

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV ve SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA SENARİSTLİK:
BÜLENT ORAN, SAFA ÖNAL VE SADIK ŞENDİL ÖRNEKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

SEÇKİN SEVİM

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV ve SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

**YEŞİLÇAM SİNEMASI'NDA SENARİSTLİK:
BÜLENT ORAN, SAFA ÖNAL VE SADIK ŞENDİL ÖRNEKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

SEÇKİN SEVİM

Danışman: DR. ÖĞR. ÜYESİ YALÇIN YILMAZ

İstanbul, 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı RADYO TELEVİZYON Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi SEÇKİN SEVİM'nin YEŞİLÇAM SİNEMASINDA SENARİSTLİK: BÜLENT ORAN, SAFA ÖNAL VE SADIK ŞENDİL ÖRNEKLERİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 23.05.2019 tarih ve 2019-15/6 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 26.06.2019

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi YALÇIN YILMAZ	
2.	Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi BİRNUR KARATİMUR ÇUTSAY	
3.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. CELAL OKTAY YALIN	

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
1. GİRİŞ	1
1.1.Sorun.....	1
1.2.Amaç.....	3
1.3.Önem	4
1.4.Varsayım.....	4
1.5.Sınırlılıklar	5
1.6.Tanımlar.....	5
2. LİTERATÜR TARAMASI	
2.1.Senaryo ve Senarist	7
2.1.1. Teknik Bir Metin Olarak Senaryo	7
2.1.2. Bir Meslek Olarak Senaristlik	15
2.1.3. Türkiye’de Senaristliğin Tarih Öncesi	19
2.2.Yeşilçam Sinemasında Senarist Olmak	21
2.2.1. Bir Sektör Olarak Yerli Filmciliğin Ortaya Çıkışı.....	21
2.2.2. Sermayesiz ve Endüstrileşememiş Bir Sinema	29
2.2.3. Bölge İşletmecileri ve Sansür Kıskaçında Senaryo Yazmak	35
3. YÖNTEM	48
3.1.Araştırma modeli.....	48
3.2.Örnekleme	48
3.3.Verilerin Toplanması.....	50
3.4.Verilerin Çözümlemesi.....	50

4. BULGULAR VE YORUM	51
4.1. Bülent Oran: Yeşilçam’ın Duayen Senaristi.....	51
4.1.1. Jönprömiyelikten Senaristliğe Geçiş.....	51
4.1.2. Yeşilçam’ın “Kıralık Katil”i.....	62
4.1.3. “Rugan” Değil “Çarık” Yapmak.....	76
4.2. Safa Önal: Yeşilçam’ın Rekortmen Senaristi	92
4.2.1. Sinemanın Kazancı Edebiyatın Kaybı	92
4.2.2. Starlar için Yazmak.....	97
4.2.3. Zaman Baskısı, Sansür ve Telif Sorunu	102
4.3. Sadık Şendil: Türk Sinemasında Komediye Yeniden Tanımlayan Senarist	115
4.3.1. Tiyatro Yazarlığından Senaristliğe	115
4.3.2. Geleneksel Tiyatronun Mirasından Yararlanmak.....	121
4.3.3. Santimantal Komediyle Aile Seyircisini Yeniden Kazanmak.....	127
5. SONUÇ.....	138
EK 1: Bülent Oran Filmografisi.....	144
EK 2: Safa Önal Filmografisi	159
EK 3: Sadık Şendil Filmografisi.....	174
KAYNAKÇA.....	181

ÖZ

Yeşilçam Sineması, birbirine benzer hikâyelerin hemen hiç değişmeyen birtakım melodramatik kalıplarla anlatıldığı iptidai bir sinema olarak tanımlanabilir. Yeşilçam filmlerine getirilen en önemli eleştirilerden biri, bu filmlerin senaryolarının inandırıcılıktan ve yaratıcılıktan yoksun metinler olmalarıdır. Yeşilçam Sineması'nın senaryo ihtiyacını karşılayan az sayıdaki senarist, senaryolar konusundaki bu zafiyetin yegâne sorumlusu olarak görülmüşler; yeteneksiz, hayal gücünden mahrum ve taklitçi olmakla eleştirilmişlerdir. Ne var ki, Yeşilçam senaristlerinin bu senaryoları hangi koşullarda ürettikleri gerektiği şekilde tartışılmamıştır. Bütçesizlik, seyirci beklentileri, star oyuncular için yazmanın getirdiği zorluklar, bölge işletmecilerinin dayatmaları ve sansür baskısı altında üretim yapmaya çalışan Yeşilçam senaristleri; özgün eserler yaratmaya çalışan bir sanatçı gibi değil, kendilerine ısmarlanan senaryoyu mümkün olan en kısa sürede bitirmeye çalışan bir zanaatkar gibi çalışmışlardır.

Bu çalışmada, Yeşilçam filmlerindeki yaratıcılık eksikliğinin arka planında yatan sebepler araştırılmıştır. Bu amaçla Yeşilçam Sineması'nın duayen senaristleri Bülent Oran (1924-2004), Safa Önal (1931-...) ve Sadık Şendil (1913-1986) örnekleri incelenmiştir. Bülent Oran 1952, Safa Önal ve Sadık Şendil ise 1953 yılında senaryo yazarlığına başlamış; yazdıkları senaryolarla Yeşilçam Sineması'nın estetik ve anlatısal kodlarının oluşmasına büyük katkı sağlamışlardır. Bülent Oran kendisiyle yapılan röportajlarda bini aşkın senaryo yazdığını ifade etmiştir. Safa Önal da dört yüze yakın senaryo ile dünyada en fazla senaryosu filme çekilen senarist olarak *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girmiştir. Sadık Şendil ise kariyeri boyunca iki yüz civarında senaryo yazmıştır. Diğer bir deyişle, Yeşilçam Sineması'nda üretilen yaklaşık altı bin filmin neredeyse dörtte birinin altında bu üç senaristin imzası bulunmaktadır. Bu tez çalışmasında, Yeşilçam Sineması'nda senaristlik mesleğinin şekillenmesinde önemli rol oynamış bu üç isim, nitel araştırma modeline uygun biçimde kriter örneklem kapsamında seçilmiştir. Adı geçen senaristlerle yapılan görüşmeler, nehir söyleşiler, biyografi kitapları ve anılardan yola çıkılarak elde edilen veriler doküman incelemesine tabi tutulmuştur. Bu çözümleme sonucunda, Yeşilçam Sineması'nda senaryo yazarlarının yaratıcılıklarının önündeki engeller; endüstrileşememiş bir sektördeki olumsuz üretim koşulları, bölge işletmeciliği ve star sisteminin çizdiği sınırlar ile sansürün getirdiği dayatmalar olarak saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam Sineması, senaryo, senarist, yaratıcılık.

SCREENWRITING IN YEŞİLÇAM CINEMA:

BÜLENT ORAN, SAFA ÖNAL AND SADIK ŞENDİL EXAMPLES

ABSTRACT

Yeşilçam Cinema can be defined as an primitive cinema where similar stories are told with some melodramatic patterns that do not change at all. One of the most important criticism regarding Yeşilçam films is that the scripts of these films are texts lacking credibility and creativity. Few screen writers meeting the screenplay needs of Yeşilçam Cinema were seen as the sole responsible for this weakness in the scripts; they have been criticized for being incompetent, deprived of imagination and imitators. However, what kind of conditions in which Yeşilçam screenwriters produced these scripts were not discussed properly. Yeşilçam screenwriters who try to produce under budgetary pressures, audience expectations, difficulties of writing for star actors, imposed by regional managers and pressure of censorship; they did not work as an artist trying to create original works, but as a craftsman who tried to finish the custom-made script as soon as possible.

In this study, the reasons behind the lack of creativity in Yeşilçam films were problematized. For this purpose, the samples of the famous of Yeşilçam Cinema Bülent Oran (1924-2004), Safa Önal (1931-...) and Sadık Şendil (1913-1986) were examined. Bülent Oran began writing scripts in 1952, and Safa Önal and Sadık Şendil in 1953; they made a great contribution to the formation of aesthetic and narrative codes of Yeşilçam Cinema with their scripts. Bülent Oran stated that he had written over one thousand scripts in interviews with him. Safa Önal also entered the Guinness Book of World Records as a screenwriter whose most scripts were filmed with nearly four hundred scripts in the world. Sadık Şendil wrote about two hundred scripts during his career. In other words, these three screenwriters have their signature under approximately one-quarter of the six thousand films produced at Yeşilçam Cinema. In this thesis, these three names, which played an important role in shaping the screenplay profession in Yeşilçam Cinema, were selected within the scope of the criterion sample in accordance with the qualitative research model. Data obtained from interviews with the mentioned screenwriters, biographical interviews, biography books and memories were subjected to document analysis. As a result of this analysis, the obstacles to the creativity of screenwriters in Yeşilçam Cinema are determined as the negative production conditions in a not industrialized sector, the boundaries drawn by the regional management and the star system and the imposition of censorship.

Keywords: Yeşilçam Cinema, screenplay, screenwriter, creativity.

TEŞEKKÜR

İnsanın başladığı işi bitirmesi gerektiğini düşünürüm. 26 Haziran 2019 tarihinde yaptığım tez savunmasıyla 1996 yılının Eylül ayında başladığım yüksek lisans programını tamamlamış oldum. Açıkçası biraz vakit aldı. Araya hayatın zorluklarıyla boğuşan genç bir adamın macerası girdi. Geç de olsa bitirebildiğim için mutluyum. Bu süreçteki desteği için değerli danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Yalçın Yılmaz'a şükran borçluyum. Tezin yazım aşamasında yardımlarını esirgemeyen sevgili öğrencilerim Dilan Ayata, Damlasu İkizoğlu ve Yeliz Karatay'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bilgen Aydın Sevim ise önerileri ve eleştirileriyle bu çalışmanın ortaya çıkmasına büyük katkı sağladı. Zorluklarla dolu hayat yolculuğunda tek başına olmadığını hissetmek paha biçilmez bir duygu...

İstanbul, 2019

1. GİRİŞ

Bu bölümde, araştırmanın kuramsal bağlamı, sorunu, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve araştırmada geçen kavramların tanımları yer almaktadır.

1.1. Sorun

Senaryo, Yeşilçam Sineması'nın yumuşak karnıdır. Yeşilçam Sineması'nın ortaya koyduğu ürünleri eleştiren sinema tarihçileri, özellikle senaryo konusundaki zayıflığa vurgu yapmışlardır. Yeşilçam Sineması'nın senaryo konusundaki zayıflığının nedenleri hakkında yaratıcılık zafiyeti, gerçek sinemacıların olmayışı, sinema kültüründen yoksunluk gibi çeşitli nedenler ileri sürülmüş; ancak altyapıya ilişkin sorunlar hakkında ayrıntılı incelemeler yapılmamıştır. Yeşilçam Sineması'nda kronik senaryo sorununun altında sosyolojik, tarihsel ve kültürel¹ nedenler olduğu kadar sektörün örgütlenme ve üretim koşullarından kaynaklanan altyapısal nedenler de vardır. Nitekim Nijat Özön'ün *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde Yeşilçam Sineması için yaptığı tanım, aslında sektörün senaristler için yarattığı sınırlayıcı koşulları da ortaya koymaktadır: “Salt kazanç amacıyla çok kısa sürede, en kestirme yoldan, belirli kalıplara uyularak gerçekleştirilmiş ve izleyiciyi sömürmeye dayanan filmler üreten sinema” (1981, s. 343). Özön, Türk sineması ve sorunları hakkında yazdığı yazıları, sonradan *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* başlığı altında iki cilt olarak yayımlamıştır.

Ertem Eğilmez, Türkan Şoray'ı bir yıldız seviyesine yükselten 1965 yapımı *Sürtük* isimli filmi bazı değişikliklerle tam yedi kez çekmiştir. Bu durum, Yeşilçam Sineması için bir istisna değildir. Yeşilçam Sineması'ndaki pek çok yapımcı, yönetmen ve senarist aynı hikâyeyi bazı değişikliklerle tekrar tekrar izleyicinin beğenisine sunmuştur. Yeşilçam Sineması'nın belli hikâye kalıplarını sürekli olarak yineleyen bir sinema olduğu herkesçe bilinmektedir. Peki senaristler bu senaryoları hangi koşullarda üretmişlerdir? Belli melodramatik kalıplara göre yazılmış, mantık hataları ile dolu ve orijinallikten yoksun hikâyelerin sürekli yinelenmesinin sebepleri nelerdir? Sektörün üretim koşulları mı? Senaristlerin yeteneksizliği mi? Yoksa kültürümüzdeki kurmaca anlatı ve dramaturji geleneğinin zayıflığı mı?

¹Seçkin Sevim'in “‘Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla’: Yeşilçam Sineması'ndaki Melodramatik Kalıpları Sorgulamak” başlıklı çalışması, Yeşilçam Sineması'ndaki yaratıcılık sorununun tarihsel, toplumsal ve sosyolojik nedenleri hakkında bir tartışma yürütür.

Kartal Tibet ve Türkan Şoray'ın başrollerinde oynayacağı, diğer bir deyişle yıldızların beğeneceği; filmin çekimine başlanması için gereken finansmanı sağlayan bölge işletmecisinin onaylayacağı; sansür engeline takılmayacak; seyirci tarafından beğenilecek ve muhtemelen daha önce birçok benzeri çekilmiş bir senaryoyu ortalama on beş yirmi gün gibi bir süre içinde yazmanın sanatsal yaratıcılıkla pek bir ilgisi yoktur. Burada artık söz konusu olan bir tür zanaat üretimidir.

Özellikle Sinematek çevresindeki aydınların, Lütü Akad ve Yılmaz Güney dışındaki Türk sinemasını yok saymalarının kökeninde sözü edilen yaratıcılık ve senaryo sorunu vardır. Türk sinemasına mesafeli yaklaşan ve Avrupa sanat sinemasını referans olarak kabul eden eleştirmenler, nitelikli filmler, dolayısıyla nitelikli senaryolar üretilmemesini öncelikle Türkiye'deki sinema kültürünün eksikliğine ve bu işin eğitimini almış yetenekli sinemacıların bulunmayışına bağlamışlardır. Türk sineması ve sorunları hakkında yüzlerce sayfa yazı yazmış, star sisteminden sansüre, altyapı eksikliğinden endüstrinin sağlıksız işleyişine kadar hemen her konuyu araştırmış ve çözüm önerileri getirmiş Nijat Özön dahi şu meşhur yaratıcılık sorununun kökeninde, diğer bir deyişle senaristlerin yaratıcı senaryolar ortaya koyamamış olmalarının temelinde yerli filmcilik sektörünün örgütlenme ve üretim koşullarının oynadığı önemli role gerektiği ölçüde dikkat çekmemiştir. Kendisine yeterli zaman ve fırsat tanındığında Bülent Oran *Üç İstanbul* (1983) gibi efsanevi TRT prodüksiyonunu, Safa Önal *Vesikalı Yarım* (1968) gibi bugün kült seviyesinde kabul edilen bir filmi, Sadık Şendil ise Arzu Film çatısı altında kaleme aldığı *Hababam Sınıfı* serisi, *Bizim Aile* (1975) ve *Neşeli Günler* (1978) gibi bugün hâlâ ilgiyle izlenen filmlerin senaryolarını yazabilmişlerdir.

Bu tez çalışması, 1950'li yılların başından Yeşilçam Sineması'nın fiilen ortadan kalktığı 1980'li yılların sonuna kadar olan yaklaşık kırk yıllık süre boyunca senaryo yazmış üç senarist ile sınırlıdır: Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil. Bu isimler, yazdıkları senaryo sayılarıyla da ciddi bir ağırlık taşımaktadır. Bülent Oran, tüm kariyeri boyunca bini aşkın, Safa Önal dört yüz küsur, Sadık Şendil ise yaklaşık iki yüz senaryo yazmıştır. Diğer bir ifadeyle, Yeşilçam Sineması'nda üretilen yaklaşık altı bin filmin neredeyse dörtte birinin altında bu üç senaristin imzası vardır. Burada sadece niceliksel veriler değil, bu senaristlerin Yeşilçam Sineması'nın estetik ve anlatısal kodlarını yaratan başlıca isimler olmaları da belirleyici olmuştur. Bu üç isim haricinde Yeşilçam'da

senaristliği meslek olarak benimseyen kişi sayısı bir düzineyi geçmez. Bu isimlere Vedat Türkali (1919-2016), Fuat Özlüer (1921-1995), İlhan Engin (1925-1990), Suavi Süalp (1926-1981), Burhan Bolan (1926-2004), Ahmet Üstel (1930-1983), Erdoğan Tünaş (1935-2007) ve Umur Bugay'ı (1941-...) ekleyebiliriz. Bölge işletmecilerinin sağladığı finansman ile dönen bir üretim pratiği, yapımcıların ekonomik kırılganlıkları ve bölge işletmecilerine bağlılıkları, bir avuç oyuncuya odaklanmış star sistemi, ortalama on beş gün gibi kısa sürelerde uzun metraj film senaryosu yazma zorunluluğu, seyircinin beklentileri ve eğitim seviyesi ile Mussolini İtalya'sının zihniyetini yansıtan sansür düzenlemesi genelde senaristlerin elini kolunu bağlayan şartların oluşmasına neden olmuştur. Ayrıca giderek yerleşen otosansür de bu olumsuzlukları güçlendirmiştir. Ancak her şeye rağmen yerli sinemanın geniş bir izleyici kitlesi ile buluştuğu 1950'lerden, Yeşilçam'ın fiilen ortadan kaldığı 1980'lerin sonlarına kadar geçen yaklaşık kırk yıllık sürede Yeşilçam standartlarının üzerinde filmler de üretilmiştir. *Üç Arkadaş* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Otobüs Yolcuları* (1961), *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Vesikalı Yarım* (1968), *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974), *Sürü* (1978) ve *Yol* (1981) ilk akla gelen örneklerdir. Bu tez çalışmasında, Yeşilçam Sineması'nın üretim ve örgütlenme biçiminin Yeşilçam senaristlerinin yaratıcılıklarını ne şekilde sınırlandırdığına odaklanılmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Yeşilçam senaristlerinin büyük çoğunlukla belli melodramatik kalıplara dayalı, birbirine benzeyen ve yaratıcılıktan uzak senaryolar üretmelerinin temelinde Yeşilçam Sineması'nın üretim ve örgütlenme biçiminin getirdiği olumsuz koşulların yattığını ortaya koymaktır. Bu amaç çerçevesinde cevabı aranan sorular şunlardır:

1. Yeşilçam Sineması'ndaki orijinal senaryo eksikliğinin sebepleri nelerdir?
2. Yeşilçam senaristleri niçin genellikle birbirini tekrar eden melodramatik hikâyeler yazmışlardır?

3. Yeşilçam Sineması'nın üretim ve örgütlenme koşulları nasıldır?
4. Yeşilçam senaristleri film üretimi sürecinde nasıl bir rol oynamışlardır?
5. Yeşilçam Sineması'nda niçin az sayıda senarist faaliyet göstermiştir?

1.3. Önem

Bu araştırma sonucunda elde edilen bulgulardan şu şekilde yararlanılması öngörülmektedir:

1. Yeşilçam Sineması'ndaki kronik senaryo ve yaratıcılık sorununun sektörün üretim ve örgütlenme koşullarından kaynaklanan nedenlerine ışık tutulacaktır.
2. Yeşilçam senaristlerinin yaratıcılıklarını sınırlayan üretim ve örgütlenme koşullarının anlaşılması; senaristlerden yapımcılara, sinema yazarlarından akademisyenlere kadar bu alanda çalışan birçok profesyonelin Türk sineması ve sorunlarına daha geniş bir perspektiften bakmasını sağlayacaktır.
3. Yeşilçam Sineması'nın üretim ve örgütlenme koşullarının senaryo alanındaki olumsuz etkilerine dikkat çekilmesi, özellikle son on beş yıldır geniş kitleleri sinema salonlarına çeken yerli film sektörü ve Yeşilçam'la benzer özellikler taşıyan dizi sektörü için tarihin tekrerrür etmemesi adına bir uyarı niteliği taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

1. Yeşilçam Sineması, belli melodramatik kalıplara göre üretilmiş, birbirini tekrar eden ve yaratıcılıktan uzak senaryolara yaslanan bir sinemadır.
2. Yeşilçam senaristleri, sektörün üretim ve örgütlenme koşullarına

uygun bir şekilde üretim yapmışlardır.

3. Sektörün üretim ve örgütlenme koşulları, Yeşilçam senaristlerinin yaratıcılığını sınırlandırmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma sonuçlarının yorumu ve genellenebilirliği bağlamında baştan kabul edilen sınırlılıklar şunlardır:

1. Bu araştırma, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması (1949-1988) olarak adlandırılan yaklaşık kırk yıllık bir dönemini kapsamaktadır.
2. Araştırma, Yeşilçam Sineması'ndaki senaristlik mesleği ve sorunları ile sınırlıdır.
3. Araştırma, yaratıcı senaryo eksikliği sorununun Yeşilçam Sineması'nın üretim ve örgütlenme koşulları açısından incelenmesi ile sınırlıdır.
4. Araştırma, Yeşilçam Sineması'nın ilk yıllarından fiilen ortadan kalktığı 1980'li yılların sonuna kadar senaryo yazmış ve yaklaşık altı bin filmin neredeyse dörtte birinin altına imza atmış üç senarist ile sınırlıdır: Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil.

1.6. Tanımlar

Dramaturji: “Antik Yunan’da eylem anlamına gelen drama’dan türemiş olan bu kelime, insan eylemlerinin taklit ve temsilini ifade etmektedir” (Başol, 2010b, s. 31).

Senarist: “Sinema filmleri ve televizyon için film hikâyesi, tretman, senaryo yazan kişi” (Singleton, 2004, s. 165).

Senaryo: “Bir filmin çevrilmesine temel olan metin” (Özön, 1981, s. 220).

Yaratıcılık: “[Z]ihinde var olan iki ya da daha fazla kavramı yeni bileşimler şeklinde formüle etme yeteneği” (Foster, 2005).

Yeşilçam Sineması: “Salt kazanç amacıyla çok kısa sürede, en kestirme yoldan, belirli kalıplara uyularak gerçekleştirilmiş ve izleyicisi sömürmeye dayanan filmler üreten sinema” (Özön, 1981, s. 343).



2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Senaryo ve Senarist

2.1.1. Teknik Bir Metin Olarak Senaryo

Senaryo; her şeyden önce edebi değil, teknik bir metindir. Film saniyede yirmi dört ya da yirmi beş kare geçen fotoğraflar silsilesi olarak düşünüldüğünde senaryo bunun görsel karşılığı olmalıdır. Sinema filmini bir mimari esere benzetirsek senaryo bunun kağıt üstündeki izdüşümüdür. Bu mimari plan o kadar büyük bir önem taşır ki, eğer senaryo çalışması yeterince iyi olmazsa filmin başarı şansı düşer.

Nijat Özön (1984), *100 Soruda Sinema Sanatı* kitabında senaryo terimini “oyunluk” olarak öztürkçeleştirir:¹

Oyunluk (senaryo) terimi, genellikle, biri dar öbürü geniş olmak üzere iki anlamda kullanılır. Dar anlamda oyunluk, çevirim oyunluğunun kısaltılmışıdır; dolayısıyla çevirim oyunluğu yerine kullanılır. Geniş anlamda oyunluk ise, izleğin sinemanın özelliklerine göre işlenmesini veren betiktir. Bu betik birkaç sayfalık özetten bir film öyküsüne, yüzlerce sayfalık ayrıntılı bir çevirim oyunluğuna dek değişir; bundan dolayı da birkaç evrede oluşan değişik betiklerin genel adı olarak da kullanılır. Bu iki kullanım birbirine karıştığı için oyunluk terimi de gitgide karışık, karanlık ve belirsiz bir anlama bürünmüş, ne anlatılmak istendiği kolaylıkla anlaşılamayan bir sözcük durumuna geçmiştir. Gerçekte, sinemada, izleğin sinema özelliklerine göre işlenmesi birkaç evrede gerçekleşir ve bu evrelerden her birinin ayrı adı vardır. Çevirim oyunluğu da bu evrelerden biridir. Dolayısıyla, karışıklığı önlemek bakımından, çok genel verim olan oyunluk yerine, oyunluğun hangi evresi anlatılmak isteniyorsa onun adını kullanmak, eğer oyunluğu dar anlamda çevirim oyunluğu kısaltması olarak kullanıyorsak bunu da ayrıca belirtmek doğru olur.

Nijat Özön (1984, s. 83-84), özgün ve uyarlama senaryo ayrımını ise şu şekilde yapmaktadır:

[O]yunluk hazırlanırken başvurulacak iki ana yol vardır: Ya doğrudan doğruya sinema için bir betik hazırlamak ya da önceden başka bir amaçla hazırlanmış betiği oyunluk biçimine sokmak. Birinci durumda gerçekleştirilen oyunluğa özgün (orijinal) oyunluk denir; ikinci durumdaki oyunluk ise bir uyarlama sonucu ortaya çıkar, özgün oyunlukta doğrudan doğruya bir sinema betiği

¹ Nijat Özön’ün senaryo, kamera, sahne gibi sinema terimlerini öztürkçeleştirme çabası ne sektörde ne de Türkçe sinema literatüründe kabul görmüştür. Bugün hiç kimse kamera yerine “alıcı”, senaryo yerine “oyunluk” ya da sahne yerine “görünçlük” tabirini kullanmamaktadır.

hazırlamak amacıyla yola çıkılır. Sinemacı, seçmiş olduğu izleği, bu izlek içinde geliştireceği konuyu sinema terimleri içinde düşünür, tasarlar, sinemanın olanaklarına, özelliklerine göre düzenler. Böyle bir çalışmada her şey görüntü olarak tasarlanır, sonra bu görüntülerin gerçekleştirilmesi için gerekli bütün açıklamalar, bilgiler yazıya dökülerek oyunluk oluşturulur.

Nijat Özön'ün yaptığı bu tanımlardan yola çıkarak senaryonun belli bir tema etrafında oluşturulan görsel bir hikâye anlatımı olduğu sonucuna varmak mümkündür. Nijat Özön (1984), *100 Soruda Sinema Sanatı* kitabında “çevirim oyunluğu” olarak öztürkçeleştirdiği çekim senaryosunu ise şu şekilde tanımlamaktadır:

Çevirim oyunluğunun en kısa tanımı, tamamlanmış bir filmin alacağı kılığı, daha çevirime başlamadan önce en ufak ayrıntılarına dek belirtmeye çalışan bir betiktir diye yapılabilir. Sinemacı, ayırmaya dayanarak, çevirim oyunluğunu en ufak ayrıntılarına kadar hazırlayınca, film çekim çekim, hatta görüntü görüntü, yönetmenin gözünde artık bitmiş demektir. Bundan sonra bütün iş, bu çevirim oyunluğunu bütün özellikleriyle film üzerinde gerçekleştirmeye kalır. (Özön, 1984, s. 87)

Özön (1984, s. 87), aynı çalışmada “çevirim oyunluğu” hazırlanmasının kişiden kişiye değişebileceğini, bazı sinemacıların kabataslak bir metinle yetindiklerini; ama çoğunluğun “çekimlerin ne kadar süreceği, hatta belli başlı çekimlerdeki görüntülerin resimleri, görünçlüklerin taslakları[nın] bile yer al[dığı]” ayrıntılı metinler hazırladıklarını ifade eder. Özön'e göre, bir “çevirim oyunluğu” ortalama iki yüz, üç yüz daktilo sayfası uzunluğundadır. “Çevirim oyunluğunun her sayfası iki sütuna ayrılmıştır. Soldaki sütunda görüntüyle, sağdaki sütundaysa konuşmalar ve seslerle ilgili bütün açıklamalar yer alır” (Özön, 1984, s. 87).

Senaryonun en önemli işlevlerinden biri de, pahalı bir sanat olan ve birçok kişinin organize edilmesini gerektiren film çalışmasına başlamadan önce, proje henüz masa üstündeyken karşılaşılabilecek birtakım sorunların öngörülmesini sağlamasıdır. Bu yüzden senaryo çalışması film yapım sürecinde çok önemli bir aşamadır.

Ralph S. Singleton (2004, s. 165), *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*'nde senaryoyu şu şekilde tanımlamaktadır: “SCREENPLAY (ESCRİPT, SCENARIO) - SENARYO - Karakterlerin davranışlarının, sözlerinin (DIALOGUES) ve çoğu zaman kamera hareketlerinin belirtildiği, sahneler ayrılmış, özel bir sayfa düzeninde yazılmış olan ve bir filmin temelini oluşturan metin”. Singleton, Screenplay By (Senaryoyu Yazan) ile Written By (Yazan) arasındaki ayrımı şu şekilde vurgulamaktadır:

SCREENPLAY BY - SENARYOYU YAZAN - Senaryo yazarına jenerikte verilen unvan. 'Yazan' (WRITTEN BY) unvanından farkı, senaryoyu yazanın, özgün hikâyeyi yazandan ayrı kişi veya kişiler olduğunu göstermesidir. 'Yazan' (WRITTEN BY), hem özgün hikâyeyi, hem de senaryoyu aynı kişinin yazdığını belirten unvandır.

Aynı sözlükte senarist/senaryo yazarı (screenwriter) için şu tanım verilir: "Sinema filmleri ve televizyon için film hikâyesi, tretman, senaryo yazan kişi" (Singleton, 2004, s. 165).

Eugene Vale (2018), *Vale'in Senaryo Teknikleri* isimli kitabında, senaryoyu "ifade görevinin sahnelerle ilgili bölümünün tamamlanmış hali" (s. 276) olarak tanımlar. Hikâye, bu aşamaya kadar özenle geliştirilmişse, yapılması gereken yalnızca eldeki malzemeyi damıtmaktır. Bu noktada edebi tekniklerden medet umulacak aşama çoktan geçilmiştir. Artık hikâyeyi her yönüyle seyirciye aktarabilmenin ifade imkânlarını aramak gerekir (s. 276).

Ünlü senaryo yazarı ve gurusu Syd Field (2013, s. 11-12), *Senaryo Yazımının Temelleri* adıyla Türkçeye çevrilen kitabında teknolojinin gelişmesi ve görsel kültürün hayatımıza giderek daha hâkim olmasıyla birlikte senaryo yazımının da değiştiğini dile getirir. Ne var ki Syd Field (2013, s. 11-12), malzemenin işlenme tarzı değişse de senaryonun doğasının değişmediğini düşünmektedir. Bu anlamda Syd Field (2013, s. 11-12), senaryo yazarlığı zanaatını öğrenilebilecek yaratıcı bir süreç olarak görmektedir:

Bir hikâye anlatmak için karakterlerinizin kuruluşunu gerçekleştirmeniz, dramatik temel cümle (hikâyenin konusu) ile dramatik durumu (aksiyonu kuşatan olayları) sunmanız, karakterlerinizin yüzleşmeleri ve üstesinden gelmeleri için engeller yaratmanız ve sonra hikâyeyi çözüme kavuşturmanız gerekir. Malum, oğlan kızla karşılaşır, oğlan kızı elde eder, oğlan kızı kaybeder. Aristoteles'ten günümüze, tüm uygarlık toplulukları boyunca, bütün hikâyeler aynı dramatik ilkelere uyar.

Syd Field (2013, s. 11-12), *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği* filmindeki başkarakter Frodo'nun yüzüğü imha etmek için Hüküm Dağı'na götürmesini karakterin "dramatik gereksinimi" olarak tanımlar. Frodo'nun Hüküm Dağı'na nasıl gittiği ve görevini yerine getirirken başına gelenler ise *Yüzüklerin Efendisi* filminin hikâyesidir. Syd Field (2013, s. 17), günümüzde senaryo yazımının giderek daha görsel bir hâl aldığını vurgulamaktadır. Field, bu gelişmede yaşadığımız dijital çağın etkisine dikkat çeker.

Field’a (2013, s. 17) göre, yaşadığımız çağ ne kadar görselleşmiş olursa olsun senaryo yazımının temel ilkeleri değişmez: “[N]e zaman, nerede ve hangi çağda yaşıyor olursak olalım, aynıdır. Büyük filmler zamansızdır, yapıldıkları zamanları somutlaştırır ve temsil ederler; insanlık durumu eskiden neyse, şimdi de odur”. Bu anlamda, Field’ın (2013, s. 20) bakış açısıyla senaryo yazma eylemi “akıl almaz büyüklükte bir fırsat, zorlu bir meydan okuma ve dinamik bir öğrenme deneyimi” olarak tanımlanmaktadır. Syd Field’in (2013, s. 20) Cinemobile şirketindeki senaryo danışmanlığı deneyimiyle ilgili paylaştığı düşünceler de iyi bir senaryo metninin edebî değil, teknik bir metin karakteri göstermesi gerektiğini anlatmaktadır:

Bir senaryo okumak benzersiz bir deneyimdir. Roman, oyun ya da makale okumaya benzemez. Okumaya ilk başladığımda sayfadaki bütün sözcükleri ağır ağır; bütün görsel tarifleri, karakter nüanslarını ve dramatik durumları sindire sindire okurdum. Ama işime yaramadı bu benim. Yazarın sözcükleri ve üslubuna kolayca kapılıp gidiverdiğimi gördüm. Sonra, okuması keyif veren - yani güzel cümleleri olan, şık ve edebi ifadeler, güzel diyaloglar içeren- senaryoların genellikle başarılı olmadıklarını gördüm. Sayfalar su gibi akıp gidiyordu, ama senaryoyu bitirdiğinizde bir kısa hikâye ya da Vanity Fair veya Esquire dergilerinde yayımlanan türden, etkili bir haber yazısı okumuş gibi bir his kalıyordu içinizde. Ne var ki bu, bir senaryoyu iyi kılmaya yetmiyordu.

Syd Field’a (2013, s. 21) göre, iyi bir senaryo “Çin Mahallesi, Taksi Şoförü, Baba ve Gençlik Yılları gibi senaryolarda rastladığımız bir tür taze enerjiyle sayfadan patlayıp gelen bir tarzdı[r]”. Dolayısıyla Field’ın (2013, s. 23) yaklaşımında iyi yazılmış bir senaryo daha “ilk sayfadan, ilk sözcükten” itibaren kendini belli etmektedir. Field da (2013, s. 23), senaryoyu “görüntülerle anlatılan bir hikâye” olarak tanımlamaktadır. Field (2013, s. 27-28), senaryo yazımının edebiyatla hiçbir ilgisinin bulunmadığını modern Amerikan edebiyatının en büyük yazarlarından biri olarak kabul edilen *Muhteşem Gatsby*, *Buruktur Gece*, *Cennetin Bu Yanı* gibi romanların yazarı F. Scott Fitzgerald’ın iki buçuk yıllık başarısız Hollywood serüveni ile örnekendirir:

Hollywood’da geçirdiği iki buçuk yıl boyunca senaryo yazımı zanaatını, “Çok ciddiye aldı,” diye anlatıyor, tanınmış bir Fitzgerald uzmanı. “Bunun için ne kadar çaba harcadığını görmek, yüreğini parçalıyordu insanın.” Bütün senaryolara birer romanmış gibi yaklaşıyordu Fitzgerald; ana karakterlerin diyalogları için kâğıda tek bir sözcük bile koymadan önce onlara uzun uzun arka plan hikâyeleri yazıyordu. Eline gelen her iş için bunca yoğun bir hazırlıkla meşgulken, bir yandan da aklından hiç çıkmayan bir soruya cevap arıyordu: Bir senaryoyu iyi kılan nedir? Billy

Wilder bir keresinde Fitzgerald için, “Musluk tamiri için çağrılan büyük bir heykeltıraş gibi,” demişti. “Suyun akabilmesi için boruları nasıl bağlayacağını bilmiyordu.” (Field, 2013, s. 28)

Field’a (2013, s. 31) göre, bir senaryonun sayfa üzerinde nasıl görüldüğü bile o senaryonun profesyonel mi, yoksa amatör bir elden mi çıktığını bize gösterir. Field, senaryonun roman ve tiyatro metninden tamamen farklı olduğunu söylemektedir (s. 32). Field, romanı başkarakterin zihin coğrafyasında geçen dramatik bir aksiyon olarak tanımlamaktadır (s. 32). Field’e göre, tiyatrodaki dramatik aksiyon diyaloglarla ilerler ve seyirci olayları bir tür kulak misafiri olarak takip eder (s. 32). Field, senaryonun roman ve tiyatrodan temelde farklı olduğunu, senaryodaki hikâye anlatımının resimlere dayalı olduğunu belirtir (s. 33). Field, senaryo ile roman ve tiyatro arasında bu karşılaştırmayı yaptıktan sonra senaryoyu şu şekilde tanımlar: “Senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Bu onun temel doğasıdır; tıpkı kayanın sert, suyun ıslak olması gibi” (s. 33). Field, sinemanın dev bir eğlence endüstrisi olduğu Amerika’da filmlerin ortalama iki saat uzunlukta olduğunu ve bunun sektörün bir standardı hâline geldiğini söyler. Sinemada bir günde yapılacak maksimum gösteri sayısını tutturabilmek için bir senaryonun yüz yirmi sekiz dakikadan daha uzun olamayacağını; filmde bir dakikanın bir senaryo sayfasına karşılık geldiğini düşünürsek bu yüzden uzun metraj bir filmin senaryosunun yaklaşık yüz yirmi sekiz sayfa olacağını söyler. Bütün bu sınırlamalar, sinema sektörünün milyon dolarlar sarf edilen bir eğlence endüstri olmasının beraberinde getirdiği zorunluluklardır (s. 35).

Öktem Başol da Syd Field gibi başarılı senaryo yazmanın bir formülü olamayacağını düşünmektedir. Başol (2010b), *Senaryo Kitabı* adlı çalışmasında senaryo yazmanın bir taraftan yaratıcı bir faaliyet, diğer taraftan da teknik bir iş olduğunu dile getirir: “Yaratı kabiliyetimizi teknikle birleştirmeyi başardığımız ölçüde yazmadaki ustalığımızı ve senaryomuzun kalitesini geliştireceğimiz açıktır. Buradaki ‘teknik’ kelimesi ne çekim ne de yazım tekniklerine karşılık gelmektedir. İfade edilen terim, seyircinin algısına yönelik anlatım tekniklerinin karşılığıdır” (s. 17). Türkiye’de sinema sektöründe terminoloji yeni yeni oturmaktadır. Nitekim Başol da bu konuya dikkat çeker. Sinemada üzerinde en çok tartışılan kavramlardan birinin senaryo olduğunu söyleyen Başol’a (2010b) göre, “[d]oğrudan olanı değil, kurmacayı gerçek olanı değil gerçekçiyi düşünmeye

başladığımızda senaryoya da ilk adımı atmışız demektir”. Başol (2010b), film yapımı denen süreçte senaristin işinin hem bu yapım süreciyle ilgili temel bir iş olduğunu, çünkü o süreci senaryonun başlattığını hem de senaryo yazılıp bitince film yapım sürecinde senaristin işinin kalmaması nedeniyle sürecin dışında olduğunu belirtir. Bu ikircikli durum, senaryoyu ve senaristi ilginç bir konuma yerleştirir:

Evet, adına film denen koskoca bir oluşumun basit bir dışısidir o. Ancak film yapmanın o hummalı set çalışması içinde senarist yoktur. Çünkü senarist çalışmasını bitirdiğinde film yapma sürecine geçilir, bir başka deyişle, her şey onun işinin bitmesiyle başlar. Çoğunlukla film çalışması sırasında orada olmayan biri veya birileri tarafından yazılmış, ancak sette çalışan herkesin saygı gösterdiği, elinde dolaştırdığı ve uygulamaya çalıştığı bir metindir senaryo. (Başol, 2010b, s. 22)

Başol’a (2010b) göre, bir senaryo hem o senaryoyu hayata geçirmekle yükümlü profesyonellere hem seyircilere hem de hikâyenin içindeki karakterlerin beklentilerine uygun olarak yazılır (s. 22). Fransız senarist Jean-Claude Carrière’e göre, bir senaryonun yazımına başlanması üç şekildedir: “Senaristin yalnız veya bir başka senaristle yazarak başlaması”, “Bir yapım şirketinin senaristten bir senaryo yazmasını istemesi” ve “Senaristle yönetmenin birlikte yazarak başlaması” (s. 23). Fransız senaryo kuramcısı Francis Vanoye ise bir senaryonun başlangıç noktası olarak eylem kadar içerik yaklaşımını da esas almak gerektiğini düşünmektedir: “Başlangıç halinde veya bitmiş bir öyküyü baz almak: Roman, tarihi olay, yaşanmış anılar, vs”, “Sinemanın kendisini baz almak: Prodüktörün ısmarlaması, yıldızlar için yazma, remake, vs” ve “Sorunsalı baz almak: Gençler arasındaki işsizlik, ilk ayrılık nasıl yaşanır, vs.” (aktaran Başol, 2010b, s. 23).

Başol (2010b), senaryonun filmin bir tür eskizine, bir mimarî plana benzetilebileceğini düşünmektedir:

Senaryonun etimolojik tanımının dışında biçim ve içerik olarak nasıl yorumlanması gerektiği üzerinde de biraz durmak gerekir. Bu metnin, filmin ilk aşaması ve yapısal olarak da en önemli ögesi olduğu konusunda senaryo ile uğraşan hemen herkes hemfikirdir. Buna karşılık, birtakım senaristler senaryonun bir sanat eseri olduğunu ileri sürerken, diğer bir grup ise onun sanatsal anlamda kendi basına bir şey ifade etmediğini, sadece yönetmenin işini kolaylaştıran bir ara metin olduğunu savunmaktadır. Ancak ara metinler de sanat eseri sayılamaz mı? Belki de senaryo metnini, sanattaki değeri açısından ressamın eskizleri ve mimarların planları ile karşılaştırmak doğrudur. Modern sanatta ara metinler veya ara eskizler eserin kendisi de olabilmektedir.(Başol, 2010b, s. 24)

Başol'un (2010b) dikkat çektiği gibi, 20. yüzyılın başlarında Rus sinemacıları sinema üzerine ayrıntılı kuramsal çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu bağlamda, senaryonun film yapımındaki işlevini de ele almışlardır. Senaryo konusunda iki temel görüş vardır. Bir grup sinemacıya göre, filme çekilmemiş senaryonun hiçbir kıymeti yoktur. Diğer bir gruba göre, filme çekilmese de bir senaryo edebî değeri olan bir metindir ve senaristler de en az senaryo yazarları kadar saygı görmeyi hak etmektedirler (s. 24). Başol, sinemada iyi bir senaryodan yola çıkmanın çok önemli olduğunu dile getirir: "İtalyan senarist Ennio Flaiano'nun formülünü kullanırsak, iyi bir senaryodan harika, iyi veya vasat bir film çıkabilir ama asla kötü bir film çıkmaz" (s. 26). Başol, edebî metinlerle senaryo arasındaki en önemli farkı görsellik üzerinden yola çıkarak şu şekilde tanımlamaktadır:

Edebi metinlerle senaryo metni arasındaki organik farklar, kitapta zamanı geldiğinde etraflıca açılacaktır. Edebiyat yazarının, kafasındaki kelimelerden, senaristin ise kafasındaki görüntülerden metin yaratan kişi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, senaryo yazmanın bir geri dönüşüm projesi olduğu da ileri sürülmelidir. Yani, edebiyat yazarı okuyucu ile kelimeler yoluyla buluştuğu için kelimelerle görüntü yaratan kişidir. Senarist ise kafasında yaratılmış ve neredeyse bitmiş olan görseli, başkalarına iletebilmek için kelimeleri kullanan kişidir. Ancak sonunda ulaşılmaya çalışılan kitle, görsel beklentisi olan seyircidir. Bu doğrultuda, senarist yalnızca görüntülerle düşünen kişi olmalıdır. (Başol, 2010b, s. 27)

Başol, senaryonun öncelikle bir filmin gerçekleştirilmesinde çalışan tüm teknik ekip için yazılmış olduğunu ifade etmektedir. Başol'a (2010b, s. 28) göre, "bir senaryo yazarken edebiyat ile ilgili tüm fikirleri bir kenara atıp, yazdığımızı basitleştirmeye, görsel hâle getirmeye çalışmalıyız. 'Girer, kapıyı açar, kaşlarını çatır, adama tokat atar, vs.'". Senarist görsel düşünmelidir; romancılar kendi kelimeleriyle imgeler yaratırken, senarist yaratılmış imgeleri kelimelere döker. Bu doğrultuda senaryoda ekranda ne görülecekse o yazılmalıdır. Ayrıca bir senaryo metnini anlaşılır bir dille yazmak gerekir (s. 28). Öktem Başol'a (2010b, s. 29) göre, senaryo ve çekim senaryosu (dekupaj) birbirinden farklı metinlerdir. Bir senaryoda kamera hareketleri ve çekim ölçekleri gibi tanımlamalar kullanılmaz (s. 29). Senaryo yazılırken kelime seçimi de çok önemlidir: Senaryoda yer alan bir olay ya da durum filmde ne kadar süre yer alacaksa senaryoda da aynı uzunlukta yer almalıdır (s. 29). Başol (2010b, s. 29), Yeşilçam Sineması'ndaki film yapım anlayışı hakkında esprili bir değerlendirme yapar: "Eskilerde Türk sinemasında, öykünün başında bir dansöz, ortasında bir kavga sonunda da bir mezar varsa o filmin tutacağı söylenirmiş".

Başol (2010b, s. 31), dramaturjiyi ise şu şekilde tanımlamaktadır: “Antik Yunan’da eylem anlamına gelen drama’dan türemiş olan bu kelime, insan eylemlerinin taklit ve temsilini ifade etmektedir”.

Semir Aslanyürek (2004, s. 37), *Senaryo Kuramı* isimli çalışmasında dramatizmi şu sözlerle anlatır: “Dramatizm, insan yaşamının anlaşmazlıklarını (con-flikt) ve çelişkilerini, insanın çevresi, toplumsal ve doğal ortamı ile karşılıklı ilişkilerini yansıtan ve onları genelleştiren estetik bir kategoridir”. Aslanyürek’e (2004) göre, Mozart’ın senfoni tanımı sinemada ve diğer güzel sanatlarda dramaturjinin niteliği konusunda bize çok iyi bir fikir verir: “[S]enfonde ne çok, ne de az nota var. Notalar olması gerektiği kadar mevcutlar. Senfoniden bir nota düşmeye görün, geriye bir şey kalmaz” (s. 49). Aslanyürek, bir senaryonun dramaturjisinin zayıf olduğunu şu göstergelerden anlayabileceğimizi ifade etmektedir:

[B]ir senaryonun veya herhangi bir sanat yapıtının bütününden herhangi bir parçayı çıkardığımızda bir eksiklik hissedilmiyorsa, işte o zaman sözkonusu sanat yapıtının dramaturjisinin zayıf veya sağlam olmadığından söz edebiliriz. Ama sadece bu değil. Senaryonun ayrı elementlerinin kuvvetli iç bağlarla birbiriyle bağlı olmaması yahut birbirini doğurmaması, sahnesel eylemin nedensiz kesintiye uğraması, ana konudan uzaklaşmak, senaryonun sanatsal düşüncesinin zayıflığı, yan olayların filmin ana olayını bastırması ve bağlamın kaybolması, filmsel olayda diyalektik gelişme yeri ne sırf mekanik bir hareketin tercih edilmiş olması vs... gibi faktörler, sinema dramaturjisini zayıflatan faktörlerin başında gelir. (Aslanyürek, 2004, s. 49-50)

Aslanyürek (2004, s. 53) de film senaryosunun ne roman ne de piyese benzediğini vurgulamaktadır. Aslanyürek’e (2004, s. 53) göre “[ç]ekim senaryosu, filmin nasıl çekilmesi gerektiğinin şematik bir yazımıdır”. Aynı zamanda Aslanyürek, Türkçe’ye kısa roman olarak çevrilen *nuvel*’le senaryonun birbirine çok yakın iki tür olduğunu ileri sürer (s. 61). Aslanyürek (2004), senaristlerin kelime ekonomisiyle yazan, görsel anlatım yeteneği güçlü kişiler olması gerektiğini vurgular. Bir zamanlar yılda üç yüzleri bulan film yapım sayısına rağmen Türkiye’de bir senaryo yazım geleneği oluşmamıştır. Sinema sektöründeki profesyonel yönetmenlerin ve senaristlerin, senaryoların kalitesizliğinde önemli rolü vardır (s. 210). Aslanyürek, Bülent Oran’ın bin küsur senaryo üretmiş olması ve mesleğe başlama şeklinden yola çıkmaktadır. Bu durumu kendisinin yakından tanıdığı Rus ekolü ile karşılaştırır:

[B]inden fazla senaryo yazmak! Dile kolay. Düşünün sinema dramaturjisi konusunda, dünyanın en büyük otoritelerinden biri olan İlya Weissfeld'in filme alınmış iki veya üç senaryosu var. N. Zarkhi, A. Kapler veya V. Turkin'in en fazla on - on beş senaryoları var. Bunlar, senaryo atölyesinin kuramını ortaya atan ve sinema dramaturjisi alanında dünyada söz sahibi insanlardır. [...] "vapurla karşıya geçene kadar" senaryo yazılan bir ülkede, senaryo atölyesinin varlığından veya sinema dramaturjisinin gelişmesinden ne dereceye kadar söz edebiliriz? (Aslanyürek, 2004, s. 212)

Hüseyin Kuzu (aktaran Aslanyürek, 2004), mevcut üretim koşulları dikkate alınmadan senaryo sorununu çözecek yaratıcı senaristlerin ortaya çıkmasının beklendiğini ifade etmektedir. Hüseyin Kuzu'ya göre, mevcut üretim koşullarında Türk sinemasının senaryoya ihtiyacı yoktur; tretmanla iş yürüyebilir (s. 213). Oysa senaryo, pek çok sinema yazarının ve yönetmeninin de ifade ettiği gibi, sinema sanatının temelidir. Elinizde iyi bir senaryo olmazsa iyi bir film çekmek için aslında iyi bir başlangıcınız yok demektir.

2.1.2. Bir Meslek Olarak Senaristlik

Senaryoda en büyük tuzaklardan biri edebiliktir. Bir yazarın edebilik tuzağına düşmesi, onu sinema dilinden uzaklaştırır. Orhan Hançerlioğlu (1960), senaryo yazarının bir "edebiyat adamı" olmadığını altını çizer. Onu sinema sanatının doğurduğu bir "düşünce adamı" ve "sinema adamı" olarak nitelendirir. Hançerlioğlu'nun dikkate değer vurgularından biri, Türk sinemacısına öncelikle bir "Türk senaryocusu" gerektiğini ifade etmesidir. Hançerlioğlu'nun sözleriyle "[b]arut bulunmayınca yenilginin öteki nedenlerini tartışmak boşunadır. Seslerle düşünen bir müzikçi, renklerle düşünen bir ressam, tümcelerle düşünen bir edebiyatçı gibi resimlerle düşünebilen bir sernaryocu... Önce bunu oldurmalı" (s. 17).

