efsane anlatısı olarak, Boratav'ın Türk efsaneleri cihetiyle yapmış olduğu sınıflandırma içinde, Ağrı Dağı'nda bulunan insana benzeyen kayaların yaradılışının açıklanmasıyla ilgili olduğu için "Dünyanın yaradılışı ve sonu ile ilgili efsaneler" sınıfında yerini alır.

Film, efsane türünün özelliklerini barındırmasının yanında, Hz. Nuh hatırlatmasıyla kıssa; kılıç, sınav, şart koşma, saç yadigârı vb. motiflerle halk hikâyesi; çoban Ahmet'in değerleri ve halkı uğruna candan geçmesi ile destan özelliklerini de yapısında bulundurarak folklorik unsurlar bakımından zengin bir anlatıma dönüşmüştür.

Sonuç olarak Ağrı Dağı Efsanesi adlı Türk filmi, efsanelerin özellikleri, sınıflandırması ve motif yapısına göre incelendiğinde bütün unsurlarıyla efsane anlatısının devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Adak adlı Türk filmi, tarihte olmuş bir olayın, zamanla halk muhayyilesinden katılan uydurmalar ile birleşerek kronolojik tarih olmaktan çıkıp efsaneye dönüşmüş şekillerinin yansıtıldığı bir filmidir. Film, 1962-1964 yılları arasında Erzincan'ın Kargın ilçesinin Peritli Köyü'nde köylü Müslim Koca'nın başından geçen gerçek bir olayı anlatır. Ancak gerçekte yaşanan bu olay, daha sonra halk tarafından eklenen hayali unsurlarla birlikte bütünleşerek efsaneye dönüşmüş, bu şekliyle de sinemaya aktarılmıştır. Filmde konu, Hz. İbrahim kıssasına dayanmaktadır. Müslim dini değerlerine bağlı biri olarak başına gelen bir beladan kurtulmak için doğacak

çocuğunu Allah'a kurban olarak adar. Beladan kurtulan Müslim, çevresinde olan olumsuzlukları adağını yerine yetirmemesine dayandırır ve bir gün adağını yerine getirir. Belli bir yer ve tarihte olan bu olayın üzerinden geçen zaman sonrasında halkın hayali katkıları neticesinde efsane şeklini almıştır.

Adak adlı Türk filmi, efsane özellikleriyle karşılaştırıldığında, filmdeki anlatının hadiseler hakkında anlatıldığını söyleyebiliriz. Anlatılanların inandırıcılık vasfı taşıdığını görmekteyiz. Umumiyetle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür, özelliğinden biraz uzak bir anlatım var. Yine filmimiz belli bir şekil üzerine oturtulmadan kısa ve konuşma diline yakın bir anlatımla izleyiciye sunulmuştur.

Adak adlı Türk filmi, efsanelerin sınıflandırılmaları kriterine göre, tarihte olmuş bir olayın, zamanla halk muhayyilesinden katılan hayali uydurmalar ile birleşerek kronolojik tarih olmaktan çıkıp efsaneye dönüşmüş şekillerini yansıtan film olmasından dolayı "Tarihi efsaneler" başlığı altında değerlendirilir.

Sonuç olarak Adak adlı Türk filmi, efsane türünün özellikleri, barındırdığı unsurlar ve sınıflandırma özelliklerine göre incelendiğinde efsanelerin devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Yeşil Işık adlı Türk filmi, göstermiş olduğu hususiyetler açısından tabiatüstü şahıslar ve varlıklar üzerine efsaneler, başlığında ele alabileceğimiz, anlatımında ve kullanılan motiflerinde değişim ve dönüşümün görüldüğü modern bir efsane anlatısıdır. Film bir efsane anlatısının konusu üzerine kurulmuştur. Efsaneye göre güneş ufuk çizgisinde kaybolurken yeşil bir ışık belirirmiş. Işığı gören sevgililer sonsuza kadar büyük bir aşk yaşarlarmış. Filmdeki kahramanlar, Ali ile Elif'in hikayesi bu yeşil ışık efsanesindeki olaylara bağlıdır. Filmde Ali, hayata veda ederken organ nakli sonucunda karaciğeri Elif'e hayat verir. Ancak Ali, ruhlar alemine kabul edilmez dünyaya bir melek (Yakup) eşliğinde gönderilir. Ali'nin tekrar dünyaya kabulü için karaciğerini geri alması gereklidir. Tesadüf sonucu tanıştığı Elif'e aşık olan Ali onu öldürüp karaciğerini alamaz. Ali ile Elif efsanedeki gibi yeşil ışığı görebilmek için bir tepede gün batımını beklerler ve birlikte yeşil ışığı

görürler. Yakup zamanın bittiğini artık ruhlar âlemine gitmeleri gerektiğini söyler. Ali, Elif'e bir mektup yazarak her şeyi anlatır ve Yakup'la gider. Elif yeşil ışığı gördükleri tepeye gelerek, kendini de alması için Allah'a dua eder. O anda Yakup gelir. Ruhlar âleminde bir karara varıldığını ve aşklarının gerçek olmasından dolayı ikisinin de yaşama dönebileceği haberini verir. Ali ufuktaki yeşil ışığın içinden gelir. Ali, hastanede kendine gelmiştir. Doktorlar komadan çıktığı için sevinirler. Ali sağlığına kavuşur, hemen sokağa çıkar. Caddede yürürken karşıdan Elif gelir ama Ali'yi tanımadan yanından geçer gider. Film rüya ile gerçek, ölüm ile yaşam arasında gelgitleri anlatan, içinde olağanüstü varlıkları barındıran, olağanüstü olayların anlatıldığı mistik bir anlatıdır. Olayları şahısları her ne kadar olağanüstü özellikler taşısa da anlatımında inandırıcılık ağır basar. Konuşma dilinde sade bir üslupla işlenen konu her yönüyle efsane anlatısını yansıtmaktadır. Ancak dönemseller beklentiler ve ticari kaygıların sonucunda kullanılan efsane unsurları değiştirilerek ve dönüştürülerek kullanılmışlardır. Anlatılarda (Hz. İbrahim Kıssası) melek tasvirleri hep kanatlı ve kadın silüetinde hayal edilirken filmde, melek erkek olarak karşımıza çıkar. Ayrıca ruhlar âlemi sahnesinde kullanılan görsel öğeler hep dünyadaki kullanılanlarla aynıdır. Bilgisayarlar, masalar vb. Yine aynı sahnede yapılan ortamın tasviri bir dünya mekânından farklı değildir. Bu özellikleriyle film dönem izleyicisine tanıdık mekânlarla ve eşyalarla inandırıcılık etkisini artırmaya çalışmış. Bunu yaparken de değişim ve dönüşümden yararlanmış. Efsanelerin sınıflandırılmasındaki "Tabiatüstü şahıslar ve varlıklar üzerine efsaneler" başlığının kader, ölüm ve ölümler, öbür dünyada ikamet alt başlık özelliklerini gösteren bir filmidir. Sonuç olarak bir efsane anlatısını konu edinen Yeşil Işık adlı Türk filmi, anlatımı efsane özelliklerinin üzerine bina etmiş, ancak efsanelerdeki unsurları değişim ve dönüşüm yaşatarak kullanmıştır. Netice itibari ile film, efsanelerin değişim ve dönüşüm yaşayarak devamı niteliği taşıyan bir filmidir.

Yumurta adlı Türk filmi, yukarıda incelediğimiz efsanelerin devamı olan Türk filmlerinden farklı olarak efsane özelliği göstermekle birlikte, anlatımında memorat özelliklerini de barındıran bir Türk filmidir. Bu konuda çalışmamızın "Giriş" başlığında değindiğimiz bazı efsanelerin bünyelerinde memorat anlatılarını barındırdığını, bazı memorat anlatılarından da efsane özelliği gösteren anlatıların

doğduğunu belirtmiştik. Bu mevzu bile tek başına sözlü anlatıların aslında sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduklarını gösterir. Bu değişim ve dönüşümler filmlere aktarılırken teknoloji ile birlikte daha belirgin hale gelmektedir. Bu değerlendirme neticesinde Yumurta adlı Türk filminin, efsanelerden memoralara değişim ve dönüşüm yaşayan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Filmde, diğer filmlerdeki gibi bir efsanenin anlatımı yer almaz. Ancak film, adak motifinin üzerine kurulur ve adağın yerine getirilmemesi sonucunda felaketlerin olabileceği ima edilir. Böylelikle efsanelerde anlatılan olağanüstülük filmin ilerleyen bölümlerinde karşımıza çıkar. Yusuf, annesinin ölümü üzerine yıllar sonra geldiği evlerinde annesine yardımcı olan Ayla ile karşılaşır. Ayla'nın isteği üzerine adağı yerine getirmek için yola çıkar. Bu yola çıkış ile aslında Hz. Yusuf'un kıssasında anlatılarak hayatı etrafında efsaneleşen yaşama gönderme yapılır. Filmde kahramanımız Yusuf filmin başında dini inançları olmayan bir kişiliği yansıtır. Ayla'nın zorlamasıyla çıkılan yolculuk aslında Yusuf'un kendi içindeki yolculuğudur. Bundan dolayı film efsane ile memorat arasında bir anlatım özelliği yansıtır. Adağı yerine getirmek için varılan yatacın civarında kesilecek kurbanlık bulunamadığı için bir gün beklemek zorunda kalan Yusuf, o gece hayatının en önemli anını yaşar veya idrak eder. Yusuf, ıssız bir alanda bir çoban köpeği ile birlikte zorunlu olarak geçirdiği gecede kendini bulur. Çoban köpeği nefsi, şeytanı temsil etmekte olup Yusuf'u her an ısırarak için bekler. Ancak Yusuf, sessizce sabırla bekler, sabrın sonunda bütün dolmuşluğuyla hıçkırıklar içinde ağlar. Ağladıkça köpek uzaklaşır, sabah uyandığında bomboş bir arazide kendini bulur. Yusuf, Hz. Yusuf gibi düştüğü hiçlik kuyusundan o gece çıkar ve eski hali gider, yerine farklı bir Yusuf gelir. Kaderin ters dönmesi motifinin işlendiği bu bölümde Yusuf, yeni duyuş ve düşünüşü ile Ayla'nın yanında, annesinin evinde yeni bir hayata başlar.