Halit Refiğ (1959, s. 11), filmcilikte her şeyden önce iyi bir senariste ihtiyaç olduğunu ifade eder: "Senaryonun iyi yahut kötü olması senaristin sinema bilgisi derecesinin bir sonucudur. Olayları açık açık anlatan, kahramanları perdede canlandırabilen, ustaca kurulmuş bir senaryo filmin başarıya ulaşmasındaki yolun yarısını almış demektir".

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Orhan Kemal (1959) de sinema sanatını iyi bilen gerçek senaristlere olan ihtiyacı dile getirir. “Bizde şair, hikâyeci, romancı v.b. var da senaryocu yok. Neden yok?” (s. 12) sözleriyle senaryo yazarlığının bir meslek olarak yürütülmesini sağlayan şartların elverişsizliğine dikkat çeker:

Şiir, hikâye, roman türlerinden dokunulmuş nice nice gerçek meselelerimize filmde dokunamayız. İkinci, üçüncü, beşinci baskılarını yapmış nice nice hikâye ve romanlarımızı beyaz perdeye yansıtamayız. Yani halkımızın çeşitli şartlar içindeki çeşitli yaşayışını, daha açık bir deyimle, ıstırabını, sevincini, şusunu busunu senaryolarımıza konu edinemeyiz. İleri filmleri başarıya kavuşturan pek çok imkânlardan yoksundur Türk senaristi. Olmakta olanı alırken çok titiz davranmak zorundadır. Aksihalde senaryosu geri çevirilir, emekleri boşa gider. Türk senaristi, Türk şair, Türk hikâyeci, Türk romancı, hatta Türk ressamı kadar, Türk sosyal sorunlarının nedenini, niçinini, nasıl olması gerektiğini bir film çerçevesi içinde inceliyemez. İnsancıl olamaz, insan sorununu geniş anlamında enine boyuna ele alamaz. Bir kelimeyle Türk senaristi, Türk şair, Türk hikâye, Türk roman ve Türk ressamı kadar bile konuşamamak zorundadır. Bütün bunlardan sonra, eli kolu bağlı, sesi iyice kısık Türk senaristinden güçlü senaryolar nasıl istenebilir? Bir aşçıdan bile iyi yemeği isterken, harcın en iyilerini vermek zoru vardır. (Kemal, 1969, s. 12)

Semir Aslanyürek (2004), senaryo yazarlığını meslek edinen bir kişinin idrak etmesi gerekenleri şu sözlerle ifade eder:

[E]debi öykülemenin dramaturjik kurgusunu ve sinematografa özgü olan görsel-işitsel kurgunun iç biçimlerini çok iyi bir şekilde idrak etmiş olması olağanüstü öneme sahiptir. Senarist, astronomik zamanla sinemasal zaman arasındaki ilişki ve çelişkileri ve yazdığı sahnelerin veya episodun beyaz perdeye cereyan etme süresini; buna bağlı olarak dramatik eylemin, filmsel olayın gelişmesindeki devinim hızını; nerde hızlanıp nerede yavaşladığını veya tamamen durduğunu; olayların gelişme temposunu yani bir bütün olarak hareket kompozisyonunu, iç dinamiğini, başka bir deyişle filmin ritmini en az filmin yönetmeni kadar hissetmelidir. (Aslanyürek, 2004, s. 67)

Aslanyürek (2004), senaryoyu meslek edinenlerin dramaturjiyi kavramaları gerektiğine dikkat çeker. Ne var ki dramaturji bilgisine sahip olmadıkları hâlde meslekteki acemiliklerini örtmek isteyenler “dedramatizasyon”a bel bağlamaktadırlar. Bu noktada İlyâ Weissfeld’e referans veren Aslanyürek, dramaturjiye uygun biçimde düşünmenin diğer sanat dalları ile ilişkili bir eylem olduğunu ifade eder (s. 69).

Türkiye’de senaristlik mesleği hakkında yazılar yazan az sayıdaki isimden biri olan Hüseyin Kuzu’ya (2007, s. 10) göre, “[s]enaryo bir sanat eseridir”, “[s]enarist [ise] bir

sanatçısıdır”. Kuzu, senaryo ve senariste ilişkin tanımlamaları “üretim tarzları” odağında özelleştirerek şu açıklamaları yapar:

Senarist de kullandığı dilin alfabesi ve dilbilgisini kullanarak senaryosunu yazar. Fakat senarist bu araçları sinematografik bir söylemin nasıl yaratılacağını ifade etmek için kullanır. Senaryo bittiğinde senaristin işi bitmiş olsa da senaryo daha filme giden yolun başındadır. Senarist, yazdığı senaryoyu yapımcıya teslim ettikten sonra; film, görüntü, sanat ve müzik yönetmenleri, oyuncular ve diğer yaratıcılar onun üzerinde çalışmaya başlayacak ve onu film haline getireceklerdir. Yani, senaryo filme giden yolda yaratıcı bir ön aşamadır. (Kuzu, 2007, s. 10)

Senaryo yazarı işini bitirip senaryosunu yapımcıya teslim ettikten sonra film yapım işinde her şey daha yeni başlamaktadır. Öncelikle senaristin teslim ettiği senaryo üzerinde başta yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, ışık şefi, kostüm tasarımcısı, müzik bestecisi ve oyuncular da kendi çalışmalarını yaparlar. Senarist, kolektif bir yaratım türü olan film sanatının yaratıcılarından biridir. Film dediğimiz ürün yalnızca senaristin çalışmasıyla ortaya çıkmaz. Bu açıdan roman ve hikâye yazarlarıyla senaristler arasında çok temel bir fark vardır. Senaristler yazdıkları senaryoda ayrıca yönetmeninden ışık şefine, başrolünden kostüm sorumlusuna kadar birçok sinema profesyoneline de hitap etmek zorundadır (Kuzu, 2007, s. 10).

Kuzu’ya (2007) göre, romancı romanını yayınevine teslim ettikten sonra o eserin baskı ve dağıtım aşamasında değişmesi epey zordur. Ancak çekilmek üzere sette çıkarılan bir senaryo birçok değişime uğrayabilir. Sahneler eklenebilir, çıkarılabilir. Diyaloglar atılabilir, eklenebilir. Bazı sahneler değiştirebilir. Senaryonun kurgusu değiştirilebilir. Bu açıdan bir senarist bütün bu durumlara hazırlıklı olmalıdır. Sonuçta senaryo, bir tür mimarî plan, bir taslak, bir makettir. Binanın kendisi değildir. “Bir maket bir bina için ne kadar somutsa, kâğıt üzerindeki bir senaryo da bir film için o kadar somuttur” (s. 10).

Senaryo çalışması, aslında film çekme faaliyetine en uzak çalışmalardan biridir. Bunun anlamı, senaryo çalışması bittiğinde film çalışmasının başlaması ve aslında yönetmenlerin genellikle senaristleri sette görmekten hoşlanmamalarıdır. Yönetmenler film üzerinde takdir haklarını kullanmak isterler. Ancak film olarak nitelendirilen ürün ya da sanat eseri ilk önce senaristin çalışmasıyla başlar. Senaristin bir filmi kâğıt üzerinde tasarlamasıyla ilk adım atılır. Senaristin kâğıt üstünde kurduğu dünyayı realize eden kişi yönetmendir: “Bu anlamda bir film yönetmeni, çeşitli çalgıları maharetle çalan

müzişyenlerden oluşan bir orkestrayı yöneten bir orkestra şefi gibidir. Bir senarist de aslında kâğıt üstünde aynı orkestrasyonu yapar. Aradaki fark, senaristin sentezini kâğıda yönetmenin ise filme kaydetmesidir” (Kuzu, 2007, s. 10).

Kuzu’ya (2007, s. 10) göre, bir senaryo filme çekilmediği sürece bir değer taşımaz; ancak film hâline gelirse sinema tarihindeki yerini alabilir: “Dünyanın hiçbir kütüphanesinde filmi çekilmemiş ama klasik olmuş bir senaryo yoktur”. Bu nedenle film hâline getirilmeyen senaryoların meraklı okuyucular için basılmasının da pek bir anlamı yoktur.

Öktem Başol (2010a, s. 31), *Yeşilçam’ın Tüm Harfleri: Safa Önal* başlıklı çalışmada yer alan yazısında, sinema sektöründe faaliyet gösterip söyleyecek sözü olanların kendi senaryolarını yazma gayesine dikkat çeker. Ne var ki senaryo yazmak bir mesleğe dönüşmeye başladığında gerçeklerle yüzleşme gereği doğar: “İnsanın karşısına iki yol çıkar: Ya yazım kariyerini tek filmle noktalayıp senaryo yazmayı bırakmak ya da ne olursa olsun çalışmak, çalışmak... Gerektiğinde gençlik ideallerinden, fantezilerinden ödün vererek... Sonuçta her mesleğin kaderi de biraz bu değil midir?”.

Başol (2010a, s. 31), bir senaristin taşınması gereken özellikleri de şu sözlerle ortaya koymaktadır:

Senaryo yazarı, perdede gördüğünüz filmi aslında kafasında ilk düşünen kişidir ve bu çerçevede anlattığı tüm sosyal çevreleri, karakterleri, meslekleri, hatta sınıfsal söylem farklılıklarını okumak, bilmek, anlamak, en önemlisi de seyirciye transfer edebilmek zorundadır. Bir karakterini diğerinden daha fazla anlamak, sevmek ya da savunmak lüksü yoktur. Zira çabucak didaktikliğe düşebilir.

Teyzem (1986), *Anlat İstanbul* (2004) ve 9 (2002) gibi başarılı senaryolara imza atmış olan Ümit Ünal (2012, s. 106), senaryo yazarlığını başkalarının ağzından hikâye anlatmaya benzetir. Bir senaristin kâğıt üzerinde derli-toplu, etkileyici bir şekilde anlattığı bir hikâye yeteneksiz bir yönetmenin elinde bütün etkileyciliğini kaybedebilir:

Bir senaryo yazarının çok büyük sıklıkla yaşadığı öfke ve hayal kırıklığı bu benzetmeyle özetlenebilir. Bir başkasının anlatması için hikâyeler düşünmek, başkasının ağzından dert anlatmaya çalışmak Ömür Törpüsü bir iştir. Senaryo herkesin bildiği gibi, yorumlara çok açık bir metindir. Senaryoda yazılı bir cümle, filmdeki bir anlatım aracının, diyelim ışığın ya da müziğin

farklı kullanımıyla gerilim filmiyle sulu komedi arasında anlam değiştirebilir. Çoğunlukla olduğu gibi, film kötü olduğunda da günah keçisi hep hikâyenin suç ortağı, senaryo yazarı olur.

Her ne kadar senaristlerin hayal gücü ve hikâye anlatma kapasitesi filmin kaderine etki etse de, film sanatı özü itibariyle kameranın çekebildiği ya da bilgisayarda tasarlanabilen görüntülerden ibarettir. Sinemada bir fikrin görselleştirilmesi hayati önemde olduğu için asıl belirleyici olan yönetmenin senaryoya ilişkin yorumudur. Bu anlamda, film sanatı bir yönetmen sanatı olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak, senaryo çalışmasının iyi bir film için öncelikle gerekli ama tek başına yeterli bir aşama olmadığı söylenebilir.

2.1.3. Türkiye’de Senaristliğin Tarih Öncesi

Muhsin Ertuğrul’un Türk sinemasında fiilî bir tekel kurduğu dönemde Ertuğrul’un filmlerinin senaryolarını “Mümtaz Osman” ve “Ercüment Er” gibi takma isimler kullanarak yazan kişi, ünlü şair Nazım Hikmet Ran’dır (Makal, 2003, s. 92, s. 108). Ahmet Soner’in (2014, s. 181) *Sinemada Bir Asır*’da aktardığına göre, Nazım Hikmet, Muhsin Ertuğrul’un çektiği ve filmografisindeki en iyi filmlerden biri olan 1932 yapımı *Bir Millet Uyanyor* filmi ile asistan olarak sinema işine adım atar ve ayrıca bu filmin senaryo çalışmalarına da katılır. Nazım Hikmet’in takma isimlerle imzaladığı *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Cici Berber* (1933) gibi operet filmleri dönemin sinema seyircileri tarafından büyük ilgi görmüş, filmlerdeki şarkı sözleri yıllarca dillerde dolaşmıştır. Oğuz Makal’a (2003, s. 7) göre, o dönemde sipariş üzerine yazılan bu eğlencelik operet filmlerinin senaryolarını ve filmlerdeki şarkı sözlerini yazabilecek tek sanatçı Nazım Hikmet’tir. Makal’a (2003) göre, “[b]ir anlamda Muhsin Ertuğrul ya da İpek Filmciler için Nazım bir şanstır”. Ancak Nazım Hikmet’in senaryo yazarlığını hayatını kazanmak için yaptığı ve ortaya çıkan sonuçlardan pek tatmin olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim Soner’in (2014, s. 182) *Sinemada Bir Asır*’da ifade ettiğine göre, Nazım Hikmet yazdığı senaryoların hiçbirine kendi imzasını atmamıştır: “Şimdiye kadar bana yazdırdıkları senaryoların hiçbirinin altına bir milyon lira verseler imzamı koymam ve hatta bunları yazdığımı bile inkârâ hazırım”. Yeşilçam döneminde kendilerine sipariş edilen senaryo yazmaları istenen senaristlerin başka seçeneklerinin olmadığı görülür. Aynı

durum Muhsin Ertuğrul'un tekelinin hüküm sürdüğü Tiyatrocular Dönemi için de geçerlidir. Senaristlerin Türk sinemasındaki acıklı macerasının daha o dönemlerde başladığı anlaşılmaktadır.

Nazım Hikmet, meşhur Donanma Davası sonrasında on beş yıl hapse mahkûm olup hapse girdikten sonra da Muhsin Ertuğrul için senaryolar yazmaya devam eder. Yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Kızılırmak Karakoyun* (1946) filminin senaryosunu da cezaevindeyken Nazım Hikmet yazmış ve bu senaryoya Ercüment Er takma adını kullanarak imza atmıştır (Akad, 2004, s. 447). Nazım Hikmet'in cezaevindeyken Muhsin Ertuğrul için yazdığı senaryolardan bir diğeri ise *Kahveci Güzeli* (1941)'dir. Nazım Hikmet, 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinden sonra ilan edilen afila hapisten çıkar. Türkiye'yi terk edip yurt dışına çıkana kadar geçen sürede *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951) ve *Balıkçı Güzeli* (1953) filmlerinin senaryolarını yazar (Soner, 2014, s. 181). Sovyetler Birliği'nde yaşadığı dönemde de senaryolar yazmaya devam eder: *Sevdalı Bulut* (1959), *Fransa-Vietnam* ve *Aynı Mahalleden İki Kişi* (1958) bu dönemde yazdığı senaryolardan bazılarıdır (Soner, 2014, s. 181).

Türk Sineması'nda Geçiş Dönemi olarak nitelendirilen 1939-1950 yıllarında özellikle savaş sonrasındaki yıllık film üretiminde ciddi bir kıpırdanma olur. Ancak senaristliğin bir meslek hâline gelmesi ve bu mesleği icra eden birtakım isimlerin ortaya çıkması için henüz erkendir. Nitekim Yeşilçam Sineması'nın ünlü yapımcı/yönetmenlerinden Memduh Ün, Türk sinemasında 1952 yılı öncesinde senaryo yazarlığı ile uğraşan belirgin bir ismin olmadığını dile getirir:

Profesyonel olarak ilk 1952'de Can Yoldaşı'yla senaryo yazmaya başladı Bülent. Peki 1952'den evvel şu kadar film çekildi, bunları kim yazdı? Bu çok önemli. Senaryo yazarı yok, sembolik isimler görüyorsunuz. Mesela Ziya Şakir diye bir yazar diyorlar senaryoda. Halbuki Allah'ın Cenneti diye bir kitap yazmış, hiçbir şey yok içinde, o kitabı Muhsin (Ertuğrul) almış, kendine göre yazmış. Bütün filmleri o yönetiyor zaten, darülbeydi oyuncularını da oynuyor. Beğenmediği küçük projeleri ise Talat Artemel, Hadi Hün gibi çıraqları var, onlara çektiriyor. (Türk, 2004, s. 153)

1948 yılında belediye rüsum kanununda yapılan bir değişiklik yerli filmciliğin gelişmesine zemin hazırlayacak ve senaryo yazarlığının bir meslek olarak icra edilmesi için gerekli şartların oluşmasını sağlayacaktır.

2.2. Yeşilçam Sineması'nda Senarist Olmak

2.2.1. Bir Sektör Olarak Yerli Filmciliğin Ortaya Çıkışı

Türkiye’de sinema, 1920’ler ve 1930’lar boyunca tek bir adamın, belli bir kuruma bağlı oyuncuların ve tek bir yapımevinin tasarrufunda yürüyen; ancak büyük şehirlerdeki seyirci kitlesine hitap eden ve ortalama yapım sayısının senede bir-iki film düzeyinde olduğu bir etkinlik olarak devam etmiştir. Diğer bir deyişle, İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı yıllara kadar -ki bu dönem Tiyatrocular Dönemi’nin (1922-1939) bittiği ve Geçiş Dönemi’nin (1939-1950) başladığı dönem olarak kabul edilir- aslında yerli sinemacılıktan söz etmek pek mümkün değildir. İkinci Dünya Savaşı ile başlayan yeni dönemde Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde fotoğrafçılık ve sinema eğitimi almış Faruk Kenç ve Turgut Demirağ gibi isimler Muhsin Ertuğrul’un sinemadaki tekeline son verirler. İpekçilere rakip yeni yapımevlerinin kurulması ve tiyatro dışından gelen yeni oyuncuların sinemada yer almaya başlamasıyla sinemacılık tiyatrocuların bir yan etkinliği olmaktan çıkıp başlı başına bir meslek ve iş alanı olarak görülmeye başlar. Ne var ki Türkiye’de bir yerli film sektöründen ve yerli filmcilikten söz edebilmek için 1948 yılında belediye rüsumunda yapılan indirimi milat olarak kabul etmek doğru olacaktır. Nitekim Nijat Özön’den Giovanni Scognamillo’ya kadar birçok sinema tarihçisi ve eleştirmen de bu konuda hemfikirdir. 1948 yılında gerçekleşen bu olay, yerli film yapımını kârlı ve gelecek vadeden bir iş kolu hâline getirmiştir. Beyoğlu’nun sonradan Yeşilçam Sokağı olarak ünlenen mekânı ve İstiklal Caddesi üzerinde birçok yeni yapımevi kurulmuş; yerli film üretiminde 1948’den 1950’lerin sonuna kadar süren Yeşilçam’ın kuruluş dönemi denebilecek bir dönem yaşanmıştır. 1950’li yıllar boyunca, Geçiş Dönemi’nde yıllık ortalama yapım sayısı beş-altıyı geçmeyen film üretimi yılda ortalama elli filme kadar yükselmiştir. Konuya sektörel bazda bakıldığında, bu dönemde ileriki yıllarda Türk sinemasına damgasını vuracak yapımevlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönem, aynı zamanda tiyatrocuların sinema üzerindeki etkisinin kırıldığı ve Sinemacılar Dönemi’nin (1950-1960) başladığı yıllar olarak da bilinir. Erman Film ile birlikte Sinemacılar Dönemi’nin kurucu yönetmenlerinden biri olan Ö. Lütfi Akad (1916-2011) sahneye çıkar. Önce *Vurun Kahpeye* (1949), sonra *Kanun Namına* (1952) ile sinemanın tiyatrodan büyük farklılık gösteren ve kendine özgü anlatım imkânları olan bir sanat dalı olduğunu gösterir. *Kanun Namına*’nın erkek başrol oyuncusu Ayhan Işık, sonraki yıllarda

Yeşilçam'daki star sisteminin adeta sembol isimlerinden biri hâline gelir. Memduh Ün (1920-2015), Atıf Yılmaz (1925-2006), Metin Erksan (1929-2012), Halit Refiğ (1934-2009), Ertem Göreç (1931-...) ve Duygu Sağıroğlu (1932-...) gibi Türk sinemasının büyük yönetmenleri, ilk ürünlerini bu yıllarda verir. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958), Metin Erksan'ın *Karanlık Dünya (Aşık Veysel'in Hayatı)* (1952), Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muradı* (1957) ve *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1958) ile Ö. Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) ve *Altı Ölü Var (İpsala Cinayeti)* (1953) filmleri bu dönemde öne çıkan filmler arasındadır.

1950'li yıllar, Türkiye'de sinemacılığın bir meslek olarak kabul gördüğü ve yerli filmciliğin artık kârlı bir iş alanı hâline geldiği yıllardır. Bunun en önemli göstergesi, sayıları hızla çoğalan oyuncular, teknik elemanlar ve stüdyolardır. Sonraki yıllarda Yeşilçam Sineması'na damgasını vuran Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil gibi duayen senaristler, 1950'li yılların başında senaryo yazarlığına başlamışlardır. Öte yandan 1950'li yıllar, bir tür bocalama ve kendi kimliğini oluşturma dönemi olarak da görülebilir. Yeşilçam'ın yıllık film üretiminin senede üç yüze yaklaştığı "altın çağ" olarak nitelendirilen 1960'lı yılların daha iyi anlaşılması için 1950'li yılların iyi analiz edilmesi gerekir.

Gazeteci yazar Fikret Adil'in hazırladığı rapora göre, 1940'lı yılların sonunda Türkiye'de toplam yüz yetmiş beş-yüz seksen sinema salonu vardır. Bunlardan yüz yirmi beşi daimi, ellisi de yaz aylarında ilave olan yazlık sinemalardır (Akçura, 1995, s. 139). Geçiş Dönemi'nde film yapım maliyetleri de makul düzeydedir. Bu konuda Gökhan Akçura (1995, s. 139), *Aile Boyu Sinema* isimli çalışmasında film yapım maliyetleriyle ilgili yine Fikret Adil'in raporundan yola çıkarak şu bilgiyi vermektedir: "Bunların maliyeti vasati olarak 30.000-32.000 Lira olarak gösterilebilir. Fakat mesela *Dertli Pınar* filmi (ilk gösterilişi 1943) ucuz bir zamanda 20.000-25.000 liraya mal olmuş ve dört sene zarfında 100.000 lira hasılat getirmiştir". Fikret Adil, söz konusu raporda o dönemde yerli filmcilik için ciddi bir potansiyel görmektedir:

Bunun da yerli filmler için beş sene muafiyet yahut ta %10 ila 20'ye tenzili hususunda teşebbüsler yapılmıştır. Ve bu hususta Başvekil (ve) maliyece teminat ve vaad verilmiştir. Yani memlekette yerli film sanayii büyük bir istikbale namzettir. Ve bu işlenmemiş bir sahadır. (aktaran Akçura, 1995, s. 139)

Kısa bir süre sonra yaşanan gelişmeler Fikret Adil'in öngörülerini doğrular. 1930'lu yıllarda Türk sinemasında ciddi bir tekel kurmuş olan Muhsin Ertuğrul ve onun filmlerinin çoğunun yapımcılığını yürüten İpekçiler'in girişimiyle o tarihe kadar yerli-yabancı ayrımı yapılmadan her film için seyyanen % 70 olarak tespit edilen belediye vergisinde 1 Temmuz 1948'de Belediye Gelirler Kanunu'nda yapılan bir değişiklikte yabancı filmlerden alınan vergi aynı kalırken yerli filmlerden alınan vergi % 25'e düşürülür.² Bunun sonucunda hem bilet fiyatları düşmüş³ hem de sinema sektörü yabancı ilmiik halatından uzaklaşmış ve yerli film yapımı kârlı bir iş alanı hâline gelmiştir. "10 yılda 50 film üreten Türk sineması aynı sayıya 1 yılda ulaşmaya başlar" (Isık, 2007).

İlhan Engin (1965, s. 4) de "1948 Rüsum kanunundan evvel senede 7-8 film yapabilen Türk sineması 1948 den bu yana kanunun verdiği imkândan faydalanarak, film sayısı bakımından, dünyanın belli başlı imâlcı devletleri ile boy ölçüşür hale gelmiştir" diyerek bu duruma dikkat çeker. Sinema tarihçisi Erman Şener (1970) ise bu koruma düzeninin doğurduğu sakıncalı sonuçlar konusunda Nijat Özön'le hemfikirdir. Şener'e göre "[y]erli filmde sinemaya kalan 160 kuruş genellikle 3 kişi arasında (yapımcı, işletmecî, sinemacı) paylaşılmaktadır. Oysa yabancı filimler için durum aynı değildir. Buradaki 118 kuruş sadece iki kişi arasında paylaşılmaktadır. (İthalciyle sinemacı)" (s. 148). Şener (1970, s. 148)'e göre, "[a]rada maliyet bakımından büyük farklar vardır. Örneğin 600.000 liraya malolan bir renkli yerli filme karşı aynı özelliği taşıyan (yani renkli olan) bir yabancı film ithalciye 600.000 liraya mal olmamaktadır. Aradaki rüsum farkı, maliyetten doğan farkı kapatacak güçte değildir". Erman Şener, çekimi aylarca süren masraflı ve olumlu eleştiriler almış bir filmle bir haftada özensizce çekilmiş *Ringo*

² Nijat Özön'e (1995) göre, İpekçiler'in piyasada yeniden tekel hâline gelmek için yaptıkları bu yerli yapımları destekleme girişimi, sonuçta yanlış bir koruma düzenine neden olmuş; on yıl gibi bir süre içinde bir film enflasyonuna yani büyük bir kaosa yol açmış ve bu yasanın çıkmasını sağlayan İpekçiler film yapım piyasasından çekilmek zorunda kalmışlardır (s. 57).

³ Belediye rüsumunda yapılan indirimle bilet fiyatlarında da ciddi bir indirim olmuştur. Barış Alp Özden "Eğlence Resmi" başlığı altında Yeşilçam'ın kuruluş yılları olan 1950'li yıllar için bilet fiyatlarıyla ilgili şu bilgileri verir:

İstanbul Belediyesi'nin 1951 yılında yayımladığı tarifesine göre birinci sınıf salonların bile fiyatları 45 ila 65 kuruş arasında değişirken, ikinci sınıf salonlarda 30 kuruşa bilet bulunabiliyordu. İşçi sınıfı bir çift için, iki çocuklarıyla birlikte sinemaya gitmek saatlik ortalama kazançlarına tekabül ediyordu. 1930'lu yılların sonlarında ortalama bilet fiyatlarının 30 ila 50 kuruş arasında olduğu düşünülürse, 1950'lerde biletlerin gerçekten de daha ucuz olduğu gözlemlenmektedir. 1950'li yılların yüksek enflasyonlu ekonomi ortamında, bilet fiyatları yükselerek 1958 yılında ortalama 150 kuruşa kadar tırmanacaktı. Ancak dönemin önemli siyasi dergisi Kim'de de belirtildiği üzere, hızla yükselen fiyatlar "yoksulların katıldığı tek kamusal mekânlar olan" sinema salonlarını vurmuyacaktı. (2015, s. 74)

Cangoya Karşı, *Killing* ve *Mandreke* gibi filmleri aynı kefeye koyarak yerli sanayii korumak adına aslında sinema sanatına zarar veren bir koruma düzeni yarattığını ileri sürer (s. 149). Öte yandan, sinema tarihçisi Alim Şerif Onaran (1994, s. 95) ise, bu kanunu “yabancı filmlere göre yerli filmlerin korunmasına dair bir girişimle ilk kez devletin olumlu şekilde sinemayla ilgilen[mesi]” olarak nitelendirir. Bu dönem aynı zamanda Türk sinemasının tiyatrocuların etkisinden kurtulmaya başladığı ve Geçiş Dönemi sonrasında sinemacıların yerli filmciliğe egemen olmaya başladığı bir dönemdir. 1950’lere kadar Türkiye’de sinema bir sanat alanı olarak görülüyordu.

O zamana kadar “sinema sanatı” diye bir kavramdan pek söz edilmiyordu. Yapılan “filmcilik” idi. Yani bir çeşit esnafıktı. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kurulan ilk meslek teşkilatları da sanat iddiaları taşıyan topluluklar olmaktan çok, esnaf loncaları karakteri gösteriyordu. Türkiye’de sinemanın sanat sayılması gerektiği bilinci, filmlerin dünya görüşü, düşünsel boyutları ve estetik özellikleri olabileceği fikri 50’li yıllarda ortaya çıkmıştır. (Refiğ, 1996, s. 179).

“Türk Sineması” kavramını ilk kez kullanan kişi Giovanni Scognomillo olmuştur:

“Sinema” sözcüğünün Türkiye’de, filmlerin gösterildiği salonların dışında, bir “iletişim/sanat” alanı olarak kullanılmaya başlanması, 50’li yılların ortalarına rastlar. O tarihe kadar bu çalışma alanı daha yaygın olarak “filmcilik” sözcüğü ile anılmaktaydı. Film yapan kimseler de “sinemacı” değil “filmci” idi. “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” (1946), “Türk Film Dostları Derneği” (1952) gibi ülkemizdeki ilk teşkilatlanmalar “sinema” sözcüğünü kullanmamışlardı. “Türk Sineması” kavramını yazılı bir metinde ilk kullanan muhtemelen Giovanni Scognomillo’dur. 1952 yılında “Bianca e Nero” adlı ünlü İtalyan sinema dergisinde yayınlanan yazısının başlığı “CinemaTurco: Dalleorigini ad oggi” idi. Yani: “Başlangıcından Bugüne Türk Sineması”... [...] Bu durumun ortaya çıkardığı gerçek şudur: 50’li yılların ortalarına kadar Türkiye’de ne film yapanlar yaptıkları işe bir sanat gözüyle bakmışlar, ne de yapılan bu işleri sanatsal açıdan değerlendiren olmuştur. (Refiğ, 1996, s. 178)

Ünlü sinema tarihçisi Giovanni Scognomillo (1998, s. 137), bu duruma şu sözlerle dikkat çekmektedir:

Türkiye’de sinemanın bir sanat olarak ilk belirtileri 1947-53 yıllarında ortaya çıkar [...] Vurun Kahpeye (Lütfi Ö. Akad, Erman Kardeşler 1948/49), Yüzbaşı Tahsin (Orhon Arıburnu, Duru Film 1950/51), Vatan İçin Arakon, Atlas Film 1950/51), Efelerin Efesi (Şakir Sırmalı, Duru Film 1952/53) sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır. Bu filmlerin rejisörleri, kadın ve

erkek sanatçıları, bazılarının amatör topluluklarda pek kısa süren çalışmaları bir yana, doğrudan doğruya beyazperdeyle işe başlamasıdır. Adı geçen filmlerin rejisörleri de, sinema sanatının kuralları üzerinde kafa yormuş, sahne ile beyazperdenin ayrılığını kavramış sanatçılardır.

Scognamillo (1998), 1950’li yıllarda Yeşilçam’da taşların yeni yeni yerine oturduğunu ve sektörün oluştuğunu ifade etmektedir: “Sinema 1949-1959 döneminde en canlı yıllarını yaşamıştır. Ancak bu dönem düzenli ve nitelik açısından gerçekten en verimli yıllar değildir. Sinemaya karşı doğru bir yaklaşım vardır; sinemacılar, teknikerler, oyuncular yetişiyor, kimi hemen unutulacak, kimi zamana dayanacak ilginç, olumlu yapıtlar çıkıyor” (s. 185).

Scognamillo (1998, s. 186), 1950’lerin Türk sinemasının genel havasını şu sözlerle anlatmaktadır:

Çoğu zaman düzensiz olan bu genel arayışta yapımevleri kuruluyor, kimi çalışmalarını sürdürüyor, kimi birkaç denemeden sonra ortadan kayboluyor. Daha önce denenmiş ya da denenmemiş konular değişik sonuçlarla beyazperdeye aktarılıyor. [...] Bu karmaşık ve son derece ilginç dönem, aşırıya kaçmasına rağmen iyi ve kötünün, olumlu ve olumsuzun birlikte yer aldığı yapıcı bir dönem olmuştur. 1960’lardan sonra filizlenecek, olgunlaşacak ve kalıcı yapıtlarını verecek Türk sineması, “çağdaş” Türk sineması, bu ortamdan doğacaktır.

Özellikle 27 Mayıs 1961 askeri müdahalesi sonrasında yerli sinema sektöründe ciddi bir büyüme göze çarpar:

1961 yılında Türk sineması yapılan film adedi bakımından büyük gelişme gösterdi. 150 filminden her biri için ortalama 200.000 lira para harcandığı göz önüne alınırsa, bütün yatırımın yılda 30 milyon liraya vardığı anlaşılır. Buna karşılık, Türkiye’deki sinemalarda oynayan yerli filmlerden elde edilen hasılat 100 milyon liraya yaklaşıyordu. Geçen yıl bu sayı 92 milyondur. Türk seyircisinin yüzde 70’i yerli, yüzde 30’u Avrupa ve Amerikan filmine gidiyor. Yerli filmlere karşı gösterilen bu büyük ilgi ‘Yeşilçam Sokağı’nda yapılan filmlerin sayısını her yıl arttırıyor. 1959’da 107, 1960’da 117 film çevrilmişti. Ticaret odasına kayıtlı 184 firma var. Bu, Amerika’dan sonra dünyadaki en büyük firma sayısı. Önemli dört, beş firmadan gayrisi yılda ancak bir film yapıyor veya sadece film işletmeciliği ile uğraşıyor. (Pekman, 2010, s. 15-16)

Halit Refiğ (1996), fikir babalığını bizzat kendisinin yaptığı “ulusal sinema” kavramının 1960’lı yıllarda ortaya atıldığını ve Türk sinemasının kendi hinterlandını oluşturan güçlü bir sektör olarak altın yıllarını yaşadığını dile getirmektedir:

“Ulusal Sinema” kavramının ortaya çıktığı yıllar, Türk Sineması’nın henüz televizyon rekabeti ile karşılaşmadığı, çok sağlam bir seyirci desteğine sahip olduğu, “altın çağ”ını yaşadığı yıllar idi. 60’lı yılların ikinci yarısından, siyah-beyaz filmlerden renkli filmlere geçerken ülke sınırlarını da aşmış, kendi bölgesinin, Balkanlar ve Orta Doğu’nun en popüler sineması haline gelmişti. Yunanistan’dan İran’a, İsrail’e, Mısır’a kadar bütün bölgede Türk filmleri büyük bir seyirci kitlesine sahip olmuş, Hülya Koçyiğit, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray, Emel Sayın gibi yıldızlar, sadece Türkiye’nin değil, bütün bu bölgenin en seçilen sinema oyuncularına arasına girmişti. Türk Sineması sürekli olarak İran, Mısır, Lübnan ve Yunanistan ile ortak yapımlar gerçekleştirmekteydi. (Refiğ, 1996, s. 184)

Serpil Kirel (2005, s. 56), *Yeşilçam Öykü Sineması*’nda 1950’li yıllarda yapımevi sayısındaki artışa dikkat çekmektedir:

1950-1959 yılları arasında, yani altmışlara gelinmeden 126 yeni yapımevi kurulur, Birçoğunun uzun ömürlü olmadığı görülen bu yapımevleri arasında sonraki yıllarda da üretime devam edip kalıcı olanlar olacaktır. Duru Film, Uğur Film, Birsal Film, Güven Film, Acar Film, Kulüp Film, Murat Film, Pesen Film, Kervan Film, Melek Film, Tual Film ve Be-Ya Film bu yapımevleri arasında sayılabilir.

14 Mayıs 1950 tarihindeki seçimlerden sonra Demokrat Parti iktidarıyla birlikte siyasi ve ekonomik liberalizmin ülkeye hâkim olduğunu, beraberinde özel girişimin desteklendiği bir anlayışın benimsendiğini söylemek mümkündür. Yusuf Kaplan (2003, s. 741) da Türkiye’de yaşanan bu dönüşüme dikkat çeker ve Yeşilçam’ın ortaya çıkışını şu sözlerle anlatır:

Marshall Yardımı’yla desteklenen endüstrileşme programının yardımıyla, var olan sistemin yerini serbest ekonomi sistemi aldı. Anadolu’dan gelen çok sayıda küçük iş adamı İstanbul’un Yeşilçam Sokağı’na taşınarak film yapım şirketleri kurdu. Bu temelde film endüstrisi, Türk sinemasının Yeşilçam Sineması olarak adlandırılmasına yol açacak bir yapım patlamasına tanık oluyordu. 1917 ile 1947 arasında elli sekiz film yapılmıştı; oysa 1956’ya gelindiğinde üretilen Türk filmlerinin toplam sayısı 359’a çıktı. 1957’den sonra yıllık film yapımı 100’den 150’ye ve sonrasında 200’e yükseldi. Bu nicel artış, nitelikte de bir artışa yol açtı.

Yeşilçam Sineması’nın ünlü yönetmenlerinden Osman Fahir Seden (aktaran Gürmen, 2007, s. 33) halkın yerli sinemayı benimsediğini ve desteklediğini dile getirir:

Bizim nesil çok şanslı bir nesildi sinema adamı olarak... Biz bu işe el attığımız zaman (1950’lerde), halk ile Türk sineması arasında aklınızın alamayacağı kadar tatlı, güzel bir ilişki vardı. Halk, Türk sinemasını merak ediyordu, affediyordu. Çok mühim. Türk halkına has bir sabırla,

her zaman daha iyisini yapacağımız ümidiyle arkamızdaydı. Biz bu halka film yaptık. İyisini yaptık, çok beğendiler. Daha az iyisini yaptık, bu sefer böyle olsun da, gelecek sefer daha iyisi olur dediler. Kötüsünü de yaptığımız zaman, affettiler. Bu çok uzun bir zaman sürdü..."

Atıf Yılmaz (2001, s. 7) da *Boğaziçi Sinema Söyleşileri*'nde Türkiye'de 1950'li ve 1960'lı yıllarda sinema sektörünün panoramasını çizerken benzer görüşleri dile getirir:

O dönemde müthiş bir talep vardı sinemaya. 3000 tane sinema salonu vardı. Türkiye'nin en yeni ve tek eğlencesiydi sinema. Sinemaya çok talep vardı fakat film çekecek insan yoktu. Biraz aklınız işliyorsa, biraz işten anlıyorsanız, hadi gel sen film yap, diyorlardı. [...] [Ç]ok çabuk sinemacı, yönetmen olma önerisi aldım ve kör topal hiçbir şeyi bilmeden girdik yani. Sırf sinema sevgisiyle...

1950'lerin sonunda sinema, halkın bir numaralı eğlence aracı hâline gelir. Anadolu'nun her köşesine yayılmaya başlayan elektrik, sinema salonlarının hızla artmasını sağlar. Bu dönemde sinema seyircilerini genellikle aileler oluşturmaktadır. Bizim kültürümüzden beslenen, bize ait öykülerin anlatıldığı Türk filmleri, yabancı filmlere oranla çok daha fazla ilgi görmektedir (Gürmen, 2007, s. 33).

Türk sinemasının ünlü yapımcılarından Kadri Yurdatap (2007), *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi*'nde kendisiyle yapılan söyleşide ifade ettiği gibi, Yeşilçam Sineması'ndaki canlanma 1958 yılından sonra başlar (09.10). Ne var ki Türk filmlerine yönelik talebin oluşmasını aslında en az bir on yıl öncesine dayandırmak mümkündür. Osman Fahir Seden de 1940'lı yılların sonundan itibaren Anadolu'da Türk filmlerine bir talep oluşmaya başladığını, özellikle İkinci Dünya Savaşı yıllarında Mısır'dan getirilen filmlerin bu seyirci kitlesinin oluşmasında çok etkili olduğunu dile getirir:

1948-49 sezonuna kadar, devamlı Mısır filmleri oynayan ve hasılat rekorları kıran Taksim Sineması, artık Türk filmlerine de ver verir olmuştu. O zamanlar Anadolu'da film işletmeleri henüz açılmamıştı ve Anadolu sinemacıları sık sık İstanbul'a gelerek, senelik ihtiyaçlarını buradan karşılarıydı. Bu sinemacılar gitgide bizden Türk filmleri istemeye başladılar. Önceleri bu istekleri pek önemsemeyen büyük şirketler, zamanla etkilenmeye ve birbirlerinden gizli hazırlıklar yapmaya başladılar. Fitaş (İpekçi Kardeşler) zaten prodüksiyona açtı, Lale Film, bir büyük prodüksiyona gireceğini ilan etti ve herkes bizim ne zaman kolları sıvayacağımızı merak eder oldu. (aktaran Gürmen, 2007, s. 23)

1950'li yıllar, Türkiye'de sinemanın bir iş alanı, yani bir sektör ve aynı zamanda bir

sanat dalı olarak da öne çıktığı bir dönem olmuştur. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesinde özellikle Nijat Özön ve Tarık Kakıncı gibi belli başlı birkaç ismin yazdıkları belirleyici olur. Bu dönemde Nijat Özön ve Halit Refiğ'in birlikte çıkardıkları kısa ömürlü bir yayın olan *Sinema*⁴ dergisinde sinemanın öncelikle bir sanat dalı olarak ele alındığı görülür. Bu yıllar, aynı zamanda sinemanın Muhsin Ertuğrul'un ve tiyatrocuların etkisinden de kurtulmaya başladığı yıllardır. Ö. Lütfi Akad, sinema dilini ilk kez bilinçli olarak filmlerinde kullanan bir yönetmen olarak öne çıkar. Akad'la birlikte sinemanın kendine özgü bir dili ve anlatım araçları olan bir sanat dalı olduğu anlaşılır. Sinema tarihçisi ve eleştirmen Nijat Özön, Akad'ın sinemamıza getirdiklerine şu sözlerle dikkat çeker:

Akad, sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyunculardan yararlanışı, konularını seçişi ile sinemamızın ilk çağlarındaki tek rejisör Muhsin Ertuğrul'un tam karşıt kutbunu meydana getirmekteydi. Ertuğrul sinemayı ne kadar "tiyatrolaştırmış" ise, Akad bu temeller üzerine kurulan sinema-tiyatroya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü öğrenemeyeceği sanısına yo açtığı sırada, Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden; tema, tutum ve duygu bakımından Fransız "kara filmleri", "şairane gerçekçi" akımın örneklerinden oldukça etkilenen Akad'ın en büyük özelliği de, bu etkileri tamamıyla "yerli" bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine "sinema" niteliği katabilmesiydi. (Özön, 2013, s. 166)

1960'lı yıllarda altın çağını yaşayan Yeşilçam'da birçok yapım şirketi faaliyet göstermektedir. Ancak Serpil Kirel'in de dikkat çektiği gibi "1960-1969 yılları arasında çevrilen 1710 filmin 637'si 17 şirket tarafından yapılmıştır. Bu 17 şirket arasında Acar Film, Akün Film, And Film, Arzu Film, Birsnel Film, Duru Film, Er Film, Erler Film, Erman Film, Kemal Film, Kervan Film, Melek Film, Metro Film, Pesen Film, Roket Film, Saner Film ve Uğur Film vardır" (Kirel, 2005, s. 58).

Giovanni Scognomillo (1998), *Türk Sinema Tarihi* kitabında Yeşilçam'ın altın çağı olarak anılan 1960'lar boyunca yılda yapılan film sayısında yaşanan yükselişi gözler önüne sermektedir. Bu yükseliş, 1972 yılında zirve noktasını görmüştür. Sonrasında 1975 yılındaki seks furyasından kaynaklı artışı göz ardı edersek sürekli bir düşüş yaşanmıştır.

⁴ 1956 yılında Nijat Özön ve Halit Refiğ'in birlikte yayımladıkları *Sinema* dergisi ancak sekiz sayı çıkabilmişti. Nijat Özön aynı yıl *Sinema Sanatı* kitabını çıkardı. Bu çalışma, o güne kadar sinema sanatı konusunda Türkçe olarak yazılmış en nitelikli sinema kitabıydı (Refiğ, 1996, s. 181).

2.2.2. Sermayesiz ve Endüstrileşememiş Bir Sinema

Yeşilçam'ın zayıf bir sermaye yapısına sahip olması, kırılgan ve krizlere gebe bir sektör hâline gelmesine neden olmuştur. Türk sineması, 1950'li yıllarda ve hatta altın çağ olarak adlandırılan 1960'lar ve 1970'lerin ortalarına kadar birtakım geçici krizlerle ayakta kalmış bir sinemadır. Senede üretilen film sayısının üç yüzü bulduğu yıllarda bile geleceğe güvenle bakmayı sağlayacak bir istikrar ortamından söz etmek zordur.

Gazeteci Burhan Arpad (1968), 1940'lı yılların sonunda film sektöründe vergi indirimi sonrasında yaşanan canlanmaya dikkat çeker. Filmciliğin kârlı bir iş alanı hâline gelmesiyle birlikte film yapım sayısında birdenbire bir sıçrama olur:

1947-1950 arası, Türkiye'de yapımcıların ve her yıl yapılan filimlerin sayısı hızla artar. İlk otuz yılda yapılan filimlerin bütününden çok sayıda film tek bir yılda yapılır. Yapımcı ve yapım sayısının artması, bu yeni iş ve sanat alanına yeni yeni adların katılmasını sağlar. O güne kadar hemen sadece tiyatro oyuncu ve yöneticilerinin yürüttüğü Türk filmciliğinde birbiri arkasına yeni yöneticiler, beyazperde oyuncularını görür. Yapımcısından yöneticisine ve oyuncularına kadar tiyatro dışı olan bu kişiler, Türk filmciliğine film sanatını utandırmayacak örnekler getirir. (Arpad, 1968, s. 290)

1950'li yıllar, Yeşilçam Sineması'nın yavaş yavaş kendi kimliğini kazanmaya başladığı yıllardır. Bu yıllarda başta İpek Film, Lale Film ve Kemal Film işletmecilikten yeniden yapımcılığa yönelmişlerdir. Anadolu seyircisiyle güçlü ilişkiler kurulmaya başlanmış ve onların beklentilerine uygun hikâyeler çekilmeye çalışılmıştır. Bu dönemin sonunda yılda üretilen film sayısı doksan beşe ulaşmış; salon sayısını ise altı yüzün üzerine çıkmıştır (Erkılıç, 2014, s. 218).

1950'li yıllarda Anadolu şehir ve kasabalarında sinema salonlarının çoğalması, Demokrat Parti dönemindeki elektrifikasyon çalışmalarıyla mümkün olmuştur. Elektrikle birlikte yeni sinema salonları açılmış ve yerli film izleyici kitlesi sürekli genişlemiştir.

Eleştirmen ve sinema tarihçisi Nijat Özön, 1950-1959 yılları arasında Türkiye'de yerli sinemanın büyük bir atılım içinde olduğunu, Türkiye'de ilk uzun metrajlı filmin çekildiği 1917 yılını baz alarak İkinci Dünya Savaşı öncesi verilerle 1950 sonrası verileri karşılaştırarak ortaya koyar.

İlk öykülü uzun filmin çevrildiği 1917'den 1959'un sonuna kadar çevrilen filmlerin % 90'dan fazlası, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda ortaya konmuştur. 1917-1944 arasında her yıla düşen ortalama film sayısı 1,53 iken, 1945-1959 yılları arasında her yıla ortalama 40 film düşmektedir. 1950-1959 dönemindeyse bu ortalama yılda 53'e yükselir. Sinema endüstrisini ayakta tutacak izleyici ve salon sayısında da yine dikkate değer bir gelişme göze çarpmaktadır. 1938-39'da 12 milyon olan yıllık izleyici sayısı, 1958-59'da 60 milyona ulaşmıştır. 1946-47 mevsiminde bütün Türkiye'de izleyici sayısı 25 milyon olarak hesaplanırken, 1957'de yalnız İstanbul'daki seyirci bu sayıyı aşıyor, ertesi yıl 28 milyona varıyordu. 1938-39'daki 130 sinema salonu, 1958-59'da 650'ye yükselmiştir. (Özön, 1995, s. 231-232)

Nijat Özön, Türk sinemasının bir türlü endüstrileşememiş bir sektör olarak kapasitesinin çok üstünde üretim yapmasını ve niteliksiz filmler üretmesini sert bir dille eleştirir:

Sinema, geniş seyirci yığınları için en ucuz tek eğlence aracı durumundadır. Sinemacılar bu açlığı, en kolay, en ucuz yoldan karşılamaya çalışırlar. Yıllık yapım 200'ün üstüne çıkar. Ama gerçekte ne bu yapımı hakkıyla gerçekleştirebilecek yapım kuruluşları ne de bu yapımı kaldıracabilecek sayıda sinema salonu vardır. Yılda 50 filmlik yapıma güç yetebilecek stüdyo, laboratuvar, teknik donatım, teknik personel, sanatçı, bu gücün dört beş katı bir yükü taşımaya zorlanır. Yılda iki düzine filmde oynayan yıldız, yılda iki düzine senaryo yazan senaryocu, yılda bir düzine film çeviren yönetmen bu zorlamanın sonucudur. Sinemaya uygulanan vergi düzeninin tutarsızlığı, yıldızcılık, dağıtımçı ve oynatımcıların yapımda söz sahibi olmaları gibi etkenler de eklenince filmlerin niteliğindeki düşüş korkunç bir düzeye varır. (Özön, 1974, s. 6)

Nijat Özön (1995), yerli filmciliğin son derece kırılgan temeller üzerine kurulu olduğuna dikkat çeker (s. 231). Sinemacılık, 1950'li yıllarda bir meslek hâline gelmiştir: “Yine bu yıllarda, yönetmeni, teknisyeni, oyuncusuyla doğrudan doğruya sinemayla uğraşan, bunu meslek edinen bir ‘kadro’ ortaya çıkmıştır. İzleyici, salon, koltuk sayısında, öncekine göre en göze çarpan artış yine bu yıllarda ortaya çıkmıştır” (s. 232).

Nijat Özön (1995), bu yıllarda bazı sorunların üstesinden gelindiği takdirde Türk sinemasını güzel günlerin beklediğini düşünmektedir; 1960'lı yıllarda yazdıklarının tam tersine gelecekte ümitlidir: “Endüstri sağlam temellere oturtulduğu, endüstriyi dışarıdan köstekleyen engeller (denetleme, ekonomik koşullar, mevzuat boşlukları...) ortadan kalktığı, sinemacı yetiştirilmesi için biraz elverişli koşullar sağlandığında, önümüzdeki on yıl içinde, beklenen ulusal sinemanın doğmaması için hiçbir neden yoktur” (s. 233).

1950’li ve 1960’lı yıllarda film üretimi o boyutlara ulaşmıştır ki dışarıdan sektöre giren setçi, ışıkçı, kameraman gibi birçok teknisyende yeterlilik aranmaz. “Kervan yolda düzülür” mantığıyla bu insanların birçoğu hiçbir ön eğitim almadan mesleklerini sette öğrenirler. Anadolu’dan İstanbul’a “artist” olmak için gelen birçok genç, bu rüyalarını gerçekleştirememiş ama sonradan sinema sektöründe set amiri, ışık şefi, kameraman, vb. olarak yer almıştır. Bu durum, yerli sinema sektörünün endüstrileşememiş olmasının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Türkiye’de hâlâ sinema sektöründe çalışanlarda mesleki yeterlilik belgesi aranmamaktadır.

Yeşilçam’da yetersiz bir donanım ile işe başlayanlar sadece teknisyenler değildir. Yapımcılar da sinema için gereken sermaye ve donanıma sahip değillerdir. Yeşilçam Sineması’nın ünlü senaristlerinden Vedat Türkali (1974), *Yedinci Sanat* dergisinden Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça ile yaptığı söyleşide bu durumun sektörün önemli sorunlarından biri olduğunu dile getirir:

Boş bir alandı sinema. Ama yapımcı diye gelenlerin çoğu aslında yapımcı niteliğinden uzak kişilerdi. Film sayısının artmasında düşük vergilendirme sisteminin de rolü olmuştu. Önüne gelen film yapımına geçiyordu. Gerçekten yapımcı adına lâıyk, kültür bakımından yetenekli, ileri görüşlü, sanat zevki olan, hayal gücü, atılım yeteneği olan, yabancılarla ilişkiler kuran, kendisine pazarlar arayan, müteşebbis kişiler yoktu piyasada. Aslında Türkiye’de hiçbir alanda olmayan şeydi bu. Yeşilçam’da nasıl olabilirdi ki... (Türkali, 1974, s. 48)

Yeşilçam’ın bir endüstri hâline gelememiş olmasının en önemli nedeni sermaye eksikliğiydi. Yeşilçam Sineması’nın önde gelen yapımcılarından Hürrem Erman (1973), *Yedinci Sanat* dergisinden Atilla Dorsay, Nezih Coş ve Engin Ayça ile yaptığı söyleşide ironik bir biçimde Yeşilçam’ın en büyük problemlerinden birinin sermayesizlik olduğunu belirtir:

Türk, sinemasına büyük sermaye yatırılmamıştır. Ufak sermayelerle dönmektedir her şey... Yapımcılar, icap edenin ancak yüzde 25’ine sahiptirler, ya da değildirler. Bir de, takatlarının dışına çıkmaları var. Bir müessesenin 5 filme mi takati var, en aşağı 2 tane fazla yapıyor. Türk sinemasının bugün asıl derdi, parasızlıktır... Büyük sermaye yokluğudur. Bölgelerden alınan avanslar ve akrediti bonolarla çevirme oluyor. Bu da zaman zaman büyük tıkanıklıklar yaratıyor. Sonuçta patlamalar oluyor. Bu aslında bütün dünyada biraz böyle... Kimse kasada hazır parayla film yapmıyor. Ama bizde 2 milyonluk işe kasadaki 100 bin lirayla giriliyor. Bankalar, birkaç kere canları yandığı için olacak, kredi vermeğe iştahlı değildirler. Bu olmayınca, üçüncü şahıslarla bu iş dönüyor. Sonuçta

bu kişilerin insafına kalıyor. Bono kırdırmaları ile sinemadaki kazançların önemli bir kısmı, daha yapım başlamadan, bu üçüncü şahısların cebine giriyor. (s. 32)

Şükran Esen'in (2016) de ifade ettiği gibi, Lütü Akad bu dönemde sektörün ana rengini belirleyecek bir ağırlığa sahip değildir. Film çeken çoğunluk yaptığı işin sanatsal yönünü ikinci plana iterek tamamen ticari kaygılarla film üretmişlerdir. Bununla birlikte, bu dönemde çekim ve gösterim düzeni oluşmuş; bir sinema çarkı işlemeye başlamıştır (s. 48).

Sinemamızın önde gelen yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, Yeşilçam Sineması'nın ekonomik işleyişini "sağlıksız" olarak nitelendirir ve bu yanlış sistemin kötü filmlerin üretilmesine yol açtığını öne sürer:

Türk sineması sanıyorum yanlış kurulmuş bir sinema. Halit Refiğ'i kaynak göstereyim. Batı'daki gibi sermayeyle kurulmuş bir iş değil. Daha çok sermayesiz, halktan sinemacıya, sinemacıdan pazarlamacıya, pazarlamacıdan yapımcıya gelen bir avans sistemiyle kurulmuş bir sinema. Böyle olunca da sinemacı halktan gelen o paraları alıyor, pazarlamacı alıyor, bunun içinde en çok pay yapımcıya düşmesi gerekirken, her zaman en az pay yapımcıya düşüyor. Böyle olunca da tabii filmlerin kalitesi de etkileniyor ve harcamalar gerektiği gibi yapılmayınca da iş kendiliğinden çöküyor, böyle dengesiz bir sistem. Belli bir politika kurulmadan, doğru dürüst bir araştırma yapılmadan, kendi kendine gelişmiş bir iş. (Yılmaz, 1989, s. 146)

Giovanni Scognomillo (2011, s. 263), Giovanni Scognomillo'nun Gözüyle Yeşilçam'da, 1 Temmuz 1948 tarihli düzenlemeden sonra belediye rüsumundaki indirimle birlikte yerli film yapımındaki şirket sayısının artmasını "çoğu kez geçici ve sağlıksız" bir gelişme olarak görmektedir. 1950'lerde Yeşilçam Sokağı olarak anılacak yerdeki hanlarda birçok irili ufaklı yazıhane açılır. Bu yazıhaneler son derece sınırlı imkânlarla ve sınırlı paralarla film yapım işini kotarmaya çalışırlar:

Yetmiş insan gücünün yanı sıra teknik araç ve gereç yetersizliği, ham filmin zaman zaman karaborsaya düşmesi, bu yıllar boyunca üretimin artmasını engellemedi. Sanat birikimi ya da kaygısı olmayan yapımcılar, bir-iki, bilemediniz üç-dört hafta içinde çekilen filmlerle, el yordamıyla da olsa, yeni bir meslek kolunun ortaya çıkmasını sağladılar. Minare, ezan, mevlut ve mezarlık görüntüleri; gazelhanlar, hanendeler, rakkaseler; kötü yürekli varlıklı erkekler ve kadınlar; iyi yürekli yoksul genç kız ve delikanlılar; kötü yola düşmüş altın yürekli fahişeler; namus uğruna işlenen cinayetler; aldatılan eşler, tecavüze uğrayan kadınlar bu filmlerin yaygın öğeleri oldu. (Esen, 2016, s. 58)

Serpil Kirel (2005, s. 58) ise *Yeşilçam Öykü Sineması*’nda Yeşilçam Sineması’nın 1960’lı yıllardaki sermaye yapısına dikkat çekmektedir:

Altmışlı yıllarda sinemaya adım atan yeni yapımcılar arasında sinema ile gerçek anlamda ilgili olanlar dışında yeni ve kârlı olduğu görülen bu alana girmek isteyen sermaye sahibi ve meraklı kişiler de vardır. Sinema piyasasında yaşanan hareketliliği Necip Sarıcioğlu şöyle yorumlar: Filmler çoğaldıkça film yapımcıları arttı. Sektöre film, sinema kökenli olmayan insanlar geldi. Film sektöründe güzel kadınlar çıkmaya başlayınca Neriman Köksal gibi, bu sefer restoran sahibi, kabızmal gibi sinema dışından para kazanan insanlar sinemaya girdiler. Gelenler arasında hayran olduğu artiste prodüktör olmak isteyenler vardı. Geliyorlar ve beğendikleri artistleri filmlerinde oynatıyorlardı. Hepsi de bir sermaye ile geliyorlardı sinemaya. Bu yorum Yeşilçam’ın ekonomik altyapısını ortaya koyması açısından önemlidir. Sektör dışından sadece parası olduğu için sinemaya yapımcı olarak girebilen kişiler eninde sonunda kendi beğenilerini ortaya koyan işlere imza atacaklardır. Türk sinemasında sektörde yapılanan ve ekonomik olarak sinema dışından gelecek sermayeye gereksinim duymayan yapımcıların çok az sayıda olduğu doğrudur. Sinemacılığı sadece kâr-zarar ilişkisi içinde düşünen zihniyetteki insanların sektöre olumsuz etkisi aşağı yukarı kestirilebilir. Ekonomik olarak sektör dışından gelecek kaynaklara bağımlı olması Yeşilçam’ın en büyük zaafıdır.

Yedinci Sanat dergisinin Ağustos 1973 tarihli 6. sayısında yayımlanan “Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu”nda (1973, s. 16-17) Yeşilçam Sineması’ndaki sermaye yapısının kırılmalılığına ve dağınmışlığına dikkat çekilmektedir:

Bütün gelişmiş ülkelerde, sinema ekonomisinde egemen güç “sanayici” kimlikli yapımcılardır. Ülkemizde ise yapımcılar, birkaçı dışında, film üretimi için gerekli sermayeden yoksundurlar. “Tüccar” kimlikli işletmecilerden avans olarak aldıkları bonoları tefecilere kırdırmak suretiyle filmlerini yapmaktadırlar. Bu olgu, Türk sinemasıyla ilgilenen herkesçe tartışmasız kabul edilmektedir. Ayrıca, konu ile ilgili istatistikler de yapımcıların güçsüzlüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Örneğin 1968 yılında çekilen toplam 180 film, 70 ayrı firma tarafından yapılmıştır. Ortalama olarak yapımcıların üretkenliği yılda 2.57 film olmuştur. Oysa ekonomisi gelişmiş bir ülke olan Japonya’da 1966 yılında çekilen 436 filmin 260’ı (Toplam üretimin yüzde altmışı) yalnız 5 firma tarafından gerçekleştirilmiştir.

Vedat Türkali (1974, s. 47) de Yeşilçam’da gerçek bir kapitalin ve kapitalistlerin varlığından söz edilemeyeceğine dikkat çekmektedir:

Türkiye’de sinemada da kapitalizm yoktur, özgür, rekabetçi ve bu rekabet alanını kapitalistin lehine olarak açık tutulan bir sinema olamamıştır. Sinemamız, bugün, bölge işletmecilerinin, tefecilerin, hammadde ithalâtçıların, stüdyocuların ve sinema salonu sahiplerinin

baskısı altındadır. [...] 1950-60 döneminde film sayısı bugünküne göre çok daha azdı. Sinemalar o zamanlarda film peşinde koşarlardı. Herkes gelip film diye yalvarırdı. Daha işletmeci egemenliği yoktu. Nusret Bey, bana bir gün "ilk bonoyu piyasaya ben çıkardım" demişti. 1959-60'larda bu bono sistemi Be-Ya Film'le birlikte başlamıştı. (Ancak bunu bir belge olarak kabul etmeyin; ben anılarımı söylüyorum; yanlış olabilirim). Ancak o yıllarda bölge işletmecilerinin yalvar yakar film isteyip, sıraya girdiklerini söyleyebilirim. Bir zaman sonra bu işletmeciler film almada öncelik kazanabilmek için yapımcılara parayı, peşin vermeye, kredi açmaya başladılar. Yani avans sistemi rekabetle başladı.

Sinema riskli bir alan olduğu için büyük sermayenin sinemadan uzak durması ve bölge işletmecilerinin taleplerine göre filmlerin içeriğinin belirlenmesi söz konusudur. Bölge işletmecilerinden avans alan yapımcılar, senaryo taleplerini bölge işletmecilerinin isteklerine göre senaristlere bildirirler. Yeşilçam'ın önde gelen yapımcılarından biri olan Hürrem Erman (1973, s. 34), Türkiye'de farklı bölge işletmelerinin farklı türde film talepleri olduğunu dile getirir:

Esas olarak Samsun, Adana, İzmir, Ankara ve İstanbul. En büyük para, İstanbul, sonra Adana bölgesinden gelir. Sonra İzmir, Samsun ve Ankara... Örneğin Çakırcalı Mehmet Efe filmi yapıyorsunuz, İzmir'de cam çerçeve kalmıyor. Adana'ya gönderdiğinizde "bu kısa donlu adam da kim yahu?" diyorlar. En kazanç yapmış filmler, bir veya iki bölgede çok iyi çalışan filmler olmuştur. Her bölgede aynı çalışan film olmaz. Meselâ dinî filmler Adana'da biraz da Samsun ve Ankara'da çalışır. Burada Beyoğlu'nagelir, yatar... Eyüp Sultan'da Eyüp sinemasına koyalım deseniz, orada hiç çalışmaz. Bu tür filmlerin en büyüğünü, iş yapanını yine ben yaptım. "Hac Yolu" zamanında çok iyi iş yaptı. Atıf Yılmaz'ın filmidir, fakat filmi sureta ben hazırladım. Anadolu'da çok iyi iş yaptı, ama İstanbul'da çalışmadı.

Sinema yazarı Hayri Caner (1960, s. 9-10), bölge işletmecilerinin taleplerini şekillendiren sinema işletmecilerinin sinema kültürü ve bilgisi sınırlı kişiler olduğunu ifade eder:

İlk önce Anadolu ve Trakya'nın kasabalarını ve toplumu yüz binden aşağı olan kentlerini ele alalım. Buraların sinema sahipleri kimlerdir? Sinemalarında oynatacakları yapıtları nasıl değerlendirir de satın alırlar? Bunları cevaplamak gerekince, küçük kentlerin, kasabaların sinemacıları daha çok gerçek sinema anlayışından yoksun kişilerdir. Çokluk işhanı ve otel sahipleridirler ve binalarının altına yaptırdıkları sinemaları işletir, para kazanırlar... Burada hemen ilk akla gelecek de yine toplumun dileği oluyor. Toplum ne türlü yapıtlar görmek dileğindedir? Bunun cevabı da, kasaba ve kentlerde ilk arananların yerli filmler olduğudur. Çokluk yerli filmlerin ünlü "melodram"larını görmek ister. İsterler de sinemacı bu yapıtları sinemasında

oynatmaz mı? İşte bu sorunun cevaplamasında, toplumun sinemacılara geniş ölçüde etkisi ve Türk sinemasının geleceğini umutsuz kılan acı gerçek vardır. Bu da, toplumun sinemacıyı, sinemacının da yapımcıyı etkilemesi gerçeğidir.

Sinema tarihçisi Ağâh Özgüç de Yeşilçam'daki maceracı insanlara ve sektörün kırılğan ekonomik yapısına dikkat çeker:

Kimler nereden, nasıl ve ne amaçla gelmişlerdir? Gerçek sinemacıların yanı sıra bir sürü avantürüyle kişiler de Yeşilçam sokağına dolmuşlardır. Çoğunlukla, tüm sermayeleri bir odalı çıplak yazıhanelerde iki sandalye ile bir masadır. Film çevirmedikleri halde nasıl geçinirler, ne yaparlar belli değildir. En fakirinden, en zenginine kadar kapağı Yeşilçam'a atmıştır. Mesleğin bir kuralı, bu mesleği denetleyecek kişileri ise hiç yoktur. Sahipsiz bir sokaktır Yeşilçam. Zeytinyağ tüccarlarından, tutun da kahveci çıraklarına kadar her sınıftan insan vardır Yeşilçam'da. (Özgüç, 1974, s. 38)

1950'li yıllarda Yeşilçam'ın kodları da oluşmaya başlar. Şükran Esen, bu dönemde seyirci beğenisini ekonomik kaygılarla her zaman ön planda tutan sinemacıların geniş kitleleri sinemaya çekebilmek için geliştirdikleri “formül”e şu sözlerle dikkat çekmektedir.

[B]ir filmin içine dindarlar için uzun ezan ve dua sahneleri, erkekler için uzun pavyon ve göbek dansı sahneleri, genç kız ve kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar içinse komik hallere düşen şişman aşçı, şaşkın hizmetçi sahnelerini ardı ardına yerleştirmektedirler. Özdeşleşmeyi sağlayacak özelemler, hayaller, her izleyicinin kendini mahallesinin milyoneri gibi düşlemesini sağlayacak, bol bol tüketilen varlıklı yaşam biçimleri; her gencin kendisini “tapılacak” kadın ya da adam gibi hissetmesini sağlayacak güzel, sağlıklı ve şık insan tipleri, perdeden salonlara saçılmaktadır. Hizmetçili, otomobilli, lüks apartman daireli yaşamlar içinde yaşanan aşkları, sıklaşılarak ve kozmetiklerle güzelleşerek aşık edilen varlıklı sevgilileri anlatan filmler insanlara tükettikçe mutlu olacaklar duygusunu vermektedir. (Esen, 2016, s. 61)

2.2.3. Bölge İşletmecileri ve Sansür Kıskaçında Senaryo Yazmak

Yeşilçam Sineması'nın bir endüstri hâline dönüşmemesinin en büyük nedenlerinden biri sermaye eksikliğidir. Sinemadaki sermaye eksikliği, bölge işletmecilerinden alınan avansla telafi edilmiştir. Bölge işletmeleri, yapım şirketlerine verdikleri avanslarla film yapımı sürecini başlatmışlardır. Bu süreçte bölge işletmecilerinin sinema salonu işletmecilerinden aldıkları geri dönüşlerle oluşturdukları talepler belirleyici

olmuştur. Bölge işletmecilerinin talepleri yapımcılar vasıtasıyla senaristlere iletilmiş, senaristler de bu talepler doğrultusunda üretim yapmışlardır. Bölge işletmecilerinin talepleri daha çok star sinemasına uygun kalıplar üzerinden gitmiştir. Bölge işletmecilerinin sözgelimi Türkan Şoray'lı ve Kadir İnanır'lı bir film olsun, filmde bir intikam hikâyesi olsun ve bir silahlı çatışma sahnesi olsun şeklindeki talepleri yapımcılar vasıtasıyla senaristlere iletilmiş, senaristler de bu talepler doğrultusunda seyircinin beğenisine uygun senaryolar yazmak zorunda kalmışlardır.

Bölge işletmecilerinin taleplerinin Yeşilçam'daki standartları belirlemesi konusunda da farklı görüşler mevcuttur. Yeşilçam'ın ünlü yapımcı/yönetmenlerinden Memduh Ün, Yeşilçam'da bölge işletmecilerinin belirleyiciliği konusunda farklı düşünür. Nitekim Ün (2004, s. 12), İbrahim Türk'ün “Kendi sermayeniz olsa çok farklı filmler yapabilir miydiniz?” sorusuna şu cevabı vermektedir:

Yapamazdım. Bunu Atıf Yılmaz denedi, dört kere iflas etti. Çünkü kendisi hep yönetmenliğini önde tutarak film yaptı. Ben Türkiye'deki en uzun soluklu yapımcıyım. 1957-1992 arası kırk bir yıl ayakta kaldım. Bu kadar uzun çalışan başka firma yok. Ama bütün bunlara cevap vererek ayakta kaldım. Bütün potansiyelimi iyi film yapmakta kullanamadım. Ta ki Bütün Kapılar Kapalıydı (1989) filmini çekene kadar. Ondan sonrasını tartışabiliriz. Artık onları kendi sermayemle yapmaya başladım. Biraz birikimim vardı. Filmlerin videolarını satmıştım. Sonra Kadri Yurdatap'la Zıkkımın Kökü'nü (1992) çektim. Yaptığım filmler içerisinde en çok sevilenler Üç Arkadaş ile Zıkkımın Kökü'dür. Ben iki filmimi de çok seviyorum. Ama Zıkkımın Kökü'nün bir özelliği var. Uluslararası arenada altı tane ödül aldı. Hem yönetmen, hem de film olarak. Paris'te sanat sinemalarında gösterildi. Beni tatmin ettiği için ondan sonra film yapmadım.

Lütfi Akad, Yedinci Sanat dergisine verdiği bir röportajda Yeşilçam Sineması'ndaki teknik altyapı problemlerinin kaliteli film üretmenin önündeki en büyük engellerden biri olduğunu dile getirir:

Türkiye'de hiçbir filim gereği gibi çekilemiyor. Ekonomik koşullar oldukça zor. Çekim süresi kısıtlı. 2500 metrelik bir filim için en çok 5000 m. negatif veriliyor. O da bana, Atıf Yılmaz'a... Başka yönetmenler 3500 m. dolayında negatifle çalışıyorlar. Seslendirme işlemi birkaç günde hallediliyor. Cihazlar eski. Müzik süngü gibi kulağa batıyor. Standardın en altında. 25 yıl önce daha iyiydi diyebilirim. Laboratuvar da öyle. Renkli filimler “boyanmış” izlenimi veriyor. Montaj “yapıştırma”nın ötesine geçemiyor. Bu işin sanatı için 20.000 m. negatif çekilmesi gerek. Biz çekim sırasında sahnelerin montajını da yapmak zorundayız. Çekim için hangi açıyı saptarsanız planı o

açıdan çekebilirsiniz. İkinci bir şık denemek imkânsız. Dublajcılar bir ikisi dışında acınacak derecede profesyonelleşmişler. (Akad, 1973, s. 26)

Yeşilçam'ın ünlü senaristlerinden Vedat Türkali de Lütü Akad'la aynı fikirdedir. Türkali de mevcut koşullarda Yeşilçam'da iyi film çekmenin tamamen tesadüflere ve kişisel çabalara bağılı olduğunu ifade eder:

Aslında bizde başarılı sinema emekçileri vardır; rejisörler, kameramanlar, stüdyoda çalışanlar, set işçileri vb. Ama bunlar bizim berbat, pis düzende varlıklarını gösteremezler. Başarıları rastlantıya kalır. “Umut’un çıkışı da bir rastlantıdır Türk sinemasında, “Karanlıkta Uyananların da. Kişisel birtakım çabaların ürünüdür. Piyasada kültür düzeyi de genellikle düşüktür. (Türkali, 1973, s. 48)

Yeşilçam'daki film üretim pratiklerini anlamak açısından birtakım sembol isimler vardır. Atıf Yılmaz'ın mesleğe başladığı ilk yıllarda asistanlığını yaptığı yönetmen Semih Evin bu isimlerin başında gelir. Evin, elindeki yetersiz senaryolarla çok kısa sürelerde film çekebilen bir yönetmen olarak tanınır. *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*'nde Dilek Kaya (2015b, s. 177-178), “Semih Evin” maddesinde şunları yazmıştır:

1950-1975 yılları arasında yaptığı 120 kadar filmle Yeşilçam sinemasının en “hızlı” yönetmenleri arasında yer alır. En fazla bir hafta gibi kısa bir sürede, aynı mekanlarda, aynı oyuncularla iki ayrı film çekmeyi kabul ederek “iç içe film çekme” pratiğinin öncüsü olmuş ve bu şekilde Yeşilçam'ın hızına hız katmıştır. Dört günde dokuz kısımlık film çekmek gibi bir de rekoru vardır. Tam anlamıyla yazılı bir senaryo kullanmadan, sigara paketlerinin arkasına yazılmış diyaloglarla neredeyse doğaçlama filmler çekmiştir. 1950'li yıllarda yanında asistanlık yapmış olan Atıf Yılmaz, kendisini asistan kullanmayı bilmeyen, yetersiz bir senaryoyla her işi kendi yapmaya kalkan, hatta bir defasında bir oyuncunun yerine geçip dayak bile yiyen ve çoğu zaman işin aksamasına neden olan ustası olarak anar. Evin, takip eden yıllarda da bu kendine özgü pratik ve doğaçlama çalışma tarzından taviz vermemiş görünmektedir. Pek çok filminde anlatıda kopukluklar ve devamlılık hataları göze çarpar. 60'lı yıllarda filmleri eleştirmenler tarafından “kötü” (hatta “berbat”), “özensiz” ve “önemsiz” olarak değerlendirilir.

Cüneyt Arkın (2001), *Adını Unutan Adam* isimli kitabında aktardığı anekdotla Yeşilçam'daki birbirini tekrar eden senaryolar gerçeğine mizahî bir dille dikkat çeker:

Ağustos sıcak bastırmış, ter içinde Bebek'te çalışıyoruz. Karışık, kalabalık zor bir sahne çekilecek. Yönetmen bunalmış ki yanına varılmıyor. Herkes koşuşturuyor. Bir ağacın gölgesine yayılmış sekiz karakter oyuncusu ve de kavgacı grubu sigara içerek çene yarıştıırıyor. Yönetmen anında olayı tespit edip bağırdı. “Orada keyif çatacağıınıza senaryoyu alıp laflarınızı ezberleyin,

başımı da belaya sokmayın!” [...] Neyse, grup senaryoyu aldı. Şöyle bir göz attılar. Sonra yeniden kendi sohbetlerine döndüler. Yönetmen onları dikizliyordu. Bu kadar kısa zamanda üç sayfalık lafları ezberlemeleri imkansızdı. “Ezberlediniz mi?” diye sordu. Ses çıkmadı, bağırdı. “Ezberlediniz mi?” Biri tısladı. “Ezberlemeye gerek yok. Lafları biliyoruz” Yönetmen hayretle bakıyordu. “Ne demek biliyoruz?” “Biliyoruz işte.” “Öyleyse söyleyin bakalım.” Grup sırayla, üç sayfalık lafları hiçbir hata yapmadan söyleyiverdiler. Hepimiz şaşırmiştık. Kadir Kök kel kafasını kaşıyarak, sakince, çok bilmiş, yarım doğruldu. Çok olağan bir şey söyler gibi duruma açıklık getirdi. “Çünkü biz bu sahneyi dört gün önce Kadir İnanir ağbimizle çekmiştik. Hem de bu kapının önünde hem de kamera aynı yerdeydi.” Yönetmen dut yemiş bülbüle dönmüştü. Uzun uzun düşündü. Bir senaryoya bir kameraya baktı, sonra “Orhancığım,” dedi, “kamerayı on santim sağa koy da sahneyi çekelim. “Kamerayı on santim sağa koyup sahneyi çektik. (Arkın, 2001, s. 157)

Endüstrileşememenin yarattığı bu olumsuz çalışma koşullarından oyuncular hatta yıldız oyuncular da olumsuz etkileniyordu. Yeşilçam Sineması’nın dört büyük kadın yıldızından biri olan Filiz Akın bu dönemdeki çalışma koşulları nedeniyle senaryoyu önceden alıp role hazırlanmanın pek mümkün olmadığını ifade eder:

Bir role nasıl hazırlandığımızı hep sorarlar. Herkes senaryoyu alıp gözden geçirmek ister, önceden çalışmak ister; ancak çalışma şartları öyle değildi. Ama sette senaryoyu okuduk denilecek kadar abartılı da değildi. Koşullar çok ağırdı. İş önemli sememek değildi bu. Bazen de iki oyuncusu oluyordu şirketin, acele hikaye hazırlanıyordu. Senaryo iki gün önceden veriliyordu. Sette değişiklikler her zaman söz konusuydu. (Sılan, 2004, s. 237)

Vedat Türkali, Yeşilçam Sineması’nda nitelikli yapımlara imza atmış bir senarist ve yönetmen olarak sinema sektörünün sorunlarıyla da yakından ilgilenmiştir. Onun Yeşilçam’ın genel işleyişi hakkında yaptığı şu değerlendirme, Yeşilçam çarkının nasıl işlediğinin kısa ve çarpıcı bir özeti olarak okunabilir:

Bizim sinemamız da sosyo-ekonomik yapımızın yansımasını, bir üretim kesimi olarak, bütün ağırlığıyla taşıyagelmıştır. Bu yansıma şöyle özetlenebilir. Özgür atılımcı olması gereken film yapımcısı, özgür atılımı baltalayan bütün yapısal engellerin; sinema salonu sahiplerinin işletmecilerinin, tefecilerin, ham madde, film araç-gereçleri dışalımıcılarının kaskacındadır. İç pazarı, hem kamuoyunun sansürce, öncelikli, ayrıcalıklı karşılanan yabancı filmlerin yağmasındadır. Tepesindeki sansür kılıcı günden güne eskir, karabasan olur. Bunlara bir de, teknik yetersizlikler, gerilikler içindeki stüdyoların durumunu eklediniz mi Türkiye’de film yapımının nasıl umut kırıcı engellerle dolu bir iş olduğu açık seçik ortaya çıkar. (Türkali, 1984, s. 8)

Barış Pirhasan, Türkiye’de ekonomik istikrarsızlıklar nedeniyle sinema bir endüstri hâline gelemediği için senaryo yazarlığının da bir meslek olamadığını belirtir.

Yavuz Turgul’un normal bir ülkede kapısında sürekli kuyruk olması lazım. “Şu senaryoyu bize çek!” ya da “Ben çekeceğim, şu senaryoyu yaz” diye. Adam senarist-yönetmen, yaptığı filmler acayip iş yapmış durumda. Tamam, kendi kabul eder etmez, herkes biliyor onun böyle küçük bir klan halinde çalıştığını; ama mesele değil ki. Sahiden para kazanmak isteyen ve sinemayı bilen bir prodüktör Yavuz Turgul’un peşinde olmalı, benim peşimde olmalı, şeyin peşinde olmalı. Öyle bir ortam yok. O zaman senaryonun bir meslek olması için de bir sebep yok yani. (Pirhasan, 2002, s. 97-98)

Türk sinemasının en uzun soluklu yapımcılarından olan Türker İnanoğlu da Yeşilçam Sineması’nda faaliyet gösteren senaristlerin çok az sayıda olduğunu ifade eder:

Türk sinemasında, ne yazık ki, yeteri kadar senaryo yazarı yetişmemiştir. Bu yüzden sinemamızda senaryocu ve film hikâyesi sıkıntısı çekilmiştir. 50’li yıllardan 90’lı yılların başına kadar Türk sinemasının senaryoculuk ve film hikâyeciliği yükünü beş altı arkadaş çekmiştir. Bunlar Bülent Oran, Safa Önal, Erdoğan Tünaş, Fuat Özlüer, Sadık Şendil, Ahmet Üstel ve Atilla İlhan’dır. Arada başka değerli isimlere rastlansa bile bunların hem sayısı, hem de yazdıkları senaryo adedi çok azdır. Yukarıda adları anılan değerli arkadaşlarımızın her birinin yılda yirmi beş-otuz senaryo bile yazdığı olmuştur. Tabii ki böyle bir ortamda ve böyle bir sürede yazılan senaryoların bir kısmından sağlıksız filmler çıkmıştır. Bu arkadaşları böyle zorunlu bir ortama da yapımcılar düşürmüştür. Yazarın bir senaryoyla meşgul olduğunu bile bile yapımcı kendisine yeni bir iş yüklemiştir, hem de acele isteyerek. (aktaran Scognomillo, 2004, s. 137)

Yeşilçam Sineması’nda birçok senaryoya imza atmış senaristlerden biri de Suavi Süalp’tir. Mizah yazarı ve senarist Suavi Süalp, kendisinin de bir parçası olduğu Yeşilçam’ı şaka yollu eleştirdiği “Yeşilçam Lügatı” başlıklı bir yazısında senaristi “[b]eş saatte yüzelli daktilo sayfası yazı yazan kişi” olarak tanımlar. Yeşilçam’da bir senaristte aranan en önemli şey, yaratıcılık değil, hızlı senaryo yazmasıdır.

1960’da film senaristliğine de başlayan Suavi Süalp ömrünün sonuna dek pek çoğu kaynayıp gitmiş kırkı aşkın filmin senaryosu yazmıştır. Suavi Süalp’in film senaristliği 1960’daki “Şeyh Ahmet’in Torunu” isimli filmle başlar. Süalp 60’larda aile komedileriyle başladığı film senaryolarını 70’lerin ortalarından sonları dek moda olan seks komedilerine senaryo yazarak noktalamıştır. Süalp’in senaryosunu yazdığı seks komedilerinin çoğunda senaryo yazarının adı bile geçmediği için onun ne kadar film senaryosu yazdığını saptamaya imkan da yoktur. (Demirci, 1999, s. 19)

1930’lu ve 1940’lı yılların yerli film izleyicileri ile Yeşilçam’ın seyirci profili farklıdır. Demokrat Parti’nin 14 Mayıs 1950 tarihindeki genel seçimde bir beyaz devrim gerçekleştirerek CHP’nin tek parti iktidarına son vermesi, Türkiye’de yepyeni bir dönemin habercisi olur. Demokrat Parti’yi iktidara taşıyan asıl kitle Türkiye’nin kırsal kesimde yaşayan nüfusedir. Şehirli nüfusun o dönemdeki nüfus içindeki payı beşte bir oranındadır. Demokrat Parti iktidarından sonra büyük şehirlere göç hızlanır. Köyden şehre göç etmiş, bir yandan şehirde var olma mücadelesi veren, bir yandan da şehirli kimliği kazanmaya çalışan, sinemayı hem tek eğlence kaynağı hem de hayatı anlamlandırma aracı olarak görenler, 1950’li yıllarda doğmaya başlayan Yeşilçam Sineması’nın asıl seyirci kitlesini oluşturur.

Salata gibi mizah dergilerinde absürd komedi anlayışıyla karikatürler çizen Suavi Süalp tam da bu dergilerde parodisini yaptığı hikâyelerin senaryolarını yazmak zorunda kalır. Yönetmenliğini Nejat Saydam’ın yaptığı *Kalbimdeki Serseri* (1965) bunun bir örneğidir. Nitekim Suavi Süalp hakkında bir kitap yazmış olan Cihan Demirci de bu duruma dikkat çeker: “Suavi Süalp belki de sırf maddi zorluklar nedeniyle sinemaya senarist olarak girdiği yıllarda komediden çok dram senaryoları yazmak zorunda bırakılmış... Çünkü kendisinden komedi değil dram senaryosu istenmiş genellikle... Bir mizahçı için bu da trajikomik bir durum olsa gerek” (1999, s. 212).

Bugüne kadar Yeşilçam Sineması ve Yeşilçam izleyicisi hakkında yapılan analizlerden biri, Yeşilçam izleyicisinin yaklaşık kırk küsur yıl boyunca Yeşilçam filmleri ile kurduğu ilişkinin mahiyetidir. Kırdan kente göç etmiş, henüz şehirli olamamış, yazılı kültürden çok sözlü kültürün dünyasına bağlı, çoğunlukla kadere ve tutucu bir dünya görüşüne sahip, gerek gündelik hayatında gerek politik tercihlerinde sınıf bilinciyle hareket etmekten uzak, olayları ve dünyayı yazılı kültürün ve modernitenin getirdiği rasyonel bakış açısından çok sözlü kültürün aktarımcı, masalsı ve çoğunlukla irrasyonel ölçütleri ile değerlendiren bu geniş kalabalıklar, kendi sınıfsal çıkarlarının Demokrat Parti’de ya da onun devamı niteliğindeki Adalet Partisi’nde temsil edilemeyeceği gerçeğine göz yumdukları gibi, yaşadıkları gündelik hayatın acımasızlığından bir iki saatliğine kaçış imkânı sunan Yeşilçam’ın kendini sürekli tekrar eden masalsı melodramları ile gündelik hayatın sıkıntılarını hafifletmeye çalışmışlardır. Kısacası Yeşilçam, büyük bir sosyolojik dönüşüm yaşayan muhafazakâr kitlelere kendilerini güvende hissedebilecek, tutucu dünya

görüşlerinin onaylanmasını içeren, melodramatik kalıplarla sunulmuş hikâyeleriyle geniş toplum kesimleri tarafından kabul görmüş ve karşılıklı bir etkileşim ve sahiplenme ilişkisine girmiştir.

Meltem Günden Öktem (2010), *Sinematograf'tan Video'ya Türkiye'de Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları* başlıklı doktora çalışmasında sinema salonlarının Anadolu taşrasında çoğalmas ve film izleme alışkanlığının yerleşmesini edebi metinlerden yola çıkarak anlatır:

1950'ler ve 60'lar sinemanın önce gezgin operatörler ardından sayıları her geçen gün artan sinema salonları aracılığıyla Anadolu kent ve kasabalarına ulaştığı, taşrada da merkezietini ilan ettiği yıllardır. [...] Bu dönemde her Anadolu kenti ya da kasabasının sinemayla tanıştığı, bir sinemaya sahip olduğu söylenemez. Fakat artık sinema o kadar da uzak değil, en azından İstanbul demek değildir. Bu anlamda sinemayla görece erken tanışan, kuşkusuz görünüm ve konfor açısından kent sinemalarıyla kıyaslanmasa da bir sinema mekanına kavuşan yerleşim bölgeleri, sineması olmayan yörelerden daha ayrıcalıklı konuma yükselmiş, bir bakıma "modern"leştiklerini de böyle ilan etmişlerdir. (Günden Öktem, 2010, s. 148-149)

Vedat Türkali, ordudan atıldıktan sonra kırklı yaşlarında senaryo yazarlığına başlamış bir isimdir. Orduda edebiyat öğretmeni olarak görev yapmıştır. Türkali, Atıf Yılmaz için yazdığı *Allah Cezanı Versin Osman Bey* (1961) ve Ertem Göreç'in yönetmenliğini yaptığı *Otobüs Yolcuları* (1961) filmlerinin senaryolarına imza atarak kısa zamanda Yeşilçam'da kendisini kabul ettirmiştir. Senaryolarını yazdığı filmler gişede çok başarılı olunca Yeşilçam standartlarının üzerinde ücretler karşılığında senaryo yazmıştır. Kemal İnci, *Yeşilçam Anıları* isimli kitabında bu durumu şu sözlerle aktarır:

Üsküdar İskelesi'nden sonra Vedat Türkali sinemaya yerleşti. Hem de büyük bir parayla, Film onun için Ücretsiz bir deneme olmuştu. İyi bir senaristti bu yüzden diğer senaristlerin aksine iki bin değil on bin lira alıyordu film başına. Herkes bu duruma hayret ediyordu. Belli bir hayat düzeni, belirli bir gelir düzeyi ve rahat bir yaşantısı vardı. Sonraları roman ve köşe yazarı da oldu." (İnci, 2014, s. 158)

Kemal İnci, *Otobüs Yolcuları* için aldığı on bin liralık senaryo ücretinin o dönem Yeşilçam'da büyük sansasyon yarattığını söyler. Ne var ki aldığı bu yüksek ücretlere rağmen Türkali de diğer Yeşilçam senaristleriyle benzer koşullarda çalışmak durumundadır. Vedat Türkali (2008), Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin hazırladığı Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi kapsamında kendisiyle yapılan söyleşide

evinde konsantre olamadığı için Kilyos'ta bir otele kapanıp sabahlara kadar senaryo yazdığını dile getirir (38.30).

Vedat Türkali, senaristlik kariyeri boyunca kırka yakın senaryo kaleme aldığını; ama bunların içinden ancak yarım düzine kadarının istediği gibi olduğunu söyler:

Ötekiler genellikle, sinema alanında kalabilmek, diretebilmek için, günün koşullarına göre, hainliğe düşmeden, düzene verilmiş ödünlerdir. Bu ödünler de bir tür pazarlıkla verilmiştir çoğu kez. Denge bozulup pazarlık çıkmaza girip de, emekçi halkımız yararına hiçbir ödün koparamayacağım koşullar gelince -ki bu sık sık olur baskılı sinema düzeninde bir süre uzaklaşmak zorunda kalmışımdır sinemadan. Birkaç kez oldu bu. (Türkali, 2017, s. 8)

Vedat Türkali, Yeşilçam'da senaryo yazarlığının sektörün koşulları nedeniyle çok talihsiz bir iş olduğunu dile getirir ve bir senaryo yazarının karşı karşıya kaldığı problemleri kendi deneyimlerinden de yola çıkarak özetler:

Önce senaryodan anlayan yapımcı bulmak zorundasınız. Kültür düzeyi düşük geri bir ortamda ilk umutsuz savaş burada başlar. Bugünkü sinema düzeninde çok önemli kişidir yapımcı; kararı verecek adamdır. Hem düşücü, hem gerçekçi; hem serüvenci, hem ağırbaşlı; hem en ileri kültür düzeyinde olgun, hem en ilkel seyircinin beğenisini sezecek kadar alçakgönüllü; hem yaptığı işi sağlama alacak akıllılıkta, hem toplumdaki en ileri eğilimleri duyup en önde yürüyecek kadar atak; özgür girişimci, yani ileri bir kapitalist olmak zorundadır. Binbir güçlüklerle boğuşacak, yatırdığı parasını kurtardıktan başka, kâr edip yeni yatırım olanakları kazanacaktır. Vurgunu vurup, iyice palazlanmış üç-beş firmanın dışında parası, varlığı yok denecek kadar az olan bizdeki yapımcı, bir-iki filmde zarar etti mi batır. [...] Bu koşullar altında yapımcı denenenlerin çoğu, ürkek, cahil, yeteneksiz, sinema asalaklarını zengin etmek için koşturan bilinçsiz zavallılardır. [...] Ara sıra Yeşilçam'a düşen iyi niyetli, yetenekli yapımcılarsa ya bin pişman çeker gider ya da yamrı yumru olur bu ortamda. [...] Böylece de anlaşılır ki, iyi senaryonun iyi yapımcıyı bulması gerçekten rastlantıdır sinemamızda. Çoğu kez de aynı çileyi çeken yönetmenlerin aracılığı ile sağlanır bu rastlantı. Diyelim bir yönetmenle anlaşış bir yapımcı da buldunuz. Yaptığınız işe gerçekten saygı, güven duyuyorsanız, senaryocu olarak bitmek değil, asıl şimdi başlıyordur çileniz. Genel alışkanlık, senaryocunun, isteneni yazıp parasını alıp çekip gitmesidir. (Türkali, 2017, s. 18-19)

1950 sonrasında önceki otuz yedi yıllık dönemle kıyaslanmayacak kadar yoğun bir üretim süreci içine girilmiştir. 1950'li yıllar aynı zamanda bir sinemacı kuşağının da olduğu yıllardır. Lütfi Akad, sinemacılar dönemini başlatan usta olarak kabul edilir. Akad'ın dışında birtakım isimler de görülür. Metin Erksan, Memduh Ün, Atıf Yılmaz ve Osman Fahir Seden ilk akla gelenler arasında sayılabilir. Ayşe Şaşa, bu isimleri küçük

burjuva kökenli sinemacılar olarak nitelendirir. Şasa'ya göre, bu dönem sinemanın “ümme dönemi”dir:

Küçük burjuva kökenli bir avuç okumuş sinemacının, geneli hiç belirlemeyen, sıra dışı kişiselleşme çabaları hesaba katılmazsa, Yeşilçam bu dönemde bütünüyle anonim karakteristikler taşıyor; hiçbir fikri ve sanatsal iddiada bulunmuyor, Yeşilçam sinemasını belirleyen köylü ve lümpen kökenli zanaatçılar tamamen ticari amaçlarla, sürümden kazanma prensibi ile yaptıkları filmlerde toplum karşısında en ufak bir kompleks duymuyorlardı. (Okumuş zümre, pişkinliğe varan bu kompleksizliği, Türk filmini yerden yere çalarak cezalandırıyor, ama sırtını kitleye vermiş tipik Türk filmcisi buna en ufak şekilde aldırımıyordu.) O dönemin sıra dışı bir sanatçısı olan Lütfi Akad Usta'nın bile gündelik hayatta kendinden sık sık 'zanaatçı' diye söz etmesi beni hep düşündürmüştür. (Kıraç, 2008, s. 76-77)

1950'lerin Yeşilçam sineması ile 1960'ların sineması arasındaki en büyük fark 1961 Anayasası'nın beraberinde getirdiği özgürlük ortamıdır:

Çekilen film sayısı daha da artmış arz talebe yetişmekte zorlanır olmuştur. Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısı olan 1950'li yılların sineması ile ikinci yarısı olan 1960'lı yılların sineması arasında noktalar, benzer yanlar çok olmakla birlikte, dönemi ikiye ayırarak ayrı ayrı ele almamızı gerektirecek farklar da çoktur. 1960'ları 1950'lerden ayıran en belirgin fark, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ve eleştirel bakan ürünler yaratabilme serbestliğidir. Gerçi, 1939 sansür 'Nizamnamesi' kalkmamıştır. Türkiye İşçi Partisi'nin, sansürün 1961 Anayasası'na aykırı olduğunu, dolayısıyla kaldırılması gerektiğini belirterek, Anayasa Mahkemesi'ne açtığı dava reddedilmiştir. Yine de, Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran'ın deyişiyle: “Bu özgürlükçü Anayasa'nın ışığında sinema sanatının gelişmesi için gerekli manevi iklim de yaratılmış”tır. (Esen, 2016, s. 73)

1950'li ve 1960'lı yıllar Yeşilçam Sineması'nın en önemli kaynaklarından biri popüler piyasa romanlarıdır. Sinemacılar, bu romanlar sayesinde geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemişler ve sermaye yapısı çok kırılğan olan yerli sinemada gişe gelirini garanti altına almaya çalışmışlardır.

Vedat Türkali'ye (1973) göre, “Yeşilçam da bir küçük Türkiye'dir”. Teknik yetersizliklerden sansüre kadar yerli film sektöründe yaşanan tüm olumsuzluklar ülke gerçeklerinin bir yansımasıdır (s. 13).

Filmlerin genel olarak kısıtlı bütçelerle çekilmesi, starlara ayrılan pay ve filmin kotayla ithal edilen bir ürün olmasının da etkisiyle negatif film çok değerliydi. Bir film için elli kutu negatif sınırı konmuştu. Bu sınırın aşılmaması gerekiyordu. Öncelikle maliyetler

yükseliyordu ve ham negatif bulmak da hiç kolay değildi. *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*'nde Belmin Söylemez'in kaleme aldığı "Elli Kutu Film" maddesinde bu durum şu sözlerle dile getirilir:

Dijital çağ öncesi bir film çekimi için verilen standart negatif film miktarı. Kısıtlı bir bütçe ile yapılan filmlerde kullanılabilecek 35 mm film sınırlıydı; genelde elli kutu filmle tüm çekimlerin bitmesi gerekiyordu. Kutular tükenince prodüktörle zorlu bir pazarlık başlardı ama Anadolu'da çekilen filmlerde fazladan tek bir kutu dahi alabilmek pek mümkün değildi. Bir kutu 35mm negatif filmle yaklaşık üç-dört dakikalık film çekilebiliyordu. Negatif az olduğu için provalar önemliydi. Fazla tekrar yapma lüksü yoktu. Bilge Olgaç'ın Gömlek (1988) filminde çalışırken bunu bizzat yaşadım. Reji asistanı olarak vazifelerimden biri kamera grubundan her gün kaç kutu film kullanıldığını öğrenmek ve senaryoya not etmekti. Diyarbakır'daki çekimlerin sonuna gelindiğinde elimizde sadece bir kutu film kalmıştı. Son kutudaki son film. Uzun ve üstüne üstlük kalabalık bir sahne henüz çekilememişti. Bilge Olgaç "Arkadaşlar tekrar yapma şansımız yok. Tek seferde çektik çektik!" dedi. Sahne tek seferde çekildi. (2015, s. 74-75)

Atıf Yılmaz, Semih Kaplanoğlu'nun Argos dergisi için hazırladığı soruşturmada, 1980'li yılların sonunda bile Türk sinemasında teknik altyapı sorunlarının hâlâ çözülememiş olmasından yakınır:

Afrika filmleri bile pırıl pırıl bir ses ve görüntü kalitesiyle gösteriliyor festivallerde. Türkiye'de hâlâ bu meseleler de çözümlenebilmiş değil. Maalesef ne laboratuvar var, ne seslendirme var, sesli çekim yapılmasına imkân yok, çünkü o da ayrı bir masraf. Bu masrafları karşılayamayan bu sinema daha masraflı işlere giremiyor. Giremediği zaman pazarlama imkânları azalıyor. Kendi içinde kendini yok eden bir mekanizma haline dönüşmüş durumda. (1989, s. 148)

Yeşilçam'ın can çekiştiği 1980'li yıllarda senaryo yazarı olarak sinemaya giren Ümit Ünal da benzer koşulların o yıllarda da devam ettiğini dile getirir:

Endüstrinin "Yeşilçam" diye daracık bir sokaktan aldığı takma ismi, ya da başlı başına "Türk Filmi" deyimini bir tür hakaret gibi kullanılırdı. Özellikle sinema okuyan herkesin, Yeşilçam değil de "farklı bir şey" yapma hayali vardı. Ama çoğu kişi için hayalden öteye gidemezdi bu. Çünkü bugünkü anlamıyla bağımsız sinema dünyası, bağımsız film yapabilme fikri yoktu. Sadece "Yeşilçam" ve onun çizdiği vahşi, tamamen yerli, çok küçük ölçekli bir sinema vardı. Yeşilçam, Metin Erksan gibi büyük bir ismi bile kendine benzetip yutmuştu. Yılmaz Güney ancak Yeşilçam standartlarında bir "yıldız" olduktan sonra istediği gibi filmleri yapabiliyordu. Bağımsız bir sinema için gereken ruh, vizyon, teknik olanaklar oluşmamıştı. Ben kendimi Yeşilçam içinde, Yeşilçam yıldızları ve yönetmenleri için çalışırken hayal edebildim ve oradan başladım. Yeşilçam'ın ölmeden önceki son yılları benim sinemada ilk yıllarım oldu. (Ünal, 2012, s. 47)

Bülent Oran, İbrahim Türk'ün (2004, s. 107) yaptığı söyleşide Yeşilçam'ı furyaların yönlendirdiğini dile getirir:

[B]iri çıktı bir tarihi film denemesi yaptı. Film muvaffak oldu olmadı o başka mesele... İş yaptı ya... Haydi hurraa o tarafa! Cem Sultan'lar, Barbaros'lar, çifte Yavuz Sultan Selim'ler birbirini takip etti. Yine bu arada bir başka zat Kanun Namına ve İngiliz Kemal adında iki polis ve casusluk filmi çevirince buna benzer yirmiye yakın senaryo birkaç gün içinde müteahhasiller tarafından hazırlanarak 7 nüsha daktilo edip derhal Ankara senaryo heyeti yüksek katına gönderiliverdi.