Filmdeki anlatımın, şahıs, yer ve hadiseler hakkında oluşturulması, anlatılanların inandırıcılık vasfı taşıması, umumiyetle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülmesi ve efsanelerin belli bir şeklinin olmaması, kısa ve konuşma diline yer veren anlatıma sahip olması özelliklerini barındırdığı görülür. Ayrıca anlatımda sesli anlatımdan ziyade lisan-ı hal ile yapılan anlatımın tercih edilmesi de

filme farklı bir boyut kazandırmıştır. Filmdeki kullanılan motif ve anlatımdan dolayı efsane özelliği taşıyan film, tabiatüstü ferdi bir tecrübenin bir kişinin başından geçmesi özelliğiyle de memorat niteliği taşımaktadır. Ancak memorat filmin belli bir bölümünde yer aldığı için, Yumurta adlı Türk filminin efsanelerin devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Efsanelerin Devamı Olarak Türk Filmleri, başlığı altında dört farklı film inceledik. Bu filmler içinde, efsanelerin unsurlarını hiç değiştirmeden bünyesinde barındıran filmlerden sonra, yavaş yavaş değişimlerin başladığını bu değişimlerin önce kullanılan görsel unsurlarda (giyim, kullanılan eşyalar, mimari vb.), olduğunu tespit ettik. Daha sonra değişimlerin büyük farklılıklarla karşımıza çıktığını ve kalıp değiştirerek dönüşüme uğramış biçimlerinin kullanıldığını gördük. Efsaneler günümüz dünyasında halen üretilen ve tüketilen bir sözlü anlatım türü olmasından dolayı, sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan bir özelliğe sahiptir. Bu yönüyle efsaneler sinemaya aktarılırken de efsane özelliklerinin hepsini bazen bünyesinde bulunduramayabiliyor. Ancak bütün bu değişim ve dönüşümlerin yaşanması sonucunda bile efsaneler günümüzde varlıklarını Türk filmlerinde devam ettiren sözlü anlatım türleridir. Sonuç olarak incelemiş olduğumuz Türk filmleri efsanelerin devamı olan Türk filmleridir.

2. 2. 6. Memoratların Devamı Olarak Türk Filmleri

Yukarıda efsanelerin devamı olan Türk filmlerini incelerken biraz olsun değindiğimiz efsane memorat arasındaki ilişkiyi burada biraz daha açalım. Efsanelerle memoratların aynı tema üzerine kurulmalarından dolayı birçok bakımdan benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikten dolayı birçok halkbilimci de her iki türe ait metinleri bir arada toplamışlardır (Çobanoğlu 2003b: 17). Yumurta filminde olduğu gibi efsane ve memorat anlatıları çoğu derlemede bir arada zikredilir. Ancak iki tür arasındaki ayırıcı en önemli unsur memoratların yaşayan bir şahsa bağlı olmasıdır. Araştırmacı memoratı efsaneden ayıran bu özelliği ortadan kaldırdığı zaman anlatıyı efsaneleştirmiş olur. Bu tespitleri yaparak memoratları efsanelerden ayırıp onların ayrı bir tür olduğunu ortaya koyan Carl Wilhelm von Sydow, türe

“memorat” ismini veren araştırmacıdır. Memorat, “Tabiatüstü ferdi bir tecrübeyi yaşanan veya ondan dinlemiş biri tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye” (Kvideland 1991: 19’dan obanoğlu 2003b: 22) olarak tanımlanmaktadır. Memorat hakkında daha sonra yapılan tanımların da bu tanımdan hareketle yapılmıştır. Memoratlarda esas unsur, şahsi tecrübeyi yaşayan kişi ve olayı bu kişiden dinleyenlerin anlatımlarında tecrübeyi yaşayan şahsın bizzat bilinmesidir. Yani yaşan tecrübeyi kime ait olduğu bilindiği sürece anlatım memorat özelliği gösterir, tecrübeyi yaşayanı herhangi bir şahıs olduğu zaman anlatı efsaneleşi. Sonuç olarak memoratlar, öteki dünya veya farklı bir boyutta yaşanan olayların yanı sıra insanlarla aynı mekânları paylaşan, cin, peri, şeytan, alkız, karabasan gibi yaşadığına inanılan çeşitli varlıklarla “görme, duyma, işitme, hissetme ve rüya” yoluyla kurulan bir iletişimin anlatımıdır.

Çalışmamıza aldığımız Sır Kapısı (Altınlar), Sır Kapısı (Köy Doktoru) adlı Türk filmleri gösterdikleri hususiyetleri bakımından memorat özelliği gösteren filmlerdir. Bu filmler, yukarıda incelemiş olduğumuz diğer Türk filmlerinden farklı özellik gösterirler. Birincisi, Altınlar, Köy Doktoru adlı filmleri anlatım türüne (memorat) bağlı olarak kısa yapımlardır. İkincisi bu filmler diğer filmler gibi sinemada gösterilmesi için yapılan ticari maksatlı filmler değildir. Ayrıca Sır Kapısı ana başlığı altına toplanması da filmlerin televizyonlarda her gün farklı ad altında gösteriliyor olmasındandır. Bu gösterimler her gün dizi film formatındadır ancak dizi filmlerdeki gibi kahramanı her bölümde aynı olmamasından dolayı farklılık gösterir. Olaylar her gün farklı bir kahramanın başından geçer. Bu olaylar belli bir kişinin tecrübe ettiği ve televizyona aktarılan öykülerdir.

Bu filmlerden Sır Kapısı (Altınlar) adlı Türk filmi, Rasim Bey’in çiftliğinde yedi yıldır çalışan Ahmet’in tecrübelerini konu edinir. Filmde Ahmet, kaybolan altınları çalıp çalmamakla imtihan edilir. Ahmet, altınları çalmamasına rağmen doğruyu söyleyemez. Çünkü Ahmet, Kuran’a el basıp tam yemin edeceği sırada Rasim Bey’in ardında eli hançerli bir adam belirir, vazgeçer. Bu eli hançerli adam sadece Ahmet’e görünür. Oradakilerin hiçbiri adamı görmez. Daha sonra altınları

Ahmet'in çalmadığı anlaşılır. Neden yemin etmediği sorulduğunda hançerli adamın Rasim Bey'i öldüreceğinden korktuğu için böyle yaptığını söyler.

Filmdeki tecrübeyi yaşayan Ahmet'tir. Olağanüstü özellik ise hançerli adamdır. Olayın kimin tarafından yaşandığı belli olduğu için filmin memorat özelliği gösterdiğini söyleyebiliriz. Ayrıca film imtihan ve sayı motiflerini de bünyesinde barındırmaktadır. Sonuç olarak Altınlar adlı Türk filmi, göstermiş olduğu hususiyetler bakımından memoratların devamı olan bir filmidir.

Sır Kapısı (Köy Doktoru) adlı Türk filmi de göstermiş olduğu özellikler bakımından memoratların devamı olan bir filmidir. Filmde istemediği bir köyde doktorluk yapmaya mecbur olan bir doktorun yaşadığı tecrübe anlatılır. Akşam arkadaşına mektup yazarken ataması yapılan köyün hep kötülüklerinden bahseden doktorun kapısı çalınır. Kapıda beyaz sakallı bir ihtiyarın beklediğini görür doktor, önce kızar bağırır, sonra sızlana sızlana hastasına bakmak için yola çıkar. Yolda giderken her şeyden şikâyet eden doktor, at arabasının tekeri çıktığını duyunca iyice sinirlenir. İhtiyar doktora ısınması için ateş yakar. Havanın sisli olduğunu, teker bozulmasa da mecburen durmaları gerektiğini, ilerdeki uçurumun bu sisli havada tehlikeli olduğunu söyler. Kurtların ulumasından korkan doktor, havanın soğuk olmasına da kızar bağırır. Bunun üzerine ihtiyar doktora dua etmesini söyler. Doktor bu tür şeylere inanmadığını söyleyince aralarında sohbet başlar. İhtiyar doktoru ikna eder ve beraber dua ederler. Dua bitince sis dağılır, kurtlar susar, arabanın tekeri yapılır. Doktor da sakinleşir. Yola devam ederler ancak gelinen yer doktorun evidir. İhtiyara geriye niçin getirdiğini, hastasının ne olacağını sorar. İhtiyar tebessüm ederek hastanın iyileştiğini söyler. Doktor hayretler içinde evine doğru bir iki adım yönelir, geriye dönüp baktığında ise ne araba ne ihtiyar vardır.

Filmde olaylar köy doktorunun başından geçer. Filmde anlatılan olağanüstülük ise doktorun gece yaşadıklarıdır. Varla yok arasında gelgitleridir. Aslında kendi içindeki sorunları ile başa çıkamayan doktora çevresindekileri bahane göstermesi yerine dua ederek, sakinleşmesi ve mutlu olmasını öğreten bir ruhani varlık, filmde olağanüstülüğü gösterir. Filmdeki kurt da insanların içini kemiren arzu

ve istekleri, sis ise bu istekler sonucunda hayatı kendine zindan etmesidir. Oradaki bütün olumsuzlukların da bir dua ile çözülebileceği vurgulanmaktadır. Filmde, kendine sebepsiz yere sorunlar yaratan ve neticesinde mutsuz olan doktorun yardımına bir gece vakti gelen Hızır'dır. Anlatılarda kulun sıkıştığı anlarda yardıma gelen Hızır, filmde sakallı ihtiyardır. Sonuç olarak filmde, belli bir kişinin tecrübe ettiği olağanüstü bir olay anlatılmaktadır. Göstermiş olduğu özellikler açısından Köy Doktoru adlı Türk filminin memoratların devamı olan bir Türk filmi olduğunu söyleyebiliriz.