Senaryo: Bülent Oran adlı kitapta Bülent Oran'ın projelerin nasıl seçildiğiyle ilgili şu sözleri Yeşilçam'daki film üretim mantığını göstermektedir:

Konuşurken bir tanesi der ki, yahu bir zamanlar Bülent Ufuk efe filmi çevirmişti, kaç senedir efe filmi yapılmıyor. Demek ki o yıl bir efe filmi yaparsan öne geçersin. Ya da bir başkası der ki, abi sen hatırlamazsın ama Yusuf Vehbi'nin bir filmi vardı. Çok iş yapmıştı. Biri iki üç tane bir şey anlatır. Bu konuda bir şey yap der. Yahut biri der ki işletmecilerden, yahu bundan 20 sene evvel bir film vardı. İşte kör olmuştu bilmem ne... yani biz böyle üç lafla filmleri yapabiliydik. (Türk, 2004, s. 165)

Yeşilçam'da senaryo yazarlarının önündeki önemli bir engel de sansürdü. Türkiye'de senaryolar Merkez Film Komisyonu vasıtasıyla bir tür ön sansüre tabi tutulurdu. Senaryolar ön sansürden geçmezse çekimine izin verilmez ya da değiştirilerek çekimine izin verilirdi. Özellikle 1970'li yılların ikinci yarısında Milliyetçi Cephe Hükümetleri'nin iktidara gelmesinden sonra daha katı bir tavırla yürütülen sansür uygulamaları zamanla kemikleşmiş bir reaksiyona, bir tür otosansüre de yol açmıştır. Türkiye'de Yeşilçam Sineması döneminde senaryo yazarlarının yaratıcılığını engelleyen en önemli etkenlerden biri de sansür olmuştur.

Alim Şerif Onaran (aktaran Yalçın, 1968, s. 30), sinema alanındaki akademisyenlik kariyerinden önce uzun yıllar Merkez Kontrol Komisyonu başkanlığı görevini yürütmüştür. Sansür konusunda kapsamlı bir doktora tezi hazırlamış olan Onaran bu çalışmasında sansürü şu şekilde tanımlar:

İster açıkça sansür adı altında, ister kontrol, ister denetleme veya inceleme adı altında anılsın, filmlerin halka irae edilmeden önce, gerek senaryo halinde, gerek çekim safhasında ve

gerekse laboratuvar işlemi safhasında ve bu safha tamamlandıktan sonra kontrol altında bulundurulması şeklindeki idarî işlemlerin tümüne sansür demek iktiza eder.

1968 gibi erken bir tarihte *Sinema Filmlerinin Sansürü* isimli bir çalışma yapan Özkan Tikveş (1968, s. 6) ise sansür kelimesinin Türkçeye Fransızcadan geçtiğini, 1924 Anayasası'nda sansür ve kontrol kelimeleri yerine "teftiş ve muayene" kavramlarının tercih edildiğini belirtir. 1960'lı yıllardan itibaren sansür kelimesi mevzuata da yerleşmiştir. "Nitekim, 1961 Anayasasında (m. 22/1 ve 24/1) ve 13.6.1966 tarihli Sansür Yönetmeliği'nde yalnız bu terim kullanılmıştır" (Tikveş, 1968, s. 7). Tikveş'e göre, sansür terimi hem dar hem geniş anlamıyla kullanılabilir: "Dar anlamda kullanıldığı takdirde, sansür terimi ile her türlü yayımlar üzerindeki önleyici Devlet kontrolü anlaşılır. Geniş anlamda sansür, fikirlerin ve haberlerin toplanması, açıklanması ve yayılması hareketlerine karşı yöneltilen bütün engellemeleri ifade eder" (s. 7). Tikveş (1968), Türkiye'deki hukuk mevzuatında sansürün dar anlamıyla tarif edildiğine dikkat çeker ve şu tanımı verir: "Söz, yazı, resim ve sesle yapılan her türlü yayınların yapılmalarından ve gönderilen her çeşit maddelerin (mersulelerin) alıcılarına varmasından önce Devlet tarafından kontrol edilmek üzere alınan emniyet tedbirleridir" (s. 7). Tikveş'e göre, Türkiye'de sinema alanındaki sansür uygulaması kolluk güçleri tarafından kamu düzenini sağlamak adına yürütülen bir önleyici kontrol düzenlemesidir (s. 8). Bu düzenlemeye göre, Türkiye'de film yapımcıları filmlerini gösterebilmek için hükümete bağlı olarak çalışan sansür komisyonlarına başvurarak filmlerinin denetlenmesini sağlamak ve bir izin belgesi almak zorundadırlar.

Sansür düzenlemesi, gösterime girecek filmlerin denetime tabi tutulması ile sınırlı değildir. Sansürden geçmemiş filmlerin halka gösterilmesinin yasaklanması, bu yasağa uymayanlara yasada çerçevesi çizilen yaptırımların uygulanması da uygulamanın bir parçasıdır. Tikveş (1968, s. 8), Türkiye'deki uygulamada olduğu gibi henüz çekimine başlanmamış bir filmin senaryosunun sansürden geçirilmesi ve bunun sonucunda filmin çekilip çekilmeyeceğine ya da değişiklik yapıldıktan sonra çekilmesine izin verilmesini öngören uygulamayı ön sansür olarak isimlendirmektedir. Bütün bu sansür düzenlemeleri zamanla bir tür mesleki sansüre, diğer bir deyişle otosansüre dönüşmektedir (s. 8). Tikveş (1968), Türkiye'de sinematografin icadından iki yıl kadar sonra film gösterimleri başladığı hâlde Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar filmlerin sansürden geçirilmesi uygulamasına rastlanmadığını ifade eder (s. 10).

Âlim Şerif Onaran (1994), *Türk Sineması* çalışmasının birinci cildinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından daha önce tiyatroya da uyarlanan, yönetmenliğini Ahmet Fehim Bey'in yaptığı, Malul Gaziler Cemiyet adına çevrilen 1919 yapımı *Mürebbiye* filminin işgal İstanbul'unda sansüre uğradığını dile getirir (s. 15). Bu uygulama sinema tarihimize ilk sansür olarak geçer. Ne var ki bu sansür uygulamasına rağmen film yine de gizlice gösterilir ve büyük ilgi görür (Tikveş, 1968, s. 10). 23 Nisan 1920 tarihinde TBMM Hükümeti'nin kurulmasından sonra sansür yetkisi valilikler tarafından kullanılmıştır. 1932 yılına kadar bu konuda mevzuatta herhangi bir düzenleme yapılmamış olduğu için merkezi bir sansür teşkilatı bulunmamaktadır (Tikveş, 1968, s. 10). 1932 yılına kadar sansürün fiilen uygulanması şu şekilde gerçekleştirilmiştir:

[F]ilim hangi şehirde gösterilecekse, oynayacağı sinema salonunda önce mahalli iki polis memuru perde üzerinde görülerek sansüre tabi tutulurdu. Bu usul, merkezi bir sansür teşkilatının kurulduğu 1932 yılına kadar devam etmiş, hatta bu tarihten önce halka gösterilmesine valiliklerce müsaade edilmiş filmler yeniden sansüre tabi tutulmamıştır. (Tikveş, 1968, s. 11)

Serdar Öztürk (2006), “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışması ve Yeni Belgeler” başlıklı makalesinde, Onaran'ın, *Mürebbiye* filmini, sorgulamadan sansüre ilk uğrayan film olarak kabul ettiği bilgisini aktarır (s. 60). Öztürk'e (2006, s. 61) göre, 1919 yılına kadar sansür uygulamalarının olmadığı iddiası kuşkuyla karşılanmalıdır. Bu bağlamda, “İmparatorluğun çöküş dönemi içerisinde Osmanlı'ya giren bir görsel etkinlik, 1919 yılına kadar siyasal iktidarın sansür girişimlerinin dışında kalabilir mi? Sinema üzerinde 1919 yılına kadar sansür uygulanmadığını iddia etmek mümkün müdür?” sorularını sorar (s. 60).

Sansür ve otosansürün varlığı, orijinal hikâyelerin yazılmasına büyük bir engel oluşturur. Sinemacılar, bu sansür düzenlemelerini aşmak için çeşitli yollar benimsemişlerdir. Sansür senaryosu gönderip başka senaryoyu çekmek ya da filmleri iki finalle çekmek geliştirilen yöntemler arasındadır. Böylelikle, Yeşilçam Sineması'nın birtakım palyatif çözümlerle ayakta kalmasını sağlamaya çalışırlar. Sansür zamanla sinemacıların elini kolunu bağlayan bir uygulama hâline gelir. Senaryo yazarları hep kısıtlı sürelerde, sansür baskısı altında yıldız oyuncular için senaryolar yazmayı sürdürmüşlerdir. Onlardan hiçbir zaman yaratıcı olmaları beklenmemiştir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

“Yeşilçam Sineması’nda Senaristlik: Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil Örnekleri” başlıklı bu tez çalışması, nitel paradigma ekseninde yürütülmüştür. Bu araştırma, Yeşilçam Sineması’nda 1950’li yılların başından 1980’li yılların sonuna kadar en çok senaryo üreten üç senaristle yapılan görüşmeler, nehir söyleşiler, biyografi kitapları ve anılara dayanan bir doküman incelemesi olarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesi aracılığıyla Yeşilçam senaristlerinin yaratıcı senaryolar yazmalarının önündeki engeller ortaya konmaktadır.

3.2. Örneklem

Bu tez çalışmasında; Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil, kriter örneklem kapsamında belirlenmiştir. Bu çalışmada inceleme konusu olarak seçilen Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil, 1950’li yılların başında birbirlerine yakın tarihlerde senaryo yazarlığına başlamışlardır. Bülent Oran 1952, Safa Önal ve Sadık Şendil ise 1953 yılında ilk senaryolarını yazmışlardır. Diğer bir deyişle, bu üç duayen senaristin kariyerlerine başladıkları tarih, Yeşilçam Sineması’nın da kuruluş yıllarına denk düşmektedir. Her üçü de çok uzun yıllara yayılan bir kariyere sahip olmuştur. Bülent Oran senaryo yazarlığını elli iki yıl, Sadık Şendil otuz üç yıl sürdürmüştür. Safa Önal ise hâlen sürdürmektedir. Bu üç isim, Yeşilçam döneminde üretilen yaklaşık altı bin filmin neredeyse üçte birine imza atmıştır. Bu üç usta, yazdıkları senaryolarla Yeşilçam’ın iki ana damarı olan melodram ve komedi türlerinin kodlarını oluşturmuştur. Bugün hâlâ Türkiye’de ana akım sinema ve televizyon dizileri ağırlıklı olarak bu kodlara yaslanmaktadır. Ulusal sinemamızı bu üç ismi dışarıda bırakarak anlatmak mümkün değildir.

1950’lerin başında Türk sinemasından değil, yerli filmcilikten söz edilmekteydi. Sinema ne bir sanat dalı ne de profesyonel bir uğraş olarak görülüyordu. 1950’lerde yaşanan sıçrama sonrasında sinema bir meslek olarak kabul edilmeye başlandı; ama sanat olarak kabul görmesi için 1960’lı yılları beklemek gerekiyordu. 1950’lerde senaryo yazarlığı konusunda uzmanlaşmış isimler henüz yeni yeni ortaya çıkıyordu. 1950’lerin

başında senaryolar, genellikle tiyatro kökenli isimler ve edebiyatçılar tarafından kaleme alınan birtakım iptidai metinlerdi. Sonraki yıllarda Türk sinemasına damgasını vuran Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç gibi isimler sinemacılık kariyerlerinin başında senaryo çalışmalarına da el attılar. Yeşilçam'da eğitilmiş insanların az sayıda olması, eli kalem tutan bu kişileri sektörün mevcut koşullarının dayatmasıyla senaryo alanında çalışmalar yapmaya mecbur bırakıyordu. Halit Refiğ'in de 1950'li yılları değerlendirirken söylediği gibi, 1950-1959 arasını kapsayan bu ilk on yıl özellikle senaryo yazımı konusunda bir tür imece denebilecek çalışma biçimini de beraberinde getirmiştir. Özellikle Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve Metin Erksan sinemacılık kariyerlerinin ilk yıllarında başka yönetmenler için senaryolar yazmışlardır. 1960'larda Yeşilçam'da taşların yerine oturmasıyla birlikte işbölümü netleşmiş; Bülent Oran, Safa Önal, Sadık Şendil, Erdoğan Tünaş, Vedat Türkali, Suavi Süalp, İlhan Engin, Burhan Bolan, Fuat Özlüer, Ayşe Şasa, Lale Oraloğlu, Nezihe Araz, Umur Bugay ve Ahmet Üstel gibi isimler senaryo yazarı olarak ön plana çıkmışlardır. Burada adı geçen isimlerin dışında senaryo yazarlığını meslek olarak benimsemiş çok az isim listeye eklenebilir. Dolayısıyla Türkiye'de senaryo yazımı konusunda yakın zamanlara kadar bu mesleği sürdüren insanların aslında bir avuç isimden ibaret olduğu görülmektedir. Senaristlik mesleğini icra edenler çok sınırlı sayıda kalmıştır. 1950'lerin başından 1980'lerin ortasına kadar varlığını sürdüren Yeşilçam Sineması döneminde senaryo yazan isimler aslında bir düzineyi geçmemiştir. Bu da, Türk sinemasında senaristliğin bir meslek olarak yerleşmediğinin göstergesidir.

Bununla birlikte senaryo yazarlığının çok az insan tarafından bir meslek olarak sürdürülmesiyle beraber aslında senaryo yazımıyla ilgili kuralların ve formatın da söz konusu yıllarda tam oturmadığı görülmektedir. Bu dönemde Türkçe yayımlanan senaryo kitabı sayısı da çok sınırlı sayıdadır. 1980'lerin ortalarına kadar Ertem Eğilmez'in çok önem verdiği dramatik yapı diye dilinden düşürmediği Eugene Vale'in *Vale's Technique of Screen and Television Writing* ve Lajos Egri'nin *Dram Yazma Sanatı* kitaplarının sinemacılar tarafından sıklıkla kullanıldığına tanık olunmaktadır. Bunların dışında senaryo yazımı konusunda referans verilen kaynaklar bulunmamaktadır. Bülent Oran gibi duayen senaristler dahi senaryo yazma deneyimlerini sektördeki pratikleri sırasında öğrenmişlerdir. Senaryo yazarlığı, kervan yolda düzülür misali iş yapılırken öğrenilen bir meslek olmuştur.

3.3. Verilerin Toplanması

Bu tez çalışmasında, örneklem olarak kabul edilen Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil hakkında gerek yazılı gerekse görsel dokümanlar bir araya getirilmiştir. Her üç filmografi oluşturulurken IMDB'nin verileri başta olmak üzere Türker İnanoğlu'nun hazırladığı *5555 Afişle Türk Sineması*, Agâh Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* ile Yalçın Özgül'ün hazırladığı *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi* ortak kaynaklar olarak kabul kullanılmıştır. Bunun yanı sıra sinematürk, kamera arkası, wikipedia gibi web tabanlı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Bülent Oran'ın filmografisi için İbrahim Türk'ün *Senaryo: Bülent Oran*; Safa Önal'ın filmografisi için *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı* ve *Yeşilçam'ın Tüm Harfleri:Safa Önal*; Sadık Şendil'in filmografisi içinse Cem Pekman'ın hazırladığı *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez* esas alınmıştır. Sözü edilen üç senaristin filmografileri EK 1., EK 2. ve EK 3.'te paylaşılmıştır.

3.4. Verilerin Çözümlemesi

Bu tez çalışmasında; Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil'le yapılan görüşmeler, nehir söyleşiler, biyografi kitapları ve anılara dayanan dokümanlardan yararlanılarak üç ana kategori oluşturulmuştur. Elde edilen veriler nitel araştırma modeline uygun biçimde kategoriler odağında analiz edilmiştir:

- Bülent Oran: Yeşilçam'ın Duayen Senaristi
 - Jönprömiyelikten Senaristliğe Geçiş
 - Yeşilçam'ın “Kiralık Katil”i
 - “Rugan” Değil “Çarık” Yapmak
- Safa Önal: Yeşilçam'ın Rekortmen Senaristi
 - Sinemanın Kazancı Edebiyatın Kaybı
 - Starlar için Yazmak
 - Zaman Baskısı, Sansür ve Telif Sorunu
- Sadık Şendil: Türk Sinemasında Komediye Yeniden Tanımlayan Senarist
 - Tiyatro Yazarlığından Senaristliğe
 - Geleneksel Tiyatronun Mirasından Yararlanmak
 - Santimantal Komediyle Aile Seyircisini Yeniden Kazanmak

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Yeşilçam'ın Duayen Senaristi Olarak Bülent Oran

4.1.1. Jönprömiyelikten Senaristliğe Geçiş

Bülent Oran; Sadık Şendil ve Safa Önal ile birlikte Yeşilçam'ın en kıdemli ve en etkili senaristlerinden biridir. Bülent Oran'ın imzasını attığı filmler Yeşilçam mitosunun oluşmasına büyük katkıda bulunmuştur. Bülent Oran'ın köşkte başlayıp bir gecekondu mahallesine ve fabrikaya, oradan da Yeşilçam'daki set işçiliğinden jönprömiyeliğe ve senaryo yazarlığına uzanan hikâyesi, bir Yeşilçam filmi senaryosunu andırır. Bülent Oran da senaristliğe Sadık Şendil'le aynı dönemlerde başladığını, daha sonra Safa Önal ve Erdoğan Tünaş'ın da bu işe girdiklerini söyler (Kara, 2006, s. 191).

Bülent Oran, sinemaya set işçisi olarak başlamıştır. Sinemada çalışmaya başladığı yıllarda aynı zamanda bir fabrikada işçi olarak da çalışmaktadır. Geceleri fabrikada gündüzleri ise sinema setlerinde çalışan Bülent Oran'ın hayat hikâyesi yıllar sonra kaleme alacağı senaryolardaki gibi birçok melodramatik unsurla doludur. Bakırköy'ün nüfuzlu ve zengin ailelerinden birinin çocuğu olarak dünyaya gelen Bülent Oran, varlıklı bir aile ortamında büyümüştür. Ne var ki sonraki yıllarda ailesinin onaylamadığı biri ile evlenerek gecekondu mahallesinde yaşamaya başlamıştır. Memduh Ün (2009, s. 143), Bülent Oran'ın ünlü bir antisemitist olan babası Cevat Rifat Atilhan'la bağını kopardığını ve farklı bir soyadı aldığını söyler. Bir süre Hukuk Fakültesi'ne devam eden Bülent Oran, fabrika işçiliği, sinema sektöründeki çalışmaları ve evlilik hayatının getirdiği sorumluluklar nedeniyle eğitimini tamamlayamamıştır. Bülent Oran'ın hayatının ilk dönemleri hakkındaki detaylar, İbrahim Türk'ün (2004) *Senaryo: Bülent Oran* isimli kapsamlı monografisinden öğrenilmektedir.

Bülent Oran (1973, s. 15), *Yedinci Sanat*'ın kendisiyle yaptığı “Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma” başlıklı söyleşide henüz ortaokul yıllarından itibaren sinema sektörüne girmek için girişimde bulunduğunu, sonraki yıllarda öncelikle figüran olarak yerli film sektöründe çalışmaya başladığını anlatır:

Ama içimize kurt girmişti bir kere, üniversite sıralarında hastalık yine tazelandı... Bu kere, işe büyük hayaller yerine küçük roller, daha doğrusu figüranlıkla başladık. Kırk sekiz, kırk

dokuzlardaydı. Figüranlık dışında beş lira gündelikle set işçiliği, ütücülük, ayak işleri yapıyorduk... Bazen de on beş liraya iki üç laflık roller düşüyordu... Umutluyduk... Bir yandan artistçilik oynarken, boş zamanlarımda hukuka devam ediyordum. [...] Bir okulda öğretmenlik bulmuştum... Arada da mizah hikâyeleri, romanlar karalıyordum... Sonra sırasıyla, müretteplik, klişe ressamlığı, topoğraf yardımcılığı gibi işlere girip çıkmış, sonunda Bakırköy Bez Fabrikasına hamal kadrosuyla kapaklanmışım. [...] Gececiyken gündüzler benimdi... Yeşilçam'a daha yakın olabilecektim...

Oran, Türk'ün (2004) de aktardığı gibi, 1950'li yılların başında yeni bir ivme kazanmış olan yerli filmcilik piyasasında, diğer bir deyişle Yeşilçam'ın doğuş sürecinde gençliğin vermiş olduğu maceraperest duygularla bir yandan setlerde çalışırken bir yandan da garanti para demek olan fabrika işçiliğini birlikte götürmeye çalışır. Aynı iş yerinde çalıştığı eşi ve iş arkadaşları uzun bir süre Bülent Oran'ı idare etmişlerdir. Oran, yakışıklılığı ve düzgün fiziği ile yapımcı ve yönetmenlerin dikkatini çekerek kısa sürede başrol oyunculuğuna terfi eder.

Bülent Oran, 1952 yılında önemli roller oynamaya başlar. *Cennet Yolcuları* (1952) filminde kötü adam rolü oynar. 1953 yılında Turgut Demirağ, Bülent Oran'a "senden kötü adam olmaz" diyerek jön rolleri oynatmaya başlar. Oran, Amerikalı oyuncu Gregory Peck'e benzerliği sayesinde dönemin en bilinen jönlerinden biri olarak öne çıkar (Türk, 2004, s. 115). Başta Neriman Köksal olmak üzere dönemin ünlü aktrisleri ile birçok filmde başrol oynar. Bülent Oran, belki de dünya sinema tarihinde fabrika işçiliği ile başrol oyunculuğunu aynı anda götüren tek isimdir. Onun yine başrolünü Türk sinemasının ünlü oyuncularından Atıf Kaptan'la paylaştığı *Drakula İstanbul'da* (1953) filmi bugün bile korku filmi seven seyircilerin uluslararası ölçekte peşine düştüğü kült bir filmidir (Kara, 2006, s. 187-188). Atıf Kaptan'ın drakula rolünde oynadığı bu filmde Bülent Oran onunla mücadele eden kahraman rolündedir.

Tıpkı Safa Önal gibi Bülent Oran'ın da ilk gençlik yıllarına dayanan bir mizah yazarlığı deneyimi vardır. Çok yönlü, enteresan bir kişiliğe sahip olan Bülent Oran, Babıali'de başladığı bu mizah yazarlığını fabrika işçiliği, sinema oyunculuğu, Hukuk öğrenciliği ve aile babası sorumluluğu ile birlikte yürütür. Oran, Babıali'deki yazarlık serüveninde dönemin ünlü mizah dergileri *Akbaba*, *Dolmuş*, *Karikatür*, *Kırkbirbuçuk*, *Şaka*, *Taş* ve *Tef*'e mizahî öykü ve romanlar yazar. Yıllar sonra Yeşilçam'ın ünlü yapımcı/yönetmenleri arasına girecek olan Ertem Eğilmez'in *Tef* dergisi, Oran'ın sürekli yazdığı dergilerden biridir (Türk, 2004, s. 81). Bülent Oran, bir yandan oyunculuk ve

senaristliği sürdürdüğü 1950’li yılların sonuna kadar pek çok dergide hikâyesi yayımlanmış, o zamana kadar üç kitabı çıkmış, gelecek vaat eden bir mizah yazarı olarak görülmektedir (Türk, 2004, s. 65).

Bülent Oran’ın (1973, s. 16), kariyerinde bir süre oyunculuk ön plandadır. Senaryo yazarlığı gündeminde değildir. Oran, “[o] zamanki senaryolar da sarı defterlere yazılan on beş yirmi sayfalık, yarısı “nasılsın, iyi misin” gibi havadan sudan lâflarla dolu şeylerdi” diyerek senaryo yazarlığının çok ilkel düzeyde olduğunu vurgulamaktadır. Mizah yazarlığı ile bilinen Bülent Oran’dan senaryolar üzerinde düzeltmeler yapması istenir.

Bülent Oran (1973, s. 16), başlangıçta senaryo yazarlığını hikâyeci kimliğini lekeleyecek ikinci sınıf bir iş olarak görmektedir. Bu yüzden yazdığı senaryolarda müstear isim kullanır; ancak zamanla bir yol ayrımına gelince edebiyat yerine sinema alanını seçer. Bülent Oran, senaryo yazarlığını mizah yazarlığına tercih etmesinde kazandığı paranın etkili olduğunu söyler:

Benim için ikinci plândaydı senaryo. Artistlikti hoşuma giden. Mizah dışında, sosyal hikâyeler yazıyordum. “Fikir ve Sanat” adında da bir dergi çıkarmaya başlamıştım... Akbaba, Kırkbirbuçuk, Şaka, Karikatür, Taş, Dolmuş ve Kahkaha dergilerinde sürekli yazılarım çıkıyordu. Övüyorlardı yazılarımı... Eskiler, “Fahri Erdiç ile Bülent Oran yarının ileri hikâyecileri olacak” diyorlardı... Benim için az lâf değildi ileri hikâyecilik (!) Bu yüzden, senaryoculuğu küçümsüyor, sanki adım, sanatım lekelenecek gibi geliyor, senaryolarıma başkalarının isimlerini koyduruyordum. Sanata saygı, lekelenmemek falan iyi şeylerdi ama evdeki hesap çarşıya uymamıştı.. Yazdığım filmler iş yapınca, gerçeği bilmeyen şirketler, senaryo diye kimin adı yazılmışsa yeni işlerini onlara ısmarlamaya başlamışlardı.. Hesapta ya lekeli adam olmak vardı, ya da züğürt.. Lekelenmeyi cebi delikliğe tercih ettim.. On altıncı senaryomdan sonra da iyisine kötüsüne bakmadan ismimi yazdırmaya başladım. (Türk, 2004, s. 92)

Bülent Oran’ın 1950’li yıllarda kaleme aldığı birçok filmde senaryo yazarı olarak başka isimleri görürüz. Oran başlangıçta bu durumu önemsemez. Oran için asıl önemli olan senaryo yazarlığı işinden kazandığı paradır. Bu yıllarda Bülent Oran ağırlıklı olarak senede bir iki film çıkarabilen küçük çaplı yapım şirketleri için yazmaktadır. Oran’ın ilerde yakın ilişki kuracağı bu şirketlerin sayısı Yeşilçam’ın altın çağı olarak nitelendirilen 1960’lı yıllarda daha da artacaktır (Türk, 2004, s.145).

Son dönemde yaşı ilerleyen ve kilo alınca da fiziği bozulan Bülent Oran, jön rollerinden yavaş yavaş karakter rollerine kayınca senaryo yazarlığını bir tür kariyer fırsatı olarak görür. Bu alandaki boşluğu çok iyi değerlendirir ve Yeşilçam'da senaryo yazarlığı denince akla gelen en önemli isimlerden biri hâline gelir.

Bülent Oran (Türk, 2004, s. 146), başlangıçta senaryo yazmayı önemsemediğini, bir ek iş, ekstra kazanç kapısı olarak gördüğünü ve oyunculuk yapmaktan daha çok hoşlandığını dile getirir. Ancak zamanla senaryodan kazandığı parayı göz önüne alarak kariyerini mizah yazarı olarak değil, senarist olarak sürdürmeye karar verir. Oran (Türk, 2004), 1960 İhtilali sonrasında fabrikadaki işini kaybedince geçim endişesiyle senaryo yazarlığına dört elle sarılır. Gelen tekliflerin hepsini değerlendirmeye çalışır. Tam zamanlı profesyonel bir senarist olarak çalışmaya başlar (s. 149).

Bülent Oran, yerli filmciliğin parladığı ilk yıllarda senaryo yazarlığının henüz bir meslek olarak görülmediğinden ve kendisinin de o alana pek ilgi duymadığından söz eder. Senaryo yazarlığına geçişinin tamamen bir tesadüf eseri olduğunu dile getirir (Türk, 2004). Bülent Oran, Yeşilçam'da senaryo yazarlığı için aldığı ilk teklifi ve çok kısa süren “senaryo eğitimi”ni şu sözlerle anlatır:

Yıl 1953, bir gün rahmetli Talât Artemel “Bir film yapacağım. Senaryosunu yazar mısın?” dedi Senaryo nedir farkında değildim ki yazayım. Ama direndi Talât Bey. “Sen terbiyeli çocuksun.” dedi. “Okumuşsun. Hikâyeler yazıyorsun, Senaryo ne ki senin için, öğretirim, yazarsın.” diye konuştu ciddî ciddî... Madem terbiyeliydim madem senaryo da pek bir şey değildi, niye yazmayayım. Beni Suadiye'deki evine çağırdı... Büyük heyecanla yola koyuldum. İlk dersim son dersim oldu. Çok da kısa sürdü. Bir boş kâğıt çekti Talât Bey, ortadan bir çizgi indi. “Bak Bülent, konuşmalar sağa hareketler de sola yazılacak. Hepsi bu,” dedi... (Türk, 2004, s. 140)

Piyasada aranan ve kabul gören bir senarist olmayı hedefleyen Bülent Oran, bir yandan gelen taleplere cevap vermek, bir yandan da yapımcılar ve seyirciler tarafından beğenilecek senaryolar yazabilmek için kendi kendinin hocası olmak durumunda kalır. Senede otuz senaryoyu bulan -bu ayda kabaca en az iki senaryo demektir- çalışma temposu içinde bir senarist olarak yazma disiplini kazanmaya ve işini kolaylaştıracak teknikler geliştirmeye çalışır: “Kaleminin kuvvetli oluşu ve hayal gücünün genişliği en önemli silahıdır, ama senaryo yazma tekniği konusunda kendini daha da geliştirmek istemektedir” (Türk, 2004, s. 150). O dönemde senaryo yazarlığının tekniğini anlatacak Türkçe bir kitap

bulunmadığı gibi, senarist sıfatını taşıyan Safa Önal ve Sadık Şendil gibi isimler de tıpkı Bülent Oran gibi el yordamıyla ilerleyen, bir anlamda kendi kendilerini yetiştiren isimlerdir. 1950'li yıllarda Yeşilçam Sineması' *Şaka*, nda profesyonel senarist sıfatını hak eden bir isim henüz yoktur. Bu dönemde yönetmenler, kendi filmlerinin senaryolarını bizzat yazmaktadır ya da edebiyat dünyasından yazarlarla çalışmaktadırlar. Aynı zamanda Şehir Tiyatrosu'ndan bazı isimlerin de senaryo yazdığı görülmektedir (Türk, 2004, s. 151).

Bülent Oran, 1952 yılında *Can Yoldaşı* ile senaryo yazarlığına başlar (Türk, 2004, s. 153). Memduh Ün; Bülent Oran, Sadık Şendil, Safa Önal, Erdoğan Tünaş ve Vedat Türkali gibi Yeşilçam Sineması'nın belli başlı senaristlerinin senaryo yazmaya başladıkları tarihleri belirterek bir anlamda bir kıdem sırası oluşturur:

Profesyonel olarak ilk 1952'de Can Yoldaşı'yla senaryo yazmaya başladı Bülent. [...] Yıl 1952. Bu çok önemli. 1953'de Sadık Şendil geliyor, yani Bülent'ten sonra. O sırada oyunlar, vodviller yazıyor, Ses Tiyatrosu'nda oynuyor. Tesadüfen o da senarist oluyor. Sonra 1957'de Hamdi Değirmencioğlu geliyor. 1959'da Ali Kaptanoğlu takma ismiyle Attila İlhan. 60'da, daha önce Hamdi ile çalışmalar yapmış Erdoğan Tünaş başlıyor. 1961'de de Vedat Türkali ile Safa Önal başlıyorlar. Bunlar profesyonel senaryocular. [...] 1960'dan itibaren senaryocunun önemi ortaya çıkıyor. Ve bunu da ilk yapan insan Bülent. (Türk, 2004, s. 153)

Bu anekdottan da anlaşıldığı üzere Bülent Oran, senaryo yazarlığının teknik bilgisine sahip olmadan yazmaya başlamıştır. Ama çocukluğundan beri iyi bir sinema izleyicisi olması işini bir ölçüde kolaylaştırır.

Tabii çok film seyretmenin faydası... insana iyi kötü, doğru yanlış, bir sinema öyküsü kurmak, sinema diyalog yazmak için ipucunu veriyor. Şimdi düşününce anlıyorum ki, özellikle Frank Capra'nın filmlerinin üzerimde çok büyük etkisi olmuş. Öykü kurmakta, diyalog çalışmasında vb... Onlar demek ki kanıma işlemiş. Asıl hocam onlar olmuş. (Türk, 2004, s. 141)

Bülent Oran'ın Talat Artemel için yazdığı senaryodan çekilen film orta düzeyde bir iş yapar. Oran, bu senaryodan kazandığı paradan tatmin olmuştur (Türk, 2004, s. 143). Bülent Oran, senaryo yazarlığına ilk başladığı yıllarda Sırrı Gültekin'in yönetmenliğini yaptığı *Aramızda Yaşayamazsın* (1953), *Son Şarkı* (1954), *Artık Çok Geç* (1955), *Pusu* (1956), *Dertli Gönül* (1957), *Uçurum* (1957), *Kelepçe* (1958), *Son Nefes* (1958) gibi filmlerin hem senaryolarını yazar hem de başrolünde oynar (Türk, 2004, s. 143).

Bülent Oran (Türk, 2004), mesleğe ilk başladığı yıllarda bugün birkaç sinema tarihi uzmanının dışında adını hemen hemen hiç kimsenin hatırlamadığı Lebibe Çakın'dan senaryo yazımıyla ilgili ilk bilgileri alır. Lebibe Çakın da aslında Bülent Oran gibi oyunculuk yaparak sinemaya başlamıştır. Ancak Lebibe Çakın tiyatro kökenli biridir. O da tıpkı Bülent Oran gibi önceleri rol aldığı senaryoları düzeltmekle işe başlamış, sonrasında bizzat kendisi senaryolar yazmıştır. Bülent Oran, tesadüfen tanıştığı Çakın'ın senaryo yazarlığını ciddiye almasının kendisini etkilediğini ifade eder. Çakın ve Oran kısa sürede arkadaş olurlar. Çakın, Oran'ı evine davet ederek yazdığı senaryoları ona gösterir (s. 154).

Bülent Oran (1973), mesleğe ilk başladığı yıllarda senarist olarak bazı Şehir Tiyatrosu sanatçıların ve Sadık Şendil'in varlığından söz etmektedir. Bülent Oran, yazılan senaryoları redakte ederek işe başladığını, zamanla senaryo yazma işinin ön plana geçtiğini, yalnızca oyuncululuğu değil, bütün işlerini bırakıp senaryo yazarlığına yoğunlaştığını söylemektedir. Bülent Oran, Yeşilçam Sineması'nın altın çağı olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarda her yıl ortalama yirmi beş-otuz kadar senaryo yazdığını, bu sayının renkli filmlerle birlikte düşüşe geçtiğini vurgulamaktadır. Oran, senaryo yazma işinin kendisine hem basit hem de cazip geldiğini ifade etmektedir:

Sağ ve sol... Basitti. Anlamak için fazla zeki olmak gerekmiyordu. Bismillah çekip kolları sıvadım... Sıvayış o sıvayış işte... Ayrıca cabadan aynı filmin başrollerinden birini de vermişti bana. Filmin adı "Can Yoldaşı" idi. Oyun - senaryo - yüz elli lira da para... Milyon kazanmışım gibi geldi... (Oran, 1973, s. 16)

Bülent Oran (1998, s. 97), Fatma Oran'ın yaptığı "Kitleler Şakaya Gelmiyordu" başlıklı söyleşide, mizah yazarlığının senaryo yazarlığını olumlu yönde beslediğini söylemektedir:

Mizah yazarı olmanın yararını yalnızca komedi filmlerinde değil yazdığım tüm senaryolarda gördüm. Özellikle serüven filmlerindeki kahramanları işlerken, oyuncuların diyaloglarına mizah katmak onların seyirci tarafından daha kolay sevilip beğenilmesine yardımcı olurdu. Oyuncular konuşmalarında ne denli alaycı, esprili ve zeki görünürse o denli benimsenip beğenilir.

Bülent Oran, mizah yazarlığından gelen bir yetkinlikle kenar mahallelerde konuşulan dili ve argoyu çok iyi bilirdi. Aziz Nesin ve Ferit Öngören'in de dikkat çektiği gibi, Bülent Oran kıvrak bir dille, akıcı ve esprili diyaloglar yazmakta uzmandır. Nitekim sonraki yıllarda Memduh Ün de Oran'ın bu özelliğine dikkat çekecek ve onun kelime

oyunlarıyla birbirine bağıladığı diyalogları sadeleştirmenin çok zor olduğunu söyleyecektir (Türk, 2004, s. 93).

Bülent Oran, “ağlatırken güldürmek, güldürürken ağlatmak” gibi bugün dahi Yeşilçam geleneğinden beslenen sinemacıların kullandığı formülleri icat eden kişilerden biridir. Senaryolarında mizahı hayata geçirirken kitlelerin nabzını nasıl tuttuğunu şu sözlerle anlatır:

Türk insanında yoğun bir espri yapma merakı vardır. Bu merak, yine özellikle alt tabakalara inildikçe çoğalır; yani Yeşilçam’ın ana müşterisine. Çevremizdeki tiplere, onların konuşma tarzlarına dikkat edersek. İnsanlarımızın bu konuda (zaman zaman soğukluğa kaçma pahasına bile olsa) bir zorlama içinde olduklarını görebiliriz. Türk insanı esprili konuşmayı zeki olmanın karşılığı olarak algılamaktadır ve her insan, güzel, yakışıklı ve cazibeli görünmek kadar zeki biri olarak tanımlanmaktan hoşlanır. Toplumumuzun bu genel merak ve psikolojisine uygun düştüğü için de tüm senaryolarımdaki kahramanlarımı, en dramatik durumlarda bile esprili konuşturmayı yeğledim. Bunu yaparken de mizah yazarlığımın sonsuz yararı oldu. Amacı, izleyiciyi ağlatmaya yönelik en ağır melodramlarda bile araya güldürü sahneleri ve komik tipler sıkıştırdım. Bu, boksta sol gösterip sağ vurmak gibi basit bir taktikti. İnsanları güldürürken ani bir çalımla ağlatmanın etkisi çok daha büyüktü. Komedi bölümlerinin getirdiği yumuşaklık dramın katılığına bir kontur çiziyor, güldürü yardımıyla daha bol gözyaşı alıyordum. (Oran, 1998, s. 97)

Bülent Oran (1973), başlangıçta yazdığı özgün senaryoların daha çok olduğunu, bunların daha fazla iş yaptığını ve daha rahat yazıldığını söylemektedir. Oran, kendi senaryolarından *Zilli Nazife* (1967), *Mahalleye Gelen Gelin* (1961) ve *Kader Kapıyı Çaldı*’yı (1967) beğendiğini ifade etmektedir (s. 18).

Bülent Oran’ın en önemli sorunu sürekli artan talebe karşılık verebilmek için bir yazma disiplini kazanmak ve çok yazabilmek için bazı teknikler geliştirmek olmuştur (Türk, 2004, s. 154). Bülent Oran, senaryo yazmaya başladığı 1952 yılından 1960 yılına kadar geçen sekiz yıllık sürede, on altısına imza atmadığı, dokuzunu imzaladığı yirmi beş senaryo yazar. 1960 yılında on bir senaryoya imza atar. Yazdığı senaryo sayısı, 1960’lı yıllardaki senelik film yapım sayısının artmasına paralel olarak artar. Oran, 1963’te yirmi iki, 1964’te yirmi beş, 1966 yılında ise tam otuz iki senaryo yazar (Türk, 2004, s. 155). Bülent Oran’ın piyasada tutunabilmesi kısa zamanda çok sayıda senaryo üretebilmesine bağlıdır. Oran bunun için zamanı iyi planlaması gerektiğini fark eder; kendisine örnek almak için çok eser üretmiş yazarların çalışma yöntemlerini incelemeye başlar:

Çok ürün vermek sanıldığı kadar güç bir şey değil. Mesele zamanı iyi ayarlamakta. Öylesine vakit öldürülüyor ki. Buna dikkat eden herkes aynı şeyi yapabilir. (...) Georges Simenon mesela. Dünyanın, en çok kitaba imza atan velut yazarlarından biri. Yaşamına bakıyorsunuz, adamı çalışırken gören yok. Allah'ın günü dışarıda sürüp duruyor. Ama her sabah, hiç sektirmeden üç saat muntazaman yazıyor. Düşünün, üç saatte en azından beş sayfa yazsa ayda 150, yılda 1800 sayfa eder. Ortalama on kitap. Yirmi otuz yıl aynı tempoda gidince de en çok yazanlardan biri oluyor. Günde sadece üç saat çalışmakla. (Türk, 2004, s. 155)

Bülent Oran, evde dikkatini dağıtacak çok fazla şey olduğu için dışarıda, en çok da Eftalapos Kahvesi'nde çalışmayı tercih ettiğini söyler. Nitekim Memduh Ün, *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor* isimli kitapta Bülent Oran'ın Cihangir'deki evinin çok dağınık olduğunu anlatır:

[E]ski gazeteleri atmamış, senaryoları biriktirmişti. Evin içi çöp evden farksızdı. Her yana düzensizce dağılmış kitap, gazete, senaryo, resim ve tablo yığınları arasında ayakta durmakta bile zorlanırdı insan. Resim meraklısıydı, bütün sergileri gezer, kıymetli tablolar edinirdi. Bazılarını son zamanlarında satmıştı, sıkıntıya düştüğünde. Bir bölümüyse, Cihangir'deki evde duruyordu. (Ün, 2009, s. 142)

Bülent Oran, zaman zaman başkan yerlerde de senaryo çalışmalarını yürütmüştür:

Bazen değişik semtlerde olmak üzere günde iki üç kahve dolaştığı olmaktadır. Kahvelerin yazma işini düzene sokması dışında başka yararları da vardır. Kasımpaşa gibi semtlerdeki kahvelerde kulak misafiri olduğu argo lafları kapmak, o muhabbetleri dinlemek için özellikle gitmektedir. Oran'ın ustalaşacağı bir alan olacaktır argo laflar ve külhanbeyi muhabbetleri... (Türk, 2004, s. 157)

Bülent Oran'ın (Türk, 2004, s. 156) aynı anda dört beş senaryo yazdığı zamanlar olur. Yine de senaryo teklifleri gelmeye devam eder:

4-5 film yazdığım dönemde Eftalapos kahvesinde çalışıyordum. Bir gün Feyzi Tuna geldi dedi ki 'abi ben bir film çekeceğim. Yasak Sokaklar diye bir hikayem var.' Memduh Ün dedi ki 'bunu Bülent Bey'e yazdırabilirsen çekebilirsin. Olmazsa vermem.' Dedim ki 'Feyzi baksana şuraya. Kaç dosya var. 4-5 film iç içe çalışıyorum zaten. Ben yazamam imkanım yok.' 'Abi hayatım mevzubahis' falan... Olmaz dedim, gitti... O zamanlar da ben ufak araba koleksiyonu yapıyorum. Ertesi sabah masamın üstünde altı tane çok güzel model araba. Baktım Feyzi. Ondan sonra Yasak Sokaklar'ı yazdım, iş de yaptı film.

Bülent Oran (Türk, 2004), evde çalışırken dikkatini dağıtacak birçok faktörün olduğunu, kahvede ise gazetelere baktıktan sonra ilgisini dağıtacak bir şey olmadığı için mecburen yazmaya başladığını söyler. Oran, fabrikada çalıştığı dönemden gürültülü ortamlara alışkın olduğu için kahvedeki gürültünün senaryo yazmasına engel olmadığını ifade eder (s. 157). Memduh Ün de Bülent Oran'ın özellikle gürültülü yerlerde senaryo yazmayı tercih ettiğini ifade eder. Ün, Oran'ın Sakızağacı Sokağı'ndaki bilardolu kahvede de çalıştığını söyler. “Bana bir şeyler yazdığında, bizim evde kalırdı. Ama ben onun yalnızca öğleye kadar çalışacağını bildiğim için öğle sonrası evden ayrılmasına ses çıkarmazdım. Akşam döndüğünde ertesi gün yeniden başlardık çalışmaya” (Ün, 2009, s. 143).

Bülent Oran, çok yoğun çalıştığı dönemlerde, bir gününü sabahdan öğlene ve öğlenden akşama kadar olmak üzere ikiye bölerek çalışır:

Sabah altıda kalkıyor, altı buçukta kahveye gidiyordum. Beş altı bardak demli çay içiyordum. Bir de nargile getirirlerdi bana. Onu da alıyordum yanıma. O günün gazetelerine baktıktan sora beynimi kontrol etmek için bulmacaları yapardım. [...] Ondan sonra yapacak bir şey yok. Mecburum da yazmaya. Yedide başlarım çalışmaya. Başlangıçta senaryoya girmekte zorluk çekerim. Yavaş yavaş açılırım. On bir buçuğa kadar yazarım. Kahveye yakın olsun diye ParmakkapıSokağındaki Afrika Han'da bir daire tutmuştum. Öğlen oraya gidiyordum. Bir masaj yapıyorum, masaj aletlerim de var. Bir saat uyuyorum. Yepyeni kalkıyorsun güne. Gün iki tane oluyor. Sonra yine kahvede akşam altıya kadar yazı. Sürekli böyle olunca senaryoları yetiştirmek bir şey değildi. [...] Yazarken kendime göre yöntemler geliştirdim. Öğleden sonra değişik bir senaryo yahut aynı senaryoda takılmadınsa ona devam ediyorsun. Çünkü takıldığın zaman bilinçaltın takıldığın yeri kapatıyor. Bir de iç içe yazmanın şu kolaylığı var. Başka senaryoya geçtiğin zaman beyin rahatlıyor, başka şeyler düşünüyor. O arada da takıldığın, çıkmadığın noktayı tamamlıyor. (Türk, 2004, s. 156-157)

Bu yoğun çalışma temposu içinde yılda yirmi beş-otuz senaryo yazdığı dönemlerde Bülent Oran'ın işini kolaylaştıran çalışma arkadaşları vardır. Sektörde “Hayalet Oğuz⁵”

⁵ “Hayalet Oğuz” lakabıyla bilinen Oğuz Alplaçın dönemin en ilginç simalarından biridir. *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*'nden Alplaçın hakkında şunları öğreniyoruz: “Beyoğlu sokaklarında bir hayalet gibi gezer, hiçbir şeyi tutmaz, hiçbir şeye tutunmazmış. [...] Evsiz ve göçebe bir hayat sürmüş, çevirmenlikle ve senaryo yazarlığıyla geçinmiş. On yıl boyunca Bülent Oran'la birlikte çalışmış, ‘adını dahi bilmediği filmlerin hikâyelerini kaleme almış, bir kez olsun onları izlemeye gitmemiştir.’” (Uskan, 2015, s. 99)

Yönetmenliğini İsmail Sancak ve Hakan Demiralay'ın yaptığı *Hayalet* (1998) isimli belgesel de Oğuz Alplaçın'ın sıradışı hayatını anlatmaktadır.

olarak bilinen Oğuz Alplaçın bunlardan biridir. Alplaçın, Bülent Oran'ın el yazısıyla yazdığı senaryoları daktiloda temize çekmekle kalmaz; genelde Oran'ın ihmal ettiği sol tarafı, yani senaryonun mizansen kısmını da doldurur (Ün, 2009, s. 143).

Bülent Oran, Oğuz Alplaçın'e çevirttiği kitaplar sayesinde senaryo yazarlığını daha bilinçli bir şekilde yapmaya başladığını söyler:

Bazı şeyleri zaten içgüdüyle buluyor insan. Ama tekniği okuduğun zaman uzun süre düşünerek, araştırarak bulacağın şeyi anında yakalıyorsun. Oğuz'un çevirmesiyle teknik açıdan çok donanımlı hale geldim ben. O kitapların yapıyı kurarken, neyi nerede vermek gerekir gibi şeylerde yararı çok oldu. Ama bunu senaryo yazmış bir adam olarak, ki en az 50-60 senaryodan sonra çevirttim, zaten bilinçaltı olarak yapıyordum. Tabii bilinçli olarak yapmak başka. (Türk, 2004, s. 170)

Bülent Oran, söz konusu kitapların senaryoda bir dramatik yapı oluşturmak ve sürekli yükselen bir kreşendo eğrisi yaratmak konusunda kendisini bilinçlendirdiğini ifade eder:

Mesela filmlere fırtına gibi bir heyecanla giriyordum. Onun yanlış olduğunu kitaplardan öğrendim. Diyor ki kitap, öyle girmek iyidir ama öyle götürebiliyor musun? Götüremezsin. [...] Öyle bir giriş yapıp ondan sonra sıkıcı sahneler gelerseniz ondan sonraki normal sahneler bile seyirciye sıkıcı gelebilir. O yanlıştır. Çizgiyi muntazaman yükselteceksiniz, diyordu. Onlara dikkat etmeye başladım mesela. (Türk, 2004, s. 170-171)

Bülent Oran, Oğuz Alplaçın'e çevirttiği *Vale's Technique of Screen and Television Writing* kitabını daha sonra ciddi paralar karşılığında ünlü yapımcı/yönetmen Ertem Eğilmez'e satacaktır. "Oran'a göre Eğilmez'in filmlerinin iş yapması asıl bundan sonra olur" (Türk, 2004, s. 171). Münir Özkul'a göre, Eğilmez'in Bülent Oran'dan satın aldığı "Eugene Vale'in senaryo yazım kitabı onun (Eğilmez'in) adeta kutsal kitabıydı" (Türk, 2004, s. 171). Bülent Oran, örgün bir sinema eğitimi almamış olmasının açığını kapatmaya çalışmıştır. Fransızların ünlü sinema okulu IDHEC'in ders kitaplarını getirtip Türkçe'ye tercüme ettirmiştir⁶ (Türk, 2004, s. 171).

Bülent Oran, yoğun çalışma temposuna ayak uydurabilmek için elini pamukla sarmaktan oturuş pozisyonunu ayarlamaya kadar değişik yazım teknikleri geliştirir. Sabah

⁶ Bülent Oran hakkında kapsamlı bir monografi hazırlamış olan İbrahim Türk (2004), Oran'ın bir senaryo kitabı yazdığı bilgisini verir. Ancak bu kitap şimdiye dek yayımlanmamıştır (s. 171).

erkenden kalkıp birkaç bardak demli çay içtikten sonra öğlene kadar hiç durmadan yazı yazar. Öğle tatilinde Afrika Han'daki dairesine gidip yemek yiyip duş aldığını; birkaç saat dinlendikten sonra yeniden yazmaya başladığını ve akşama kadar yazmaya sürdürdüğünü; böylece sanki bir günü iki gün gibi değerlendirdiğini anlatır (Türk, 2004, s. 157-159).

Bülent Oran, yazdığı senaryolara tarih ve saat düşerek, yazma hızını ölçmeye çalışır. Senaryo yazarken beynini kullandığı için beyinle ilgili araştırma yapar. Yaptığı araştırmalar sonucunda vücutta en geç yorulan ve en çabuk dinlenen organın beyin olduğunu fark eder. Oran'a göre, yazı yazarken insanları asıl yoran şey bedenin yorulmasıdır:

Beyin [...] 12 saatte yoruluyor ve 15 dakikada dinleniyor. Fakat insanlar oturup yazı yazdıkları zaman beynim yoruldu diyorlar. Halbuki yorulan beyin değil. Biçimsiz oturuyorsun, belin, boynun ağrıyor. Biçimsiz yazıyorsun, kolun ağrıyor. Onun için vücudu çok yormayacak şekilde oturmaya alıştırdım kendimi. Kolum çok yorulmasın diye de geniş satırlarla yazmak yerine kolu daha az hareket ettiren kısa satırlarla ve ufak yazmaya başladım. Böylece el, kol ve omuz adaleleri daha az yorulmuş oluyor. Böyle yazdığım zaman vücut olarak alabildiğine az yoruluyordum. Kağıdı da düz değil yan tutuyordum. Ondan sonra kalemi de pamukla sarmaya başladım. Dar olunca kalem tutan parmakların arası, daha fazla güç sarfediyor, pamukla olunca hem daha az güç harcıyorsun hem de parmakların acımıyor. Bunlar çok yazabilmek için hep kendi kendime geliştirdiğim tekniklerdi. (Türk, 2004, s. 157-159)

Bülent Oran (Türk, 2004, s. 159), eskiden senaryolarda sahnenin geçtiği yeri belirtmek için kullanılan “dahili” ve “harici” kelimeleri yerine “iç” ve “dış” kelimelerini kullanan ilk yazar olur. Böylece zamandan tasarruf etmeyi düşünmüştür. Hatta hızlı yazma zorunluluğundan dolayı karakterlerin isimlerini de kısa ve kolay yazılsın diye tek heceli isimlerden seçer. Ünlü İtalyan senarist Cesare Zavatti'nin “iki şey yazı makinesiyle yazılmaz, biri şiir biri senaryo” görüşünü paylaşan Bülent Oran, senaryolarını el yazısıyla kaleme aldığını ve hızlı yazdığı zamanlar günde kırk sayfaya ulaşabildiğini söyler (Türk, 2004, s. 159).

Ayrıca piyasada Murat Bey ve Hidayet Pelit olarak bilinen isimler de Bülent Oran'ın yazdığı senaryoları daktiloda temize çekerler ve sansüre gönderilecek senaryoları hazırlarlar. Bazen bu isimler, Bülent Oran'ın teybe okulduğu senaryoları da yazıya geçirirler (Türk, 2004, s. 160).

Bülent Oran, henüz teknolojinin ve iletişim imkânlarının bugünkü kadar gelişmiş olmadığı yıllarda Amerika’da eski senaryoları toplayıp satan bir kitapçı keşfeder. Oran, ciddi paralar ödeyerek oradan senaryolar sipariş eder:

Amerikalıların demir senaryo dedikleri bir şekilde yazılmışlardı. [...] Her şey veriliyor, kamera hareketleri ve diğer detaylar. Bazen önemli bir diyalogun hangi ölçekte söyletileceği bile. [...] Bizde de o yıllar yönetmen değil senarist sineması hakimdi. Birkaçı hariç yönetmenler kendilerine gelen senaryoyu resimlemekten öteye gitmezlerdi. Bu nedenle senaryo filmin kaderini belirlemekte daha önemliydi [...] Yönetmenler kendilerine gelen bu tür senaryolardan gocunmazlardı. [...] Şimdi olsa pek çok yönetmenin onuruna dokunur. (Türk, 2004, s. 166)

Bülent Oran’ın Safa Önal’dan en önemli farklarından biri de kendisine yapılan tüm baskılara rağmen yönetmenliğe asla girmek istememesidir. Oran, yalnızca senaryo yazarı olarak kalmayı yeğlemiştir. Hatta sinemanın ciddi bir krize girdiği, seks filmleri furiasının başladığı 1970’li yılların ikinci yarısında bu tarz filmler çeken bir yapımcı için birçok seks filmi senaryosu yazmıştır.

İbrahim Türk’e (2006, s. 69) göre Bülent Oran, “[h]iç bitmeyen merakı ve ilgisi ile 50’lerin, 60’ların çok dışında olan günümüz dünyasına da açık olmaya çalışan [bir] güzel insan[dı]”. Yeşilçam’da yıllarca rekabet hâlinde olduğu Safa Önal (Türk, 2006, s. 70), Bülent Oran’ı ustası olarak görmekte ve birlikte onur ödülü almak üzere sahneye çıktıkları geceyi unutamadığını dile getirmektedir:

4.1.2. Yeşilçam’ın “Kiralık Katil”i

Yeşilçam Sineması ekonomik yapısı son derece kırılgan bir sinemadır. Seyircinin taleplerinin belirleyiciliği buradan kaynaklanır. Bir filmin seyirci tarafından beğenilmesi ve iş yapması hayatî bir önem taşır. Denenmiş ve tutmuş formüller, furyalar, daha önce iş yapmış filmlerin benzerleri, uyarlamalar, yeniden çevrimler, her zaman kabul gören klişeler ve şablonlar kaçınılmaz olarak orijinalitenin ve yenilik arayışının önüne geçer. Senaryo yazarları da bu düzene ayak uydurmak zorundadırlar. Bülent Oran da Yeşilçam’ın gedikli ve en kıdemli senaristi olarak elli yıllık hayat hikâyesi boyunca bu gidişe uyum sağlamak durumunda kalmıştır.

Bülent Oran, Yeşilçam seyircisini yakından tanımanın başarılı ticari filmler yazabilmesinde çok önemli bir rol oynadığını düşünür. Genç yaşta ailesine karşı çıkararak yaptığı evlilik sonrasında uzun süre gecekondlu mahallesinde yaşaması, fabrikada çalışması, Bülent Oran; Babıali'deki mizah yazarlığı ve Yeşilçam'daki figüranlık deneyimi sayesinde Yeşilçam Sineması'nın seyirci kitlesinin dünyasını yakından tanıma fırsatı bulmuştur. Oran'ın yazdığı senaryolarda bu dünyanın insanlarına, özlemlerine ve onların ahlakî yargılarına sempati içeren bir yaklaşım içinde olduğu ilk bakışta göze çarpar. Nitekim yazdığı senaryolarda, yoksulluğu namuslu ve dürüst olmakla, zengin olmayı ise dejenere ve ahlaksız olmakla özdeşleştirdiği görülür. Bülent Oran, senaryo yazarlığına yoğunlaştığı yıllarda sinemalara giderek Yeşilçam seyircisinin filmlere gösterdiği reaksiyonu bizzat yerinde gözlemler. Seyircinin hangi sahnelerde gülüp, hangi sahnelerde ağladığını, hangi sahneleri dikkatle izlediğini, hangi sahneleri beğendiğini tespit etmeye çalışır. Bülent Oran, yazdığı senaryoları beğendirmek zorunda olduğu Yeşilçam seyircisinin sinemaya hangi amaçla gittiğini anlamaya çalışır: “Niye gidiyor bizim insanımız sinemaya? Eğlenecek, gülecek yahut ağlayacak, yahut iki saat bir şeyleri unutacak yahut bir takım umutlara kapılacak...” (Türk, 2004, s. 198).

Bülent Oran, kendi kişisel hikâyesinden de beslendiği senaryolarında İstanbul'un kenar mahalle semtlerindeki “küçük insanların” dünyasını anlatmayı tercih etmiştir. Giovanni Scognomillo'nun (2011) deyişiyle Oran'ın kenar mahalle semtleri “[d]ar sokakları, saksılarla süslü ahşap evleri, kahvesi, dedikoducu komşuları, şişko kasabı, sıksa bakkalı, fırsatçı ev sahibi, mutlu, acayip kılıklı serserileri ile' temayüz eder” (s. 37).

Bülent Oran, Yeşilçam filmlerindeki bahçıvan, şoför ve aşçı gibi tiplerin mümkün olduğu kadar geniş bir izleyici kitlesine hitap edebilmek amacıyla oluşturulmuş ve zamanla klişeye dönüşmüş yan karakterler olduğunu ifade eder: “Herkesin özdeşleşebileceği, kendinden bir şeyler bulacağı yan karakterlerdi bunlar. Biri olmazsa öbürünü kendine yakın buluyordu seyirci...” (Türk, 2004, s. 201).

Bülent Oran (Türk, 2004, s. 63) da henüz genç yaşlarda ailesinin onaylamadığı bir evlilik yaparak gecekondlu mahallesinde yaşamaya ve fabrikada çalışmaya başlaması sayesinde Yeşilçam Sineması'nın seyirci kitlesini oluşturan dar gelirli kesimi daha yakından tanıma şansı elde eder:

İnsan ilişkileri o kadar güzel ki orada. Bu tepeden bakılan insanlar bence çok daha mutlu. Çektikleri sıkıntılara rağmen yaşamı tadıyorlar, yaşıyorlar. Ben yaşamı orada öğrendim. Neydi oradaki mutluluğun sırrı? Daha canlı insanlar bir kere. Benim gördüğüm, insanlar gelir arttıkça daha bir yapaylaşıyor, daha bir acayip oluyorlar. Onlar ise her şeyiyle yaşıyorlar. Yedikleri bir tabak fasulyenin keyfini çıkarıyorlar. Bir sürü yoksul insan, sanıldığının aksine pek çok varıl insandan daha mutludur.

Bülent Oran, Yeşilçam'da yazdıkları senaryoları genellikle sözünü ettiği dar gelirli kesimin beğenilerini dikkate alarak yazdığını ifade eder. Oran, bunun da ötesinde senaryolarını beğendirmek durumunda olduğu asıl kitlenin aileler ve kadınlar olduğunu belirtir. Bülent Oran; anne, baba, çocuklar yani ailedeki tüm bireylere hitap edecek filmler yazmaya çalıştığını, bu nedenle filmin olay örgüsünü son derece basit ve kolay anlaşılabilir bir şekilde oluşturduğunu söyler:

O dönem seyircisi aile seyircisi olarak tabir ediliyor. Yani ailece çoluk çocuk beraberce gidilip beraber izleyip anlayıp çıkabileceği filmler yapılıyor. Ne sadece ev hanımlarına, ne sosyetik hanımlara... ortalama bir beğeni. Ama en ön planda kadın, ilk planda ana seyircimiz kadın. Sonra çocuk. Çocuk anasını zorlar, kadın kocasını zorlar filme gidelim diye. Bütün bunlar konu seçerken, film işlerken düşündüğümüz şeyler. Mesela bir çocuk olsun çocukları da çeksın, bir matrak dede olsun yaşlılar da gelsin. Çapari atar gibi yani. Tek olta değil de birçok... Birinden biri tutar diye. Bunların hepsini hesaplıyordum tabii.. (Türk, 2004, s. 200-201)

Bülent Oran, yine aynı dönemde Yeşilçam seyircisinin izlediği filmler hakkındaki düşüncelerini öğrenme şansı bulur. Bu dönemdeki gözlemlerinin Yeşilçam seyircisinin filmlerle kurduğu ilişkiyi anlaması açısından hiçbir sinema okulunda öğrenilemeyecek kadar değerli bilgiler olduğunu dile getirir:

Gecekonuda iken birlikte adeta mahallece giderdik filmlere. [...] O gidilen film bir hafta bütün ayrıntısıyla konuşulurdu. Ben filmlerin gerçek etkisini orada öğrendim. [...] RitaHayworth saçını nasıl yapmış. John Wayne nasıl yürüyor? Nasıl konuşuyor? [...] O zaman anlıyorsun işte, bilinç altına işleniyor, seyircin neden etkileniyor, hangi sahne üzerinde uzun uzun konuşuyor. Üniversitede sinema dersinde senaryo yazarken bunu öğretemezsin, ama yaşayarak öğrenirsin... En etkilendikleri konular aydın kesimin Yeşilçam'ı eleştirdiği konulardı. Yani melodram konuları, zengin erkek, fakir kız, yok kör, şu, bu... O insanların kişiliğini, nasıl film seyrettiklerini onlarla beraber yaşayarak seyrettiğim için yazdığım şeyler de onlara daha yakın oluyordu. (Türk, 2004, s. 63-64)

Bülent Oran (1973, s. 18), köyü ve köylüyü tanımadığı için köyde geçen senaryolar yazmaktan kaçınır. Daha iyi tanıdığı büyük kentlerin kenar mahallelerinde yaşayan insanların hikâyelerini yazmayı tercih eder. Bülent Oran, Türk toplumunun sınıfsız bir toplum olduğu yolundaki görüşlere itiraz eder. Oran'a göre, "Muharrem Gürses'in eski ilkel görülen köy filmlerinde bile birtakım sosyal çatışmalar, sınıf sorunları vardı. O filmlerin iş yapması da bu öğelere dayanıyordu" (1973, s. 26). Oran, Türkiye'de halkın büyük bir kesiminin dar gelirli bir kitle olduğunu ve Yeşilçam seyircisini de daha çok bu gruptan insanların oluşturduğunu dikkate alarak "Rüyalar gerçek olsa" mantığıyla sınıf atlama hikâyelerine ağırlık verdiklerini dile getirir: "Besleme kız evin zengin oğluyla evlendi ya da tersi oldu mu, genellikle seyircinin isteyip tuttuğu bir durum.." (1973, s. 26).

Bülent Oran, yazdığı senaryoların seyirciler tarafından beğenilmesi için çeşitli yöntemlerle halkın nabzını tutmaya çalışmıştır:

Özellikle ekonomik durumu takip etmeye çalışıyordum. Devlet İstatistik Enstitüsü'nün yıllıklarını toplardım. Halkın durumu nedir, refah seviyesi artmış mı, düşmüş mü? Ona göre filmlerin konularını belirlemek gerekirdi. Ona göre komediye yahut drama daha ağırlık verirdim. Yani borsa oynar gibi oynuyorsun senaryoculuğu. Halkın nabzını tutmaya çalışıyorsun. Öyle çalakalem yaptım oldu değil. (Türk, 2004, s. 161)

Bülent Oran, günlük gazeteleri takip ederek çeşitli dosyalar oluşturur. Gazete ve dergilerden ilgisini çeken kimi haber ve yazıları keser; senaryo yazarken yararlanmak üzere saklar:

Kesilen kupürlerde çokluk, film hikâyesi olabilecek haberler yer alır. Mesela gecekondü dosyası, mafya dosyası, fakirler dosyası, sıfırdan zengin olanlar dosyası, intihar dosyası, eroin ve uyuşturucu dosyası gibi... Ayrıca üçüncü sayfalardan bolca cinayet, intikam, aile faciası ve zabıta haberlerinin yanı sıra ekonomi haberleri dosyası... Bunların yanı sıra tefrika romanların kupürleri de ayrı bir dosyada kendilerine yer bulurlar. (Türk, 2004, s. 161)

Bülent Oran, 1950-1960 arası dönemde filmleri en çok iş yapan sinemacılardan biri olan Muharrem Gürses'in yazdığı senaryoları inceler:

Birine para verdim: Gürses'in sarı defterlere yazdığı senaryolarını getirdi bana. Baktım, yazma tekniği bir acayip. Sol tarafa, çekilme ihtimali olmayan ama okuyanı etkileyen şeyler yazıyor. İşte kız geldi, böyle yüreği parçalanarak baktığı zaman şu oluyordu, bilmem ne, canhıraş falan... Bütün bunlar filme çekilmesi imkansız duygular. Bir düşündüm. Böyle bir senaryo yönetmenin eline

geçtiği zaman senariste küfür edecek. Fakat benim için yönetmen değil, prodüktör önemli. Demek ki prodüktörler bunları yutuyorlar. Onları okurken duygulanınca tamam deyip kabul ediyorlar. Ondan sonra başladım kağıdın soluna, çekilmesi imkansız şeyler de yazmaya. (Türk, 2004, s. 162-163)

Bülent Oran’a göre, Yeşilçam filmleri büyük şehirlerde yaşayan eğitilmiş, gelir seviyesi yüksek, sanattan anlayan küçük bir azınlık için değil, bu vasıflara sahip olmayan büyük çoğunluk için yapılmıştır. Serpil Kirel’e (2005) göre, “Yeşilçam öyküleme biçiminin en çok eleştiri alan yanı, bu birbirine benzeyen klişe ve kalıp olay ve karakterlerin kullanılmasıdır” (2005, s. 128). Bülent Oran’a göre kalıp, şablon ve klişeler olmadan film yazılamaz: “Tabii vites kullanmak gibi, fark etmezsin bir noktadan sonra kullandığını. Acemi şoförün aklında vites vardır. O şablonlar vitestir, bilinçaltına işlemiştir, yeri geldiğinde bilinçaltı onu kullanır” (s. 128).

Bülent Oran, mümkün olduğu kadar geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmek amacıyla içinde hem melodram hem de güldürü öğeleri barındıran türler arası senaryolar yazmıştır:

İbrahim Türk, Bülent Oran hakkında yaptığı bir değerlendirmede, onun senaryosunu yazdığı filmleri belli bir tür içine sokabilmenin zor olduğunu vurgular. Yazdıklarının net olarak sadece dram, güldürü ya da serüven filmi olduğunu söyleyebilmek kolay değildir. Ne türde olursa olsun Bülent Oran’ın senaryolarının çekirdeğini, aşk ve melodram öğeleri oluşturmaktadır. En ağırdaki melodramlarda bile güldürü unsurları bulunabilecek olan senaryo yazarı; “tablo yaparken kontrast renkleri kullanmak gibi” bir şekilde türler arasında gidip gelir ve senaryolarında değişik türlerin özelliklerini birlikte kullanmaktan çekinmez. Aslında bu eğilim, sinema sektörünün isteğinin bu doğrultuda olmasından da kaynaklanmaktadır. Film sektörünün eğilimi geniş çapta bir seyirci profiline ulaşmak ve bunu elde tutabilmek için beğenilen türlerin özelliklerini barındıran karma filmler üretmek yönündedir. Bu açıdan bakıldığında diğer senaryo yazarlarının da türler konusunda benzer bir tutum içinde olduğu söylenebilir. (Kirel, 2005, s. 265)

Bülent Oran (Oran, 1998, s. 98), Kemal Sunal filmlerinin hâlâ yoğun olarak izleniyor olması konusunda çok ilginç bir analiz yapar:

Ne kadar zeki görünürsek görünelim, çoğumuzun bilinçaltında aptal görünme korkusu yatar. Kemal Sunal filmlerinin çok sevilmesinin ana nedeni de içimizdeki bu gizli korkuya dayanmaktadır. Çünkü Kemal Sunal komedi filmlerimizde “salağı temsil eden” oyuncudur. Bir çeşit çağdaş Keloğlan’dır. Televizyonda zapping yaparken Kemal Sunal filmlerine rastladığımızda “Şuna bir iki dakika bakayım” derken, kendimizi kaptırıp farkına bile varamadan sonuna dek izliyorsak, bu içimizdeki aptallık korkusunu yumuşattığı içindir. “Çünkü Kemal Sunal gerek fiziği gerek “Deme

yahu?”, “Öyle mi?”, “Esşoğlu eşek” gibi çok kısa diyalog biçimi ve oyunculuğundaki doğallıkla, filmlerinin çoğunda da “salaklığın temsilcisi” olup, öykülerin sonu da onun zaferi ile bittiği için, insanlar onunla gizli bir özdeşlik kurup rahatlıyorlar. Kemal’in filmlerinden bıkmamasının altında yatan gerçek bence budur.

Bülent Oran (1973, s. 18), mizah yazarlığının aksine Yeşilçam’da komedi senaryosu yazmanın çok farklı olduğuna, heterojen bir özellik taşıyan genel izleyici kitlesini memnun etmenin zorluğuna dikkat çeker:

[S]inema salonu birbirini tutmayan seyircilerle doludur. Örneğin bir Kemal Tahir romanını belirli kültürdeki kişiler okur. Yazarın kendini beğendirip ağırlığını koyması daha kolaydır. Ama bir filmi aynı salonda mühendisinden çöpçüsüne, kapıcısından öğretmenine, ihtiyarından beş yaşındaki çocuğuna kadar ne kültür, ne zevk ne de anlayış yönünden birbirini tutmayan apayrı insanlar seyreder. Alan genişledikçe senaryocunun bağımsızlığı da kendiliğinden azalır. Senaryocu artık kendi zevki, kendi kişiliğinin değil toplumun elindedir. Tek düşüncesi karşısına çıktığı insanların ortak noktalarını yakalayıp, onların birleşik olarak beğenebilecekleri bir şey yapmaktır. Bütün bu tedirginlikler altında yapılan bir iş elbette ki öbür yazı türlerinden çok daha zor, daha tehlikeli, daha yorucudur. (Türk, 2004, s. 179-180)

Bülent Oran’a (1973, s. 18) göre, Yeşilçam seyircisi iyi komediyi, en az melodramlar kadar tutar: “Bizdeki bazı komedilerin gişe rekorları hâlâ kırılmamıştır. Çünkü halkımız, yapı ve zekâ olarak birçok ulustan daha yatkındır mizaha...”. Oran (1973, s. 19), Yeşilçam izleyicisinin geleneksel temaşa sanatlarının şartlandığı bir mizah anlayışına sahip olduğunu vurgular:

Halk, belirli oyuncular Karagöz şekilleri gibi belleyip, benimsiyor. Örneğin, bir Necdet Tosun perdede göründü mü daha bir şey yapmasına kalmadan salonun kahkahası öncelikle hazır oluyor. Tersine örnek de verebiliriz. Bir filmde Salih Tozan, öbüründe Vahi Öz kötü adam rolündeydiler. Kusursuz da oynadılar. Ama seyirci alışkanlığını bozmadı. En dramatik yerlerde güldü, durdu. Çünkü öyle şartlanmışlardı.

Bülent Oran, “Kitleler Şakaya Gelmiyordu” başlığı ile yayımlanan söyleşide, kaleme aldığı senaryolarda geleneksel kültürden nasıl yararlandığını anlatır ve özeleştirir:

Karagöz-Hacivat tekerlemeleri, Keloğlan masalları, ortaoyunları ve NasreddinHoca fıkralarından gelen Türk insanı, geleneğin verdiği alışkanlıkla saydığımız türleri anımsatan konulardan hoşlanıyordu. Ben de senaryocu olarak bunlardan yararlandım. Tekerleme yüklü

diyaloglar, aptal kahramanın Keloğlanvari beklenmedik zaferleri ve taklitli konuşmalar... Arnavut, Laz, Kayserili, Kürt tiplerimizi komedilerimize kolaylık getiren unsurlardı... Komedinin tartışılmaz devi Moliere; aklında kaldığı kadarıyla. “Komedilerin görevi, toplumu eğlendirerek doğru yola sokmaktır” diyordu. Bizler ise (bendeniz dâhil), doğru yola sokma zahmetine katlanamadık. Faydalı olma, insanlara yol gösterme çabası yerine kolay yolu seçtik. (Oran, 1998, s. 97)

Bülent Oran, bütün senaristlik kariyeri boyunca Yeşilçam seyircisinin beğenisine hitap eden senaryolar yazdığını dile getirir. Filmleri büyük bir duygusallıkla izleyen bu kitlenin en çok beğendiği temalar ise Yeşilçam filmlerinin o bildik şablon hikâyelerini oluşturur. Aşkı için zenginliği reddeden delikanlılar ve genç kızlar... Bütün hayatı boyunca sevdiği kişiye bağlı kalan âşıklar... Sevdiği adam için zenginliği reddeden kadınlar... Aşkın her şeyin üstesinden geleceğini anlatan filmler... Masalsı hikâyeler... Nitekim Bülent Oran, Yeşilçam melodramlarının Keloğlan masallarındaki motiflere dayandığını belirtir:

Bizim filmlerin altında esasında bana göre Keloğlan motifi yatıyor. Yoksuldur Keloğlan, zavallı bir hasta anası vardır ve padişahın kızıyla evlenebilmek için devlerle mücadele etmesi, Kaf dağının ardına ulaşması gerekmektedir. Şimdi biz bu yapıyı ne yapıyoruz? Keloğlan yerine yoksul Cüneyt Arkın, yahut Kartal Tibet. Zavallı hasta bir anası var, yahut ameliyat edilmesi gereken kardeşi, bilmem nesi var. Ömür tarafta ise fabrikatörün kızı var... Yani bir tür masal dünyası bu... Masal dünyası... ve bu yapı hiç sekmez, hiç... Her zaman tutar. (Türk, 2004, s. 199)

Bülent Oran’a (1973, s. 23) göre, “[a]slında Türk sineması, bugün modern giysiler içinde birtakım MASALLAR yapmaktadır”. Oran (1973, s. 23), Yeşilçam seyircisinin gündelik hayatın sıkıntılarından uzaklaşmak ve deşarj olmak için sinemaya gittiğini vurgular: “Seyircimizin ana amacı, özlemini duyduğu şeylerin rüyasını perdede görmek. Böyle olunca da Türk sinemasının ana çizgisi doğrudan doğruya halktan gelmiş sayılıyor”.

Bülent Oran’a göre, sinemanın ilerlemesi ise ancak eğitilmiş ve sanattan anlayan geniş bir seyirci kitlesinin ortaya çıkmasıyla mümkün olabilir: “Toplumun genel seviyesi yükselince sinema da bugünkü yerinde durmayacak elbet.” (aktaran Hakan, 2013, s. 300).

Bülent Oran (1998, s. 98), Yeşilçam izleyicisine hoş görünmek için üst tabakayı alaya alan sahneler ve diyaloglara sık sık başvurulduğunu dile getirir: “Daha çok üst tabakayı alaya alıcı durumlar. Sosyete küçültücü davranışlar da geçerliydi. Çünkü seyircinin çoğu daha aşağı kesimin insanlarıydı. İstanbullu ile kırsal kesimden gelenler arasındaki çelişkiler de sık sık başvurulan bir yoldu”.

Yıllık film yapım sayısının senede iki yüz elli üç yüz dolaylarında olduğu Yeşilçam'da artan senaryo talebine ve konu sıkıntısına çözüm olarak düşünülen yollardan biri de uyarlamalar ve yeniden çevrimlerdir. Bu kadar fazla filme, sayıları bir düzineyi geçmeyen senaristle ortalama on beş yirmi günlük yazım süreleriyle orijinal senaryolar yetiştirebilmek neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle Bülent Oran geçmişte yazdığı birçok senaryoyu küçük değişikliklerle yeniden yazmak zorunda kalır. Dolayısıyla senaristler için Yeşilçam Sineması'ndaki film üretimine konu yetiştirmek başlı başına bir mesele olmuştur. Bu konudaki en önemli kaynaklar, yerli ve yabancı edebiyat eserleri, özellikle Amerikan sinemasının popüler filmleri ve daha önce çekilmiş filmlerin yeniden yapımları olmuştur. Bülent Oran, tüm bu seçeneklerde ustalığını defalarca göstermiştir.

Bülent Oran (1973, s. 18), Yeşilçam sinemasında daha çok “best seller” ya da “ikinci sınıf edebiyat” olarak nitelendirilen yerli ürünlerin sinemaya uyarlandığını belirtmektedir: “Sinemamız ticarî olduğu için daha çok Esat Mahmut, Muazzez Tahsin, Kerime Nadir gibi halk romancıları ve onların tutulmuş, birkaç baskı yapmış romanları sinemaya aktarılıyor. Yoksa bütün romanları değil”. Ülkü Erakalın bu durumu şu sözlerle açıklar: “Okunmuş, tutulmuş romanı bir de görelim derlerdi seyirciler. O zamanki seyirci de o romanın okuru olan halktı zaten” (Türk, 2004, s. 186). Bu yazarların eserleri Yeşilçam'ın melodram mantığına daha uygundur. Bülent Oran (1973, s. 17-18), Türkiye’de okuyucunun çok rağbet ettiği bir romanı uyarlaması istendiği zaman öncelikle birkaç kez okuduğunu da vurgulamaktadır: “Çünkü roman okuru, romanın bütününe unutuyor. Aklında belli birkaç bölüm kalıyor. Filmde onu bulamazsa ‘[i]yi uygulayamamışlar, becerememişler’ diyor”.

Bülent Oran, ayda birkaç senaryo yazdığı çalışma temposu içinde birçok yabancı filmin uyarlamasını yapar. Oran’dan bir senarist olarak otuz kırk yıl önceki yabancı filmlerin senaryolarını uyarlaması istenir:

Çoğunlukla eski yılların filmleri istenir. Hem konu unutulmuştur, hem konular bize daha yakındır. Örneğin 1940’ların filmleri, konu ve anlayış yönünden daha yakın oluyor. Biz yalnız sinemacı olarak değil, toplum düzeyi ve anlayış olarak da yabancılardan otuz kırk yıl geriyiz. Onları otuz yıl açlatan melodramlar, bugün aynı seyirciyi güldürebilir belki. Ama bizim seyircimizi değil. Ayrıca, yabancı film aktarmak biraz kolay olsa, yapımcı aynen alır, senaryocuya da para ödemek derdinden kurtulur. (Oran, 1973, s. 17)

Bülent Oran (1973, s. 17), bir senarist olarak uyarlama yapmayı sevmediğini; çünkü uyarlama senaryo yazmanın kolay gözükmesine rağmen orijinal senaryo yazmaktan daha zor olduğunu söylemektedir: “Hele yabancı filmlerden aktarmalar. En kolay görünür dışardan. En zoru en tehlikelidir... Bu toplumlar arasındaki duygu, görüş ve anlayış farklarından ileri geliyor”.

Bülent Oran, roman uyarlamalarında da kendine has bir teknik geliştirir. Sinemaya uyarlaması istenen romanları birkaç kez okuyup ilgili yerlerin altını renkli kalemle çizer:

“Rumelihisar’ında güneş batarken...” diye başlayan kelimelerin altında mavi renk çizgi, sonra diyelim ki “Selma ile Nihat elele dolaşıyordu,” kelimelerinin altında kırmızı renk çizgi... ve böylece sürer gider. Oran’ın uyarladığı bir kitaba hemen ilk bakışta her şey net görünür. Mekanlar ne renktir, karakterler ne renktir, psikolojik durumlar ne renktir vb... (Türk, 2004, s. 189)

Gişede başarı getiren her şey kısa zamanda anonim hâle gelir ve diğer senaristler tarafından da hemen kullanılır. Bu yüzden özellikle belli furyaların hâkim olduğu dönemlerde birbirine benzeyen birçok film ortaya çıkar. Yapılan yeniden çevrimlerde zengin-fakir ikilemine dayanan şablonu değiştirmeden, daha önceki filmdeki erkeğin rolünü kadın oyuncuya, kadın oyuncunun rolünü de erkek oyuncuya vererek yapılan değişiklikler göze çarpar. Yeşilçam’ın ünlü melodram yönetmenlerinden Ülkü Erakalın bu konudaki bir deneyimini şu sözlerle aktarır:

Yıldızların Altında filmini 1965’de çektim. [...] İşin ilginç bu filmde, Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın’la daha önce yaptığım Gözleri Ömre Bedel’in (1964) konusunu tekrar çekmiştim [...] İlk filmdeki Türkan’ın rolünü ikinci filmde erkeğe verdim. Erkeğinkinin yerine de Hülya oynadı. Ama tiplere cinsiyet değiştirince hikaye de başka oluyor. [...] Bunlar, tamamen işletmecilerden gelen taleplerle bulunan zeka oyunlarıydı. Ticari zeka... [...]. Ve bunlar o zaman Yeşilçam’da o kadar önemliydi ki, beyinlerimiz hep bunlara çalışıyordu... (Türk, 2004, s. 184)

Yapımcı Muzaffer Aslan, Bülent Oran’dan Esat Mahmut Karakurt’un *Ankara Ekspresi* romanını sinemaya uyarlamasını ister. Bülent Oran bu öneriye pek sıcak bakmaz ve “[b]unu kadınlar tutmaz, film yatar” diyerek karşı çıkar. Muzaffer Aslan’ın cevabı aslında Yeşilçam’da yapımcıların senaristlerden ne tür bir üretim beklediklerini ortaya koyar niteliktedir: “Roman bu haliyle tutacak olsa sana niye para verelim. Düşün bir şeyler. Eskiden ne icatlar çıkarırdın, sende iş kalmadı mı yoksa?” (aktaran Türk, 2004, s. 190). Bülent Oran, bu meydan okuma karşısında yaptığı işin mahiyetini bir kez daha

anlamış olur: “Doğruydu. Ben yazarlık için değil cambazlık için para alıyordum” (s. 190). Bülent Oran, bir süre düşündükten sonra yıllara dayanan tecrübesini kullanarak çıkış yolunu bulur. Esat Mahmut Karakurt’un romanını, öncelikle Yeşilçam’ın asıl seyirci kitlesi olan kadınlar tarafından tutulması için Yeşilçam şablonlarına göre uyarlar. Macerayı değil aşk ilişkisini ön plana çıkarır. Oran bununla da yetinmez; romandaki Alman kökenli kadın kahramana seyirci tarafından beğenilmesi için alaturka şarkılar da söyletir.⁷ Filmin yapımcısı Muzaffer Aslan, Bülent Oran’ın hikâyede yaptığı bu değişiklikleri gişe garantisi sağlayacağını düşünerek destekler (s. 190).

Yeşilçam’ın asıl hedef kitlesi olan ailelerin ve Anadolu seyircisinin filmi seyredip benimsemesini sağlamak için birtakım kırmızı çizgilere dikkat edilmesi hayati bir önem taşır. Örneğin Oran, kadın başrol oyuncusunun yatak odasına erkek sineğin bile giremeyeceğini söyler. Erkek oyuncunun cinsel maceralara atılması hoş görülebilir; ama kadın oyuncu için aynı şey söz konusu değildir. Bülent Oran (1973, s. 24), Yeşilçam seyircisinin ahlakî beklentilerine uydurabilmek için hayatın gerçeklerinin zorlandığını, olayların “mantıksızlığın mantığı”⁸ olarak açıklanabilecek bir şekilde geliştiğini senaryosunu yazdığı *Reyhan* (1969) filminden yola çıkarak anlatır:

Filmlerimizin birinde (Reyhan) bir gazinocular kralı çizdik. Şeytana pabucunu ters giydiren soyundan felâket bir tip. Adamın astığı astık, kestiği kestik. Bu vatandaş, tuttu jönün sevgilisine âşık oldu. Delikanlının cebine esrar koydurup hapslere attırdı. Allem etti kallem etti, o kızla da evlendi. Buraya kadar iyi, hoş fakat seyirci için filmin sonu belli. Oğlan hapisten çıkıp, gazinocuyu haklayacak ve kızla birbirlerine kavuşacaklar. Yalnız bir terslik var. Filmlerimizdeki Türk erkeği dokunulmuş kızla evlenemez. Evlenirse yapımcının sermayesi biraz terler. Bu nedenle

⁷ Esat Mahmut Karakurt, Bülent Oran’ın yaptığı uyarlamaya ciddi tepki gösterir: “Romanımın canına okumuşsun [...] Bu senaryoyla çevirtmem eserimi. Düşmanım mısın benim sen; maksadın beni rezil etmek mi? Çağlayan Saz gibi yerde acemaşiran okuyan Alman kadını olur mu? Hiç mi Alman kadın görmedin, hiç mi saza gitmedin?” Muzaffer Aslan ve Bülent Oran, Esat Mahmut Karakurt’u senaryonun yeni baştan yazılacağını söyleyerek rahatlatırlar. Muzaffer Aslan ve Bülent Oran, Yeşilçam’ın kurtlarına has bir manevrayla romanın birebir uyarlamasını Yeşilçam’ın gedikli daktilocusu Murat Bey’e yazdırırlar ve bu senaryoyu Esat Mahmut Karakurt’a gönderip onayını alırlar. Ama filmin çekiminde yine Bülent Oran’ın senaryosunu kullanırlar. Bülent Oran bu senaryo ile 1971 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali’nden iyi senaryo ödülünü alır (Türk, 2004, s. 191-192).

⁸ Bülent Oran (1973), bu ilginç tabiri ilk kez Atilla Dorsay, Engin Ayça ve Nezih Coş’un kendisiyle gerçekleştirdiği ve *Yedinci Sanat* dergisinde yayımlanan röportajında dile getirir. *Altıyazı’nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*’nde “Mantıksızlığın Mantığı” maddesini kaleme alan Dilek Kaya’ya göre, “Oran bu kavramla, eleştirel söylemde gerçekçilik ve inandırıcılıktan yoksun, basit ve kalıplaşmış anlatılar bütünü olarak algılanan Yeşilçam sinemasının, aslında kendine özgü kurallara, kıstaslara ve çıkış yollarına, hatta “mantıksızlığın mantığı” şeklinde ifade edilebilecek bir bilinçliliğe sahip olduğunun altını çizer” (2015a, s. 137-139).

jön kız, zıf gecesi yatak odasının kapısında erkeğe resti çeker. “Kendini satın aldığını, fakat ruhunu asla elde edemeyeceğin” söyler. Dilin kemiği yok ya, söyler söyler. Bu durum karşısında gazinocular kırılı olan canavarın da gururlanacağı tutup “Kalbin bana evet diyene kadar sana dokunmayacağım” cevabını vererek gitti ayrı odada yattı. Ve bu oda ayrılığı delikanlının cezası bitene kadar, tam on yıl sürdü. Şimdi bu, gerçek dışının dışı bir olaydır. Öylesine tuttuğunu koparan bir adam aslında beğendiği kıza belki nikâhsız dahi sahip olacak güçtedir. Fakat durum seyircinin sağına geldiği için bu olağanüstü mantıksızlığa ses çıkarmaz. Durum böyle olunca, Yeşilçam halkın geleneklerine, daha doğrusu isteğine göre davranmak zorunda kalıyor. Davranmazsa filim yattıyor. Sonunda da belki yalnızca Yeşilçam’a özgü özel bir MANTIKSIZLIĞIN MANTIĞI problemi çıkıyor ortaya.

Bülent Oran, Yeşilçam seyircisinin kadına bakışında yazılan senaryoların içeriğinin belirleyici olduğuna dikkat çeker:

Aslında kadın kadındır. Havva anamızdan beri de hiçbiri değişmemiştir. Ama bizim sinema tiptememizdeki kadın değişir. Acaibül garip bir yaratık olup çıkar. Yalnızca tek erkek sever. Tek erkeğin olur. Başkası el süremez. Sürerse filim yatar. Ama böyle olmasını isteyen seyirciler arasında dokunulmamış kadın yok mu? Dolu elbet. Fakat gene de perdede seyrettiği kadından örnek davranışlar bekler. Hatta hatta yabancı filimlerdeki kadınların taşkınlıklarını, yasak aşklarını, elden ele dolaşmalarını da hoş görür. Ama bize gelince iş hemen değişir. (1973, s. 24)

Kerime Nadir de Esat Mahmut Karakurt gibi romanları Yeşilçam tarafından defalarca sinemaya uyarlanmış popüler yazarlardan biridir. Nadir, *Bir Romancının Dünyası* isimli kitabında eserlerinin sinemacılar tarafından nasıl istismar edildiğinden uzun uzun bahseder. Uyarlanmak üzere satın alınan bazı romanlarının senaryosunu yazması kendisine taahhüt edilmiş olmasına rağmen, sinemaya gittiğinde bunların çoktan çekilmiş olduğunu fragmanlarını tesadüfen izlediği zaman öğrenir (Türk, 2004, s. 193).

Bülent Oran (Türk, 2004), yalnız Ayşe Şasa’nın değil Kerime Nadir’in senaryolarını da Yeşilçam kalıplarına uydurmuştur. Memduh Ün’ün yönetmenliğini yaptığı *Boş Yuva* (1961) filminin senaryosunu o sırada henüz basılmamış olan bir kitabından Kerime Nadir bizzat senaryolaştırır; ama filmin iş yapmasını garanti altına almak için Bülent Oran’ın senaryoyu revize etmesi istenir. Kerime Nadir’in talebine rağmen senaryonun son hâli kendisine gösterilmez ve o şekilde çekilir (s. 193). Bülent Oran’ın, romanlarını sinemaya uyarladığı ünlü romancılardan bir diğeri, kadın izleyicilere hitap eden hikâyeler yazmış olan Muazzez Tahsin Berkand’dır. Oran, Berkand’ın *Mualla* romanını sinemaya uyarlar. Filmi Ülkü Erakalın çeker. Filmin galasına gelen Berkand

yapılan uyarlamayı beğenir. Film gişede çok başarılı olur (s. 194). Filmlerden yapılan adaptasyonlarda telif sorunu olmadığı ve daha önce seyirci tarafından gösterilen ilgi bilindiği için daha çok yabancı yapımlar tercih edilir. Ama bu tür yapımların adaptasyonu sanıldığı kadar kolay değildir. Hikâyelerin sosyolojik izdüşümü, yani yerileştirme sorunu vardır. İşte bu noktada devreye Bülent Oran girer. Yeşilçam izleyicisini, onun dünyasını, değerlerini, reflekslerini, beğenilerini çok iyi bilen Oran, diyalog konusunda usta olduğu gibi, yabancı filmlerdeki hikâyeleri yerileştirme konusunda da ustadır⁹ (s. 194-195). Nitekim Kerime Nadir de bu duruma şu sözlere dikkat çeker:

Diyalog yazarlığı bir yana genelde piyasada Oran'ı Oran yapan şey, yabancı konuları yapımcıların kendilerinin bile tanıyamayacağı şekilde yerileştirmesiydi. Yani yabancı olanı yerileştirmek. Bilhassa Hollywood filmlerinin adaptasyonunda çok başarılıydı. Çünkü yerli mizah yerli karakter yaratmada çok başarılı idi..." (aktaran Türk, 2004, s. 195)

Bülent Oran'a (1973, s. 24) göre, "seyirciyi hazırlamadan bir ileri sinema çabası, alfabe bilmeyene okuması için kitap vermekten farksızdır". Bülent Oran (1973, s. 24), Yeşilçam Sineması'nda seyircinin desteğini arkasına alarak yeni bir sinema anlayışı, dili ve estetiği oluşturma çabasında başarılı olan tek kişinin Yılmaz Güney olduğunu dile getirir:

Yılmaz Güney bu iyiye yönelme savaşına en bilinçli şekilde atılmıştı. [...] İlk çift tabancalı kabadayılar, adam doğrayıp biçen, taklalar atıp sayısız düşman kurşununa göğüs geren olağanüstü, kavgalı gürültülü, argolu küfürlü filmlerle kendini seyirciye sevdirdi. Sonra seyircisinden aldığı güçle, oyunculuğunun ve halkın benimsediği tipinin de ağırlığını koyarak ciddi ve iyi niyetli filmlere yöneldi. Ama gene de işin ortasını arayarak ilerledi yolunda. En ağıdalı melodramları alıp, yepyeni biçimlerde sundu.

Yeşilçam'ın kendine özgü problem çözme yöntemleri vardır. Sansür senaryosu yazan birtakım isimlerin ortaya çıkıp yıllarca hizmet verdiği bilinmektedir. Ayrıca bu müthiş sirkülasyona, film üretimine yetişebilmek, yeni konu bulabilmek için de ilginç kişiliklerden yararlanılmıştır. Bunlardan biri de Naki Turan Tekinsay isimli bir sinefildir. Tekinsay aynı zamanda filmlerle ilgili nesneleri biriktiren bir koleksiyonerdir: "Nasıl yaparlardı bilmiyorum ama Naki herhalde anlatılan konuya ve sayılan oyunculara uygun film hakkında yerli-yabancı mecmualardan bilgi bulur, onlara şöyle bir sayfa bile olmayan

⁹ Bülent Oran hakkındaki en kapsamlı çalışmayı yapmış olan İbrahim Türk, genellikle Yeşilçam'da uyarlamanın esas alındığı kaynak film belirtilmediği için Oran'ın "yerileştirdiği" tüm uyarlamaları saptamanın zor olduğunu belirterek bir liste verir (Türk, 2004, s. 197).

bir özet verirdi. Ama ben doğrudan Naki'ye gitmedim, bana şirket alır getirirdi bazen” (Türk, 2004, s. 203).

Okan Uysaler, *Parmak Damgası* dizisi için Bülent Oran'la verimli bir senaryo çalışması yaptıklarını söylemektedir:

Bülent Oran'la yönetmen ve senarist olarak tam bir uyum içindeydik. Sanırım bu filme yansıdı. Ancak Bülent Oran'la film anlayışımız farklıydı. O dikkatleri çekecek, seyirci şaşırtacak bir üslupla sunmayı yeğliyordu. Öte yandan Türk sinema seyircisinin özelliklerini bildiği için bu özelliklere yönelmeye çalışıyordu. Bense sade, az sözlü ve seyirci zaaflığından yararlanmayı tercih ediyorum. Aramızdaki film anlayışı farklılığı da, az da olsa filme yansımıştır. Ama şunu belirtmeyi bir görev bilirim ki, Bülent Oran senarist olarak kendi deyimi ile “kiralık katil”dir. Kimi isterlerse vurur. Çok iyisini istediklerini verecek tecrübe ve yeteneklere sahiptir. (Hazerdağlı, 1985, s. 58)

İbrahim Türk, Oran'ın Yeşilçam'daki üretim mantığıyla ne kadar iyi bütünleştiğine dikkat çeker: “Aslında ‘kiralık katil’ tanımı, kendisinden farklı senaryolar talep edilmiş olsaydı onları yapabileceği anlamını da içermektedir. Ancak olmayan bir talebe arz yaratmaya çalışmamıştır Oran. Zorlayıcı olmamış, sistemle bütünleşmiş, onun en uyumlu çalışan dışlılarından biri olmuştur” (Türk, 2004, s. 180-181).

Bülent Oran (1973, s. 16), senarist olarak Yeşilçam'da en çok senaryo yazan kişinin kendisinden sonra Safa Önal olduğunu dile getirir ve onun da “eli çabuk” bir yazar olarak hızlı yazdığına vurgu yapar. Bülent Oran kendisiyle yapılan bir söyleşide “[b]izim senaryolarda genellikle fazla konuşma olduğu görüşüne katılır mısınız?” sorusuna olumlu cevap verir ve Yeşilçam seyircisinin bir filmi beğenmesinde diyalogların belirleyici olduğunu dile getirir:

Bir gün kahvede senaryo çalışması yapıyordum. Bir ayakkabı boyacısı geldi. Ayakkabı boyarken konuştuk. Sinemaya nasıl gidiyormuş, onun örneğini vereyim. Kasımpaşa'da oturuyorlarmış bunlar. Bir bahçe sinemasının yanında kahve varmış. Orada oturup önce filmin konuşmalarını dinliyorlar beğenirlerse, film iyidir diye gidiyorlarmış. Bu örnek konuşmaların önemini ortaya koyuyor. Konuşmaya düşkün bir ulusuz. Toplumumuzun gerçeği bu aslında. Sinema da onu uyguluyor haliyle. (Oran, 1973, s. 21)

Bülent Oran, hızlı ve üretken olmasının yanı sıra yazdığı başarılı diyaloglarla da tanınan bir senaristtir. Bugün Türk izleyicisinin kolektif hafızasında yer etmiş; yazılara,

sohbetlere ve esprilere konu olan birçok diyalogun altında onun imzası vardır.¹⁰ Karagöz, orta oyunu ve meddahlık gibi sözlü kültür ürünleri ile hemhal olan Türk toplumunun, filmleri gözü ile değil, kulağı izlediğini ileri süren Bülent Oran, diyalog yazımına ayrı bir önem vermiş; dönemin argosunu yakından takip edebilmek için senaryolarını Kasımpaşa başta olmak üzere çeşitli semt kahvelerinde yazmış ve çevredeki konuşmalara kulak kesilerek bunları senaryolarında kullanmıştır.

Bülent Oran'ın Yeşilçam izleyicisinin filmi gözüyle değil, kulağıyla izlediği yolundaki görüşleri çok sonraları “Filmi Kulağıyla İzlemek” başlığı altında Tolga Yalur tarafından kaleme alınmış bir madde başı olarak *Altyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*'ne (2015, s. 85) de girmiştir. Nijat Özön, Burçak Evren ve Tanju Akerson gibi eleştirmenler, Bülent Oran'ın diyaloga yaslanan sinemasını kıyasıya eleştirirler. Tanju Akerson (1965, s. 55), Yeşilçam Sineması'nın bu zaafına şu sözlerle dikkat çeker:

Sinemacılarımız bugünkü tutumlarıyla sinema dilinin uluslararası bir dil olduğu gerçeğini gözü kapalı yadsımakta, sinema eseri diye ortaya çıkardıkları bol dialoglu, bir buçuk saatlik fragmanları seyirciye seyrettirmektedirler. [...] [S]inema yapımcı ve yönetmenlerimizin elinde temel öğesi hareketten uzak, bitip tükenmek bilmez dialoglarla soysuzlaşmaktadır. Sinematografik çözümlemeyi dialogla yapan yönetmenlerimiz; kendi yetersizliklerini “seyirci dialogsuz anlamaz” iddiasıyla savuşturmaya bakmaktadırlar.

Burçak Evren'e (1973, s. 22) göre de sinemamız görüntü yerine diyalog ve müzik ikilisinin ağırlıkta olduğu bir sinemadır:

[S]inemamızda [...] görüntü dilinin sinemadaki yeri işlevi gereğince saptanıp değerlendirilememiştir. Sinemamızın çoğu örneklerinde diyalogun ve müziğin, görüntünün de ötesinde bir anlatım aracı olarak, kişilerin tiptemesinden olayların analizine kadar hissedilir bir egemenlik kurduğu görülmektedir. Her şey diyaloglarla başlar, gelişir ve biter sinemamızda. Diyalogların yetersiz olduğu yerde ise görüntü değil de müziğin çarpıcılığından yararlanma yolu seçilir. Yani sinemamız bu yönüyle adeta “laf ebeliğine” dayanan kendine özgü bir sinemadır.

Bülent Oran (1973, s. 20) ise Yeşilçam filmlerindeki diyalogların aslında Türk toplumunun gerçeğini yansıttığı ileri sürer:

¹⁰ “Senin annen bir melekti yavrum”, “Biz ayrı dünyaların insanlarıyız”, “Güzel olduğunuz kadar küstahsınız da”, “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla” bu diyaloglardan en bilinenleridir.

[S]eyirci için asıl gerçek konuşmalar, Türk sinemasına karşı olanların alay ettikleri o DÜZMECE sözlerdir. Örneğin melodramları alalım ele. Bir hizmetçi kız evin oğluna Victor Hugo'yu hile hortlatacak caşcaşlı lâflar eder. Bir işçi, patronuyla kavgasında en yaldızlı kelimeleri kullanır. Parkta sevişen bir delikanlıyla kenar mahalle kızını izleyin gizliden.. Konuşmaları filmlerimizdeki gibidir çoğunlukla. Erkek, E. Mahmut kız K. Nadir ağzıyla konuşur. Normal konuşmalarımıza benzemez. Koca koca lâflar, yüksekte atmalar falan derken az sonra hiç yoktan bir çekişme başlar aralarında. Sonra da kavgaya. Kavgasız yenişmesiz aşk azdır. Bunları perdeye aktardık mı gerçek değilmiş gibi gözüktüyor. Ama aslında gerçeğin de gerçeği.