Memoratların Devamı Olan Türk Filmleri başlığında memorat özelliği gösteren iki film inceledik. Filmlerin, aslını oluşturan memoratlar gibi varolan sosyal yapıyı onu oluşturan sosyal değerlerin altını çizip pekiştirerek kuvvetlendirdikleri görülmektedir. Toplumda mevcut işleyişin, söz konusu değerlerin çiğnenmesi sonucunda ilahi bir güç tarafından uyarılacağı veya cezalandırılacağı vurgusu ön plandadır. Sonuç olarak memoratlar, toplum yapısını, işleyişini veya değerleri koruma adına olağanüstü varlıklar tarafından müdahalelerin yapıldığını, gerektiğinde cezaların verildiğini bir insanın yaşadığı tecrübeler neticesinde sosyal yaşama ulaştıran anlatılardır. Türk filmleri de bu işlevi sinema aracılığıyla kendine vazife edinen yeniçağın memoratlarıdır.

Sözlü Anlatım Türü Olarak Türk Filmleri ana başlığında, Masalların Devamı Olarak Türk Filmleri, Destanların Devamı Olarak Türk Filmleri, Menkıbelerin Devamı Olarak Türk Filmleri, Halk Hikâyelerinin Devamı Olarak Türk Filmleri, Efsanelerin Devamı Olarak Türk Filmleri, Memoratların Devamı Olarak Türk Filmleri alt başlıklarını inceledik. Bu alt başlıklarda kırk Türk filmi göstermiş oldukları özellikler bakımından değerlendirdik. Bu değerlendirmeler sonucunda sinemada gösterilen Türk filmlerinin, konu ve yapı bakımından kendisinden önce insanları eğlendirme ve eğitme vb. birçok toplumsal işlevi yerine getiren sözlü anlatılarla birebir örtüştüğünü görmekteyiz. Türk kültürü içinde üretilen bu Türk filmlerinin birden bire ortaya çıkmalarının mümkün olmadıkları düşünüldüğünde bir geleneğin devamı olduklarını, bu geleneğin de sözlü anlatı geleneği olduğunu görmekteyiz. Sözlü anlatı geleneğinden alınan unsurlarla Türk sinema tarihini

başlatan sektör, ilerleyen yıllarda da gelenekten yaralanmaya devam etmiştir. Ancak hayatın bir gereği olarak yaşam içindeki her türlü değişim ve dönüşüme paralel bir çizgide Türk sineması da sözlü anlatı geleneğinden aldığı unsurları değiştirerek ve dönemin şartlarına göre dönüştürerek kullanmaya devam etmiştir. Bu değişim ve dönüşümlerin izleri farklı dönemlerde çekilmiş filmlerden aldığımız örneklerde karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlerden sinema tarihinin ilk zamanlarında çekilenlerin hiç değişiklik yapılmadan sözlü anlatı türlerinin sinemaya aktarılmış oldukları görülmüştür. İlerleyen yıllarda filmler sözlü anlatı unsurlarının değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerini ya da bu anlatıları değiştirerek ve dönüştürerek kullanmaya devam etmişlerdir. 2000’li yıllardan sonra bile sözlü anlatı geleneğinden kopamayan Türk sineması, yeni teknolojik gelişmeler sonrası ürettiği dev bütçeli yapımlarda da sözlü anlatı geleneği türlerini bünyesinde yaşatmaya devam etmiş, sözlü anlatı türlerinin anlatı tadına varmış Türk toplumuna modern masallar, destanlar, menkıbeler, halk hikâyeleri, efsaneler ve memoratlar anlatmaya devam etmiştir.

2. 3. İCRA BAĞLAMINDAN SÖZLÜ ANLATIM TÜRLERİ VE TÜRK FİLMİLERİ

Bir iletişim biçimi olarak sözlü anlatım türlerinin sunulması sanatsal bir eylemdir. Bu sanatsal eylem, icracısı, dinleyicisi ve izleyicisiyle birlikte oluşturdukları çevre bütünüyle de icra bağlamını oluşturur (Çobanoğlu 2002: 272-286). Bir başka ifadeyle sözlü anlatım türlerinin, anlatımları, bunları dinleyen veya izleyen kişiler, anlatımın gerçekleştirildiği mekân, seyircinin ekonomik, kültürel ve sosyal statüsü, anlatıcının istekli veya isteksiz oluşu vb. değişken durumların hepsinin oluşturduğu bağlama icra bağlamı diyoruz.

İcra bağlamı bir anlatının performansını doğrudan etkileyen ana etkidir. İcraacı, dinleyicilerin arasında kendisine kızgın bir şekilde bakan bir kişiden etkilenerek kullandığı argo kelimeleri azaltabileceği gibi, izleyiciler arasında oturan ekonomik durumu iyi bir şahıstan bol bahşiş alabilme adına anlatının içinde olmayan iltifatlar da dizebilir. Bunun yanında icracı ve izleyicinin cinsel benzerlik veya

farklılıkları anlatının seyrini bir hayli değiştirebilir¹. Bu ve buna benzer sayabileceğimiz birçok etken sözlü anlatım türlerinin icrasını doğrudan etkileyen unsurlardır. Ancak bu saydığımız unsurlar sinema ortamına girdiğinde değişim ve dönüşümün neticesinde birçok yönden farklılık gösterirler.

Sözlü anlatıların icraları canlı performans şeklinde olduğu için Türk filmlerinin icra bağlamlarıyla farklılık gösterirler. Ayrıca dönemsel farklılıklar ve buna bağlı olarak değişim ve dönüşümler neticesinde icra bağlamında da değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Bu farklılıkları aşağıda ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğiz.

2. 3. 1. Sözlü Anlatım Türlerinin İcra Bağlamları

Sözlü anlatım türlerini ortaya çıkış silsilesi yönüyle yukarıda incelemiştik. Neticesinde sözlü anlatım türlerinin birbirlerinin devamı olduklarını, bir önceki anlatım türünün kendisinden sonra ortaya çıkan anlatım türüne birçok miras bıraktığını, ortaya çıkan yeni anlatım türünün mirası kullanıp ve o mirası değiştirerek kendisinden sonra gelen diğer yeni anlatım türlerine aktardığını anlatmıştık. Bu ortaya çıkış ve sürekli yeni türlerin ihtiyacı, ekonomik, sosyal, kültürel ve coğrafik gibi değişken şartların neticesinde olmuştur. Sözlü anlatım türlerinin aynı kaynaktan beslenerek ama aynı zamanda değişim ve dönüşüm yaşayarak süreklilik arz etmeleri onların icra bağlamlarının da anlatım türlerine göre değişim ve dönüşüm yaşadıklarını gösterir.

Sözlü anlatım türlerinin icra bağlamları insanları bir araya getirerek onların halklaşması işlevini yerine getirirler. İnsanların bir araya gelerek aynı kültürel ortamı paylaşmaları sonucunda aynı ideal etrafında toplanarak bireyi halklaştırma görevinin yanında bir mefkûrede birleştirme işlevini de yerine getirirler. Sözlü anlatıların bu görevleri günümüzde Türk filmleri tarafından devam ettirilmektedir. İncelemiştir olduğumuz filmler genelde sözlü anlatıların, özelde ise devamı niteliğindeki sözlü anlatı türünün geçmişteki toplumsal sorumluluklarını bugün en iyi biçimde devam

¹ Çobanoğlu (2002: 280-286) eserinde bu konuyla ilgili örneklere yer vermiştir.

ettirmektedirler. Bu sosyal sorumluluğun el değiştirmesi kısa bir zamanda değil, değişim ve donüşümler neticesinde uzun bir sürecin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu süreci çalışmamızda incelediğimiz türler üzerinde değerlendirelim.

Masal herkes tarafından anlatılamaz. Masal bilip her anlatana da masalcı denemez. Masal anlatmak tıpkı hikâye anlatmak, türkü söylemek gibi kabiliyet ister. Ayrıca bir sanatı nasıl ki birkaç saatte öğrenip icra etmek kolay değilse, masal anlatmayı öğrenmek de kolay değildir (Sakaoğlu 1999: 130). Bundan dolayı masalı kendine has özellikleriyle ve kendine özgü şivesiyle nakleden ancak ocaktan yetişme masalcılardır. Masalı ocaktan yetişerek anlatan masalcıya da “masal anası” denir. Bu tabir erkek anlatıcıların da olmasına rağmen, masal anlatıcılarının daha çok kadın anlatıcılardan oluştuğu için dilimize bu soylenişi ile girmiştir. Masal anaları anlattıkları masalları kendi analarından öğrenerek, anadan kıza aktarma usulüne göre geleneği devam ettirirler. Boylelikle usta ıracak ilişkisi ya da halk hekimliği gibi yıllarca anasının yanında masal dinleyen kız masallarla büyür. Büyürken anasının yanında bazen masal anlatma seanslarına da katılır, bu anlatmalarda ıracıklığın vermiş olduğu heyecanı ve acemiliği üzerinden atar. Zamanla masal anasının yaşlanması ve gerektiği gibi masalları anlatamamasının ardından görevi el verme usulüne uygun biçimde kızına devrederek geleneğin devamını sağlanır.