Bülent Oran'a göre Türkiye'de iki tür seyirci vardır: "Birincisi, yerli filmlerin sabırlı, vefalı ve sürekli seyircisidir. İkinci grup ise, yerli filmlere tepeden bakan, sürekli eleştiren 'Aa, ben yerli filmlere tahammül edemem' diyen entelektüellerle yarı entelektüeller..." (1973, s. 20).

Bülent Oran (1973, s. 26), Yeşilçam Sineması'na alternatif bir sinema yapmak isteyen sinemacıların seyirciyi de dikkate almaları gerektiğini; aksi takdirde yeni bir sinema oluşturma şanslarının kalmayacağını ileri sürer:

Yeniler için diyeceğim şu. Önce halk. Onu tanımak. Halkın içinden geçerek söylemek sözünü. Bunun için kendi kişiliklerinden bir ölçüde sıyrılıp, ortasını bulmaları gerekir. Yalnızca estetik ve sinema sanatını ön plâna alıp seyirci kaçırarak, seyircinin hazmedemediği şeyler işlemek gerek. Aksi halde senaryoculuk serüvenleri yarım kalır. O zaman da Türk sinemasına bir şey getirme konusu kendiliğinden kaybolur...

Bülent Oran, Yeşilçam'ı sahiplenen biri olarak seks furçasının da arkasında durur. Bu filmlerin Anadolu'daki eğitimsiz erkekler için çok önemli bir boşluğu doldurduğunu ileri sürer. Oran'a göre, Yeşilçam'ın seks filmleri lümpenlere ve cahil Anadolu erkeğine bir tür cinsellik eğitimi vermiştir.

4.1.3. "Rugan" Değil "Çarık" Yapmak

Yeşilçam Sineması'nda senaryonun orijinalliği değil; en başta finansmanı sağlayan bölge işletmecileri, filmin bir ürün olarak ortaya çıkmasını organize eden yapımcılar, seyircilerin filme olan ilgisini garantiye alan yıldız oyuncular ve en önemlisi de seyirciler tarafından beğenilmesi önemlidir.

Serpil Kirel'e göre, senaryo yazarları Yeşilçam Sineması'nda şablonlar, klişeler ve kalıplarla üretilen senaryoların tek sorumlusu olarak gösterilemez:

Yazdıkları senaryolardan elbette senaryo yazarları sorumludurlar. Ancak, bir kez daha hatırlanmalıdır ki, senaryo yazarları bu tür filmler üretilmesinin tek sorumlusu olarak kabul edilmektedirler. Oysaki onlar da diğer sinema yapanlar kadar üretilenlerden sorumludurlar. Yeşilçam sineması ancak dışlileri çalıştıran her bir ögenin ayrı ayrı ve bir bütün halinde anlaşılmasıyla tamamlanabilecek bir bilmece gibidir. İşleyiş bir yanıyla çok karmaşık, bir yanıyla çok basittir. Her bir öge diğerini etkilemiş ve kendine özgü kalıp anlatılarıyla Yeşilçam sineması bunun sonucunda oluşmuştur. (Kirel, 2005, s. 128)

Bülent Oran, sahip olduğu tüm bilgi birikimi ve deneyimini kendisinden talep edilen senaryoları en hızlı şekilde yazmak için kullanmıştır. Yeşilçam sistemi içinde üretim yapan hiçbir yapımcı, yönetmen ve senarist bağımsız olamazdı. Senaristler kendi özgün senaryolarını değil, kendilerinden istenen senaryoları yazmak zorundaydılar. Nitekim Bülent Oran, seyirci beklentilerini her zaman göz önünde bulundurması ve piyasanın iç dinamikleriyle uyumlu biri olması sayesinde elli yılı aşkın bir süre boyunca senaristlik yapabilmıştır:

Yalnızca iyi senaryo yazmak, işini iyi yapmak yetmiyor. İnsanlarla iyi, uyumlu geçinebilmek de çok önemli. Elli yıldan fazladır yazıyorum. Hâlâ benden iş istiyorlarsa bir sebebi de budur. Oysa üç şirketle kavgaya etsen, yazdığın başyapıt bile olsa kimse seni bir daha çağırmas. (Türk, 2004, s. 173)

Bülent Oran, film maliyetlerinin daha düşük olduğu 1950'li yıllarda senaryo yazarlarının nispeten daha rahat olduğunu; ama maliyetler artıp rekabet keskinleştikçe senaryo yazarlarının manevra alanının daraldığını ifade eder (Türk, 2004, s. 180).

Bülent Oran, piyasada tutunması ve senaristlik mesleğini uzun yıllar boyunca icra etmesinde büyük yapım şirketleriyle çalışmasının çok etkisi olduğunu ifade eder. Oran, büyük yapım şirketlerinin bölge işletmecileri nezdindeki itibarları, prodüksiyon imkânları, önemli yönetmenleri projeye angaje edebilmeleri ve star oyuncularla çalışmaları sayesinde yazdığı senaryoların seyircide bir karşılık bulabildiğini söyler:

İyi şirketlere yazdığın zaman en iyi oyuncuları alıyorlar. En iyi yönetmenleri alıyorlar. En iyi prodüksiyon, en iyi kameraman. O zaman yedi numaralık film yazsan da dokuz numaralık film oluyor. On numaralık senaryo yaz, kötü bir şirkete ver. İsmi cismi olmayan oyuncular bilmem ne,

bir şey olmuyor. Benim senaryoculuğu bu kadar götürmemde, yine Allah'a şükür, biraz da şirketler açısından şansımın oluşu var. Yoksa ben çok yetenekli, çok özgün buluşları olan birkaç arkadaş gördüm. Zavallılar, açlıktan gittiler. (Türk, 2004, s. 174-175)

Büyük yapım şirketleriyle çalışmanın birtakım handikapları vardır. Bu şirketler hiçbir zaman tam bir kapitalist işletme olamasalar da piyasada bir tekel oluşturmaya çalışırlar. Nitekim Bülent Oran, gerek Memduh Ün gerekse Osman Fahir Seden'in onu şirketlerine bağlamaya ve sadece kendileri için yazmasını sağlamaya çalıştıklarını; fakat bağımsızlığını kaybetmemek için bu tekliflere sıcak bakmadığını ifade eder. Oran, büyük yapım şirketlerinin baskılarına ve dayattığı koşullara karşılık küçük şirketlerle çalışabilme özgürlüğünü koz olarak kullanır:

Üç gün sonra hadi lan diyecekler, kalacağım ortada. Ben de gidip iş isteyemem. Oysa sistem küçük şirketlere dayanıyor, onlar koruyor beni. Bir kere orada daha efesin. Ha ho, diyebiliyorsun. Küçük şirketler adamın canına okumazlar, ne versen kabulleridir. Yormazlar adamı. Aynı zamanda da dengeyi sağlıyorsun, muhtaç değilsin büyüklere. Muhtaç olduğun zaman tepene binerler. Biliyorlar ki muhtaç değilsin, o zaman daha rahat iş alıyorsun. Her zaman beni ayakta tutan bir şey oldu bu küçük şirketler. Denge sağladı. (Türk, 2004, s. 175)

Bülent Oran, küçük şirketlere yazdığı senaryolarla büyük şirketlere yazdıkları arasında emek açısından bir fark olmadığını; ama bu senaryoların yazıya geçirilmesinde bazı teknikler geliştirdiğini dile getirir: “Küçük şirketlere sahne sırasını yazıyordum. Kaba diyalogları hemen yazıp teybe okuyordum. Sahne dört Hulusi Bey içeri girer, onu görünce şaşırırlar, öfkeli bir sesle... böyle yazıyordum, o zaman çabucak yapıyordum işlerini” (Türk, 2004, s. 176).

Bülent Oran, aynı anda birkaç yapım şirketinin senaryosu ile uğraşır. Ancak bazı yapımcılar senaryoların bir an önce yazılmasını isterler. Zaman darlığından dolayı senaristleri sıkıştırırlar. Yapımcılar, bu amaçla, senaristleri Yalova ya da Şile gibi İstanbul'dan uzak yerlerde bir otele kapatıp senaryoları yazdırmaya çalışırlar.¹¹

Oran'ın başka yapımcılara da yazmakta olduğunu ve aynı anda birkaç proje birden yazdığını bilmektedirler çünkü. Bu ise kendilerinininkinin zamanında bitirilemeyeceği anlamına

¹¹Memduh Ün, o yıllarda senaristlerle birlikte kapanıp senaryo yazdıkları belli başlı otellerin isimlerini şu şekilde zikreder: “Yalova'daki Termal, Bursa'daki Çelik Palas, Tarabya'daki Tokatlıyan, Cihangir'deki Harem, Yeniköy'de, sonradan yıkılan Sait Halim Paşa yalısının yanındaki Carlton ve karşısındaki Kulüp 33 adlı Oteller çalışma mekânlarımızdı” (Ün, 2009, s. 141).

gelmektedir. Oysa zaman hep azdır. İşletmeciden avans alınmış, oyuncular bağlanmış, çekim tarihi belli olmuştur. Senaristin elinin çabukluğu filmin yetiştirilmesi için önemlidir, diğer işler bu hızı engellemektedir. (Türk, 2004, s. 177)

Memduh Ün, senaristleri otele kapatma yöntemini içinde bulundukları çalışma koşulları açısından işlevsel bir çözüm olarak değerlendirir:

Bir tanesi orada motive oluyorduk. Hep o yazılacak olan senaryoyla yatıyorduk, kalkıyorduk. Hiç dağılmıyorduk ve kısa zamanda bitmiş oluyordu. Bir de senaryocular başka iş alarak senaryoları zamanında teslim etmedikleri için çok zorda kalıyorduk. Çünkü bizim de taahhütlerimiz vardı. Şu tarihte şu filmi vereceğiz diye sinemalarda tarihler var, kombinlerde tarihler belli. İşletmeciye taahhüt ediyoruz. Zamanında getirmezlerse senaryoyu çok müşkül duruma düşürüyoruz. Bu zamanında getirmemeler iki, üç gün ya da bir hafta değil, bir ay, iki ay oluyordu bazen. O yüzden en doğrusu senaryocuyu zaptetmek. (Türk, 2004, s. 177)

Bütün bu yakın takiplere ve otele kapatmalara rağmen Bülent Oran aynı anda birkaç yapım şirketine senaryo yazmaya devam eder:

Göksel Arsoy'un yapımcılığında çekilecek Evcilik Oyunu için İznik'te bir otele giderler. Aynı anda bir başka firmaya da yazma sözü vermiş olan Oran, bir bahane ile otelden çıkmanın yolunu dener. Arsoy'a nargile içmeden kafasının çalışmadığını, yazamadığını, otelde de nargile olmadığına göre kendisine Pendik'e gitmesi konusunda izin vermesini söyler. Çaresiz kalan Arsoy'un müsaade verdiği Oran, Pendik'te, Göksel film dışında yazdığı senaryoyu da tamamlayıp ilgili firmaya postalar. (Türk, 2004, s. 178)

Türker İnanoğlu, Giovanni Scognomillo'nun kaleme aldığı anılarında başrolünde Ayhan Işık'ın oynayacağı ve çekim tarihi yaklaşmış bir film için senaryo ısmarladığı Bülent Oran'ı bir gün Eftalipos Kahvesi'nde aynı anda üç şirkete birden senaryo yazarken yakaladığını anlatır. Oran, Türker İnanoğlu'na *Vur Emri* (1966) filminin senaryosunu yazarken Muzaffer Arslan ve Melek Film'e de birer senaryo yazmaktadır.

Ne yaptığını sordum: Kekelemeye başladı; birini yazıyormuş, konsantrasyonu tükenince de diğerine geçiyormuş. 'Kalk, gidiyoruz' dedim. Suçüstü yakalandığı için gık diyemedi. Hemen Kanlıca'ya eve getirdim. Senaryo bitinceye kadar orada kalacağını tahmin etti ama ertesi gün, ben işe gidince, kaytarmayı hesap ediyordu. Ancak, iki azgın kurt köpeğimi ve Kürt bekçiyi dikkate almamıştı. Gündüzleri ben işe giderken köpekleri bahçeye salıyordum ve köpeklerden çok korkan Bülent dışarıya adım bile atamıyordu. Beş günde senaryonun kalan bölümlerini bitirdi ve özgürlüğüne kavuştu. (aktaran Scognomillo, 2004, s. 133)

Bülent Oran (1973, s. 22), Yeşilçam'da sinema salonu sahipleri, bölge işletmecileri, yapımcılar ve senaristlerin halkın nabzını tutmaya çalıştıklarını, o yıl hangi bölgede hangi tür filmlerin talep edileceğini öngörmeye çalıştıklarını dile getirir:

[H]er yıl yapımcıların bir kararsızlık bir şaşkınlık dönemi olur. O yıl ne yapacaklardır? Halk nelerden bıkmış, neler istiyordur? Önce bu araştırılır. Bu alanda ilk ses sinemacı ve seyirciyle daha yakın ilişkileri olan işletmecilerden gelir. Falan oyunculardan bıktılar, falancayı çok tutuyorlar. Avantür de lazım... kavgası çok olsun... ya da seks. Bir başka bölge ise bol gözyaşı diye haber gönderir, ilk plânlama bu istekler üzerine yapılır. Ayrıca yapımcı, ya da senaryocu konu seçimini yapmadan önce toplumun politik ve ekonomik durumunu da dikkate alır. Halk sıkıntıda mıdır? Rahat mıdır? Ona göre komedi ya da dramlar ele alınır.

Bülent Oran (1973, s. 22), sektörün mevcut şartlarında film çekmenin güçlüklerinden bahseder ve yerli sinemaya daha toleranslı yaklaşılması gerektiğini düşünür:

Bence Yeşilçam, kendi ender uğraşısıyla, tüm olanaksızlıklara teknik yetersizlik ve ekonomik sıkıntılara karşı, yeterince direnir. Örneğin, 3000 m. negatifle koca bir filmi, tekrar çekimsiz bitirmek, acele parasızlık, çok kısa sürede çalışma, baş döndürücü bir hız. Tarafsız bir gözle yargılayacak olursak, bu koşullar altında filmlerimize azıcık daha iyi niyetle eğilmek gerekir bence...

Bülent Oran, sansür konusunda diğer meslektaşlarından farklı görüşlere sahiptir. Oran (1973, s. 26) bir senarist olarak sansürden etkilenmediğini ve bu meselenin gereğinden fazla abartıldığını dile getirir: “Benim sansürle büyük bir takıntım olmadı. Bazılarınca sinemayı fazla kısıtlar gösterilmesine rağmen, ben öyle düşünmüyorum. Sansürün sınırları içinde de çok şey yapılabilir.”

Bülent Oran'ın en önemli özelliklerinden biri de avans almadan senaryo yazmaya başlamamasıdır. Bunu bir prensip hâline getiren Bülent Oran'a Yeşilçam çevresindeki yapımcılar tarafından “jetonlu telefon” lakabı takılmıştır (Türk, 2004, s. 308).

Bülent Oran'a (1973, s. 16-17) göre senaryo yazarlığı, edebiyattan daha zor bir alandır. Çünkü yazılan hikâyenin çok farklı profildeki insanlardan oluşan bir kitle tarafından beğenilmesi gerekir. Aksi takdirde o filme yatırılan paraların heba olması söz konusudur:

Hatta diyebilirim ki yazı türlerinin en zoru, en tehlikelisi, en nankörü belki de en tatsızı... Nedeni şu... Hikâye ile romanda insan kendi kişiliği, kendi zevkince yazar. Sakıncası da korkusu da azdır. Senaryoculukta ise (tabii iş profesyonel yönden ele alınınca) yazar, çoğu zaman kendi kişiliğinden sıyrılıp başka kafa, başka ortam ve düşüncelerin baskısı altında çalışmak zorunluluğunu duyar bu da sıkıcı bir şey. Senaryocu kısıtlıdır. Profesyonel senaryocu bu yüzden bir çeşit kiralık katile benzer. Silâhı olan kalemini karavana atmadan kullanmak zorundadır. Bir hikâyeci gibi bağımsız değildir. Filme yatırılan büyük paralar senaryocunun tepesinde şeytanın kılıcı gibidir. Senaryocu, yapımçı parasının muhafızı sayılır bir bakıma... Bu nedenle, işe başlarken ilk düşünce FİLME İŞ YAPTIRMA tedirginliği olur. Yazılanı beğendirmek için önce yapımıcının beynine göre uygun bir çalışma gerekir. Bu senaryoculuğun en tatsız yönüdür. Çünkü her yapımçı ayrı renk, ayrı kültür ve ayrı kişiliktir. Bir senaryocu aynı yıl içinde değişik şirketlerde apayrı beyinlerin süzgecinden geçebilecek kıvraklıkta olmak mecburiyetindedir... Çünkü sinema salonu birbirini tutmayan seyircilerle doludur. Örneğin, bir Kemâl Tahir romanını belirli kültürdeki kişiler okur. Yazarın kendini beğendirip, ağırlığını koyması daha kolaydır... Ama bir filmi, aynı salonda mühendisinden çöpçüsüne, kapıcısından öğretmenine, ihtiyarından beş yaşındaki çocuğuna kadar ne kültür, ne zevk, ne de anlayış yönünden birbirini tutmayan apayrı insanlar seyreder... Alan genişledikçe, senaryocunun bağımsızlığı da kendiliğinden azalır... Senaryocu, artık kendi zevki, kendi kişiliğinin değil, toplumun elindedir. Tek düşüncesi, karşısına çıktığı insanların ortak noktalarını yakalayıp, onların birleşik olarak beğenebilecekleri bir şey yapmaktır. Bütün bu tedirginlikler altında yapılan bir iş de elbette ki öbür yazı türlerinden çok daha zor, daha tehlikeli, daha yorucudur...

Bülent Oran'a (1973, s. 22-23) göre, Yeşilçam Sineması'nın kimliğini şekillendiren Yeşilçam seyircisinin talepleridir.

Seyirciye gelince, filmlerimizin ANA KİŞİLİĞİ aslında ondan geliyor. Sinemamızın yönünü çizen asıl onlar. [...] Anadolu'da köylüye çarık yerine rugan ayakkabı satamıyorsak, alışılmış düzeni bir anda kırıp hem sanat yönü üstün hem para getirecek filmi yapmak şimdilik sanıldığı kadar kolay değil. Zorluğun nedenlerinden biri, sinemanın Türk toplumunda en yaygın eğlence aracı oluşu. Durum böyle olunca, seyirci kendini yöneteni değil eğlendireni seçiyor.

Bülent Oran (1973, s. 17), filmlerin konularının ve tekliflerin yapımcılardan geldiğini ve filmlerin daha ucuza mal edildiği 1950'li yıllarda üzerlerindeki baskının daha sınırlı olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir: "Filimler yirmi-otuz bin liraya çıktığı yıllar, daha özgürdük. Çünkü prodüktörün kaybetme korkusu azdı. Bu özgürlük aşağı yukarı filmin maliyet ve rizikosuyla ters orantılı oluyor".

Bülent Oran, Yeşilçam Sineması'ndaki en temel kanunun bir filmin iş yapması olduğunu belirtir. Bu amaçla, riskleri asgariye indirmek için uyarlamadan yeniden çevrime kadar gişe garantisi sağlayabilecek her yolun denendiğini ifade eder (1973, s. 20):

Yeşilçam'da ilk düşünülen sorun filmin iş yapmasıdır, Ben kendimce bir senaryonun yalnız gişesini düşünerek hareket ederim, Bir senaryocunun işini sürdürebilmesi yazdıklarının kasada yaptığı toplama bağlı. Bu nedenlerle, tehlikeli bir oyuna girmektense “yeniden çevirim”e kadar her çıkar yolu denmek zorunda kalıyoruz, Çünkü Yeşilçam'ın kendine özgü bir yasası vardır. Acımasızdır... Ya kendi çarkının içine alır ya da çabuk atar.

Bülent Oran (1998, s. 97), Yeşilçam'da senaryoların oyuncuya göre yazıldığını dile getirir:

Hazım Körmükçü, Naşit Özcan, İsmail Dümbüllü, Vasfi Rıza Zobu, Salih Tozun, Vahi Öz, Halide Pişkin, Suphi Kaner, Mürüvvet Sim, Mualla Sürer, Aziz Basmacı, Suna Pekuysal vb. ile çok sonra sinemayla buluşan Nejat Uygur, Öztürk Serengil, Münir Özkul, Müjdat Gezen, Adile Naşit, Şener Şen, İlyas Salman ve Kemal Sunal gibi oyuncular. Senaryolar da genellikle bu oyuncuların kişiliklerine göre yazılırdı. Senaryo yazıldıktan sonra oyuncu seçilmesi yerine, oyuncu belirlendikten sonra onun tipi ve oyun tarzına göre çalışılırdı. Bazen de bu komedi oyuncularını seyircinin gösterdiği ilgi ve sevgi belirler, yapımcılar da halkın isteklerine uymak zorunda kalırlardı...

Bülent Oran, seyirciden işletmeciye oradan da yapımcıya aksettirilen talepler nedeniyle Yeşilçam'da senaristlerin hep baskı altında olduğuna dikkat çeker:

Yalnız yapımcı değil, seyircinin de etkisi var. Yapımcı da bir yerde işletmeciden alacağı senede boyun eğdiği için durum genellikle şöyle zincirleniyor: Seyirci şu ya da bu tür konuya ilgi gösterdi mi, sinemacı işletmeciye, işletmeci de yapımcıya baskı yapıyor. Sonunda da kabak senaryocunun başına patlıyor. (Oran, 1973, s. 22)

Bülent Oran (1973, s. 21), Yeşilçam'ın film üretme tarzını “kapkaç” mantığıyla izah etmekte ve bu ortamda üretilen senaryoların yönetmenler tarafından değiştirilmesini çok doğal karşılamaktadır. Oran'ın bu konudaki esnekliği, yapımcılar ve yönetmenler tarafından daha çok tercih edilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bülent Oran, Yeşilçam'da bir dönem “demir senaryo”¹² olarak nitelendirilen senaryolar yazar. Yapımcılar bu tarzda yazılan senaryoları beğenirler; ancak yönetmenler

¹² İçinde çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve objektif türü gibi çekimle ilgili teknik bilgilerin de yer aldığı senaryolara verilen isimdir.

bir süre sonra kendi alanlarına müdahale eden bu senaryo tarzından rahatsız olurlar. Bülent Oran da zamanla çekimle ilgili teknik detaylar içeren senaryolar yazmaktan vazgeçer. Ancak önemli bir repliğin yakın plan çekilmesi gerektiğini düşünüyorsa bunu senaryoda belirtmekten de çekinmez:

Diyelim ki çok önemli bir laf, vurucu... Plan psikolojisi diye bir şey var, ama bizim çoğu yönetmenlerimiz bilmiyor. Aynı vuruculuğu verebilmek için yakın plan gerekiyor. Ama bir mekan kiralamışlar, avizeler, merdivenler, topluluk filan. Yönetmen onları göstereyim diye o lafı da geniş planda çekince, laf kaybolup gidiyor. (Türk, 2004, s. 166)

Bülent Oran (1973, s. 26), yazdıkları senaryolarda gerek hukuki düzenlemeler gerekse tıp ilmi açısından birtakım tutarsızlıklar bulunduğunu, bunları bile bile, seyircinin hoşgörüsüne sığınarak yazdıklarını dile getirir:

Örneğin Medenî Kanun'daki bir mahfuz hisse konusuna aldırmaşsınız, kahramanlarımız mirasını istediği gibi kullanabilir filmlerimizde. Yanlışı bilir, aldırmayız. Kaç hukukçu görece o filmi de ne diyecek? Kimin umurunda. Daha iyisini tıp ilminde yapıyoruz. Yeşilçam kendine özgü hastalıklar bulmakta eşsizdir. Kahraman bir garip hastalığa tutulur, öleceği saati bile bellidir. Ama sıkışınca bir şok (!), derhal iyileşir. Kör olur, başka kördür. Kalp hastalıkları bile ilginçtir. Az önce de dediğim gibi, mantıksızlık içinde bir mantık düzeni kurma çabalarının sonucu bütün bunlar.

Bülent Oran, Yeşilçam'da birtakım furyalarla film yapıldığını söyler:

[İ]şletmecilerin tüyolarına bakarak, iki senedir çocuk filmi yok, bir tane iyi bir çocuk filmi yaparsak tutar dersin, tutar. Yahut efe filmi yok on senedir, yaparsın tutar. Ondan sonra tuttuğu zaman on tane yaparlar arka arkaya, dokuzu yatar. Yani bıkkınlık getirene kadar onu yaparlar sonra başka şeye geçerler. Onların ilkinin bulmak önemli. Bir şeyin zamanını kollayıp gerektiği zaman ilk patlatan iyi kazanır. (Türk, 2004, s. 165)

Atilla Dorsay (2004), bir zamanlar sert bir dille eleştirdiği Bülent Oran ve diğer Yeşilçam senaristlerini yıllar sonra daha objektif bir gözle değerlendirir:

Bunca filmin ardında görece olarak çok az sanatçı vardı. Bu binlerce film, aslında çok az sayıda insanın insanüstü çabası ve emeğiyle oluştu. O yüzden, dünyada benzeri görülmemiş biçimde yılda 10- 12 film çeken yönetmenler veya starlar, yılda iki düzine filmde gözükken karakter oyuncularını var oldu. Ve onların yanı sıra, "15 günde bir film" temposuyla bunca filme malzeme yetiştiren insanlar, o inanılmaz kalem emekçileri... Yani Bülent Oran'lar, Safa Önal'lar, Erdoğan Tünaş'lar, Fuat Özlüer'ler... Zaten hemen hepsi bu kadar...

Atilla Dorsay (2004), Bülent Oran'ın Yeşilçam'da moda olan tüm akımlara katkıda bulunduğunu dile getirir:

Ulusal sinema, fantastik filmler, milli sinema, İslami filmler, seks yapımları, arabesk, fotoroman... Belki en iyi çalışmaları, 1980'ler sonrasında TRT'nin kimi dizilerine yazdığı uzun senaryolardır: “Üç İstanbul”, “Parmak Damgası”, “Yaprak Dökümü” ve “Hacı Arif Bey”. Sanırım bunlar en sahiplendiği eserleri arasındadır. Onca çabaya karşın, Antalya'da tek bir kez ödül almıştır: Esat Mahmut Karakurt uyarlaması “Ankara Ekspresi” ile...

Mesut Kara, Bülent Oran'ın sinemanın Kemalettin Tuğcu'su olarak görüldüğünü ve birtakım yaftalar takılarak eleştirildiğini dile getirir. Bülent Oran ise yaptığı işin ticari bir iş olduğunu; bu mantıkla sadece para kazanmak ve kazandırmak motivasyonu ile hareket ettiğini ve yazdıklarının sanat olduğu iddiasını hiçbir zaman taşımadığını ifade eder:

Bütün mesele seyirciyi sinemaya çekebiliyorsanız, o sanayi rahat çalışıyor, oradan birçok insan ekmek yiyebiliyorsa, birçok insan deneyim kazanıyorsa o yararlı bir iştir. Sinema da çok pahalı bir meslek. İçeriği sağlam diye kimsenin izlemediği bir film olmaz, ben zaten onları sinema saymıyorum. [...] Ben hiçbir zaman sanat yapıyorum diye yapmadım. [...] Adam senaryo yazdırıyor, iyi de para veriyor. Onun yatırdığı parayı korumak, benim en azından namus açısından görevim. (Kara, 2006, s. 189)

Bülent Oran'ın en önemli kriteri, senaryosunu yazdığı filmin iş yapmasıdır. Nitekim Oran, “Popüler sinemanın özünde ‘halk ne istiyor, neyi nasıl yaparsan o film iş yapıyor, geniş kitleye ulaşıyor?’ var. Bizim işimiz onları bulmaktır” (Türk, 2004, s. 199) şeklindeki sözleriyle bu gerçeği açıkça dile getirir. Oran'ın, Yeşilçam'ın altın çağı olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarda senede yirmi beş-otuz senaryo yazdığı olur. Bülent Oran'ın bir senarist olarak yolunu çizdiği 1960'lı yıllar Yeşilçam'da film üretim sayısının hızla arttığı yıllardır (s. 308). Yeşilçam'da Bülent Oran'ın en çok çalıştığı yapımcı/yönetmenlerden biri olan Memduh Ün, 1960'lı yıllara kadar Yeşilçam Sineması'nda profesyonel bir senarist olmadığını söylemektedir (aktaran Türk, 2004, s. 151).

Bülent Oran (1973, s. 25), *Yedinci Sanat*'ta yayımlanan söyleşide, “[s]izin yarattığınız senaryolar, halkı kötü biçimde şartlamakta, gerici bir nitelik taşımakta ve sizi halka karşı bir eylemin içine sokmaktadır desek” şeklindeki provakatif bir soruya serinkanlı bir şekilde cevap verir:

Genel bakışta doğru bir yargı. Ama önceleri dediklerimde bunun cevabı verildi sanırım. Şu anda biz halkı değil, halk bizi şartlandırıyor. Bu böyle. Şimdiye dek yaptığımızın aksini deneyenler çıkmadı değil. Fakat beceremediler. Uzaktan görüldüğü gibi olsaydı belki. Halkı şartlayacakları yerde seyirci kaçırttılar. Çünkü bildikleriyle yaptıkları birbirini tutmadı. Sanırım hatırlarsınız, filmlerini oynatacak sinema dahi bulamadılar. Halkın seyretmediği, sevmediği bir film ise niyeti ne denli iyi olursa olsun, yalnızca sanatçının kendini aldatmasından başka ne olabilir?

Bülent Oran (Oran 1998, s. 97) yazdıkları filmlerin seyirciyle yakın bir ilişki kurduğuna; fakat Yeşilçam Sineması'na alaycı tavırlarla yaklaşan aydınların bu durumu göz ardı ettiğine dikkat çeker:

O filmlerin tüm ilkelliklerine karşın, seyirciye yakınlığı, seyirciyle kurduğu sıcak ilişkiler ve Türk insanının geleneksel eğilimleri üstünde düşünülüp Yeşilçam sinemasının “iyi gişe” yapmasının altında yatan “toplumsal nedenler”e değinilseydi sanırım çok daha yararlı olurdu. Ama aydın kesim yadsınamaz Yeşilçam olgusuna alaylı bir tebessümün ötesinde yaklaşamazdı. Onların sığındığı tek şey “gerçek” sözcüğüydü. Küçümsenen, bu komedilerin ve öbür filmlerin gerçeğe uymayıslarıydı. Ama yanlış-doğrusu, yapaylığı ve günahlarıyla filmlerimizi kucaklayan geniş bir kitle vardı. Asıl gerçek de, bu kitleydi. Üzerinde durulması gereken de bu kucaklayış ve sevgiyi doğuran toplumsal nedenler ve Türk insanının özellikleriydi ve de bizlerin o özelliklerle uyum sağlayışımızdı.

Bülent Oran (1973, s. 25), kendini profesyonel bir yazar olarak gördüğünü, ondan ne istenirse onu yazdığını ve eleştirmenlerin kendisi hakkındaki düşüncelerini önemsemediğini dile getirir:

Ben, önce de söylediğim gibi profesyonelim. Yani şu bahsettiğimiz kiralık katillerden. Kalemimi yalnızca iş konularında kullanmak zorundayım. Eleştirmecilerin hakkında kullandıkları deyimler sorunuzun cevabı sayılabilir. “Toptancı tüccar senarist”, “Senaryo fabrikası”, “Dünya senaryo rekortmeni”, “Senaryo manyağı”. Sanırım bu iltifatlar (!) tutumunun aynasıdır. Fakat ortam yerini bulur, koşullar değişirse ben de özleneni yapmak isterim. Ama şimdilik değil.

Bülent Oran, entelektüellerin kendisi hakkındaki düşüncelerini hiç önemsememiştir. “Aydınlar Yeşilçam'ı küçümsüyor falan ya! Ben hiç iplemedim onu. Yanlış hesap Bağdat'tan döner. Şimdi lehimizdeler” (Türk, 2004, s. 323). Bülent Oran'a göre, “Türk sineması hiçbir zaman bir entelektüel sinema olmamıştır. Yeşilçam içinde sadece ve sadece daha geniş kitleleri hedefleyen filmler yapmak tek amaç olmuştur” (Türk, 2004, s. 328).

Bülent Oran kendisiyle alay eden entelektüellere karşı kendi savunma mekanizmasını da geliştirmiştir. Eşi Ayşe Şasa (2010a), Hasanali Yıldırım'ın yaptığı “Ayşe Şasa ile Yeşilçam Günlüğü Üzerine” başlıklı söyleşide, Oran'ın Türkiye'deki entelektüellere yönelik acı bir alay içeren şu sözlerini aktarır: “Türkiye’de entelektüel geçinmek istiyorsan iki özelliğin olmalı: birincisi [...] Allah’a inanmamak, ikincisi Yeşilçam’a küfretmek” (s. 158). Nitekim Bülent Oran, tüm meslek hayatı boyunca yazdığı senaryoların eleştirmenler tarafından değil, seyirciler tarafından beğenilmesini önemsemiştir.

Bülent Oran’a (1973, s. 22-23) göre devletin, eğitimcilerin ve ileri görüşlü düşünürlerin yapması gereken işi sinemacılara yüklemek doğru bir yaklaşım değildir:

Oysa düşünürlerimiz bu işin tersini diliyorlar. Halkın isteğine göre onları uyutacak gereksiz yapıtlar değil, onları uyaracak filimler yapılmasından söz ediyorlar. Doğru, güzel istek bunlar, ama sanıldığı kadar da kolay değil. Koskoca bir devletin, koca bir eğitim ordusunun ve ileri görüşlü düşünürlerimizin yapmaları gereken bir görevi, yalnızca Yeşilçam’dan, yapımcı ve senaryocudan beklemek ne dereceye kadar doğru bilemiyorum, iyi bir film elbette yapılacak bizde, inanıyorum buna. Ama bu bir aşama, zaman ve ortam sorunudur her şeyden önce.

Bülent Oran, Yeşilçam için senaryolar yazdığı bütün meslek yaşamı boyunca yalnızca yapımcılarla değil, sistemin çarkını döndüren asıl güç olan bölge işletmecileriyle de daima iyi ilişkiler kurmuş; onların taleplerini ve seyirci beklentileri konusundaki görüşlerini dikkate almıştır:

Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi artistlerin sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyirci ne ister, Karadeniz nasıl film den hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi bir efe filmini daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken haftıdan tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. (Türk, 2004, s. 164)

Bülent Oran, Yeşilçam Sineması’nın krizde olduğu ve film yapım sayısının azaldığı 1970’lerin sonunda senaryo siparişi alamaz hâle gelir. Feyzi Tuna, o zor dönemde Bülent Oran’ın yağmurlu bir kış gecesi kendisini ziyarete geldiğini; çok ümitsiz, işsiz ve parasız olduğunu anlatır:

Artık kimse çağırıyor, al şunu yaz diyen yok. Zaten kaç tane çekiliyor ki? Safa (Önal) yazıhane dolaşan adamdır. Yani işi çağırarak yöntemleri bilen adamdır. Bülent abi öyle değil, teklifle çalışmaya alışmış. Ona telefon edeceksin, gel ya da geleyim diyeceksin. Dedi ki, artık zaten bine yakın senaryo olmuş. Bunları müsvedde yazsan bin olmaz. Artık sahip çıkacağım bir şey yazmak istiyorum. Bugün geriye döndüğümde sen neleri yazdın kardeşim deseler gururla sayabileceğim 10-15 senaryo yoktur. Ben artık iftiharla söyleyeceğim bir şey yazmak istiyorum. (Türk, 2004, s. 310)

1980’li yılların başında video salgını başlar. Yeşilçam, bu yeni teknolojiye bir kurtuluş imkânı olarak dört elle sarılır. Video cihazı için üretilmiş düşük prodüksiyonlu filmler ortalığı kaplamaya başlar. Bu dönemde eski Yeşilçam filmleri video filmi üretmek için adeta yağmalanır. Telif konusu hiç kimsenin umurunda değildir. Bülent Oran, o yılları şu sözlerle anlatır: “Ne zaman başladı tarihleri pek bilmiyorum. Seks filmleri dönemi bitti, sonra video başladı. Zaten videodaki filmlerin çoğu benimdir diyebilirim. Seyrettiler, yaptılar. Kimse sormadı bile” (Türk, 2004, s. 311-312).

Bülent Oran, Yeşilçam’ın krizde olduğu bu yıllarda fotoroman senaryoları da yazar. Fotoromanların öyküleri de Yeşilçam filmlerinin öyküleri tarzındadır; çok kısa sürede çekilip yayına girerler. Yönetmen Feyzi Tuna, Bülent Oran’la yaptığı çalışmaları şu sözlerle anlatır: “Genellikle kaba bir öyküyle yola çıkıp çekiliyordu. Sonra fotoğrafları koyuyordum sıralayıp Bülent abinin önüne. Her fotoğrafa bir diyalog yazıyordu. Yani diyalog sonradan konuyordu” (Türk, 2004, s. 314).

Fotoromanlardan sonra televizyon dizileri furyası başlar. Bülent Oran, TRT için dizi senaryosu yazmaya başlamadan önce televizyonda yayımlanan yabancı kaynaklı dizileri bir senarist gözüyle inceler. Video kaydedicisi olmadığı için dizilerin görüntülerini kaydedemez; ama seslerini makaralı teybe alır. Daha sonra bu kayıtları inceleyerek dizilerin dramatik yapısını çözümlemeye çalışır:

Sonra dinliyordum, ne yapılmış, nereden nereye gidilmiş, niçin öyle başlamış, nasıl başlarsa dizi tutar? TV dizileri yazmak ile film senaryosu yazmak birbirinden oldukça ayrı şeyler. Ayrılık senaryonun genel yapısında oluyor. TV senaryolarının ağırlık noktası konuşmalar üzerinde kuruluyor. Yani radyo tiyatrosu gibi, gözlerini kapasan da konuyu izleyebiliyorsun. Çünkü bir sinema salonunda olmadığı için evinde TV izleyen insanın dikkati çok çabuk dağılabilir. Kapı çalınıyor, mutfığa gidiliyor. Bu açıdan konuşmalar çok önemli. Dikkati çok çabuk dağılan insanları

ekran başında tutmak zor bir iş. [...] Sonra tefrika romanda olduğu gibi her bölümü tepede, belli bir heyecan içinde bırakıp ertesi bölümde aynı şeyi yeniden yapıyorsun. (Türk, 2004, s. 318-319)

O dönemde TRT'ye televizyonculuk tarihinin efsane yapımlarından biri olan *Üç İstanbul* (1983) dizisini hazırlayan Feyzi Tuna ile irtibata geçen Bülent Oran, uzun bir çalışma döneminden sonra adı geçen romanı dizi senaryosu olarak uyarlar. Feyzi Tuna, Oran'ın bu iş için aylarca uğraştığını ve binlerce sayfaya varan notlar aldığını söyler (Türk, 2004, s. 318-320). Nitekim Bülent Oran (1963, s. 31), *Üç İstanbul*'un uyarlamasını yapmadan önce gerçekleştirdiği ayrıntılı ve uzun soluklu çalışmayı şu şekilde anlatır:

Genelinde romanın ana mimarisine sadık kalmaya çalıştım... Kitabın, klasik tefrika romanlarına yarayan sürprizli, alabildiğine karmaşık ve paradokslarla işlenmiş örgüsünü, senaryo çizgisinde yalınlaştırmak, bir buçuk yıl süren yoğun bir çalışma gerektirdi... Romanda her tipe ayrı bir dosya açtım... Aralardaki ilişkilerin kaba bir grafiğini çıkarıp, senaryo yazımına ondan sonra girdim...

Bülent Oran (1963, s. 32), yeterli çalışma zamanı verildiği için televizyona senaryo yazmanın daha keyifli olduğunu dile getirir:

Üç İstanbul'u da, Yeşilçam çalışmalarındaki iş yapıp yapmama korkuları taşıyarak yazdım... Azınlığı oluşturan kültür kesimi ve eleştirmenleri (onlarca beğenilmeyi de isterdim elbet ama) dikkate almadan kendi doğrularında yürüdüm... 'Üç İstanbul'u da kendi çizgimi bozmadan, Yeşilçam'ın kurallarına göre yazdım... TV'ye senaryo yazma konusuna gelince, benim için Yeşilçam'dan çok daha keyifli... Hem senaryocuya zaman genişliği hem de daha büyük bir seyirci ile karşılaşma olanağını verdiği için...

Bülent Oran, *Üç İstanbul* dizisinin senaryosu üstünde yaklaşık bir yıl çalışır. Dizinin yönetmeni Feyzi Tuna, Oran'ın *Üç İstanbul* dizisinin senaryosu için ortaya koyduğu performanstan çok etkilenir:

Düşünün ki üç günde senaryo yazabilen bir insandan söz ediyoruz. Kocaman bir sandık açtı: içinde Üç İstanbul. Ne uğraşmış, olur şey değil! İnanılmaz bir sabır! Senaryonun tamamı diyelim 500 sayfa ise 5000 sayfa yazdı. Fazlası var, eksiği yok. Ondan sonra, hiçbir zaman, abi şu sahneyi şöyle yaz falan demedim, diyemedim. İnanılmaz bir mesaidir o, nasıl göz nuru dökmüş. (Türk, 2004, s. 320)

TRT'nin televizyon yayıncılığı alanında tekel olduğu 1980'li yılların başlarında gösterilen dizinin oynadığı saatlerde İstanbul'un sokaklarının tenhalaştığına dikkat çekilir

(Türk, 2004, s. 321-322). Bülent Oran, sonraki yıllarda TRT için *Hacı Arif Bey* (1982), *Parmak Damgası* (1985) ve *Yaprak Dökümü* (1987) dizilerinin senaryolarını kaleme alır. Oran, *Parmak Damgası*'nda birkaç sayfalık bir öyküden altı bölümlük bir dizi çıkarabilmek için Halikarnas Balıkcısı'nın bütün eserlerini okumuştur. Aynı şekilde Hacı Arif Bey'i yazarken de ciddi bir araştırma yapar (Türk, 2004, s. 321-322). Yeşilçam'daki çalışma düzeni ile karşılaştırıldığında oldukça farklı şartlarda gerçekleşen bu proje, fırsat verildiğinde Bülent Oran'ın uzun ve titiz bir çalışma sonunda nitelikli bir ürün ortaya koyabileceğini göstermektedir. Yeşilçam'da uzun yıllar boyunca en çok on beş günde bir uzun metraj film senaryosu yazmaya alışmış Bülent Oran için böyle uzun dönemli titiz bir çalışma gerçekleştirmek aslında alışkanlıklarına tamamen aykırıdır.

Bülent Oran, bir senaryo yazarı olarak bu kadar uzun bir süre Yeşilçam çarkının içinde kalabilmek için şartlara tam olarak uyum sağlamayı seçmiştir:

Ben senaryocu olarak kendimi dürüst bir insan sayıyorum. Çünkü bir adamdan para almışım. Adam evini satmış, tarlasını satmış, kendi de ufak bir rolde gözükmek istiyor. Sinema hastalığı da var. Bütün varlığını bu işe yatırmış. Ve sen bir senaryo yazacaksın, adamın hayatı senin kalemine bağlı. Orada olabildiğince yanlış yapmamayı, hiç değilse adamın parasını kurtarmaya çalışıyorsun. E bu ahlaki bir olay. Zaten bunları yapmazsan, iki film yatırdın, üçünü yatırırsan keserler seni. Buna hakkın yok. (Türk, 2004, s. 323-324)

Bülent Oran, kendisinin de ifade ettiği gibi tam bir profesyoneldir. 1960'lı yıllarda melodramlar yazarken, 1970'lerde seks filmlerinin senaryolarını yazar. 1980'lerde Milli Sinema'nın en önemli temsilcilerinden sayılan Yücel Çakmaklı'nın filmlerinin senaryolarını yazar. Fotoroman furyası başlayınca fotoroman senaryoları yazar. Bülent Oran aslında her devrin senaristidir. Nitekim kendisi de yaptıkları işi "Anadolu'ya çarık yapmak"¹³ olarak nitelendirir:

Yaptığım şeyler iyidir demem biraz saçma olur. Ama yaptığım şeyler kuralına uygundur. Ayrıca çok severek yaptım. Biz yaptığımız şeyi biliyoruz. Sanat yapıyoruz diye geçinmiyoruz ki? Biz

¹³ Bülent Oran, ortalama Yeşilçam seyircisinin bir filmde ne aradığını çok iyi biliyordu. Nitekim bu konudaki isabetli öngörülerini sayesinde yarım asırdan uzun bir süre senarist olarak piyasada var olabildi. *Altıyazı'nın Gayri Resmi ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*'nde "Adileşmek" başlığı altında anlatılan anekdot, Oran'ın senaryo yazarlığına yaklaşımını ortaya koyar: "80'li yıllarda Arda Uskan ile Bülent Oran bir gazete için birlikte fotoroman işi alırlar. Diyalogları da birlikte hazırlayacaklardır. Oturmuş çalışırken, Bülent Bey, Arda Uskan'a döner ve bütün nezaketiyle şöyle der: 'Ardacığım, lütfen biraz daha adileşelim'" (Bengi, 2015, s. 19).

Anadolu'ya çarık yapıyoruz. Eleştirmen, baloya gidecek adamın rugan ayakkabısı böyle, bunlar bunu yapıyor diye eleştiriyor... Yahu o ayrı bu ayrı kardeşim! (Türk, 2004, s. 324)

Bülent Oran (1973, s. 23), Yeşilçam'daki mevcut film yapım mantığıyla mücadele edilebileceğini; ama bunun için yatırım ve devlet desteği gerektiğini düşünmektedir:

Yalnızca iyi niyet, onu göstermeğe çalışanları sinemadan çabuk uzaklaştırıyor. Örneğin çok sevdiğim bir sinemacı Atilla Tokathı gene bu yola büyük yüreklilikle atılan Alp Zeki Heper. İkisinin filimleri de, kolay gördükleri halktan uzak olduğu için, tutunamadılar. Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" da öyle. Bence iyi niyetli ve güçlü sinemacılar, yalnızca teknik bilgiye değil, halka dayanarak çalışırlarsa bu işin ortasını bulabilirler sanırım. Zor, ama olanaksız değil.

Bülent Oran, Yeşilçam'ın şartlarını çok iyi analiz etmiştir. Kendisinden isteneni yapar ve hiçbir zaman seyircinin beğenisi dışında, riskli ve sonu belirsiz denemelere girişmez. Bölge işletmecileri, yapımcı ve yönetmenlerin istekleri doğrultusunda hareket eder. Onlarla uyum içinde çalışır. Senaryoları üstünde değişiklikler yapılması konusunda hiç sorun çıkarmaz. Kısacası oyunu kuralına göre oynar. Bu yüzden, en çok aranan senaristlerden biri olmuş ve adeta Yeşilçam Sineması ile özdeşleşmiştir (Türk, 2004, s. 328).

Kendisiyle yapılan söyleşilerde aslında tutumsuz biri olmasına rağmen Yeşilçam'da kazandığı paralar sayesinde hayatını idame ettirebildiğini belirtmiştir. Yeşilçam, Bülent Oran için güvenli bir sığınak, bir tür koza olmuştur. "Kişiliği kendine sağlam bir yer edindiği bu ortamı, bu sinema anlayışını sorgulamasına imkan vermeyecektir. Seyircinin ve yapımcının mutlu olması onu da mutlu etmektedir" (Türk, 2004, s. 329).

Bülent Oran, yaptığı işin zorluklarına yaklaşık yarım yüzyıl boyunca katlanabilmiş olmasının sırrını şu sözlerle açıklar:

Ben onları beynimle değil de yaşayarak yazdığım için seyirciye daha çabuk geçti. Yazdıklarımı hissediyordum. [...] O zamanlar beni kahvede yazarken görenler, mesela 'Abi komedi yazıyorsun değil mi' diyorlardı. Yüzümden anlıyorlardı. Veya 'Acıklı bir şey mi' diyorlardı. Aynı öyküyü yaşıyor gibi yazmanın getirdiği bir kolaylık vardı, bir tat vardı, bir oyundu yani. Bir iş değildi, oyundu, yoksa çekilmezdi. (Türk, 2004, s. 330-331)

Kendisi de senarist olan Ayşe Şasa¹⁴, *Yeşilçam Günlüğü*’nde “Bülent Oran’ın Hayat ve Sinema Anlayışı” başlığı ile yayımlanan yazısında, Bülent Oran’ın Yeşilçam’daki melodramlara kendi damgasını vurmuş bir senarist olarak yaptığı işten keyif aldığını da ifade eder:

Bülent’in çok yazmak, hızlı yazmak gibi bir özelliği vardı. Ticari bir sinema anlayışının harareti bir savunucusu ve temsilcisiydi. Patentini elinde tuttuğu kalıplaşmış bir melodram türünü çoğaltır da çoğaltır. Bundan inanılmaz bir keyif ve lezzet de alırdı. Kör kızlar, zenginken fakirleşen, fakirken zenginleşen kahramanlar, mezarlıklar içinde atılan renkli tiradlar... Hint, Mısır ve Amerikan filmlerinden devşirilmiş motifler bu hikayelerde kol gezerdi. Bülent basına verdiği demeçlerde, senaryolarında sanatı değil ticari başarıyı amaçladığını; bundan ötürü hiçbir utanç duymadığını tekrarlardı. Senaryolarında yansıttığı popüler fantezilerden kişisel bir zevk, bir lezzet aldığını ima ederdi. (Şasa, 2010b, s. 129)

Ayşe Şasa ve arkadaşları, o dönemde farklı bir sinema estetiğinin peşindedir ve aslında Bülent Oran ile benzerlerini sinemadan tasfiye etmeyi amaçlamışlardır:

O dönemde sinemada az ve öz yazmaya, özgün şeyler üretmeye ve mümkünse sanata yönelik amaçlar kovalamaya yönelik benim gibi biri, aynı değerlere baş koymuş bir avuç yönetmenin yamacında, oldukça zor bir kendini kabul ettirme savaşı vermek durumundaydı. Oran Ekolü’nden farklı olarak, bizim hayat görüşümüz olabildiğince eleştireldi; arka planda daha çok ‘sol’ bir hayat görüşü oluşturuyordu. Bülent’i ve onun gibileri Yeşilçam’dan tasfiye edip ortama egemen olmak başlıca emellerimizdendi. (Şasa, 2010b, s. 129)

Ayşe Şasa, yazdığı senaryoların Bülent Oran’a gönderilip “düzelttirildiğini” yıllar sonra öğrenir:

Atıf Yılmaz’ın bu dönemdeki filmlerinin bazılarını Ayşe Şasa yazmaktadır. Yazmaktadır ama, küçük bir hileden de çok zaman sonra haberdar olacaktır: “23–24 yaşında. Şişli’de çatı katında küçük bir evimiz vardı. Evin işlerini bitirdikten sonra sandık odasına girer on saat boyunca senaryo yazardım. Bu yedi-sekiz sene sürdü ve benim büyük krizimi geciktirdi. Ama senaryo yazarken de korkunç bir tedirginlik yaşıyordum. Benim yazdığım senaryoları gizli gizli Bülent Oran’a gönderip Yeşilçam kalıplarına uygun hale getirdiklerini çok sonra öğrendim.” (Bülent Oran, 2019)

Ayşe Şasa, Bülent Oran’ın çok çalışkan ve üretken biri olduğunu, birçok senaryoda

¹⁴ Ayşe Şasa, Yeşilçam’ın az sayıdaki kadın senaristlerinden biri olarak son derece başarılı senaryolara imza atmıştır. *Son Kuşlar* (1965), *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Gramafon Avrat* (1987) bunlar arasındadır.

kendi imzası olmadığı için resmi rakamların gerçeği yansıtmadığını, aslında Oran'ın yazdığı senaryo sayısının yedi yüz elli civarında olduğunu dile getirir. Şasa'ya göre, bu gerçekten inanılmaz bir rakamdır: “Baktığım zaman hayret ediyorum. Ben hayatımda toplam yirmi, yirmi beş senaryo yazabilmişim” (Şasa, 2014).