Masallar her zaman ve her ortamda anlatılabilir. Sağlık durumu iyi olan her masalcı, istendiği zaman masal anlatabilir. Halk hikâyelerinde olduğu gibi anlatımın gerçekleşmesi için belli bir dinleyici sayısına veya bir halk odası, kahvehane gibi ortamlara ihtiyaç duyulmaması masalın icrasını kolaylaştırır. Masalcı bir odada bulunduğu çocuklara ya da kendi çocuklarına masalı anlatabilir. Masalcının anlatımı için ön hazırlığa da gerek yoktur. Masalcı ıracıklık döneminden itibaren belleğinde biriktirdiği her masalda kullanabileceği kalıp ifadelerle (formel) dinleyicisini büyüler. Buna rağmen masalın da iyi şartlarda anlatılması için dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır (Sakaoğlu 1999: 134). Özellikle masalcının anlatımda isteksiz olması her türlü ortamda dinleyiciyi sıkkan bir icra olur. Bundan dolayı öncelikle masalcı anlatıma istekli başlamalı, anlatım için uygun zemin oluşturulmalıdır. Özellikle kırsalda yazları gündüz saatlerini çalışmakla geçiren

anlatıcının yaz gecelerindeki performansı ile kış aylarında günü dinlenerek geçirdiği bir kış gecesindeki icrası bir olmayacaktır. Diğer yandan dinleyicinin de her türlü değişken özellikleri icrayı etkileyen hususlardır. Bir masal anasının kendi evinde kendi çocuk veya torunlarına anlattığı masal icrası ile komşunun evinde bütün köy çocuklarına anlattığı masal icrası birbirinden farklı olacaktır. Yine masal anasının kadınların toplandığı bir düğün yemeği, imecelik, çamaşır günü vb. özel günlerde kadınlara anlattığı masal icrası diğer performanslarıyla farklılık gösterir.

Sonuç olarak sözlü anlatım türlerinden masal, her ortamda her zaman anlatılabilen, kendine has özel bir anlatıcısı olan bir türdür. Masal anlatımının daha olumlu sonuçlanmasında icra bağlamının büyük etkisinin olduğunu, bu etkinin neticesinde zamanımıza kadar değişimler ve dönüşümler yaşadığını diğer başlıkta inceleyeceğimiz film anlatılarının bu değişim ve dönüşümler sonucunda oluşmuş yeni icra bağlamları olduğunu söyleyebiliriz.

Masallardan sonra teşekkül eden destanlar masalların icra bağlamlarına göre çok değişik özellikler gösterir. Destanların, Türk dünyasında, tarihi sosyokültürel bağlamlarda icraları bir aileden, kahvehane ve çayhane gibi umuma açık mekânlardan, sürek avlarına, düğünlere, yas törenlerine, ziyafetlere, hanların, sultanların huzurunda hususi icralara kadar varan bir çeşitliliktedir. Orhun abidelerine ve Dede Korkut'a yansıyan tarihi icra bağlamlarında han veya sultanlar önündeki destan anlatmalarının veya pek çok yazılı belgeye istinaden ritüelistik bir mahiyete sahip "oğuznâme" icralarının benzerlerinin geçen yüzyıla kadar Türk dünyasının değişik yörelerinde devam ettiği bilinmektedir (Çobanoğlu 2003a: 84). Devlet başkanları düzeyinde icralarının yanında aile düzeyinde yapılan icralarda da yine mitolojik fikirlerden beslenen icra bağlamları mevcuttur. Eve özel davet edilen destancı, uzak yerlerden gelerek geldiği yerleşim yerinde birkaç gün misafir edilir, bu zaman zarfında geceleri destan icraları sabahlara kadar sürerdi. Aile icra bağlamından başka, zengin kişiler ava giderken yanlarında götürdükleri destancının sesinden "dağın iyisi"nin memnun kalacağı ve av hayvanlarını avcılara doğru yönlendireceği inancı da bazı Türk topluluklarında geçerli olmasından dolayı avda yapılan destan icraları vardır. Yine evlenme, ölüm, doğum gibi geçiş törenlerinde destan icraları

olmazsa olmazlardandır. Müslüman Türkler arasında Ramazan aylarında halka açık kahvehanelerde destancı ve mekân sahibinin sözleşmeleri sonucunda otuz gün süresince destan icraları gerçekleşirdi (Çobanoğlu 2002: 246). Destanların icraları, yakın tarihlere kadar ağa, bey, paşa konaklarında, halka açık han, tekke, çayhane, kahvehane gibi mekânlarda sürdürülmüştür. Özellikle savaşlarda askeri cesaretlendirmek için, moral bakımından askeri motive etmek amaçlı destan icraları gerçekleştirildiği, halk ozanlarının katıldığı savaşları anlattıkları destanlarından anlaşılmaktadır.

Ustasından dinlediği destanı ortam beklentilerine, o anki bağlama göre yeniden yorumlayan ozan anlatıyı konuya sadık kalarak anlatır. Anlatının ilk şekli bir daha gelmemek üzere yok olmuştur. Yeni icra yeni bir yaratmadır. Bu da anlatının değişim ve dönüşümü yani sürekliliğidir (Ong 1995: 78). Ozanın belleğindeki değişmeyen malzeme, bütün öykülerin farklı bir yapıyla çıkmasını sağlayan yüzer bir konu ve kalıp hazinesidir.

Sonuç olarak destanlar masallara göre çok farklı icra bağlamına sahip olup, çok geniş bir bağlamda icra edilmektedirler. Ayrıca destanların kutsal anlatılar olarak kabul görmeleri onları anlatanlara da kutsallık katmış, toplum içinde farklı statüde algılanmalarını sağlamıştır. Bunun neticesinde de destanların icra bağlamları dini ritüellere dönüşmüştür. Bu bağlamda Türk destan geleneği sözlü kültür ortamında ve geleneksel icra bağlamıyla, dinleyici çevresinde adeta bir hikmet arayışı, somutlaşan kutsala dokunuş, tarihi algılayış ve tarihi-kültürel gerçeklerin paylaşım süreci gerçekleştirilmiştir. Bu süreç günümüzde sinema bağlamında devam etmekte olup kutsala dokunuş ve hikmet arayışı farklı icra bağlamlarında sürdürülmektedir.

İnsan, çevresinde gelişen hadiseler neticesinde çaresizlik içinde kaldığı zaman kendisinden ulu olana inanma, kudret sahibine sığınma gereği duyar. Bu her din veya öğretilerde karşımıza çıkan olağanüstü olana inanma düşüncesi menkıbelerde, peygamberlerin mucizesi, veli, ermiş veya şeyhlerin de kerametleri ile onlara olan inancı veya bağlılığı güçlendirmiştir. Menkıbelerdeki bu özellik anlatıya kutsallık özelliği yüklemektedir. Ona yüklenen bu özellik anlatıya sahip çıkma, saygı duyma

veya inanma hususunda insanların daha farklı bir açıyla değerlendirmelerine sebep olmaktadır. Bundan dolayı menkıbelerin icra bağlamı diğer anlatuların icra bağlamlarına göre farklılık gösterir. Menkıbeler inancın bir gereği olarak dinlenmesi ve anlatılması gereken anlatılar olarak algılanmasından dolayı, icracıları toplum içinde sözü dinlenir, güvenilir veya özellikle yaşlı kişilerden oluşmaktadır. Menkıbeler, özellikle dini vecibelerin yerine getirildiği mekânlarda anlatılarak kutsallık mührü biraz daha fazla hissettirilir. Sonuç olarak menkıbeler veli kişilerin hayatlarını anlatan bir tür olduğu için diğer anlatım türlerine göre farklı bir icra bağlamı oluştururlar.

Nazım nesir karışık bir yapıya sahip olan halk hikâyelerinin icra bağlamı destanların icra bağlamlarıyla benzerlik gösterir. Destanlarını kopuz veya saz eşliğinde söyleyene destancı isminin verildiğini söylemiştik. Halk hikâyelerini anlatan kişilerde destancı gibi elinde çalgısı ile bu genellikle saz olur, diyar diyar dolaşarak sanatını icra etmişlerdir. Bu icracılara “meddah” denmektedir. Meddahlar ustasının yanında uzun süre çıraklık yaptıktan sonra ya bade içme ile ya da ustasının el vermesiyle geleneği ustasından sonra devam ettirirler (Sakaoğlu 1997: 5-28). Ancak zamanla meddahların yetişmemeleri sonucunda gelenekte meddahların görevini “halk âşı(k)ğrı”(ları), sürdürmüşlerdir (Alptekin 1997: 93). Halk hikâyelerinin icra bağlamı genellikle düğünler, kahveler, ayin-i cemler, şölen veya şenliklerdir (Kaya 2000: 233). Halk kültürünün yaşatılmasında büyük paya sahip olan bu ortamlar, halk hikâyeciliğinin de en önemli icra bağlamlarıdır. Meddahlar ve âşıklar halk hikâyelerini anlatırken kendi çevresinden, yaşadığı dönemden, kendi yaşantısından etkilenerik hikâyelere eklemeler veya onlardan eksiltmeler yaparlar (Sakaoğlu 1997: 14). Böylece zaman içerisinde halk hikâyelerinde değişim ve dönüşümler yaşanır. Bu değişim ve dönüşümler teknolojik gelişmelerle daha da hız kazanarak icra bağlamlarında da görülmeye başlar. Netice itibari ile halk hikâyelerinin icra bağlamları da yaşamın değişimine paralel biçimde değişime uğramış ve şimdilik son icra bağlamı olarak sinema tercih edilmiştir.

Bir iki olay veya epizottan oluşan, çoğunlukla garip olay, şahıs veya duruma bağlı olarak yaratılan, tarihî, dinî ve tabiatla ilgili olaylar, yer adları, ünlü kişilerin

hayatı ile ilgili anlatımlarla ve hayali unsurlarla birleşerek oluşan efsane, kısa sözlü anlatım türleridir. Kısa sözlü anlatım olmasından dolayı özel bir çaba gerektirmeyen efsane anlatımının icra bağlamı diğer sözlü anlatılarına göre daha sadedir. Toplumda her sağlıklı insanın her ortamda anlatabildiği efsanelerin kendine has özel bir anlatıcısı yoktur. İdeal toplum olma yolunda işlevlere sahip olan efsaneler, her bağlamda icra edilmelerinden dolayı, teknolojik gelişmeler neticesinde hayatımıza giren sinema ve televizyon bağlamında da icraları yapılmaktadır.

Tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşanan veya ondan dinlemiş biri tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâyeler olan memoratın icra bağlamı efsanelerle benzerlik gösterir. Memoratların, masallar veya destanlar gibi özel bir anlatıcısı yoktur. Memorat anlattıkları için kimse onlara özel bir sosyal statü vermez hatta Türk sosyo-kültürel yapısında, birçok durumda memorat anlatan bu tür “hurafe” veya “bilimsel” (!) olmayan unsurlar taşıyan kişisel öyküleri anlattığı için kınanabilir ve tecrit bile edilebilirler. Kısaca gelenek, memorat anlatmayı bir sözlü sanat olarak benimseyip anlatıcısına da özel bir sosyal statü tanımaz (Çobanoğlu 2003b: 49). Memorat anlatıcısının özel yetiştirilmiş bir kişi olmasına gerek olmadığı gibi icranın zamanı ve mekânı da o kadar önemli değildir. Memorat anlatımı, toplumda tabu haline getirilmiş uygulanması zorunlu veya yasak davranışların, çiğnenmesi ya da uygulanması neticesinde ortaya çıkabilecek ödül veya cezayla mevcut inancın kökleşmesinde büyük öneme sahiptir. Böylelikle toplumda olumlu davranışların pekiştirilmesi, olumsuz davranışların söndürülmesi işlevini yıllardır yerine getiren memoratlar bu işlevlerini günümüzde sinema filmleriyle devam ettirmektedirler.

Sonuç olarak Sözlü Anlatım Türlerinin İcra Bağlamları başlığında, sözlü anlatım türlerinin genelde, toplumsal birliği sağlayarak bireyleri sosyalleştiren toplumsal işlevleri olan anlatılar olduğunu söyleyebiliriz. Özelde ise genel amaç çerçevesinde her anlatının kendine has icra bağlamı oluşturduğunu, bunların zamanla değişim ve dönüşüme uğradığını bu değişim ve dönüşümler neticesinde yeni icra bağlamlarının Türk filmleri olduğunu, geçmişte sözlü anlatıların üstlenmiş oldukları toplumsal görevi günümüzde Türk filmlerinin devam ettirdiğini söyleyebiliriz.

2. 3. 2. Türk Filmlerinin İcra Bağlamları

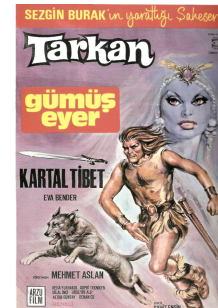
Dünyada, 28 Aralık 1895'te Lumiere Kardeşler'in Paris'teki Grand Cafe'de halka yaptıkları ilk genel gösterim (Özön 1962: 15) ile başlayan sinema filmlerinin icrası, Türkiye'de Weinberg tarafından 1896/1897'de Galatasaray'daki Sponek salonunda yapılmıştır (Scognamillo 1998: 16). Aynı yıllarda tiyatro salonlarında icra edilen filmler, daha sonraki yıllarda sinema salonlarında icralarına devam etmişlerdir.

Türk filmleri sözlü anlatım türlerinin devamı olarak onların geçmişte üstlendikleri bireyleri halklaştırma işlevlerini önce salonlarda, sonra tiyatro salonlarında, daha sonra da sinema salonlarında devam ettirmişlerdir. Sözlü anlatıların beyaz perdeye aktarılmasıyla icra bağlamında önemli değişim ve dönüşümler görülmüştür. Özellikle sözlü anlatım türlerinde halk ile karşılıklı canlı bir performans içinde olan anlatıcı, sinema ile kamera arkasına geçerek anlatıcı kimliğini kaybetmeden sadece isim değiştirerek “yönetmen” ismini almıştır. Yönetmenler, masal anası, destancı, ozan, halk âşığı, meddah, anlatıcı vb. isimler altında sözlü anlatım türlerini icra eden sanatkarların yerini alarak, onların toplumu ideal olana doğru yönlendirme çabalarını devam ettirmişlerdir. Bir yandan da sözlü anlatım türleri Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde canlı performanslarına yine devam etmiştir.

Sinema ile icra bağlamında yaşanan bu büyük değişim, ticari beklentilerin de getirisi ile değişik mecralara kaymıştır. Sözlü anlatım türlerinin icra bağlamlarını yukarıda anlatırken ticari amaçtan hiç bahsetmedik. Çünkü icrada anlatıcının tek maddi beklentisi karnını doyurmak olduğu için ticari amaç hiçbir zaman ön planda değildir. Ancak sinema sektörü geliştikçe ve büyüdükçe daha çok tecimsel yaklaşımlar neticesinde, sinema salonlarının biletli olması, bu salonları doldurabilme ve daha çok kişiye ulaşabilme adına film afişleri üretilmiştir. Film afişleri, filmin gösterime girmesinden belli bir zaman önce halka ulaştırılarak, bunlarla filmin reklâmını yapma amaçlanmaktadır. İlk film gösterimi ile birlikte ilk film afişleri de basılmıştır.



Yapılan ilk film afişi, seyircilerin yabancı uyruklu olmalarından dolayı Türkçe dışında, Fransızca, Rumca, Ermenice ve Almanca olarak basılmıştır (Scognamillo 1998: 18). İlk gösterimle birlikte yapılmaya başlayan film afişleri her film icrasında filme uygun anlatımlarla yeni kompozisyonlar şeklinde halka sunulmuş, bu oluşum günümüze kadar devam etmiştir. Matbaa teknolojisinin gelişmesiyle film afişleri de renkli basımlarıyla halka ulaştırılmıştır. Yukarıda filmleri incelerken bahsettiğimiz değişim ve dönüşümler afişlerde de kendini göstermiştir. Filmlerin değişmesiyle afişler de değişime uğramış, ilk dönem afişleri sözlü anlatım türlerinin sözlü gelenekteki anlatımları ile yansıtılmıştır.

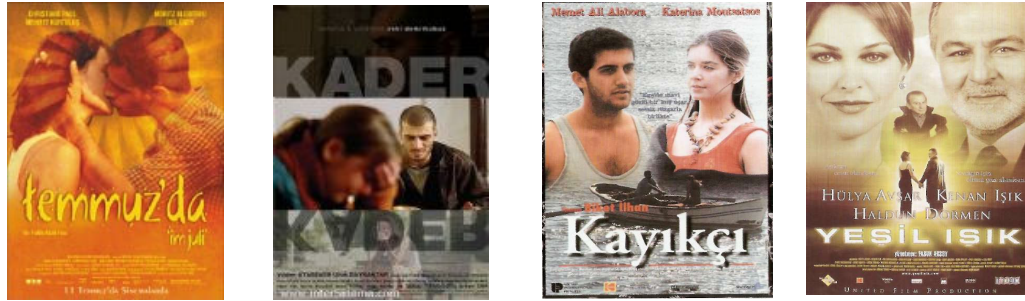


Çalışmamızda incelediğimiz filmlerin afişleri incelendiğinde, sözlü anlatım türlerinin değiştirilmeden sinemaya aktarılan filmler bölümünde ele aldığımız filmlerin afişleri de filme özgü anlatımla oluşturulmuştur. Afişlerde, filmin baş kahramanı ön planda olup filmdeki kılık kıyafetiyle resmedilmiştir. Bazı afişlerde filmdeki sahnelerin kareleri varken, bazı afişlerde de kahramanları ön planda tutan fotoğraflar vardır. Ayrıca filmin ismi, filmin yönetmeni, filmin yapımcı firması ile birlikte filmde rol alan oyuncuların isimleri afişlerde yer almaktadır. Böylelikle filmi izlemeden film hakkında izleyiciye ön bilgi verilmiş olunuyor. Filmlerin değişim ve dönüşüm yaşamasıyla birlikte afişlerde de değişim ve dönüşüm görülür.



Keloğlan Aramızda filminin, Keloğlan filmine göre dönmesel mekânların kullanıldığı, isim ve kıyafetlerde değişimler olduğunu söylemiştik. Afişte de aynı şekilde değişim ve dönüşüm izleri görülür. Keloğlan filminin afişine göre, Keloğlan Aramızda filminin afişinde yakın döneme ait kıyafetler göze çarpar. Destan özelliği taşıyan Cemil Dönüyor filminin afişi de diğer destan filmlerinin afişlerine göre farklılık gösterir. Halk hikâyelerinin devamı olan filmlerde, Kızılırmak-Karakoyun ve Kerem ile Aslı filmlerinin afişlerinde görülen kılık kıyafet ve insan manzaraları, Batan Güneş ve Bir Yudum Mutluluk filmlerinde değişim ve dönüşümün neticesinde yakın döneme ait unsurlara yerini bırakır. Son dönem yapılan ve dönüşüm yaşayarak sinemaya aktarılan sözlü anlatım türlerinin devamı olan Türk filmlerinin afişleri ise tamamen günümüz dünyasını yansıtan ve teknolojinin imkânlarından yararlanarak oluşturulmuş afişlerdir.





Sözlü anlatım türlerinin değişim ve dönüşüm yaşamış biçimlerinin sinemaya aktarıldığı Türk filmlerinin afişleri, sinema sektöründeki gelişmelerin teknoloji ile buluşmasıyla son derece etkili tasarımlar şeklini almışlardır. Ayrıca insanların algıdaki değişimleri sonucunda afiş sunumlarına da değişimler gözlenir. Ulak filminin afişinde “Ulak” yazısının Arap harflerine benzetilerek yazılması, masalın köken itibari ile Doğu kültürü eksenli olduğu düşüncesinin varlığını bize hissettirir. Ayrıca figüranların kıyafetleriyle de birleşerek Doğu kültürünün gizemini yansıtmaya amacı güdülmüştür. Böylece seyirciye filmi izlemesi halinde modern dünyada masal dünyasına götürme mesajı iletilmiş oluyor. Yine Kader filmindeki filmin ismi olan “kader” sözcüğü afişin başında doğru şekliyle, afişin altında ters şekliyle yazılmıştır. Bu da filmin başından sonuna işlenen konusu kaderin bazen ters dönebileceği ve sözlü anlatılarda görülen “kaderin ters dönmesi motifi” afişle de vurgulanmaktadır. Anlat İstanbul filminin afişindeki yazıların ve insan tasvirlerinin silikliği, filmde geçen “varla yok arasında” tabirini yansıtmaktadır. Ayrıca masal dünyasının insanda uyandırdığı duyguları afiş birebir yansıtmaktadır.

Sonuç olarak sinema sektörü ile birlikte afiş tasarımı ve dağıtımı da ona uygun bir şekilde değişim ve gelişim göstermiştir. Afişler genel itibari ile baş kahramana vurgu yapan, konuyla ilintili unsurları ön plana çıkararak konu hakkında bir ön bilgi veren, bazen filmin en etkili sahnelerinden kareler barındıran, sosyo ekonomik ve teknolojik gelişmelere paralel olarak değişim ve dönüşüm yaşayan görsel iletişim araçlarıdır.

Sinema sektöründe Türk filmlerinin icra bağlamlarından biri de sektörün gelişmesinden ve kaliteli ürünler verilmeye başlanmasından sonra bu yapımları

teşvik etme, oyuncularını onore etme ve bu eserleri yurt veya dünya çapında tanıtmaya amaçlı yapılan film festivalleridir. Festivaller, sinema sektörünün her alanında hizmet veren insanları bir araya getiren, bu insanları, sevenleri ile bir platformda buluşturan, ayrıca gösterime girmemiş veya gösterimde ilgi görmemiş birçok yapıma seyirci beğenisine sunma fırsatı sunulan geniş çaplı organizasyonlardır. Festivallerde bir filme emek veren her çalışan değerlendirilerek bir jüri karşısında incelemeden geçer ve beğeniye göre farklı dallarda ödüller verilir. Bu ödüller açıklandığında filmin kat kat reklâmı yapılmış olmakla birlikte, o dalda ödül alan oyuncu veya çalışan da sektörde kendi reklâmını yapmış demektir. Bu oluşumlar farklı kültüre sahip insanları bir araya getirmekle, sözlü anlatım geleneğinde olduğu gibi bireyleri halklaştırma görevini günümüzde devam ettirmektedir. Böylelikle festivaller sözlü anlatım geleneğinin dün üstlenmiş olduğu görevi bugün omuzlarında taşımaktadır.

Türk sinema tarihinde bu tür bir organizasyonda ilk ödülü “Susuz Yaz (1963)” adlı Türk filmi Berlin Şenliği’nde almıştır (Scognamillo 1998: 198). Türkiye’de son yıllarda yapılan çalışmalar neticesinde dünya sinemaseverlerin de beğenilerine sunulan birçok film festivali yapılmıştır. 1001 Belgesel Film Festivali, Adana Altın Koza Kültür Ve Sanat Festivali, Ankara Film Festivali Bünyesinde Kısa Film Günleri, Antalya Altın Portakal Film Festivali, Avrupa Filmleri Festivali (Gezici Festival), Beyazperdenin Ardındaki Kentler Film Festivali, Foça Çevre Kısa Filmleri Festivali, İstanbul Uluslararası Kısa Film Günleri, İzmir Uluslararası Kısa Film Festivali, Marmara Üniversitesi -Kısa Metrajlı Film Yarışması, Paso Öğrenci Filmleri Festivali, Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali, Uçan Süpürge Ankara Kadın Filmleri Festivali, Uluslararası Ankara Film Festivali, Uluslararası Bodrum Çevre Filmleri Festivali, Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası İzmir Film Festivali bu organizasyonlardan bazılarıdır. Sonuç olarak festivaller ve yarışmalar film izleme ve izletme amacıyla toplanan bireyleri bir paydada buluşturarak onları halklaştıran, sözlü anlatı geleneğinin halklaştırma işlevini en iyi şekilde yapan icra bağlamıdır.

Sinema tarihinde, hem dünyada hem de ülkemizde en fazla etkiye sahip olan ve insanlara filmlerin en iyi kalitede icra edildiği bağlam sinema salonlarıdır.

Türkiye’de film icralarının başlamasıyla, ilk film icralarında halkın toplanıp farklı amaçlar için kullandıkları mekânlardan (Sponek Birahanesi) sonra, salon şekline getirilen apartman odaları kullanılmıştır. Halkın bir icrayı izlemek için toplandığı tiyatro salonları bu film icraları için de kullanılmıştır (Scognamillo 1998: 16-17). Ayrıca, bazı İstanbullu bayanlar sinemayı konaklarda, hususi seanslarda seyrederdiler. Meşrutiyetten sonra Ramazanlarda açık havada gösterilen film icralarında kadınlar bir yana, erkekler bir yana oturur araya da bir perde gerilirdi. Sinema filmi icraları, zamanla kadınların ve erkeklerin bir arada izleyebilecekleri film şirketlerine özel sinema salonlarına taşındı. Böylelikle toplumun her kesiminden bireylerin bir araya gelerek halk olabilecekleri icra bağlamı oluşturulmuştur.

Anadolu’da kurulan sinema salonlarında ise durum İstanbul’dakinden biraz farklıdır. Anadolu’nun birçok şehrinde sinema film gösterileri daha çok erkeklere hitap ederken, haftanın belli günleri kadınlar için de film seansları başlatılmıştır. Özellikle şehre veya kasabaya gelen seyyar sinema, halk arasında bayram havası estirir bir veya iki hafta filmler gösterilirdi. Bu esnada kadınlar, film gösterilerine çoluk çocuk bütün mahalle birlikte giderler ve giderken yanlarına aldıkları dolmalar, sarmalar, çekirdekler, içecekler vb. tüketim unsurlarıyla film icra bağlamını mesire şekline dönüştürürlerdi. Bu bayram havasında geçen film icralarında, evlenmek isteyen genç erkek ve kızlar beğendikleri adaylarla görüşme imkânı bulur, evliliğe ilk adımı buralarda atarlardı. Yine bir merkeze kurulan seyyar sinema etrafında oluşturulan seyyar satış alanları, çevre köy ve kasabalardan gelen ve eğlenme amaçlı toplanan halkın birtakım ihtiyaçlarına cevap vererek belli bir ticari sirkülasyonu da sağlamaktaydılar. Buralarda seyredilen filmler komşu oturmalarında en çok konuşulan ve anlatılan konular arsında olup, bazı film kahramanları hakkında da efsaneleştirilmiş anlatımlar üretilmekteydi. Ancak yaşamın bir gereği olarak sosyo-kültürel değişim, teknolojik gelişmeler, beklenti ve isteklerin günbegün farklılaşması neticesinde sinema salon ve film icra bağlamı da değişim ve dönüşüme uğramıştır. Özellikle video gösterim cihazının önce ufak salonlara sonra evlere girmesiyle sinema salonlarına olan rağbet azalmış, neticesinde evlerinde film izleyen bireyler diğer insanlarla bir araya gelemediklerinden dolayı kendi kabuğuna çekilen kişiler haline gelmişlerdir. İlerleyen yıllarda özel televizyon kanallarının kurulmasıyla

televizyonda gösterilen Türk filmi sayısı arttı. Bu artışın sonucunda da insanlar daha da fazla eve bağımlı izleyici haline geldi. Böylece Türk sinema sektörü televizyonda gösterilen yapımlar üretmeye başladılar. Böylelikle film icraları sinema salonlarından evlere kaydı. Netice itibari ile Türk filmlerinin yeni icra bağlamını evler oluşturmaktadır. Teknolojik gelişmenin süreklilik arz etmesi ile ev icra bağlamına, “ev sinema sistemi” adı altında sunulan ses sistemi ve DVD gösterim cihazı katılarak sinema salonu bağlamını evde oluşturma amacı güdülmüştür. Bu tespitler neticesinde Türk filmlerinin icra bağlamı çerçevesinde ele aldığımız sinema salonları günümüzde varlığını hala sürdürmekte olup, yukarıda dile getirdiğimiz bireyleri halklaştırma görevini yerine getirmektedirler.

Türk filmlerinin bir başka icra bağlamı da internet ağı ile bilgisayarlardır. İnternet kullanımının toplum yaşamına girmesiyle birlikte, Türk filmleri de internette gösterilmeye başlanmıştır. Böylelikle kişiler izleyemedikleri filmlere en kısa zamanda ulaşma imkânına sahip olarak isteği filmi izleyebilmektedir. Ayrıca son zamanda çekilen filmlerin hepsi reklâmlarını internet üzerinden yaparak birçok seyirci kitlesine ulaşabiliyor. Film şirketleri yapımı süren filmin isminde, filme özel bir internet sayfası hazırlayarak, yapım aşamasından gösterime kadar ve gösterimden sonra da film hakkındaki merak edilen bütün bilgi ve belgeleri buradan izleyicine ulaştırıyor. İnternet Türk filmlerinin icra bağlamı açısından bugün için gelinen en son noktayı teşkil etmektedir. Bütün bu anlatılanlar neticesinde Türk filmlerinin icra bağlamı bireyleri halklaştıran, toplumda sosyal değişimin kendisine yüklemiş olduğu işlevleri yerine getirmektedir.

Çalışmamızın temel mantığını oluşturan, sözlü anlatım türleri varlıklarını değişim ve dönüşüm yaşararak Türk filmleri bünyesinde devam ettirmektedirler, düşüncesinden hareketle, sözlü anlatım türlerinin ve Türk filmlerinin icra bağlamları bireyleri bir araya getirerek onları halklaştıran, ideal toplum olma yolunda insanları doğruya, güzele, iyiye vb. insancıl yaklaşımlarla geleceğe hazırlayan toplumsal bir dinamizmdir. Böylelikle sözlü anlatım türlerinin dün üstlenmiş olduğu toplumsal görevleri, bugün Türk filmleri yerine getirmektedir diyebiliriz

SONUÇ

Yaşamsal ihtiyaçlarımızın karşılanabilmesi için hayati bir öneme sahip olan “anlatma” ihtiyacı, karşılığında “dinleme”yi de hayatımıza sokmuştur. Anlatma ve dinleme insanların fizyolojik ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra zamanla bireylerin halk olmalarını sağlayan sosyal ihtiyaçlarını da gidermiştir. Neticede karnını doyuran, uyuyan ve korunan insan zamanla sevme, övme, eğlenme, statü sahibi olma vb. sosyal ihtiyaçlarını da giderme yoluna gitmiştir. Bu ihtiyacı da anlatma ve dinleme ile gideren insanlık zamanla kendini geliştirmiş, bu gelişim neticesinde istekleri de değişmeye başlamıştır. İlk başlarda belli bir kural çerçevesinde işlemeyen anlatma ve dinleme, yaşamın değişmesiyle belli kaideler etrafında anlatılmaya/dinlenmeye başlanmıştır. Zamanla bu anlatılar neslin devamı ile geleceğe aktarılarak bunların sürekliliği sağlanmıştır. İnsanlığın yaşam standartlarındaki değişim hiç durmamış, dolayısıyla sosyal bir varlık olan insan yenilikleri sürekli bünyesine katarak eskisi ile birlikte kullanmış, kullanılmayanı da bu süreçte terk etmiş. Böylece geçmiş ve gelecek arasında hiçbir kopukluk yaşanmadan birbirinin devamı olan, ancak işlevleri farklı anlatım türleri ortaya çıkmıştır.