Türkiye’de sinemanın endüstrileşememiş bir sektör olmasının göstergelerinden biri de telif sorunudur. Sanatçıların eserleri üzerindeki hakları hemen hiç korunamamaktadır. Bülent Oran yazdığı senaryolardan telif hakkı almayı istemiş ama bu arzusu gerçekleşmemiştir: “Ürettiği çok sayıda film, defalarca televizyonlarda yayınlanmasına, videokaset, VCD, DVD formatlarında basılmasına, satılıp, kiralanmasına karşın tek kuruş telif alamamıştır. Tek kuruş telif alıp öyle ölmeyi arzuladığını dile getirdiği halde, yaşarken bu hakkına kavuşamamıştır.” (Türk, 2006, s. 71).

4.2. Safa Önal: Yeşilçam’ın Rekortmen Senaristi

4.2.1. Sinemanın Kazancı Edebiyatın Kaybı

Safa Önal, yalnızca Yeşilçam’ın en üretken senaristlerinden biri değildir; aynı zamanda dünyada en çok senaryosu filme çekilen senarist olarak *Guinness Rekorlar Kitabı*’na girmiştir. Safa Önal da tıpkı Bülent Oran gibi Babıali’den Yeşilçam’a geçmiştir. Önal’ın yazarlığa olan ilgisi ortaokul yıllarına kadar uzanır. Safa Önal (2010), ders kitabında okuduğu Reşat Nuri Güntekin’in *Eski Bir Yara* isimli hikâyesinden çok etkilenerek yazar olmaya karar verir. Önal, Nişantaşı Ortaokulu ve Haydarpaşa Lisesi’ndeki eğitiminden sonra üniversiteye devam etmek istemez. Babıali’de yazarlık ve yayıncılık işi ile uğraşmaya başlar. Dönemin ünlü kadın dergisi *Yelpaze*’nin yayın yönetmenliğini üstlenir. Aynı zamanda, Peyami Safa’nın çıkardığı *Türk Düşüncesi* dergisinin yayın yönetmenliğini de yürütür. O yıllarda Safa Önal’ın kafasında iyi bir hikâyeci ve romancı olmak vardır.

Önal (2009), Yasemin Arpa’nın kendisiyle yaptığı *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı* adıyla yayımlanan nehir söyleşide, yetişme çağlarında “sinemacı olmayı hiçbir zaman düşünmedi[ğini]” (s. 89) dile getirir. Henüz on sekiz-on dokuz yaşlarındayken gazetelerde tefrika romanları yayımlanır. *Dünyanın En Güzel Gemisi* adıyla

bir hikâye kitabı çıkarır. Ne var ki, iki fakülte bitirmiş bir kaymakam olan babası Safa Önal'ın yazarlıkla ilgili çabalarını desteklememiştir:

“Safa bir gün pişman olabilir, aç kalabilir, onu kurtarmalıyım” gündemleriyle yaşıyordu. [...] [B]enim bir valizim vardı, yazdıklarımı orada biriktiriyordum. Hiç durmadan yazıyordum. Öykü yayımlıyordum o yaşta. İlk imzalı yazım 1945 Eylül'dür, Bilmece çocuk dergisi sayı 45, Kapağı Semih Balcıoğlu'nundur. Babam yırtıyordu yazdığım her şeyi... [...] Şöyle dedi: “Bu memlekette Abdülhak Hamit şair-i azamdı. [...] [E]n büyük şair. Yamalı pantolonla öldü. Sen ne bekliyorsun yazıdan?” (Önal, 2009, s. 61)

Safa Önal, babasının tüm itirazlarına rağmen yazarlık idealinden vazgeçmez. Önal (2010, s. 54), eğer sinema sektörüne girmemiş olsa roman yazmayı tercih edeceğini ifade eder: “Senaryo yazmasaydım romana yönelecektim. Başarırdım, başaramazdım, onu bilemem, bilemeyiz; ama başarılı bir öykücüydim ben. Pek çok edebiyatçı dostum ‘Yeşilçam bir sinemacı kazandı ama edebiyat bir öykücü kaybetti’ demiştir”. Safa Önal (2009, s. 133), aslında genç yaşında Babıali’de önemli işlere imza atmasına rağmen daha büyük kalabalıklara hitap etmek ve daha iyi para kazanmak umuduyla Yeşilçam’da şansını denemek ister.

Safa Önal'ın filme alınan ilk senaryosu aslında gazetede yayımlanmak üzere yazdığı bir çizgi roman senaryosudur. Önal, hikâyeyi yakın arkadaşları ile paylaşır. Sonrasında yaşanan gelişmeler, Önal'ın Yeşilçam'a ilk adımlarını atmasına vesile olur:

52 sonları gibi bir zamandı, bir çizgi roman senaryosu istendi benden. Oradan başladı zaten bu sinema olayı. Aklımdan sinema falan geçmiyordu. Ben iyi bir öykücü, iyi bir romancı olmanın peşindeyim. Okuyayım dinler misiniz, dedim. [...] Okudum. [...] “Yahu bu çok güzel” filan dediler. Orada Hasan [Kazankaya] dedi ki bu film olur. [...] Orhan Arıburnu, yönetmen, şair, o güzelim adam, ‘O benim dostumdur’ dedi. Gerçekten ertesi gün şark kahvesine, şimdi yerinde yeller esen şark kahvesine geldi o adam, aynı ciddiyetle ona da okudum. Fazla bir şey beklemiyordum. Gencim, Bab-ı Ali’de tutturmuşum, öykücü olarak yürümekeyim. Okumam bittiği zaman adam “Ben bunu alıyorum” dedi. Ben bunu film yapıyorum, dedi. Ertesi gün için randevu verdi bana Duru Film’de. [...] Yeşilçam serüvenimin başladığı noktadır. (Önal, 2010, s. 51-52)

Safa Önal, böylece senaristlik kariyerine Orhon M. Arıburnu'nun yönetmenliğini yaptığı *Kanlı Para* (1953) filmi ile başlamış olur. Önal, daha sonra yine Arıburnu için *Lejyon Dönüşü* (1957) filminin senaryosunu yazar. Ancak 1950’li yıllar Yeşilçam’da henüz taşların yerine oturmadığı bir dönemdir. Önal, bir süre asıl mesleği olan yayıncılık

mesleğinin yanı sıra ek iş olarak senaryo yazarlığını da sürdürür; ama bu sektörde bir gelecek göremez.

Yapımcıların Yeşilçam sokağında buluşmaya başladığı Türkiye Sinemasının sokağa çıkıp yeni yeni hareketlendiği ve kendi seyircisini yarattığı 50'li yıllardaki bu ilk tanışma Safa Önal'ı pek tatmin etmez. Sinema hala ciddi ciddi düşündüğü bir alan değildir. İleride ciddi bir sektöre dönüşecek olan Yeşilçam'ın o yıllarda henüz emekleme aşamasında olması da bunda etkilidir. Beş yıl sonra Lejyon Dönüşü'nün senaryosunu yazsa da asıl olarak 1961'de popüler olan bir şarkıdan esinlenerek yazdığı Hancı filminin senaryosu ile çıkışını yapar. Filmin büyük ilgi görmesi ise bir anda Yeşilçam'da Safa Önal'ın dikkat çekmesine neden olur. Edebiyat donanımı, gazetecilik ve dergicilikten gelen pratiklik ve onca yılın gözlem birikimi kaleminin ucunda keskinleşir artık. (Özyurt, 2010, s. 18).

Safa Önal'ın ciddi bir kriz yaşayan Türker İnanoğlu'nun şirketi için *Stella Dallas* (1937) filminden uyarladığı *Hancı* (1961) filmi çok iyi iş yapar. Önal, *Hancı*'nın ardından bu kez *Yolcu* (1961) filmini yazar. Sonra yine İnanoğlu'nun şirketi Erler Film için *Çöpçatan*'ın (1962) senaryosunu kaleme alır. Bu filmlerde Parla Şenol, Eşref Kolçak ve Fatma Girik gibi dönemin yıldız oyuncularını rol alır. Erler Film, Safa Önal'ın yazdığı senaryolarla yükselişe geçer (Önal, 2010, s. 53).

Türker İnanoğlu'nun yükselişi ve ticari başarısı, Safa Önal'ın başarısıyla birlikte yürür. Artık Safa Önal Babıali'deki yayıncılık kariyerini bırakmış; sadece senaryo yazarlığına odaklanmıştır. 1960'lı yıllar, senede üretilen film sayısının hızla yükselip üç yüze yaklaştığı yıllardır. Sonuçta, senede çekilen bu üç yüze yakın filmi, Safa Önal'ın da aralarında bulunduğu bir avuç senarist yazmaktadır. Önal, bu yıllarda müthiş bir çalışma temposuyla gece-gündüz demeden senede yirmi ile otuz arasında senaryoya imza atar.

Önal (2009), birtakım zorunluluklar nedeniyle Öztürk Serengil'in başrolünü oynadığı *Abidik Gubidik* (1964) ile Orhan Günşiray ile Fatma Girik'in başrollerini paylaştığı *Hop Dedik* (1963) filminin senaryolarını bir gecede yazar. Bütün kariyeri boyunca en az beş yüz gece sabaha kadar çalışıp senaryo yazmak zorunda kaldığını yıllar sonra kendisi ile yapılan bir söyleşide dile getirir (s. 177).

Safa Önal, bir koşuşturmaca içinde geçen kariyeri boyunca genelde ticari yapımlara imza atmış bir senarist olarak öne çıkar. Ancak yönetmenliğini Ö. Lütfi Akad'ın yaptığı ve bugün Türk sinemasında bir kült film mertebesine ulaşmış *Vesikalı Yarım* (1967) filminin

senaryosu da Safa Önal'a aittir. Safa Önal, Ö. Lütfi Akad ile ilk kez çalışma fırsatını yaratan bu projeye dört elle sarılır. Başlangıçtaki çıkış noktasının yetersiz olduğunu düşünmesine rağmen çok sevdiği öykücü Said Faik'in *Menekşeli Vadi* (1948) öyküsünden yola çıkarak senaryoyu kısa sürede yazar. Safa Önal'ın akılda kalan eserleri arasında *Umut Dünyası* (1973), *Bodrum Hakimi* (1976) ve *Dila Hanım* (1977) gibi filmlerin senaryolarını da sayabiliriz.

Safa Önal, özellikle usta diyalogları ile tanınan bir yazardır. Onun edebiyata ve şiire duyduğu ilgi, şairlerle ve edebiyatçılarla yakınlığı, gençlik yıllarından itibaren edebiyatı yakından takip eden biri olması, senaryo yazarlığını olumlu yönde beslemiştir. Hikâye yazarlığından senaryo yazarlığına geçen Safa Önal'ın edebiyatla arası hep iyi olmuştur. Önal, TRT için de Türk edebiyatından öyküler uyarlar:

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu birinci kanalına 1980 yılında Türk öykücülerinden öyküler senaryolaştırdım ve yönettim. Bunlardan bir tanesi Sait Faik'ti. "Baba Oğul", bir müvezzi baba ile oğlunun hikayesiydi. Bir tanesi, Memduh Şevket Esendal'dan "İlk Kadın" adlı bir öyküydü. Kocasını haksız yere, karaborsayla, vurgunla para kazandığı, bütün o paraları önüne getirip ayağına saçtığı için "Böyle namussuz, haksız para kazanan bir adamla yaşayamam" diye boşanmak isteyen bir kadının hikayesiydi. Bir tanesi Tomris Uyar'dan "Sarmaşık Gülleri" adlı bir öyküydü. [...] Bir tanesi de Reşat Nuri Güntekin'den "Kuş Yemi" diye bir hikayeydi. Emsalsizdi. Balkan Savaşı sırasında bir büyükanne ile bir torunu anlatır. (Önal, 2009, s. 51-52)

Safa Önal'ın bu üretkenliği, onu 1970'li yıllarda Tekin Aral'ın çizip hazırladığı ve Yeşilçam ünlülerini konu alan bir karikatür serisinin kahramanlarından biri hâline getirmiştir. Safa Önal (2010), bu yıllarda senaryo yetiştirme ve iş yapan senaryolar yazma çabasının sanatsal içeriği olan filmler yapma çabasının önüne geçtiğini söyler.

Safa Önal, 1970'li yıllarda konuların daha çok gelenek ve modernlik çatışması ekseninde işlendiği önemli filmler kaleme alır:

*Senarist olarak ise yetmişlerde daha nitelikli filmler çekmek isteyen yönetmen ve yapımcılarla çalışmaya elinden geldiğince özen gösterir Safa Önal. Edebiyatla olan ilişkisinin de bu yıllarda iyiden iyiye belirginleşir. Kimi yüzeysel de olsa gelenek ve modernlik çatışmasını ele alır; özellikle kırsal alanda yaşayan sıkıntılara senaryolarında yer vermeye başlar. Ya da ortaya koyduğu karakterleri derinleştirmenin yollarını arar. Safa Önal'ın bu çabaları sonuç verecektir. Şerif Gören'in *Deprem*, Atıf Yılmaz'ın *Menekşe Gözleri*, Türkan Şoray'ın *Bodrum Hakimi* Nejat*

Saydam'ın Asiye Nasıl Kurtulur, Orhan Aksoy'un Dila Hanım gibi filmleri 1970'lerde Önal'ın senaryosunu yazdığı önemli filmlerdir. (Özyurt, 2010, s. 21)

Safa Önal (2010, s. 73), meslek hayatı boyunca yazdığı senaryoları yaşayarak yazdığını dile getirir:

Ben yazdığım her senaryo ile bir serüven yaşadım. [...] Oturdum, dağ hikayesi yazdım, dağda yaşadım, gittim dağlara, kentlere geldim, kan davları yaşadım, aşklar, ayrılıklar yaşadım. [...] Cinayetler, ihanetler, aldatmalar, sevişmeler, sözünde durmalar, duygusallıklar, arkadaşlıklar, dostluklar, evlilikler, boşanmalar, ne varsa insana dair, insana mahsus, insana mahrem, hepsini ben oralarda yaşadım, o senaryoların içinde...

Öktem Başol (2010a), *Yeşilçam'ın Tüm Harfleri: Safa Önal* kitabında yer alan “Safa Önal ve Bizimle Paylaştığı Renkli Oyuncaklar” yazısında, Safa Önal'ın dramaturji teknikleri konusunda çok yetkin bir yazar olduğunu anlatır. Başol, bir bütün olarak değerlendirildiğinde Safa Önal'ın gurur duyulacak bir kariyere sahip olduğunu ifade eder: “Yaklaşık 400 filmlik bir senaryo portföyünün içinde öyle incilere rastlarsınız ki, bir kariyerin diğer tüm sıradan örneklerini hafızanızda bir anda yok edebilir” (s. 30). Başol, Safa Önal'ın kısa sürede bilgi aktarmak konusunda da çok başarılı olduğunu ifade eder (s. 32). Bu, Yeşilçam'ın usta senaristlerinin en temel özelliklerinden biridir. Sinema piyasasının gerektirdiği şekilde en kısa sürede en fazla bilgiyi seyirciye aktarma becerisi kazanmışlardır. Safa Önal, uyarlamalar konusunda da başarılı çalışmalara imza atmıştır. Söz gelimi *Baraj* (1977), iki büyük dramatik ironi ile karakterleri aktif kıldığı bir filmidir. Benzer bir şekilde *Dila Hanım* (1977) da uyarlamanın başarılı örneklerindedir (s. 33). Başol'a göre *Vesikalı Yarım*, “son derece özgün bir senaryo” olarak “[öy]kü anlatmayı iyi bilen bir senaristin olgunluk eseri gibidir” (s. 33). Filmin henüz ilk sahnesi ana eksenini eylem ve çatışma üzerine kuran sinema senaryoları için bir ders niteliği taşır:

Kamyonun üzerindeler... Herkes kendi işini yapıyor (taşım, sebzeleri seçme vs.) Bir yandan da birbirleriyle atışıyorlar : “Karışmasın neme lazım!” “Herkes kendi dükkanında tartsın!” İçlerinde en otoriter gibi görünen Halil'in araya girdiğini görürüz: “Hadi kısa kesin bakalım” Birkaç saniye sonra da yine çatışma (veya atışma) kurallarına sadık kalınarak biraz sonra yine de çatışma (veya atışma) kurallarına sadık kalınarak biraz sonra olacakların anonsu da en iyi ve en efektif biçimde yapılır: “-Akşama meyhane tamam mı peki?” -Bizim borcumuz borçtur oğlum! - Böyle bozulacaksan damlasını içmem o içkinin!” (Başol, 2010a, s. 34)

Öktem Başol, Safa Önal'ın *Vesikalı Yarım* filminde sağma (milking) dediğimiz yöntemi başarılı bir şekilde kullandığına dikkat çeker:

Claude Chabrol'un 1970 yılında yaptığı Le Boucher (Kasap) filminde, başkarakter kasap Popaul yeni tanıştığı bir kadınla buluşmaya giderken et götürür. Bizim, senaryo jargonunda sağma (milking) dediğimiz kuralın en güzel uygulamalarından biridir. Çünkü o bir kasaptır ve bununda onun sınırlı dünyasını en iyi resmeden eylemlerden biridir. Bu filmde iki yıl önce Safa Önal, Vesikalı Yarım'de buna benzer harika bir sahne kullanılmıştır. Manav Halil, saz salonunda tanıştığı kadını tekrar görmeye geldiğinde koca bir sepet meyve getirir. Ancak kadınların alayı ile karşılaşınca, gururuna darbe alır. Yine de çekip gitmez. Sepeti garsona ve müşterilere birer ikişer dağıtmalarını söyler. Dramatürjinin en önemli dışlılarından olan eylemli anlatım bu filmle Safa Önal sinemasında gerçek yerini bulmuştur. (Başol, 2010a, s. 37)

Başol, Safa Önal'ın Yeşilçam'ın asıl seyirci kitlesini oluşturan alt sınıfları çok iyi tanıdığını, o sınıftan gelen canlı karakterler yaratabildiğini ve onları gerçekçi bir şekilde konuşturabildiğini belirtir:

Safa Önal İstanbul'un bitirim yaşamını çok iyi bilir, alt sınıf mesleklerinin jargonunu tanır, duygularını yansıtmayı becerir. Senarist, ancak büyük göç öncesi fakir veya zengin taşra kültürünü de popüler sinemaya taşımayı başarmış nadir senaristlerden biridir. İstanbul'a gelenleri anlatan bir öykücüdür o. (Başol, 2010a, s. 31).

Öktem Başol'a göre Safa Önal, tıpkı Bülent Oran ve Erdoğan Tünaş gibi senaryo yazarlığındaki ustalığı sayesinde "yönetmen veya yapımcı hegemonyasını kırarak, ismini hiç çıkmayacak şekilde zihinlerimize [kazımıştır]" (s. 28). Başol'a göre, "senarist sineması bizde de Yeşilçam'a özgü bir şekilde oluşmuş, kendini Yeşilçam sinemasının içinde gelişen bu birkaç isimle belli etmiştir" (s. 28).

4.2.2. Starlar için Yazmak

Yeşilçam Sineması bir star sinemasıdır. Bir film yıldızının keşfedilmesi ve kamuoyuna tanıtılması, magazin basını ve film şirketlerinin birlikte yürüttükleri komplike bir süreçtir. Bir starın kitleler tarafından benimsenmesi ve uzun ömürlü bir kariyere sahip olmasında senaristler de çok önemli bir rol üstlenir. Yeşilçam Sineması'nda Safa Önal-Türkan Şoray birlikteliği bu duruma çarpıcı bir örnek oluşturur. Türkan Şoray'ın başrolde

oynadığı ve bugün de geniş kitleler tarafından ilgiyle izlenen *Vesikalı Yarım* (1968), *Umut Dünyası* (1973), *Bodrum Hakimi* (1976) ve *Dila Hanım* (1977) gibi birçok filmin senaryosu Safa Önal'a aittir.

Safa Önal (2009, s. 176), Yeşilçam Sineması'nda star sisteminin belirleyici olduğuna vurgu yapar. Önal, seyirci beğenisinin etkin olduğu, filmlerin yıldız oyunculara göre yazıldığı bir dönemde, eline fırsat geçtiğinde Yeşilçam kalıplarını zorlayarak kalıcı işler yapmaya da çalışır. Önal, özellikle Atıf Yılmaz ve Lütü Akad'la olan çalışmalarında bu fırsatı zaman zaman yakalar ve ortaya *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Vesikalı Yarım* gibi filmler çıkar:

Zaten Safa Önal'ın kendini senarist olarak gösterdiği ve bugün Türkiye sinemasının klasikleri arasında görülen Ah Güzel İstanbul ya da Vesikalı Yarım gibi filmlerin senaryolarının güçlü olmasının nedeni, yönetmenlerin Yeşilçam'ın anlatım kalıplarını zorlama riskini göze almasında yatar. Atıf Yılmaz (Ah Güzel İstanbul) ve Lütü Akad (Vesikalı Yarım) o dönem için daha derinlikli filmler çekme isteğiyle yola çıktıklarını Safa Önal'a hissettirirler. Önal özellikle de altmışlı yıllara damgasını vuracak bu iki filmin senaryosunu yazarken bütünü bir titizlik gösterir. Kendini zorlar, tüm birikimini damıtmaya çalışır. (Özyurt, 2010, s. 18)

Safa Önal (2010, s. 61), *Vesikalı Yarım*'de Lütü Akad'la çalışma şansını kaybetmek istemez. Hatta “[d]oluyum ama sizinle çalışmak için bütün vakitlerimi boşaltırım” diyerek bu konudaki arzusunu ifade eder. Safa Önal ve Lütü Akad buluşup proje hakkında konuşurlar. Safa Önal, Lütü Akad'ın anlattığı kırık dökük birkaç ayrıntıdan yola çıkarak bir hikâye oluşturmak zorunda kalır:

“Ben bir Türkan Şoray filmi yapmak istiyorum. Karşısında da İzzet Günay'ı oynatmayı düşünüyorum” dedi. Heyecan içindeydim. “Nasıl bir şey? Bir ön hazırlığınız var mı?” diye sordum. “Ben bir film gördüm. Adamın atını çaldılar ve kaçıp gittiler. Adam peşlerine düştü. Aradı, taradı, buldu atını, aldı, geri döndü” dedi. Ben bekliyorum, öykü konuşacağız, bana biraz açmaz verecek diye...” Sen şimdi bunu nasıl yapmak istiyorsan öyle yap, sonra gel bana, konuşalım üzerine” dedi. Ben çıktım, kolum kanadım kırık... (aktaran Önal, 2010, s. 61)

Safa Önal, *Vesikalı Yarım* filminin senaryosu üzerinde bir süre çalışır. Sait Faik Abasıyanık'ın *Menekşeli Vadi* hikâyesinden ilham alarak senaryoyu oluşturur. Safa Önal ve Lütü Akad birlikte Türkan Şoray'ı ziyaret ederler. Önal (2010, s. 63), Türkan Şoray'ın evinde ona *Vesikalı Yarım* filminin senaryosunu okuduğu gecenin hayatındaki unutulmaz gecelerden biri olduğunu dile getirir:

Geçtik masaya. Ben açtım tretmanı... Otuz üç sekans okuyabildim. Türkan hanım birden kalktı, ağlayarak yanımızdan geçti. Alt kattaki ufak tuvalete koştu. Kapıyı kaparken söyledi ne kadar etkilendiğini ve kapıyı kapattı. Böyle başladı. Devamını okumak gibi bir şansım olmadı. Çok etkilenmişti otuz iki-otuz üç sahneden... “Varım ben bu işte, varım” dedi. Evet, Türkan Hanım’ın evindeki o gece, mesleğimdeki en mutlu gecelerimden biriydi. Ertesi gün başladım senaryoya. Bir ay sürmedi, bitirdim.

Türkan Şoray (2010, s. 109) da Safa Önal’ın yazdığı *Vesikalı Yarım* filminin senaryosundan çok etkilendiğini ifade eder:

Safa Bey’i tanıdığım ve hayran olduğum film Vesikalı Yarım’dır. Hiç unutmuyorum, Levent’e eve gelmişti sevgili Lütfi Akad’la beraber ve senaryo okumaya başladı, inanılmaz bir şeydi. Ben bunca yıl bu kadar film çevirdim, ilk defa bir senaryoda bu kadar heyecanlanıp, bu kadar duygusallaşıp hüngür hüngür ağlamaya başladım [...] Bu kadar etkilenmişim Vesikalı Yarım’dan.

Safa Önal (Abisel ve diğer, 2005, s. 139), Türkan Şoray’ın oyunculuğundaki üstün performansının bir senaryo yazarı olarak onu motive ettiğini dile getirir: “Türkân hanım bende aşî gibidir”. Önal, *Vesikalı Yarım*’deki başarılı çalışmadan sonra Türkan Şoray’la çok uzun süre beraber çalıştıklarını ve adeta “et tırnak” gibi olduklarını vurgular.

Safa Önal, yıllar sonra adeta yeniden keşfedilen *Vesikalı Yarım* filminin gördüğü ilgiden çok memnundur:

Görüyor musun ne kadar almış diyaloglarını... Nasıl sevmiş, nasıl etkilenmiş!.. Kara Kitap romanı... Nobel ödüllü, dünya çapında romancı Orhan Pamuk ve Vesikalı Yarım... Nasıl gururlanmam!.. Bir senaryo yazarı; seyircinin bunca kucakladığı, yarışmalarda jürilerin ödül verdiği, televizyon kanallarında hâlâ bitmeyen bir merakla izlenen, CD ve DVD’si marketlerde kalabalık alıcı bulan, hakkında hâlâ eleştiriler, yorumlar yazılan, kitaplar hazırlanan, senaryosu kitap olarak basılan, çeşitli seminerlerde örnek olarak gösterilen filminden, daha ne bekler!.. Ne isteyebilir!.. (Önal, 2009, s. 263)

Türkan Şoray (2010, s. 109) da Safa Önal’ın kendi oyunculuk kariyerinde çok önemli bir yeri olduğunu belirtir:

Benim en güzel filmlerim sevgili Safa Önal’ın yazdığı senaryolardan çekilmiştir. [...] Dönüş filminde, o kadar güzel bir Gülcan tipi yarattı ki, senaryo o kadar güzeldi ki, bambaşka bir dünya yarattı. [...] Dönüş filmi bayağı güzel bir film olmuştu. Onun senaryosunun çok büyük katkısı var bunda. Daha sonra sırasıyla Dila Hanım, Deprem, Devlerin Aşkı, sonra kendi yönetmenliğini yaptığı Ağlayan Melek, ben o kadar severim ki o filmini ve her seyredişimde de çok duygulanırım.

Seyirci bizlerin ismine gidiyor sinemaya ama [...]. Çok güzel bir film ancak çok güzel bir senaryo olursa olabilir. Hep bunu söylüyorum, Safa Bey’le yaptığım filmlerde, yüzde elli pay Safa Bey’e aittir.

Yeşilçam Sineması’nda starları star yapan öncelikle senaristlerin yazdığı senaryolardır. Bu durum yalnızca Safa Önal ve Türkan Şoray için geçerli değildir. Türk sinemasının dört önemli kadın starından biri olan Hülya Koçyiğit de, yönetmenliğini Mehmet Güleriyüz’ün yaptığı *Altın Çağın Senaristi: “Bir Hayal Kahramanı” Bülent Oran* (2004) isimli belgeselde, Bülent Oran’ın yazdığı senaryoların oyunculuk kariyerinde çok önemli bir yer tuttuğunu, bir star olarak ününü Bülent Oran’a borçlu olduğunu şükranla ifade eder.

1970’li yıllar, Safa Önal’ın yıldız oyuncular için senaryolar yazmaya devam ettiği bir dönemdir: “Türkan Şoray’dan Cüneyt Arkın’a pek çok star oyuncunun ricasını da kıramaz ve salon filmleri için de senaryolar kaleme alır. Fakat bu dönemde yazdığı filmlerin senaryolarındaki diyaloglar daha belirgin hale gelmiştir” (Özyurt, 2010, s. 21).

Safa Önal (2010, s. 54), yazdıkları senaryoları hem kadın ve erkek star oyunculara, hem yönetmene ve yapımcıya hem de en önemlisi seyirciye beğendirmek zorunda olduklarını dile getirir:

[H]ep starlarla çalışıyorsunuz, hem de iki starla birden çalışıyorsunuz kadın ve erkek. Hem kadına hem erkeğe beğendireceksiniz yazdıklarınızı. Bir taraftan yönetmeniyle mutabık kalacaksınız, yapımcısıyla, bir de seyircisiyle... Siz istediğiniz kadar iyi bir şey yazdığınızı zannediniz, seyirciden o tepki alamazsınız, bir tane iki tane üç tane filminiz yatarsa, dördüncüde sizi kapıya koyarlar. Safa’dan geçti, Mehmet’i çağırın derler. Öyledir. Acımasızdır, çünkü para dönmektedir. Bir arenadır, kavgaya vardır yani bütün tadın tuzun içinde. Ayakta durmanız, hiç ufalanmamanız lazımdır.

Önal, Yeşilçam’daki senaristlik kariyeri boyunca starların kaprisleriyle uğraşmıştır: “Starların diyalogları saydığı yıllardır. Filmdeki bir starın karşısındaki oyuncuların bir iki diyalog az söylemesi büyük olaydır. Kimi zaman üstadın starlardan ‘Ama Safa Bey, aşk olsun’ sözlerini duyması da bu yüzdendir” (Özyurt, 2010, s. 19).

Yeşilçam’da star sistemi içinde dört yapraklı yonca olarak bilinen Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın Yeşilçam seyircisiyle kurdukları güçlü bağın devam etmesi için birtakım kurallar koymuşlardır. Safa Önal (2009, s. 244), tüm kadın

starların kurallarının birbirine benzediğini söyler: “Hepsinin yasaları az çok birbirine benzer. Fatma Girik’in de vardır, Filiz Akın’ın da vardır, Hülya Koçyiğit’in de vardır. Hepsinin vardır. Öncelikle ve özellikle öpüşmezler. Bu özellikleri bilince, rahat çalışırsınız”.

Safa Önal, yapımcılığını İrfan Ünal’ın üstlendiği filmlerde Kadir İnanır’ın bir star olarak öne çıkma sürecine yazdığı senaryolarla katkı sunduğunu söyler:

İrfan Ünal [...] Kadir İnanır’a büyük bir sevgi duyuyordu; ondaki yeteneğin o andaki geleceğin kokusunu almıştı. Onun star olması için elinden geleni yapmıştır, beraber yaptık, çünkü öyküleri arayan ve yazan da bendim. Devamlı olarak, sinemanın sultanı Türkan Şoray’ı koyduk Kadir İnanır’ın karşısına. [...] Deprem’i yazmışumdır, Dila Hanım’ı yazmışumdır, Bodrum Hakimi’ni yazmışumdır, Derviş Bey’i yazmışumdır; Akün Film’edir bunlar ve hepsi patlamıştır. (Önal, 2009, s. 288)

Safa Önal (2009, s. 185), Sadri Alışık’la kurdukları yıldız oyuncu-senarist ilişkisine de şu sözlerle değinir:

Ona hayli senaryo yazdım ve oynadı. Bu senaryolarda oynadıkça, benim senaryolarımdaki tipleri canlandırdıkça, daha bir yakınlık duymaya başladı bana ve kendi şair mizacına uygun espriler geliştirdi. [...] Ona ben Eşkarlıyım Abiler yazmıştım, orada “Gönlübol Arif” diye bir tipi canlandıracaktı, Gönlübol Arif’e bir de kıyafet çizmiştim, aklımda kaldığı kadarıyla, şöyle giyinmesi gerekiyor diye. Bir akşam vakti kapı çalındı, [...] Kapıyı ben açtım. Karşımda Sadri duruyordu ve Gönlübol Arif olarak duruyordu; kasketi başında, çapraz düğümlü mendili boynunda, sırtında avcı yeleği... İçinde ekose bir gömlek, galiba bir kolunda bileklik, belinde kuşak, sonra ayağında kapalı piyantalalar, ama topuklarına basmış.

Rahime Sezgin (2002), “Altın Çağın Senaristleri” başlığı ile kaleme aldığı yazıda, Bülent Oran ve Safa Önal’ın Yeşilçam Sineması ve seyircisi için çok önemli iki figür olduğunu belirtir:

Halkın gönlünde taht kuran dönemin ünlü oyuncular, senaristlerin ortaya çıkardığı karakterleri canlandırarak yıldızlaşıyorlardı. Adeta film setlerine senaryo yetiştirmek için daktilolarıyla zamana karşı yarışan senaristlerin yazdıkları replikler, yıldızların ağzından yayılarak halkın belleğine yerleşiyor, Halkın ortak kültürü bir bakıma sinema sayesinde oluşuyordu. Sinema insanların ortak beğenilerini, değerlerini üretiyordu. İşte bu açıdan bakınca Türk toplumunun gelişiminde ve kültüründe bu iki senaristin hayalleri etkili oldu. (Sezgin, 2002, s. 63)

Yeşilçam senaristlerinin yazdığı senaryolarda starların hayat verdiği olumlu tipler Türk toplumu için bir rol modele dönüşmüştür:

Pelikülde hayat bulan fakir ama gururlu âşık tipler, karakter zaaflarından arınmışlıklarıyla takdir topladı yıllarca. Sevgilisi için ölümü bile göze alabilecek olan yakışıklı karakterler genç kızların rüyalarını süsledi. Zengin adam ise genelde kötü olanı temsil etti. Ezilen kadın tipi sinema perdesinde hayat buldu. (Sezgin, 2002, s. 63)

Yeşilçam filmlerinde starlar aracılığıyla öne çıkan karakterler insanların hayatı algılayışlarını ve yaşam tarzlarını da etkilemiştir: “Günlük hayatta karşılaşılan tipler senaryolarda kurgulanan karakterlerle kategorize edildi. Sanatçı Sezen Aksu’nun ‘Hiçbir zaman zengin birini sevemedim çünkü bana hep Türk filmlerindeki kötü zengin adamları hatırlattılar’ sözü de bir bakıma beyazperdenin bilinçaltımızda oluşturduğu yansımanın ifadesi idi” (Sezgin, 2002, s. 64).

Bülent Oran ve Safa Önal yaptıkları üretimle bir dönem Türk toplumunun değer yargılarının şekillenmesinde çok etkili olmuşlardır. Ne var ki gerek Bülent Oran gerekse Safa Önal, bu senaryoları üretirken kitleler üzerinde bu kadar etkili olabileceklerini düşünmemişlerdir (Sezgin, 2002, s. 64).

4.2.3. Zaman Baskısı, Sansür ve Telif Sorunu

Çok kısa sürede senaryo yazmanın zorlukları; bölge işletmecileri, yapımcılar, yönetmenler, starlar ve seyirciler zincirinden oluşan bir grubu tatmin etme zorunluluğunun ötesinde Safa Önal ve meslektaşlarını en çok uğraştıran konular, sansür engeli ve telif sorunu olmuştur. Nitekim Fikret Hakan (2013, s. 156), *Türk Sinema Tarihi* isimli kitabında Safa Önal ve Bülent Oran gibi senaristleri “bu çıldırtıcı sayısala zorlayan, sinemadaki bozuk düzendi” sözleriyle Yeşilçam’ın üretim mantığını eleştirir.

Safa Önal (2009, s. 225), Yasemin Arpa’nın kendisiyle yaptığı ve *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti:Safa Önal Kitabı* adıyla yayımladığı söyleşide senaristliği bir hayat tarzı hâline getirdiğini belirtir:

Bu Yeşilçam serüveni, artık bu bir serüven olmaktan çıkmıştır. Bana göre serüvende bir zaman, bir takvim vardır çünkü, bir yıl sürer, üç-beş yıl sürer; o zaman serüvendir. O süreleri geçti

mi, bir yaşam tarzı olur, serüven olmaktan çıkar; yani günlük hayat haline gelir. Benimki, artık bir serüven değil de bir tutku haline gelmişti demek...

Atilla Dorsay’a (1989, s. 101) göre, Safa Önal “Türk sinemasının en eline çabuk en verimli senaryocularından[dır]”. Nitekim Safa Önal (2009, s. 403), dört yüz civarında senaryosunun filme çekilmiş olmasıyla gurur duyar:

Bin tane de yazarsınız, hiç kimse onu alıp değerlendirmedikten sonra... Ona oyuncular girmedikten, yönetmen girmedikten, stüdyo girmedikten, çekim girmedikten, ışık, kamera girmedikten sonra, paralar yatmadıktan sonra!.. O paralar geri geldi ki o insanlara, tekrar Safa’yı çağırdılar... Bir senaryocu için, çalıştığı ülkenin sinema dünyasında dört yüz defa çağrılmak ve yazdıklarının tamamının filme çekilmesini görmek az saadet midir!..

Safa Önal, Bülent Oran’ın Yeşilçam Sineması’nın bir yönetmen sineması değil, bir senaryocu ve prodüktör sineması olduğu yolundaki görüşlerine katılmaz:

Yapımcı, oyuncusu ile anlaştıktan sonra, iyi-kötü yönetmeni ile de konuştu. Kafasında bir yönetmen fikri vardı. Anlaştığı oyuncunun çalışabileceği yönetmenleri iyi bilirdi yapımcı. Yani yönetmen gökten inmemiştir “pat” diye!... Yeşilçamlıdır, eskidir. Şunu da unutmayalım, seçilen proje, yapılacak filmin konusu, yönetmenini çağırır. (Önal, 2009, s. 164)

Safa Önal (2010, s. 54), yazdığı senaryolarda daima başarılı olduğunu, seyirciyle buluşan işler yaptığını ifade eder: “Hep iş yapan, seyirciyle buluşan filmlerin senaryolarını yazdım. O beni çarçabuk fırlattı yukarıya. Ama içimde kalan bu takımla çalışmaktı: Bir Memduh Ün’le, tekrar Atıf Yılmaz’la, bir Metin Erksan’la Halit Refiğ’le çalışmak istiyordum”. Nitekim Safa Önal’a ilk teklif Memduh Ün’den gelir. Ün, o güne kadar senaryo başına iki bin beş yüz-üç bin lira alan Safa Önal’a kendisi ile çalışması için sekiz bin lira teklif eder. Safa Önal en başta tedirgin olur. Diğer firmalardan aynı ücreti alıp alamayacağı konusunda tereddüde düşer. Sektör içindeki dedikodu mekanizması nedeniyle de hiçbir şeyin gizli kalmayacağını bilir; ama sonuçta teklifi kabul eder. Safa Önal, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz, Yalova Termal’e gidip Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Kalbe Vuran Düşman* (1964) filminin senaryosunu yazarlar (Önal, 2009, s. 140).

Safa Önal (2010, s. 70), Yeşilçam senaristleri olarak grup hâlinde değil, daha çok “tek tabanca” çalıştıklarını söyler. Safa Önal, Yeşilçam sinemasının altın çağı diye anılan 1960’lı yıllarda müthiş bir çalışma temposu içindedir:

1964'ten itibaren Önal neredeyse seri üretime geçecek. Yılda 15'ten fazla senaryo yazacaktır. Hatta 1967 yılında 28 filmin senaryosunu yazarak kendi adına bir rekora imza atar. Bu senaryoların çoğu starları, film şirketleri için yazılır. Tabii insanüstü bir çabayla... Altmışlarda film üretim sayısı 300'leri aşarken, sinemamızda o yıllarda senarist sayısının 10'u geçmemesi, senaryoya verilen önemi ya da doğrudan söyleyelim, önemsizliği göstermesi açısından dikkat çekicidir. (Özyurt, 2010, s. 18)

Safa Önal (2009), Yeşilçam'ın altın çağı olarak değerlendirilen 1960'lı yıllarda senede yirmi ile otuz film arasında senaryo yazar: “Hepsi star oyuncular, yönetmenler ve firmalar için”. 1966 yılında bir senede otuz iki senaryo yazan Safa Önal, uzun yıllar insanüstü bir çabayla üretim yapmak zorunda kaldıklarını ifade eder (s. 235). Safa Önal (2009, s. 167), bu koşulları “[b]en elimde hep iki-üç senaryo varken anlaştığım için, birini yazarken öbürünün sırası yaklaşmakta. Beriki, daha sonrakinin sırasını sıkıştırmakta, birbirlerini itmekteler. Hep böyle bir çalışma temposu içinde” sözleriyle özetler. Hatta Safa Önal, yıllarca çok yoğun bir çalışma temposu içinde sürdürdüğü senaristliği “deli işi” olarak nitelendirir:

[B]izler sinemaya adanmış ömürler verdik. Yapılacak iş mi? Deli işi! Senaryonun, herhangi bir senaryonun bitişinden o bitişin getirdiği ferahlıktan hep mahrum yaşadım ben. Çünkü arkada tarihleri belirlenmiş iki üç tane daha vardı bekleyen. Aman bunu bitireyim, iki saat sonra, üç saat sonra bilemediniz nihayet bir gece sonra, öbürüne hemen çökmek lazım. Yani, bir değildir, beş değildir, elli değildir, yüz değildir sabahladığım daktilo başında. (Önal, 2010, s. 54)

Bülent Oran, o yoğun çalışma temposu içinde senaryolarını el yazısı ile yazarken, Safa Önal daktilo ile yazar. Önceleri Kolibri marka Polonya malı küçük bir daktilo kullanır. Sonra Memduh Ün, Önal'a Facit marka büyük bir daktilo hediye eder. Ancak klavyesi Türkçe olmadığı için Safa Önal bir süre daha Kolibri ile idare etmek zorunda kalır. Daha sonra o zamanın parasıyla altmış lira verip Facit marka daktilonun klavyesini Türkçe'ye çevirtir (Önal, 2010, s. 57).

Safa Önal, tüm bu koşturmacaya ve yoğun çalışma koşullarına rağmen bir senarist olarak yazdığı senaryoların kalitesinden ödün vermediğini söyler: “Sol tarafta bütün mizansenler, hatta fazlaca bilgi, asistana bile not... Bir taraftan sağda diyaloglar, mümkün olduğu kadar eksiksiz gider. Hep öyle verdim. O bakımdan içim son derece rahattır” (Önal, 2009, s. 175).

Safa Önal (2010, s. 137), Yeşilçam'ın altın çağı olarak nitelendirilen dönemde üretilen film sayısının arttığını ama senarist sayısının artmadığını, sektörün ihtiyacını yine bir avuç ismin karşıladığını belirtir: “Film sayıları artmaktaydı, ama senaryocu sayısı artmamaktaydı. Bir Sadık Şendil, [...] bir de Bülent Usta, Bülent Oran... Burhan Bolan da... Ve arı çalışkanlığında, altın kalpli has arkadaşım Erdoğan Tünaş”.

Safa Önal'a (2009) göre, Yeşilçam'da koşullar çok ağır olduğu için kadın yönetmenlere ve senaristlere az rastlanmaktadır (s. 159). Nezihe Araz (1920-2009), Lale Oraloğlu (1924-2007), Türkan Duru (1933-2003), Bilge Olgaç (1940-1994) ve Ayşe Şasa (1941-2014) bu isimler arasındadır.

Safa Önal (2009) kendisi ile yapılan söyleşide, Yeşilçam'daki “bir avuç senarist” arasında zaten yapılacak çok fazla iş olduğu için rekabetten çok bir dayanışma olduğunu dile getirir:

[H]er şeyin çoğunu yetiştirdik sinemaya; yönetmen, kameraman, ışıkçı, figüran, oyuncu, set işçisi, prodüksiyon amiri, yapımcı, minibüs şoförü falan yetiştirdik de senaryo dalı zayıf kalmıştır. Yani Sadık Şendil, Bülent Oran, Erdoğan Tünaş, Suavi Sualp, Umur Bugay, Ahmet Üstel, Burhan Bolan, İlhan Engin, Vedat Türkali, o bir süre sonra bırakmıştır, yani toptasan on senaryocuyu geçmez. (Önal, 2009, s. 235)

Safa Önal, Bülent Oran ve Sadık Şendil'le aralarındaki kader birliğini de şu sözlerle ortaya koyar:

Biz üçümüz, canımız çıkarak çalışmaktayız, çok bir şeyde kazanamamaktayız; ama vergi mükellefiyiz, bizden vergiler alınmakta. Bazen paramız olmamakta, vergi taksitini yatırmamışız, tarihi geçmiş falan... Bir gün, Sadık Şendil'i, Bülent Oran'ı ve beni Karaköy'de bir handa görev yapan Dördüncü vergi Takdir Komisyonu'na çağırdılar. Gittik. Tedirginiz. Vergi Takdir Komisyonu biçti mi biçer... Yani itiraz hakkınız yok! Evine gelirler, alırlar, neyin varsa götürürler. (Önal, 2009, s. 158)

Safa Önal; Bülent Oran ve Sadık Şendil'in kendisinden daha önce senaryo yazarlığına başladıklarını ifade eder:

Ben sinemaya girdiğim sırada, en çok çalışan senaryocu Bülent Oran'dı, sonra Sadık abiydi. Sadık abi zaten belli firmalarla, çok az senaryoda çalışıyordu; ama Bülent yaygındı. Ben Bülent'in çalıştığı birçok firmaya devamlı çağrıldığım, sonra da devamlı yazdım. Bunu Bülent tek

bir defa mesele haline getirmemiştir. Zaten Babıâli'den arkadaşımı benim. İkimiz de öykücülükten gelmekteydik. Aramızda sıkı bir dostluk vardı. Sinemada bu daha da pekişti. (Önal, 2009, s. 157)

Safa Önal, tretman yazmayı Atıf Yılmaz'dan öğrendiğini dile getirir. Önal'a göre, Yeşilçam'daki yoğun çalışma temposu nedeniyle iş ancak yaparken öğrenilmektedir:

Beni masaya, "Tretman yazmasını öğren" diye oturtmamıştır ama ben öğrenmişimdir. Üstelik tretman yazarken, o iki dudağının arasında sigarasının külü uzamış, bir gözü kısık dolaşır, yüksek sesle söyler ve ben daktiloda yazarken eni konu şöhrettim... [...] Kimsenin kimseye bir şey öğretecek hali yoktur. Şimdiki gibi senaryo atölyeleri, kurslar, sinema okulları falan ne arar! Ne münasebet! Kimsenin hayalinden bile geçmeyen ve yoğun bir çalışma temposu. Kimsenin kimseyi [...] idare edecek hali yoktu. (Önal, 2009, s. 137-138)

Safa Önal (2009, s. 234), bu kadar zor koşullarda iki filme birden senaryo yetiştirebilmesini, bu işe yatkın, yetenekli biri olmasıyla açıklar ve sektörde o yıllarda kendisine güven duyulduğunu ifade eder:

Eh, zaten pratiğiniz var, bir de [...] Allah vergisi bir kabiliyetiniz var. Yoksa bu; okumakla, eğitmekle, disiplinle, zamanla, deneyimle falan nasıl elde edilir, bilemiyorum!... Böyle çalışmalar başıma pek ender gelmiştir. Ama şunu itiraf etmeliyim: Gururunuzu fırçalayan bir şeydi. Size ne kadar çok güven duyduklarını gösteriyordu. "Safa Önal arkadaşımız gelir, yazar. Bu işi kurtarır.

Safa Önal, Yeşilçam'da senaristlerin zaman baskısı altında yazdıkları senaryoları; yapımcıya, yönetmene, star oyunculara ve en sonunda da seyircilere beğendirmek zorunda olduklarını dile getirir:

[Y]önetmen beğenecek, "Tamam benim içime sindi" diyecek. "Şu sahne eksik, bu sahne arızalı, burasını göremiyorum, burası bana iyi gelmedi" olmayacak. Oyuncular da, "Bu bana iyi gelmedi, burası kötü" demeyecekler. Yapımcının "bu, beni içeri çeker! [...] burada bir arıza, bir tehlike var" demediği senaryolar olacak. Ve saydığım bütün kademeleri aşacak o senaryo, bir de seyirciye iyi gelecek. Seyirciyle dolduracak salonu, seyrettirecek, para kazanacak ki o yapımcı sizi tekrar çağırabilsin. [...] Çünkü yapımcının cebinde beş kuruş yok. Bölge işletmecilerinden aldığı senetleri bankerlere kındırarak, oradan aldığı paralarla film yapmakta adam. İki filmi yatsa, altından döşegini alırlar, yatağını, yorganını... (Önal, 2009, s. 176)

Safa Önal (2008), *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 4*'te Yeşilçam'da öykü belirlendikten sonra senaristle yönetmenin baş başa çalıştıklarını ifade eder:

Senaryo yazarı ile yönetmen bir süre beraber çalışırlardı. Yani senaryocu ayrı çalışır...