Bu sözlü anlatım türlerinden ilk olarak ortaya çıkan ve dünyanın yaratılışını açıklama görevini tamamlayan mitlerden sonra, yaşamı anlama ve anlatma, birlikte yaşamak için millet olma, inançları yayma, sevme ve sevilme duygularının dışavurumu, çevremizde gelişen olağanüstü olayların açıklanması ve bunlara açıklık getirme gibi farklı amaçlar etrafında masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memurat gibi sözlü anlatım türleri ortaya çıkmıştır. Böylece insanlığın yaşamla ilk tanışma anından itibaren teşekkülünü oluşturan sözlü anlatılar, yaşam şartlarının değişimi neticesinde insanlığın beğeni ve beklentilerindeki değişim ve dönüşüme paralel olarak değişim ve dönüşüm geçirmiş farklı tür ve isimlerde hayatımızda varolmuşlardır.

Ancak matbaa teknolojisinin hayatımıza girmesi ve devamında üretilen elektronik aygıtların her alana sirayet etmeleri neticesinde sözlü anlatıların artık

görevlerini tamamladıkları, bu elektronik ürünlere yenik düştükleri düşüncesi sözlü anlatım türlerini adeta geçmişe hapsetmiştir. Ayrıca sözlü anlatılar işlevlerini tamamlamışlardır ve gelecekte sözlü anlatılara ihtiyaç yoktur, düşüncesiyle sözlü anlatım türleri yok sayılmakla karşı karşıya kalmışlardır. Toplumda oluşan bu düşünce üzerine gitmeyen halkbilimciler de dolaylı olarak bu fikri desteklemişlerdir. Neticede halkbilim alanında bu yanlışlığı düzeltmek için bir çalışmaya ihtiyaç duyulmuştur.

Biz de bu tezimizde sözlü anlatım türlerinin ilk ortaya çıkışlarından itibaren değişim ve dönüşüm geçirerek bugüne kadar ulaştıklarını, bu çağda Türk filmlerinde değişim ve dönüşüm geçirerek yaşamlarına devam ettiklerini, daha sonra da farklı isim veya anlatım biçiminde karşımıza çıkabileceklerini göstermek adına farklı bir çalışma ortaya koyduk.

Dünyada sinema serüveni 28 Aralık 1895'te Lumiere Kardeşler'in Paris'teki Grand Cafe'de halka yaptıkları ilk genel izlenim ile başlamıştır. Bu tarihten sonra hızla gelişen teknolojiyle birlikte dünyanın her yerinde kullanılan kamera, 1896/1897'de Galatasaray'daki Sponek salonunda yapılan gösterim ile Türkiye'de de kullanılmaya başlanmıştır. Türk sinemasında verilen ilk ürünler halkın daha önce alışık olduğu sözlü anlatıların birebir sinemaya aktarılmış şekillerinden oluşturulmuştur. Devamında üretilen filmler de bu geleneği değişim ve dönüşüm geçirerek devam ettirmiştir.

Türk sinemasında üretilen filmlerin sözlü anlatılarla ne kadar ilişkili olup olmadıkları konusunda bugüne kadar yapılan çalışmalar makaleden öte geçememiştir. Akademik alanda yapılan birkaç tez çalışmasını da iletişim fakülteleri akademisyenleri yapmıştır.

Türk sinema sektörü ilk yıllarda sözlü anlatım türlerini hiç değiştirmeden sinemaya aktarmıştır. Zamanla sözlü anlatıları günümüz şartlarıyla uyumlu bir kalıba sokarak eskilerine nazaran yeni filmler çekmişlerdir. Bu filmlerde kullanılan mekânlar, kıyafetler ve araç gereçler yavaş yavaş günümüzde kullanılan kıyafet,

mekân ve araç gereçlerle uyum göstermeye başlamış fakat eskiden kullanılan unsurlar tamamen terk edilmemiştir. Filmlerin yapım tarihleri günümüze yaklaştıkça modern unsurlar filmlerde daha fazla görülmeye başlanmış, hatta bazı filmlerde eski tamamen terk edilmiştir. Bu son dönem filmleri ilk bakıldığında sözlü anlatılarla ilişkisi olmayan eserler gibi görünse de ürünler biraz derinlemesine incelendiğinde anlatı mantığını sözlü anlatılardan aldığı kolaylıkla fark edilecektir.

Sözlü kültür ortamının kendine has özellikleri vardır. Türk filmleri de ilk bakıldıklarında matbaa teknolojisinin getirisi olan elektronik araçlar kullanılarak üretildikleri için yazılı kültür ürünü olarak düşünülmektedirler. Ancak Türk filmleri her ne kadar elektronik aygıtlar kullanılarak üretilmiş olsalar da göstermiş oldukları özellikler bakımından sözlü kültür ortamının ürünüdürler.

Türk sinemasında bugüne kadar verilen eserler içinde sözlü anlatım türleri mit ve fıkranın dışında masal, destan, menkıbe, halk hikâyesi, efsane ve memorat türlerinin devamı olan birden çok ürün verilmiştir. Türk sinemasının ilk yıllarında yapılan filmler, daha çok masal, destan ve halk hikâyesi türlerindedir. Bu sözlü anlatım türleri sözlü anlatı geleneğinde nasıl anlatılıyor ise hiç değiştirilmeden sinemaya uyarlanmışlardır. Daha sonraları teknolojinin de gelişmesiyle filmlerin konuları yine sözlü anlatılardan alınmasına rağmen, değiştirilmeden sinemaya uyarlama terk edilmiştir. Bu dönemde, sözlü anlatı konuları değiştirilerek ve güncel olaylardan da yararlanılarak yeni senaryolar oluşturulmuştur. Masal, destan ve halk hikâyesi dışında efsane, menkıbe ve memorat sözlü anlatım türlerinden de film örnekleri verilmiş olup bunlar diğer türlere göre az sayıdadır. Efsane ve menkıbe türlerinin devamı olan Türk filmleri ilk tarihlerde yine sözlü anlatıların hiç değiştirilmeden sinemaya aktarılmış biçimleridir. Zamanla güncel konu ve unsurlarla desteklenen senaryolar üreten senaryo yazarları sözlü anlatıları değiştirerek yeni anlatılar üretmişlerdir. Memorat türünde ise verilen eserler ise 1990 sonrası dönem olmasından dolayı ilk örneklerinden itibaren modern unsurlar kullanılarak filmler yapılmıştır. Memorat türünün devamı olan Türk filmleri son dönem filmleri oldukları için halen anlatıldıkları gibi sinemaya aktarılan bir türdür.

Her sanat eserinin bir icra bağlamı vardır. Sözlü anlatım türleri de kendi içinde farklılıklar göstermesinden dolayı çok farklı icra bağlamı oluşturmuşlardır. İlk ortaya çıkışlarından günümüze kadar değişim ve dönüşüm geçirerek gelen sözlü anlatılar icra bağlamı olarak da değişim ve dönüşüm yaşamışlardır. Toplumların ekonomik, sosyal, kültürel vb. sebepler dairesinde beğeni ve beklentilerindeki değişimleri sözlü anlatıların icra bağlamındaki değişim ve dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Sözlü anlatım türleri günümüzde varlıklarını Türk filmleri bünyesinde sürdürmelerinden dolayı Türk filmlerinin de icra bağlamları ilk ortaya çıkışından bu yana sürekli değişim ve dönüşüm yaşamıştır. İlk zamanlar sıradan salonlar ve binaların dairelerinde gösterilen filmler zamanla sinema salonlarına taşınmıştır. Ancak değişim ve dönüşüm durmamış Türk filmleri elektronik aygıtlarla önce küçük video salonlarına, sonra evlere, bilgisayar ve türevleriyle günlük yaşantımızın her anına ve mekânına, film afişleriyle kitabıza, defterimize ve kıyafetlerimize girmiştir. Böylece sürekli değişim ve dönüşüm geçiren sözlü anlatılar ve devamı olan Türk filmleri farklı bağlamlarda icralarını sürdürmektedirler.

Başta da dile getirdiğimiz gibi insanlığın anlatma ve dinleme ihtiyacı ancak mezarda son bulacağından, sözlü anlatılar bu ihtiyacı gidermek için teknolojik her türlü yenilikten faydalanarak geçmişte olduğu gibi zamana ve her türlü yaşam koşuluna uyum sağlayarak özünde oluşturduğu yapıyı kaybetmeden, yenilikleri bünyesine alıp eski unsurlarla bütünleştirerek insanlığın hizmetine yeniden sunmaktadır. Bu hayat döngüsünün içinde sözlü anlatıların şimdiki son durağı, anlatma ve dinleme ihtiyacının en yoğun şekilde giderildiği bağlam, genelde sinema özelde ise Türk filmleri, sözlü anlatıların dün üstlenmiş oldukları işlevleri bugün yerine getirmektedirler.

Netice itibari ile sözlü anlatılar, yaşamın ilk anından beri hayatımızda var olmuş, insanlığın yukarıda saydığımız gereksinimlerini karşılamış, yaşamın değişen şartları karşısında kendini yenilemiş yani değişim ve dönüşüme uğrayarak farklı isimler altında yaşamımıza girmiştir. Teknolojik gelişmeler neticesinde oluşan sinema sanatı içinde yer alan Türk filmlerinin oluşmasına kaynaklık eden sözlü anlatılar, varlıklarını Türk filmleri bağlamında devam ettirmişlerdir.

KAYNAKÇA

ABİSEL, Nilgün

2005 **Türk Sineması Üzerine Yazılar.**

Ankara: Phoenix Yayınları.

ADANIR, Oğuz

2006 **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi.**

İstanbul: PMP Yayıncılık.

ADIGÜZEL, Sedat

1999 “Başkurt Destanı Akbuzat’ın Epik Kurallara Göre İncelenmesi.”

Milli Folklor, 44: 24-34.

AKPINAR, Ertekin

2005 **10 Yönetmen ve Türk Sineması.**

İstanbul: Agora Kitaplığı.

AKSOY SHERIDAN, R. Aslıhan

2008 “Koroğlu, Karacaoğlan ve Pir Sultan Abdal Şiirine Birincil Sözlü Kültür Bağlamında Bakmak: Tarihsel Kişiler mi Sözlü Kültür Tipleri mi?”

Millî Folklor, 79: 33-38.

ALPTEKİN, A.Berat

1997 **Halk Hikayelerinin Motif Yapısı.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

ASLANOĞLU, Birgül

2004 “41. Türk Filminde Folklorik Unsurlar.” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),

Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

AY, Arif

“Efsane-Menkıbe Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi.”

<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/medergi/20.htm>

AZADOVSKİ, Mark

2002 **Sibirya’dan Bir Masal Anası.**

(Giriş Yazan ve İngilizce’den Çeviren: İlhan Başgöz),

Ankara: T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları.

BATTAL, Sadık

2006 **Asıl Film Şimdi Başlıyor.**

Vadi Yayınları.

BİRKALAN, Hande

2000 “Gelenek, Halk Kahramanları, Popüler Medya ve İnek Şaban.”

Folklor/Edebiyat, 23: 47-53.

BORATAV, Pertev Naili

1982 **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı.**

İstanbul.

BOYRAZ, Şeref

2000 “Halk Kültürü Unsurlarının Televizyon Reklâmlarında Kullanılması.”

Uluslar Arası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri,

T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

BOYRAZ, Şeref

2002 “Binbir Gece Masallarının Yeniden Yayınlanması Dolayısıyla.”

Folklor/Edebiyat, 31: 248- 252.

BOYRAZ, Şeref

2006 **Fal Kitabı Melhemeler ve Türk Halk Kültürü.**

İstanbul: Kitabevi Yayınları.

BOYRAZ, Şeref

2008 “Sözlü Anlatıların Sürekliliği Üzerine Düşünceler.”

Folklor/Edebiyat, 54: 105-117.

ÇOBANOĞLU, Özkul

1999 “Sözlü Kültürden Yazılı Kültür Ortamına Geçiş Bağlamında Erken Dönem Osmanlı Tarihlerinden Aşıkpaşazade'nin Epik Karakteri Üzerine Tespitler.”

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi.

(Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı): 65-82.

ÇOBANOĞLU, Özkul

2002 **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇOBANOĞLU, Özkul

2003a. **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇOBANOĞLU, Özkul

2003b. **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

DORSAY, Atilla

2004 **Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990-2004).**

İstanbul: Remzi Kitabevi.

ELÇİN, Şükrü

1988 “Türk Dilinde Destan Kelimesi ve Mefhumu.”

Halk Edebiyatı Araştırmaları, c I: 33-41.

ELÇİN, Şükrü

1993 **Halk Edebiyatına Giriş.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

ERGUN, Metin

1997 **Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I-II.**

Ankara: TDK Yayınları.

EVREN, Burçak

2006 **İlk Türk Filmleri,**

İstanbul: Es Yayınları.

GÖKMEN, Salih

1973 **Bugünkü Türk Sineması.**

İstanbul: Fetih Yayınevi.

GÜÇHAN, Gülseren

1992 **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.**

İstanbul: İmge Kitabevi.

GÜLMEN, Nuriye

2007 “Axel Olric’in Epik Yasaları Işığında “Salur Kazanın Evi Yagmalandığı Boyu Beyan Eder” İsimli Hikâyenin Okunması.”

Milli Folklor, 70: 14-20.

GÜNAY, Umay

- 1993 **Elazığ Masalları.**
Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÜNAY, Umay
1998 “Masal.”
Türk Dünyası El Kitabı. Cilt III., 425-438.
- GÜNGÖR, Arif Can
2003 “Sözlü Masal Geleneğinden Görsel Masal Evresine Geçiş ve Masal Formunun Yeşilçam Sinemasına Etkileri.” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),
İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÜR, Nagihan.
2008 “Sosyal Haydut” Düzleminden “Halk Kahramanı” Statüsüne Bir Yükseliş Köroğlu ve Sergüzeşti.”
Millî Folklor, 79: 14-20.
- HOUSTON, Penelope
1966 **Çağdaş Sinema.**
İstanbul: Kitapçılık Yayınları.
- İBRAYEV, İ. Şakir
1998 **Destanın Yapısı.**
Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İNANOĞLU, Türker
2004 **5555 Afişle Türk Sineması.**
İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- KARA, Çiğdem
2009 “Halk Masallarını Yeniden Anlatmak.”
Folklor/Edebiyat, 55: 203-213.
- KARAKAYA, Serdar
1997 “Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu.” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi),
İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, Doğan
1999 **Âşık Edebiyatı Araştırmaları.**

İstanbul: Kitabevi Yayınları.

KAYALI, Kurtuluş

2005 **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması.**

Ankara: Deniz Kitabevi.

KIRMIZI, Nazlı.

1989 “Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme.” (Yayımlanmamış Doktora Tezi),

Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KOÇAK, Aynur

2005 “Sözlü Kültür Ortamından Elektronik Kültür Ortamına Menkıbeler: Mehmet Emin Tokadi Örneği.”

Hacı Bektaş Velî, 35: 273-284.

LAZAR, Judith

2001 **İletişim Bilimi.**

Ankara: Vadi Yayınları.

ONG, Walter J.

1995 **Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi.**

İstanbul: Metis Yayıncılık.

ONARAN, A.Şerif. ve B. VARDAR

2005 **20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması.**

İstanbul: Beta Yayıncılık.

ÖZGÜÇ, Agah.

1993 **100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması.**

İstanbul: Bilgi Yayınevi.

ÖZGÜÇ, Agah.

2005 **Türlerle Türk Sineması,**

İstanbul: Dünya Yayıncılık.

ÖZÖN, Nijat

1962 **Türk Sineması Tarihi.**

İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.

ÖZÖN, Nijat

1968 **Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966).**

Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÖZÖN, Nijat

1970 **İlk Türk Sinemacısı Fuat UZKINAY.**

TSD Yayınları.

ÖZÖN, Nijat

1972 **100 Soruda Sinema Sanatı.**

İstanbul: Gerçek Yayınevi.

PÖSTEKİ, Nigar

2004 **1990 Sonrası Türk Sineması.**

İstanbul: Es Yayınları.

PÖSTEKİ, Nigar

2005 **Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması.**

İstanbul: Es Yayınları.

REFİĞ, Halit

1971 **Ulusal Sinema Kavgası.**

İstanbul: Hareket Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim

1980 **Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin
Tip Katalogu.**

Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

SAKAOĞLU, S., A. ALPTEKİN, Y. SAKAOĞLU ve E. ŞİMŞEK

1997 **Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri I.**

Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

SAKAOĞLU, S., A. ALPTEKİN, Y. SAKAOĞLU ve E. ŞİMŞEK

1999a. **Behçet Mahir'in Bütün Hikayeleri II.**

Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim

1999b. **Masal Araştırmaları.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

SAKAOĞLU, Saim

2002 **Gümüşhane ve Bayburt Masalları.**

Ankara: Akçağ Yayınları.

SCOGNAMİLLO, Giovanni

1998 **Türk Sinema Tarihi.**

İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SCOGNAMİLLO, G. ve M. DEMİRHAN

1999 **Fantastik Türk Sineması.**

İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

SEYİDOĞLU, Bilge

1975 **Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar.**

Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

SEYİDOĞLU, Bilge

1998 “Efsane.”

Türk Dünyası El Kitabı.

Cilt III., 417-424.

SUNAL, Kemal

2005 **TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü.**

İstanbul: Sel Yayıncılık.

ŞAHİN, Haşim

2004 “Menakıbnâme.”

İslam Ansiklopedisi, 29: 112-114.

ŞİMŞEK, Ayşe

2004 “1980’li Yıllarda Türk Sinemasında Kentleşme ve Göç Olgusu: At,

Fidan, Bir Avuç Cennet, Züğürt Ağa.” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi),

Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TEKSOY, Rekin

2007 **Rekin Teksoy’un Türk Sineması.**

İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

UÇAKAN, Mesut

1977 **Türk Sinemasında İdeoloji**

İstanbul: Düşünce Yayınları.

ÜNSER, Orhan

2004 **Kelimelerden Görüntüye.**

İstanbul: Es Yayınları.

VELİOĞLU, Özgür

2005 **İnançların Türk Sinemasına Yansıması.**

İstanbul: Es yayınları.

YAVUZ, Muhsine Helimoğlu

2002 **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri.**

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

YILDIZ, Naciye

2002 “Menkabeler.”

Türk Dünyası Edebiyat Tarihi,

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, C: 2, 117-130.

YILMAZ, Mehmet

2008 “Mem Ü Zin’de Epik Kurallar.”

Folklor/Edebiyat, 55: 185-201.

ZARİÇ, Mahfuz

2007 “Kirdeci Ali Kesikbaş Destanı’nın Metin Merkezli Temel Halkbilimi Kuramları Açısından İncelenmesi.”

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 22: 199-216.