Günün birinde götürür yapımevine senaryoyu verir... Ondan sonra yapımcı okur... Ondan sonra yönetmene verir: “Bak nasıl yazmış bu? Bak bakalım.” [...] [S]izi öyküyü yakaladıktan sonra yönetmeninizle -benim çalıştığım şartları söylüyorum- yapımcı başbaşa bırakır. Diyelim Atıf Yılmaz Batıbeki ile çalışacağız.. Diyelim Metin Oktay'lı Taçsız Kral'ı çekeceğiz. [...] Neyi çekeceksek, neyi çalışacaksak orada bir yönetmen- senaryocu dostluğu, aynı resmi birlikte görebilme hareketi, duyarlılığı başlardı. [...] Yani hem öyküde yüzde yüz mutabık kalırlardı hem de sahne sıralamasında (27.33)

Safa Önal, Yeşilçam'da senaryo yazarı olarak birçok insanı memnun etmeye çalışmanın zor ve yıpratıcı bir iş olduğunu da belirtir:

Yoruyordu bu iş, yıpratıyordu. Senaryoculuk, romancılıktan falan çok beter, çok bitirici, öğütücü bir iştir. Romancı, sadece kendine ve yayımlayan kitabevine karşı sorumludur. Senaryocu öyle mi? Yapımcıdan, başoyunculardan, yönetmenden, sansürden, seyirciden bölge işletmecisine... Filmin gösterildiği sinemanın büfecisinden yer göstericisine kadar... 30 yaşındayım, 35 yaşındayım, yaşamak istiyorum, eğlenmek istiyorum, hiçbir şey yapamıyorum, kaçak yaşıyorum! (Önal, 2009, s. 153)

Safa Önal bir yandan İrfan Ünal için *Dila Hanım* (1977) filminin senaryosunu yazarken bir yandan da Berker İnanoğlu için *Küçük Ev'i* (1977) çeker. Yeşilçam'ın çarkları içinde var olmaya çalışan Safa Önal, yüksek çalışma temposundan bunalıp İrfan Ünal'dan birkaç gün izin ister: “Gözümün önündedir Safa'nın o hali. O Safa bana keder verir. Onu okşamak isterim. Ona çok yüklendiler” (Önal, 2009, s. 153).

Safa Önal (2009), bir gecede yazmak durumunda kaldığı senaryolarından esprili bir şekilde “bir gecelik aşklar” olarak söz eder (s. 171). Ancak Önal'ın (2010, s. 64) yazdığı dört yüz civarında senaryo arasında elli-altmış tanesini daha çok önemseydiği, onları da *Vesikalı Yarım* kadar sevdiği anlaşılmaktadır:

Bunların arasına Ah Güzel İstanbul'u koyabilirsin, Umut Dünyası'nı koyabilirsin. Fatma Bacı'yı Muhabbet Kuşu'nu Yüreğimde Yare Var'ı Pembe Kadın'ı Ağaçlar Ayakta Ölü'ü Menekşe Gözler'i Kavgasız Yaşayalım'ı Küskün Çiçek'i Mahpus'u... Böyle yürür gider... Mesela Türkan Şoray, Vesikalı Yarım kadar tutar Ağlayan Melek filmini. İkisini de kendisi oynamıştır. Ağlayan Melek'i açtığınız zaman heyecanlanır. Şimdi hangi kanalda gösteriliyorsa aynı ilgiyi görüyor o filmler. Buna Dila Hanım ve Bodrum Hakimi de eklenebilir.

Yapımcılığını Göksel Arsoy'un, yönetmenliğini ise Ertem Göreç'in yaptığı *Cici Can* (1963) filminin senaryosunu önceden belirlenen tarihe yetiştirmekte zorlanan Safa

Önal, senaryonun teslim tarihine beş gün kala eşini de yanına alarak başkalarının onu bulamayacağı bir yere, o yıllarda Tepebaşı'nda bulunan Sedir Otel'e gider ve beş gün boyunca çalışıp senaryoyu bitirir (Önal, 2009, s. 178).

Safa Önal (2009, s. 176), Yeşilçam'daki bu yoğun ve yıpratıcı çalışma koşullarında sağlığını korumak için elinden geleni yapmıştır. Eğer sağlığını kaybederse gözden düşeceğinin ve kısa sürede unutulacağının farkındadır:

“Yiyemiyorum, mideme vuruyor, biraz sonra yazıya oturacağım. Eyvah!...!” seslerine kaptırırsam kendimi, biterdim! ... Sağlığım giderdi önce. Teker meker gidersiniz ve kimse de sizin kara gözünüze uzun boylu da âşık değildir. “Ne yapalım, bir zaman iyiydi, memnunduk. İyi yazıyordu. İyi çekiyordu. Ama şu anda yoksa ne yapacağız yani...”

Safa Önal (2009, s. 149), “sabahtan akşama, akşamdan sabaha hiç durmadan, dış dünya ile ilişkinizi keserek, yazmak yazmak yazmak, her babayiğidin kârı değildir. Yeşilçam'ın önünde pasaport kontrolü yoktu. Oyunculuk, yönetmenlik, ışıkcılık, kameramanlık gibi senaryoculuğun da talibi olanlar gelirdi [...] Beceren becerir, beceremeyen giderdi” sözleriyle senaristlerin üzerindeki baskıyı ortaya koyar. Üstelik Safa Önal'a göre, Yeşilçam'da yönetmene kıyasla senaryo yazarının pek itibarı yoktu:

[S]enaryocunun uzun bir süre kıymeti harbiyesi, ayrı ve özel bir değeri yoktu. [...] İş yönetmende biterdi. Set diye bir şenlik vardı, ama senaryocu [...] akıllarına bile gelmezdi!.. [...]Yapayalnızsınızdır!... Senaryocu sadece filmin çekimine yakın bir süreçte hatırlanır. “Şunu bir arayın” denir [...]Senaryocuların evine kimse gitmez, mikrofon falan uzatmaz, kimse onun fotoğrafını çekmez!.. Ama yönetmene “[n]e çekiyorsunuz, nedir amacınız?” diye sorular yöneltilir. [...] Boy boy fotoğraflar, set çalışmaları çekilir. “Dedi ki” diye yayımlanır. Nerede senaryocu? [...] [B]ir hayat, bir devinim vardır sette! Bu tarafta nedir, bir kağıt, bir kalem, bir adam, bir kadın... (Önal, 2009, s. 149-151)

Dolayısıyla Safa Önal da Bülent Oran gibi, sektörün ekonomik olarak kırılgan bir yapıda olmasından dolayı başarısızlığa hiç tahammül gösterilmediğinin farkındadır: “Bir iki defa kötü yazmana belki tahammül ederler, ama sonra derler ki ‘Beceremiyor, olmuyor!’ Böylece defterin dürülür. Haklıdırlar. Çünkü yapımcınızın birikmiş parası yoktur” (Önal, 2009, s. 324).

Safa Önal (2009, s. 334), Yeşilçam döneminde sansür uygulamalarının film yapımını olumsuz yönde etkilediğini belirtir: “Merkez Film Kontrol Komisyonu diye bir

dert var başımızda. Sansür! Bir tek diyalog yüzünden ‘Bu çıkacaktır, bir yan bakış yüzünden bu sahne atılacaktır, bir fikir yüzünden bu oynamayacaktır’ diyor.” Nitekim Safa Önal, kariyeri boyunca sansür kurulu ile birçok defa karşı karşıya gelmiş ve ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Yazdığı senaryoların birçoğu sansür engeline takılmıştır. Bunlar arasında en çarpıcı örneklerden biri *Halk Plajı* filminin sansür macerasıdır. Safa Önal (2009), biraz esprili bir dille sansür kurulunun “halk” tabirini sosyalist, “plaj”ı ise müstehcen bulduğu için filmin senaryosunun sansürden geçmediğini; bu yüzden filmin adının *Aşk Dediğin Laf Değildir* (1976) olarak değiştirildiğini aktarır. Sansürün o dönemde köylülerin zayıf ve bakımsız gösterilmemesinden bankaların soyulmamasına kadar birçok kırmızı çizgisi vardır. Safa Önal buna “[b]ir de mutlaka katillerin yakalanması gibi elli tane daha madde ekle[nebileceğini]” ifade eder (s. 336).

Önal, sansür engelini aşmak için bazı çözüm yolları geliştirmeye çalıştıklarını anlatır. Bunlardan biri de aynı film için iki ayrı final yazmaktır:

İki final yazıyordum çok defa. Biri polisine göre, sansürüne göre okeylensin. Biri seyirciye göre. Çünkü sansüre göre finali seyreden seyirci yuhalar, küser en azından, gelmez sansürün istediğini yapmaya kalkarsan. Sansürün istediği sahneleri yalnız yazmakla kalmıyorum, bir de filme çekiliyor sahneler. Çünkü sansür önce senaryoyu tasdik edecek, artı senaryoya göre çekilip çekilmediğini de filmi izleyince söyleyecek. O zaman siziki tane final çekiyordunuz. Ayhan bey birinden kaçıp gidiyordu. Kurtuluyordu; birinde polis arabası geliyor, kelepçeyi vuruyordu. (Önal, 2010, s. 68)

Safa Önal (2010, s. 68), sinemadaki asıl sansür mekanizmasının seyirci beğenisi olduğunu ileri sürer: “Sansür halktır, millettir, seyircidir. O sansürleyecek seni. Beğenecek ya da beğenmeyecek. Bunu anlatamadık bir türlü.”.

Safa Önal (2009), yapımcıların da bölge işletmecilerinden aldıkları senetleri kırdırarak film çektiklerini, bu yüzden filmlerin sansürden geçmemesinin birikmiş sermayesi olmayan yapımcılar için malî bir felaket anlamına geldiğini dile getirir. Safa Önal’ın da ifade ettiği gibi, en kötüsü ise bu sansür baskısının zamanla bir otosansüre dönüşmesidir: “Üretirken daha, kendini kontrol ediyordun. Bir hayalin açılmaya başladığı dönem en güzel dönemdir. Daha orada kısıtlamaya, ‘Aaa, böyle düşünme, bu yasak! Bunu yapma, çünkü bunu da yasaklarlar, kabul etmezler’ diye hayal kurma imkânlarınızı daraltmaya başlarlar” (s. 337).

Safa Önal (2008), *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 4*'te yer alan söyleşisinde yapımevinin ekonomik durumuna göre de otosansür uyguladıklarını itiraf eder: “Ekonomik gücünü ölçebildiğiniz yapımcıların yapımevleri yüzünden ‘bu firmaya bu sahneler yazılmamalı’, ‘bu firmaya böyle bir öykü düşünmemeli’ diye kendinizi kendiniz denetlerdiniz” (36.32).

Safa Önal (2009), seks furyası döneminde de birkaç senaryo yazdığını, bu dönemin kısa süre için işlerine sekte vurduğunu ama sonra sayısı azalsa da yine kendi senaryolarını yazmaya devam ettiğini belirtir:

Yazmadım değil, yazdım ama beni isteyen yok. Benim de gidip “Kardeşim, seks de yazarım” diye talepte bulunacak halim yok. O zaman diğer senaryolara yüklendim. Üç beş tane ancak yazabiliyordum. [...] Ama bizim çalışma düzenimize seks filmleri furyası en çok iki-üç yıl sekte vurmuştur. sonra normal sinema seyircisi kendi filmlerini istedi, gene geldik, gene yazdık. (Önal, 2009, s. 236)

Safa Önal, seks filmlerinin senaryoları için senaristlere pek ihtiyaç duyulmadığını, o filmleri çekenlerin senaryoları daha çok sette yazdıklarını dile getirir: “Çoğu zaten cinselliğe dayanan sahnelerden kuruluyordu. Bir entrika, bir kurgu... İki-üç tane güzel, çıplak kadın, birkaç adam, adamakıllı seks, *Tak Fişi Bitir İşi* falan gibi. O zaman, ben çok aranmadım. Toplasan seks furyasında yazdığım senaryo sayısı, on taneyi bulmaz” (s. 236).

Safa Önal, senaryo yazarlarının telif hakları konusunda verdiği mücadele ile de sektörün sembol isimlerinden biri olmuştur. Önal (2010, s.70), gece-gündüz demeden çalıştığı ve senede yirmi beş senaryo yazdığı dönemlerde yaptığı işlerin bir listesini tutmamıştır:

Devamlı yazmışım, yazmışım ama bunun çetelesini tutmamışım. Yazdıklarımın içinde afişlere ve jeneriğe adımın konmadıkları da var. Şimdi onlar yavaş yavaş orta yere çıkıyor! “Ben yazarım kardeşim, gece yazarım, gündüz yazarım, gene gece yazarım, sayısı ne kaç tane?” dememişim ama en az 7-8 yıl boyunca sürdürülen anketler gösteriyor ki, en çok yazan, yılda yirmi beş senaryonun altına düşmeyen bir herifim. Telif hakları için dava açınca yazdığım yönettiğim filmleri Kültür Bakanlığı arşivinden bulmak mecburiyeti çıktı. Bunların hepsini topladık, bir araya getirdik, çıkarttık. Aylar sürdü bu serüven! ... burada bu filmlerin benim olduğuna dair SESAM’dan ‘Sinema Eserleri Sahiplenme Meslek Birliği) onay aldık. Damgalattık. Ve davayı açtık.

Safa Önal'ın oğlu ve onun kız arkadaşı, telif haklarıyla ilgili dava süreci sonucunda toplanan filmlerin yaklaşık dört yüz civarında olduğunu görünce *Guinness Rekolar Kitabı*'na başvuru sürecini başlatırlar:

Neyse, bunların hepsini topladık, bir araya getirdik, çıkarttık. Aylar sürdü bu serüven!.. [...] [B]u filmlerin benim olduğuna dair SESAM'dan (Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği) onay aldık, damgalattık, "Evet, bütün bunlar bu adamındır" diye. [...] Bu arada benim filmlerimin dört yüzü bulduğuna (375, 395 oldu sonra) tanık olan sevgili oğlum Umut ve onun arkadaşı Sevin, [...] benden gizli, dünya Rekolar Birliği Guinness'in Türkiye'deki temsilcisi, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden Profesör Orhan Kural ile konuşuyorlar. [...] Guinness, resmi bir kutlama mektubuyla, benim "Dünyada 2005 yılına kadar en çok senaryo yazan senaryocu" olduğumu tescil etti. (Önal, 2009, s. 372-373)

Safa Önal (2009, s. 164), *Guinness Rekolar Kitabı*'na giren 395 senaryosunun hiçbirini için bir mukavele (sözleşme) yapılmadığına dikkat çeker. Önal (2009, s. 314), 1995 öncesinde yazılan eserlere telif ödenmemesini büyük bir haksızlık olarak değerlendirir. Telif ücretleri meselesinde 1995 öncesi ve sonrası ayırımına şiddetle karşı çıkar:

Hakkımızın ne kadar çok yendiğini anlatmamam!... Müthiş kederim var bu konuda. Biz, yapımcılar para kazanmasın demiyoruz ki! Yapımcılar o filmleri yine satsınlar, yine kiralsınlar televizyon istasyonlarına. Ama onlar ekmeğin içine tereyağ sürüyorlarsa, öyle alıyorlarsa o parayı, hiç değilse dış kabuğunu da bize bıraksınlar. Yani yine yüzde ellisini-altmışını onlar alsın, biz de bu tarafta filmi çeken yönetmen, yazar senaryocu olarak, müziğini yapan adam olarak, oyuncular olarak biz de kendimize göre bir para alalım. Biz emek vermişiz o filmlere, bunu alalım bari. Ve yasa, "sizsiniz sahibi" diyor, cümle, kural olarak öyle diyor. Ama kimsenin bir şey aldığı yok.

Safa Önal (2009, s. 314), aynı filmlere müzik yapan bestecilerin MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) sayesinde telif ücreti alabildiklerini belirtir:

Buna mukabil aynı dönemin filmlerinden, benim 1995 öncesi - 1995 sonrası diye ayrılmış dönemde tanınmayan hakkıma karşı, benim filmlerime müzik yapan arkadaşımız, o filmlerden telif ücreti alıyor. Belgelidir bunlar. Diyelim Bodrum Hakimi. Ben onu yazarken, onun müzikçisi Cahit Berkay'ın haberi bile yok böyle bir filmde. Film yazılıyor, yönetmen çekiyor, stüdyoya geliyor, işleme giriyor, ondan sonra da seyrettiriliyor müzikçiye, "Buna bir müzik yap" deniyor. O da filmin müziğini yapıyor ve bu filmlerden açıkça, belgeli para alıyor, bize verdi o belgeleri MESAM. Biz de mahkemeye sunduk. Aynı filmde ben para alamıyorum. Üstelik de pek çok filmin hem yönetmeni hem senaryocusuyum, iki türlü sahibiyim ama müzikçi, isim veriyorum, aziz dost ve gerçek usta Cahit Berkay para alıyor. Elbet helal olsun!...

Safa Önal (2009, s. 315-316), sinemaya emek veren eser sahipleri olarak haklarını alamadıklarını dile getirir:

Bunlar akçeli davalar olduğu için, davayı açarken harç yatırmak gerekiyor mahkeme veznesine. [...] Bir dönemin insanları, sinemayı sinema yapanlar, para kazandıranlar şimdi haklarını savunmak için gerekli parayı mahkeme veznesine yatıramıyor ve yavaş yavaş geri çekiliyorlar. Neden? Öbürleri de, onların yaptığı bu filmlerin paralarını afiyetle yiyorlar. Bir defa bir para vermişler. O da ceplerinden çıkmamış, bölge işletmecilerinden almış, film yapmışlar. Sen yazmasan, o yönetmese, beriki oynamasa, onun yapacak hali falan yok. Ama, “Yahu, haklısın, buyur yüzde yirmi beşi de senin olsun” düşüncesini bile taşıyorlar. Rahmetli senaryo ustası Bülent Oran, “Bir 10 liracık alayım da öyle öleyim...” diyordu, gözleri açık gitti. Atıf Yılmaz, rahmetli Sırrı Gültekin... Bu adamların hepsi sinemamıza “altın çağ” yaşatmışlar...

Bir televizyon kanalı, ünlü bir yapımcıya yazılı beyanda bulunarak Safa Önal’la uzlaşmaya varmadığı sürece senaryosunu Önal’ın yazdığı filmleri göstermeme kararı alır:

“Biz Safa Önal filmlerini oynatmak istemiyoruz” diyorlar. Yani yapımcılardan birine, “Anlaşırsanız kendisiyle...” diye resmi bir mektup yazmışlar, o mektubun fotokopisi bendedir. Bu, ilk sevindirici haberdur. Bizim eser sahibi olduğumuzu kabul ettikleri için, ileride herhangi bir tatsızlık olursa, bize para ödeme meselesi ile karşı karşıya kalmamak için ilk defa böyle bir çekingenlik yaşıyorlar: “Safa Önal ile anlaşın, feragat etsin. Bize bunu belgeleyin, ondan sonra biz Safa Önal filmlerini alırız” diyorlar yapımcıya. Meğer o yapımcıda benim on tane filmim varmış. Şimdi o on filmi, o televizyon istasyonu almıyor, adını belirtmenin anlamı yok. (Önal, 2009, s. 316)

Nazlı Ilıcak, *Sabah* gazetesinde 19 Ekim 2009’da yayımlanan “Ertuğrul Günay Mutlaka Okusun” başlıklı yazısında, Safa Önal’ın bir grup sinemacı ile birlikte telif hakları için verdiği mücadeleden bahseder:

1995’te bir “Telif Hakları Yasası” çıkarıldı. “Bir eserin sahibi, onu yaratandır... Sinemada yönetmen- senaryo yazarı- özgün müzikçi ve varsa eğer diyalog yazarı eserin sahibidir...” diyor. TBMM’de oturum biterken, bir önerge verildi.” Bu yasa 1995’ten sonraya yapılacak filmler içindir...” diye bir ek. Son anda kabul edilen bu önergeyle 70 yıl sinemaya emek vermiş ve “6700” film üretmiş bütün sanatçılar ve teknisyenler, o güne kadar ki emeklerinin karşılığını kaybettiler. Filmlerinin TV’lerde gösterimlerinden gelen trilyon böylece sadece yapımcıların ceplerine aktı; akıyor!.. O filmlerin gerçek sahipleri ise aç ve perişan öldüler, ölüyorlar... Cenazelerini, çok defa onların hakkını yiyen yapımcılar kaldırmak lütfunda bulunuyorlar. Bu haksızlığa karşı, sinemayı sinema yapan bir grup olarak davalar açtık. Yönetmen Atıf Yılmaz senaryocu Bülent Oran, Sırrı Gültekin, Mehmet Dinler, Yılmaz Atadeniz, Ülkü Erakalın, Aram Gülyüz. 7 yıl süren duruşmalar sırasında arkadaşlarımın çoğu öldü... Bütün davaları kaybettik.

Safa Önal (2010), senaryo yazarlarına ödenmesi gereken telif hakları konusunu Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne kadar götürmüştür. Önal, yazdığı yüzlerce senaryodan büyük paralar kazanmadığını, belki rahat bir hayat geçirdiğini ama asıl parayı yapımcıların kazandığını dile getirir. Hatta Cüneyt Arkın'ın evindeki bir sohbet sırasında bir yapımcının “Safa çalıştı, parayı biz kazandık” dediğini aktarır.

Safa Önal'ın imza attığı televizyon dizileriyle beraber yazdığı senaryo sayısı 550'yi bulur:

Elli hafta, Sen Allahın Bir Lütfusun yazmışım. 83 hafta Böyle mi olacaktı yazmışım. Zirvedekiler yazmışım, Affet Bizi Hocam yazmışım, Aşk ve Gurur, Gölge Çiçeği, Gözlerinde Son Gece yazmışım. Berivan yazmışım, Gündüzün Karanlığı yazmışım 60 hafta. Sevginin Gücü yazmışım. Zehirli Çiçek yazmışım 52 hafta. Yazmışım da yazmışım... (Önal, 2009, s. 414)

Safa Önal'ın *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girmesi Almanya'da bile haber konusu olur:

Bir de beni asıl şaşırtan, Alman medyası olmuştu. Sanıyorum kitaba girecektir. Alman medyası adamakıllı büyüterek vermiştir, benim medyam kadar. “Bir Türk; Hollywood’u ezdi geçti” başlığı vardır Alman gazetelerinde. Almanların, Amerikan sinemasına veya Amerika’ya karşı duydukları öfkeyi benimle aşmak istedikleri gibi bir duyguya kapılmışımdır. (Önal, 2009, s. 402)

Ancak Safa Önal'a (2009, s. 402) rekortmen senaristliği nedeniyle birtakım eleştiriler de yöneltilir. Önal, bu eleştirileri haksız bulur:

“Dört yüz senaryo yazmış da ne olmuş? Nitelik mi nicelik mi? Bu Safa Önal'ın başarısıysa, Türk sinemasının kederidir” gibi bir yazı döktürmüş bir hanımefendi! İnsaf ölçülerini fena halde zedeleyen, çok taraflı, yurtiçinde ve yurtdışında çok önemli film şenliklerinde ödülleri almayı “üfürükten tayyare” gibi yorumlayan bir yazı gibi gelmiştir bana. 1950'lerin ortalarından bugünlere kadar, Türk sinemasını etkilemiş bir adamın, sadece rakamsal olarak bir halt olduğu, yaptıklarının içinde içerik taşıyan, fikir, yorum, anlatım derinliği ve tartışma taşıyan hiçbir film olmadığı gibi haksız ve doğru olmayan bir suçlama var.

Öktem Başol'a (2010a, s. 37) göre, Safa Önal sektörün getirdiği bütün sınırlamalara rağmen başarılı senaryolar yazmıştır:

Her türlü yokluğa ve çabuk üretimin getirdiği her türlü olumsuzluğa karşın yılları gayet sağlam bir şekilde geçebilmek, kendisini tekrar seyrettirebilmek ve birçok yeni televizyon dizisi için hala esin kaynağı olabilmek, her türlü ön yargının ötesinde, bu öykülerin ne kadar sağlam kurulmuş

olduklarının göstergesidir. İyi ki varmış Safa Önal, iyi ki çok çalışmış, iyi ki bize birçok film bırakmış. Benim için o filmler, küçük bir çocuğun odasında yere saçtığı pek çok farklı oyuncak gibi...

Olkan Özyurt (2010), “[s]ektör olarak sinemamızdaki çarpık yapılanmanın içerisinde yeteneğinden bu kadar faydalanılması bile mucize geliyor insana” (s. 24) sözleriyle Önal’ın zor koşullarda dahi iyi senaryo yazma fırsatlarını yakaladığına ve ödüllerle onurlandırıldığına vurgu yapar:

Kendisine. 2006’da Adana Altın Koza Film Festivalinde ‘Yaşam Boyu Onur Ödülü’, 2007’de Sinema Yazarları Derneği tarafından verilen ‘Onur Ödülü’, 2008’de Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından ‘Kültür ve Sanat Ödülü’ verilmesi ve son olarak bu yıl Antalya Altın Portakal Film Festivali tarafından ‘Onur Ödülü’ ile onurlandırılacak olması tesadüfen olmasa gerek. (Özyurt, 2010, s. 24)

Safa Önal, Yeşilçam Sineması döneminde gerek devletin gerekse özel sektörün -bir iki istisna dışında- sinemaya finansal destek sağlamadıklarını, Yeşilçam’ın kendi yağıyla kavruğunu dile getirir (Önal, 2009, s. 325). Safa Önal (2010, s. 68), yaşadığı tüm sıkıntılara rağmen Yeşilçam Sineması’nı sahiplenmiştir: “Sinema beni para olarak tatmin etti mi, hiç düşünmedim. Yani beni aç bırakmadı, beni susuz bırakmadı. Ben o parayla evlendim. O parayla ev kurdum, o parayla iyi kötü kendime bir yer aldım, o parayla evlat büyüttüm. Sinemamı dünyalara değişmem”.

Safa Önal, Yeşilçam’ın fiilen ortadan kalktığı 1990’lar ve sonrasında eğitim ve mesleki örgütlenme çalışmaları içinde de yer alır: “Doksanlarla birlikte Yeşilçam dönemi kapanırken, Safa Önal kimi zaman dizi senaryoları yazsa da ağırlıklı olarak usta senarist kimliği ile tüm birikimini yeni nesil senaristlerle paylaşmak için eğitim çalışmalarında sonra da senaristlerin kurumsallaşma çabalarında aktif görev alacaktır” (Özyurt, 2010, s. 23). Nitekim Önal, bir süre Senaryo Yazarları Derneği’nin (SENDER) başkanlığını da yürütür.

4.3. Sadık Şendil: Türk Sinemasında Komediye Yeniden Tanımlayan Senarist

4.3.1. Tiyatro Yazarlığından Senaristliğe

Sadık Şendil, Bülent Oran ve Safa Önal ile birlikte Yeşilçam Sineması'nın en kıdemli senaristlerinden biridir. 1913'te İstanbul'da doğan Sadık Şendil, Lozan Barış Konferansı'na katılmış hariciyeci bir babanın oğludur. Şendil, Saint-Mitchell Fransız Lisesi'nde ve Galatasaray Lisesi'nde eğitim alır. Ardından Tütün Eksperliği Yüksekokulu'nu bitirir. Ziraat Bankası'nda tütün eksperisi olarak çalışır ve bu kurumdan emekli olur. ("Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi'si", 2010).

Tiyatro kökenli bir yazar olan Sadık Şendil, 1950'li yılların başında başladığı senaryo yazarlığını ölümüne dek sürdürmüş, iki yüzden fazla senaryo yazmıştır. Sadık Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar*, *Kart Horoz* ve *Kocanın Nişanlısı* gibi Türk Tiyatrosu'nun çok önemli eserlerine imza atmış bir tiyatro yazarı olarak asıl büyük çıkışını Ertem Eğilmez'in 1970'li yıllardaki Arzu Film'i ile yapmıştır.

Sadık Şendil, senaristlik kariyerinin ilk yıllarında ağırlıklı olarak Bakırköy Halk Evi'nden arkadaşı Sırrı Gültekin'in, sonraki yıllarda ise Babiali'de tanıştığı ve sinemaya girmesine önayak olduğu ünlü yönetmen Ertem Eğilmez'in filmlerinin senaryolarını yazar. Hayatının son dönemlerinde ise, Müjdat Gezen'le birlikte Güldürü Üretim Merkezi'nde (GÜM) çalışır (Sadık Şendil, 2015).

Müjdat Gezen, genç yaşlarında Sadık Şendil'in senaryo asistanlığını yapar. Gezen, *Ağlama Palyaço Makyajın Bozulur: Müjdat Gezen Kitabı*'nda bu dönemi şu sözlerle anlatır:

Askerden dönmüştüm ve işsizdim. Sadık Şendil'e senaryo asistanlığı yapıyordum. Fatih'ten Şişli'ye gelip daktilonun başına oturuyor, her gün bana verdiği tretmanlara diyalog yazıyordum. Sadık Ağabey zaman zaman yol parası veriyordu bana. O büroda son derece hareketliydi. Ön tarafta Ertem Eğilmez, Feyzi Tuna, Şerafettin Çedik, Münir Özkul senaryo çalışıyordu. Bu gruba zaman zaman da Tunç Başaran, Kartal Tibet, Atıf Yılmaz gibi isimler de katılıyordu. (Gezen, 2006, s. 64)

Müjdat Gezen, Sadık Şendil'in dramaturjiyi çok iyi bildiğini ve özellikle diyalog yazımı konusunda usta olduğunu dile getirir¹⁵:

Münir Özkul Tiyatrosu'na girince, aynı zarif adamla orada da karşılaştım. İşte Sadık Ağabeyi ilk keşfedişim orada başlar. Münir Ağabeyin oynadığı tüm rollerde tümcelerle bir-iki sözcük ekleyip, bir-iki sözcüğün yerini değiştiriyordu. Görevi bu gibiydi. Ben böyle sihirli bir iş görmedim bugüne değin. Provalarda Münir Ağabey bir söz söylüyor, gülmüyoruz. Sadık Ağabey alıyor, aynı sözü, ya iki değişik vurgu ya da bir yer değiştirme yapıyor, kırılıyoruz kakkahadan... (Gezen, 2006, s. 64)

Müjdat Gezen, sonraki yıllarda Sadık Şendil'in oyunlarını sahneye koyar: “Sadık Şendil'in, *Çılgın Yenge* adlı komedisini sahneye koyduk. Öyle ki tam üç yıl az geldi bu oyuna. Tiyatroların kan ağladığı bir devirde bizim oyunun biletleri karaborsada satılıyordu” (2006, s. 91).

Müjdat Gezen, kendisiyle yapılan 30 Nisan 2015 tarihli görüşmede “büyük usta” olarak nitelendirdiği Sadık Şendil'den oyun ve senaryo yazarlığı konusunda çok şey öğrendiğini söyler. Gezen'e göre, “Sadık Ağabey Fransızca bilen, çok okuyan, çok iyi dramatik yapı bilen birisiydi. Hem oyun yazarken hem senaryo yazarken büyük ustalık sahibiydi”. Müjdat Gezen, Sadık Şendil'in Frank Capra'nın *Elmacı Kadın* (1961) ve Sergio Leone'nin *İyi, Kötü ve Çirkin* (1966) filmlerinin senaryolarını çok başarılı bulduğunu ve anlata anlata bitiremediğini söyler. Gezen'e göre Sadık Şendil, “tam bir İstanbul beyefendisiydi. [...] Çok espriliydi. Nekre derler, müthiş bir pratik zekası vardı. Anında espriyi patlatırdı”¹⁶. Müjdat Gezen, 1980'lerin başında Kandemir Konduk'la birlikte Güldürü Üretim Merkezi'ni (GÜM) kurduklarını ve ölünceye kadar da orada Sadık Şendil'le birlikte çalıştıklarını söyler. Müjdat Gezen'e göre Sadık Şendil, çok iyi diyalog yazan, dramatik yapı kurma ve gerilim (suspense) oluşturma konusunda usta bir yazardır. Nerede düğüm atılacak, nerede çözülecek çok iyi bilir. Müjdat Gezen'e göre, Sadık Şendil “hem Türk Tiyatrosu hem Türk Sineması'nda bileği kolay bükülmeyecek bir yazardır”. Müjdat Gezen, dönemin diğer senaristleri gibi Sadık Şendil'in de “[b]iri sansür için biri

¹⁵ Bülent Oran ve Safa Önal'ın da diyalog konusunda usta olduklarını hatırlatmakta yarar vardır. Buradan, Yeşilçam'da makbul bir senarist olabilmek için iyi bir diyalog yazarı olmak gerekiyordu sonucu çıkarılabilir.

¹⁶ Müjdat Gezen, Sadık Şendil'den şu anekdotu aktarır: “Sırrı Ağabey fotoğrafını imzalamış Sadık Şendil'e, duvarına asmış o da çerçeve içinde. Her cumartesi Sadık Ağabey'de toplanırdık, yemek yerdik; Sadık Ağabey çok güzel yemekler yapardı. Münir Ağabey ‘Sadık Ağabey’ dedi, ‘oraya Sırrı’nın resmini asmışsın, benim yok’. Sadık Ağabey şöyle yanıtladı: ‘Ben bizzat seni asmayı düşünüyorum’”.

sinema için...” iki senaryo yazdığını dile getirir. Bu nedenle sansüre giden senaryo ile filme çekilen senaryo farklıdır: “Murat Bey diye bir ahab vardı Yeşilçam’da bu işten para kazanan... Sansür senaryolarını o yazardı. Sadık Şendil’in senaryosu Murat Bey’e gider. Murat Bey o senaryoyu baştan yazar. Sansürden geçer. Gelince Sadık Ağabey’inki çekilirdi”.

Müjdat Gezen (2010, s. 224), ustası olarak gördüğü Sadık Şendil’in senaryolarında dramatik yapıya çok önem verdiğini şu sözlerle dile getirir: “Benim, ustam Sadık Şendil’den ilk öğrendiğim şey, dramatik yapının kuvvetli olması gerektiğidir. Yani başlangıcı olacak, gelişmesi olacak, düğümü mutlaka olacak, çözümü olacak ve sonucu olacak”.

Göksel Arsoy, Halit Refiğ’e çektiği *Şafak Bekçileri* (1963) filminin senaryosunu ilk olarak Sadık Şendil’e yazdırır. Halit Refiğ, Şendil’in senaryosunu beğenmez ve kendisi yazmak ister. Halit Refiğ, *Sinemada Ulusal Bir Tavır* adıyla kitaplaştırılan nehir söyleşide bu olaydan şu şekilde söz eder:

Göksel Arsoy bu filmi yapmamı teklif etti. Ben, “Gökselciğim, ben bu senaryoyu yapmak istemem ama bu filmi benim yapmamı istiyorsan, başka bir şey yazmak isterim” dedim. Benimle yapmak istediğini söyledi. Senaryoyu yazmadan önce jet uçaklarını ve jet pilotlarını tanımam gerektiğini söyledim. Onları tanımadan, bilmeden bir senaryo yazmak bana uygun gelmiyordu. (Refiğ, 2007, s. 118)

Ertem Eğilmez, 1960’lı yılların sonlarında komedi filmlerinde kaybettiği parayı melodramlarla geri kazanmaya çalışır. Sadık Şendil’in Antalya Film Festivali’nde en iyi senaryo ödülü aldığı *Kalbimin Efendisi* (1970) bu çabanın ürünüdür. Ertem Eğilmez de bu filmle en iyi film ödülünü kazanır (İlgaz ve Pekman, 2010, s. 125).

Türk sinemasının ünlü yapımcılarından Türker İnanoğlu, Giovanni Scognomillo’nun kaleme aldığı anılarında şu bilgileri aktarır:

Sadık Şendil’in esas mesleği tütün eksperliğiydi. Yani Anadolu’da tütün çıkan bölgeleri dolaşıp, tütünün kalitesini tespit ediyordu. Bir anlamda devlet memuruydu. Senaryo ve oyun yazarlığını, resmi görevi dışındaki zamanlarda yapardı. Kendisi, eğlenmeyi, gece hayatını çok severdi. Her akşam bir kadeh rakısını mutlaka içerdi. Her pazar öğle yemeğinde, evinde sinemacı, tiyatrocü dostları için açık büfe vardı. Randevular çoğunlukla Sadık Şendil’in evinde verilirdi. O dönemler benim de gece hayatım fazla olduğundan, Sadık Bey’le çok iyi anlaşır, sık sık beraberce

alaturka musiki dinlemeye, gece kulüplerinin şovlarını seyretmeye giderdik. (Scognamillo, 2004, s. 212-213)

Sadık Şendil, ilkokul sıralarından itibaren geleneksel temaşa sanatları, kukla, orta oyunu ve tiyatro ile ilgilenmeye başlar. Sonraki yıllarda bir yandan tütün eksperliğini sürdürürken bir yandan da Bakırköy Halk Evi'nde oyunlar yazıp yönetir. Şendil, Bülent Oran ve Safa Önal'ın aksine, ancak tütün eksperliğinden emekli olduktan sonra tüm zamanını senaryo yazarlığına ayırabilmiştir. Bu nedenle Oran ve Önal'a nispetle Şendil'in yazdığı senaryo sayısı daha azdır. Ama yine de iki yüz senaryo gibi bir rakama ulaşmış olması azımsanacak bir iş olarak görülemez. Sadık Şendil'in genç yaşta kaybettiği eşi Lahut Hanım için yazdığı *Senede Bir Gün* isimli şarkı Yeşilçam Sineması'nın da katkısıyla ortak hafızamıza yerleşmiştir¹⁷. Oğlu Cem Şendil, annesinin ölümünden sonra babasının bir-iki sene hiç senaryo yazamadığını söyler. Bu şarkının sözleri Sadık Şendil'in de en az Bülent Oran kadar romantik ve duygusal bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir: “Beklerim yolunu aylar boyunca... Yeter ki gel bana senede bir gün!” (“Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi'si”, 2010).

Sadık Şendil'in sinema macerası, başrollerini Cahide Sonku ve Zeki Müren'in paylaştıkları *Beklenen Şarkı* (1953) filmi ile başlar. Sadık Şendil (1974, s. 20), *Yedinci Sanat* dergisinde yayımlanan “Ertem Eğilmez'le Konuşma” başlıklı söyleşide senaryo yazarlığına nasıl başladığını şu sözlerle anlatır: “1952'de başladı. [...] Cahide (Sonku) Hanım, Zeki Müren Bey'e bir senaryo arıyormuş, bana bahsettiler. Sen müzikal piyesler yazmışsındır diye. Böylece ‘Beklenen Şarkı’yı yazdım, getirdim, beğendiler. Böylece senaryo sahasına girmiş olduk”. Sadık Şendil, bu senaryonun eleştirmenler tarafından alaya alındığını ve o yıllarda henüz tanınmamış bir isim olduğu için çok eleştirildiğini dile getirir: “Sonra senede 4-5 senaryo yazarak devam ettim. Ama ne olursa yazardım, bilinçli olarak değil. Hâlâ da ben bilinçli olduğuma kani değilimdir, samimî söyleyeyim” (s. 20).

Beklenen Şarkı filmi büyük ilgi görünce Şendil'in senaristlik kariyeri ivme kazanır. Peş peşe senaryo yazma teklifleri almaya başlar. Şendil, senaryo yazarlığını 1986 yılındaki ölümüne dek sürdürür. Bu süre zarfında bugün de ilgiyle izlenen birçok filmin senaryosuna

¹⁷ Gönümde açmadan solan bir gülsün / Her zaman gamlıyım, her zaman üzgün / Beklerim yolunu aylar boyunca / Yeter ki gel bana senede bir gün / Ağarsın saçlarım, solsun yanağım / Adını anmaktan yansın dudağım / Bu aşka canımı adayacağım / Yeter ki gel bana senede bir gün

imza atar. Özellikle Arzu Film çatısı altında kalabalık bir çalışma grubuyla üretilen senaryoların arka plandaki maestrosu olan Şendil'in bu dönemde yazdığı *Tatlı Dillim* (1972), *Gülen Gözler* (1977), *Şabanoğlu Şaban* (1977), *Neşeli Günler* (1978) ve *Hababam Sınıfı* serisi unutulmaz filmlerden bazılarıdır. Sadık Şendil; *Bir Millet Uyanıyor* (1966), *Dikkat Kan Aranıyor* (1970) ve *Sev Kardeşim* (1972) filmleriyle Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde üç kez en iyi senaryo ödülüne lâyık görülmüştür ("Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi'si", 2010).

Sadık Şendil de Bülent Oran gibi, yazdığı senaryoları ciddiye almaz; hatta yakın çevresine "[e]vladım, Türk filmine gitmeyin, bunlardan bir halt olmaz" dediği söylenir. Sadık Şendil, Bülent Oran ve Safa Önal'ın aksine, yazdığı senaryoların bir kısmının parasını alamamıştır. Bülent Oran ve Safa Önal yazdıkları senaryoların ücretleri için pazarlık yapmaktan kaçınmazken Sadık Şendil bu konuda çekingendir:

"Sadık Abi bir senaryo istiyoruz, kaç ayazarsınız?" diyene, "Estağfurullah, siz bilirsiniz" der. Tüm bu iyi niyetine karşın, çok defa istismar edilir, kandırılır: Senaryoyu okumak için alıp, bir daha dönmeyenler; filmi çekip parayı vermeyenler... Çoğu zaman paraya ihtiyacı olmasına rağmen, hepsini sükûnetle karşılar. "Olmaz, ayıptır" diyerek kimseyi mahkemeye vermez ama senaryoyu vaktinden geç teslim ettiği için çok defa mahkemelik olur. ("Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi'si", 2010)

Müjdat Gezen, Sadık Şendil'in konservatuarlarda ders olarak okutulması gereken bir deha olduğu görüşündedir. Gezen'e göre Sadık Şendil, her zaman gençlerle vakit geçirmek isteyen, yeni fikirlere açık, son derece kibar, hayat dolu, zeki, yaratıcı ve esprili bir insandır: "Ben 40'ıma basıyordum. 'Allaah sen yaşılanıyorsun! Seninle arkadaşlık edemem artık' dedi. Niye dedim, 'Oğlum, genç adamla arkadaşlık edersen fikirlerin genç kalır' dedi" ("Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi'si", 2010).

Sadık Şendil'in senaryolar yazdığı yönetmenlerden biri de Sırrı Gültekin'dir. Agâh Özgüç (1992, s. 22), Gültekin ve Şendil'in 1957 yılından sonra uzun süre birlikte çalıştıklarını dile getirir. Özgüç'e göre Sırrı Gültekin, "elinde Öztürk Serengil gibi Sadık Şendil'in çizdiği küçük insan tiplerine, ironik dünyasına uyan bir oyuncu" olduğu hâlde söz konusu yazarın Ertem Eğilmez'le olan çalışmalarına kıyasla Yeşilçam standartlarının üzerine çıkamaz (1992, s. 22).

Sadık Şendil yalnızca komedi senaryoları yazmaz; aynı zamanda birçok melodrama da imza atar. Örneğin Şendil, Emily Bronte'nin Viktorya dönemindeki saplantılı bir aşk hikâyesini anlatan *Uğultulu Tepeler* romanını *Ölmeyen Aşk* (1966) adıyla sinemaya uyarlamıştır (Baskın, 2012, s. 60).

Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı ve bugün bir kült film olarak kabul edilen *Canım Kardeşim* (1973) ise, Yeşilçam melodramlarının kalıplarına sığmayan bir filmidir:

O güne kadar Tarık Akan'ı yakışıklı ve cici rollerde gören seyirci leş gibi kıyafetler giyen bu delikanlının babasının kendisini yakışına, küçük kardeşinin kanserden ölüşüne tanık olmak istemez; çünkü o güne kadar kendisinden az da olsa bahseden Yeşilçam bu sefer olabildiğince "gerçekçi"dir. Seyirci Canım Kardeşim gibi muhteşem bir filmin gerçeklerini görmek istemez, izlemez... Gişede batar film. Sonra hem de çok sonra film kendi hayran kitlesini yaratır. (Sadık Şendil, 2012)

Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil ikilisinin yönetmen ve senarist olarak birlikte kotardığı ve 1970 yılında 7. Antalya Film Festivali'nde Eğilmez'in en iyi yönetmen, Sadık Şendil'in en iyi senaryo ve Kriton İlyadis'in ise en iyi görüntü yönetmeni ödülleri aldıkları *Kalbimin Efendisi* filmi tam olarak Yeşilçam kalıpları içinde üretilmiş bir melodramdır:

Film hakkında Ses dergisinde yayınlanan kısacık eleştiri, bu 'Türk filmi' nitelemesini açmak açısından dikkate değer: "Genç olsanız, evli olsanız, kocanızı sevseniz ve de sevimli bir çocuğunuz olsa n'aparsınız? Havalara uçarsınız, değil mi? Ama durun, madalyonun bir de öteki yüzü var. Kız kardeşiniz iğfal edilse, koşup gittiğiniz zaman kardeşinizin kendini iğfal eden öldürdüğünü görerek düşüp bayılsanız, katil zanlısı olarak yakalansanız, sonra eşiniz sizden boşanıp, bir başkasıyla evlense, vb. Eğilmez bütün bunları bir bir anlatıyor Kalbimin Efendisi'nde." (Pekman, 2010, s. 25-26)

Sadık Şendil, Arzu Film'in kadrolu senaristi olarak çalıştığı dönemde Ertem Eğilmez'in onay verdiği ölçüde Yeşilçam'daki diğer yapım şirketleri için de senaryolar yazmıştır. Örneğin yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı bir serüven filmin olan *Nehir* (1977) bunlardan biridir (Dorsay, 1989, s. 225-226).

Zaman zaman eleştiriler olsa da Sadık Şendil farklı türlerde senaryolar yazan verimli ve yetenekli bir yazar olarak Arzu Film'in yükünü uzun yıllar boyunca taşımıştır:

Sadık Şendil'in güldürü yazma konusundaki başarısının yanı sıra diğer türlerde de senaryo üretebilen bir kalem olduğu [...] açıkça ortaya çıkar. Bu açıdan, Yeşilçam'da önde olmayı isteyen bir yapım şirketinin sahip olmak isteyeceği türden verimli ve yetenekli bir senaryo yazarı olarak Sadık Şendil, zamanın ruhunu yakalayacak çok çeşitli türlerde ve tonlarda filmler yazabileceğini gösterir. (Kirel, 2010, s. 226)

Sadık Şendil, senaryosuna imza attığı filmlerin ticari başarısına rağmen Yeşilçam'ın film üretim mantığını eleştirir:

Türk sinemasından kim memnun ki ben olacağım? Her şeyden önce sinemamızda senarist yok. Hiçbirimiz bu işin tekniğini enine boyuna bilmiyoruz. Bu bakımdan senaryo kuruluşu teknik hatalarla doluyor. Üstelik senaryo yazarken aklımıza gelen yüz şeyden en az doksan beşini kâğıda dökemiyoruz. Sebep malum. Teknik ve mali imkânsızlık... Bilirsiniz, sinema, dünyanın görüntüye dayanan sanattır. Biz, görüntü değil lakırdı satıyoruz. Şöyle bir misal vereyim isterseniz: Ecnebler zenginliği şahane villalar, yatlar, kotralar, geziler göstererek anlatıyorlar. Biz aynı şeyi, "Benim amcam çok zengin," sözüyle geçiştiriyoruz... Batı ülkelerinin sinemalarında iki arabanın çarpıştırılmasıyla bir ölüm, yerli sinemada, "Kemal'i araba çiğnedi,"dir. Sinemaya devlet himayesinin ve büyük sermayenin girişine kadar da bu böyle gidecek. Mamafihi, ben bu şartlar altında yapılabilecek olanın azamisinin yapıldığına inanıyorum. Buna inandığım kadar, sanki her şeyimiz tamammış gibi yapılan tenkitlerin samimiyetine de inanmıyorum. (Hakan, 2013, s. 300)

Sermayesiz ve endüstrileşememiş bir sektörde üretim yapmanın senaristlerin işlerini zorlaştırdığını dile getiren Sadık Şendil, Yeşilçam Sineması'nda geleneksel tiyatronun mirasından yararlanarak senaryosunu yazdığı filmlere bir tür gişe garantisi sağlar.

4.3.2. Geleneksel Tiyatronun Mirasından Yararlanmak

Sadık Şendil, 1910'lu yılların başında bir Osmanlı tebası olarak dünyaya gelmiş, okul yıllarından itibaren bir Cumhuriyet vatandaşı olarak hayatına devam etmiştir. Galatasaray Lisesi'nde öğrencilik yaptığı yıllarda Karagöz oynatmış, Bakırköy Halkevi'nde oyunlar yazıp sahneye koymuştur. Şendil; orta oyunu, meddahlık ve Karagöz'ün henüz hayatın içinde olduğu bir zaman diliminde dünyaya gözlerini açmış ve bir İstanbul çocuğu olarak bu temaşa kültürü içinde yetişmiştir. Sonraki yıllarda edindiği tiyatro deneyimiyle geleneksel tiyatro ve gösteri sanatları konusundaki birikimini birleştirmiştir. *Kart Horoz, Kocanın Nişanlısı, Yedi Kocalı Hürmüz ve Kanlı Nigar* gibi

bugün hâlâ Türk tiyatrosunun en önemli oyunları arasında yer alan metinler, Şendil'in gelenekle modern arasında kurduğu bu verimli bağın nitelikli ürünleri olarak defalarca sahnelenmiş ve sinemaya uyarlanmıştır¹⁸.

Sadık Şendil'in geleneksel tiyatronun ve temaşa sanatlarının mirasından yararlanması tamamen bilinçli bir tercihtir. Nitekim Şendil, güçlü bir sanatçı duyarlılığına ve öngörüsüne sahiptir. Çok iyi bir gözlemcidir. Türk toplumunun kültürel kodlarını, inançlarını ve yaşam biçimini iyi analiz etmiştir. Birlikte çalıştığı Ertem Eğilmez ve Babıali'den tanıdığı Kemal Tahir ile bu konu hakkında konuştukları ve bazı fikirler geliştirdikleri anlaşılmaktadır. Nitekim Kemal Tahir de özellikle *Devlet Ana*'da (1967) Sadık Şendil'le benzer bir yöntemi takip etmiş, Türk edebiyatının geleneksel kadim metinlerini esas almıştır. O yıllarda Sadık Şendil'in İlhan Engin ve Kemal Tahir'in birlikte *Beş Kardeştiler* (1962) filminin senaryosunu yazmış olması, bu konularda benzer düşüncelere sahip olduklarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Sadık Şendil, Arzu Film çatısı altında Ertem Eğilmez liderliğinde üretilen filmlerde, orta oyunu, meddah, Karagöz ve Keloğlan masalları başta olmak üzere geleneksel tiyatronun ve Türk temaşa sanatlarının mirasından yararlanır. Sözlü anlatı geleneği sayesinde seyircinin beğeniyle izlediği ve gişede başarıyı yakalayan projeler üretilir:

Eğilmez'in 1974 yapımı iki filmi Salak Milyoner ve Köyden İndim Şehire: Türk temaşa sanatlarının, Karagöz'ün, tuluat tiyatrosunun ve Keloğlan masallarının izlerinin büyük ölçüde görüldüğü ve önceki filmlere nazaran belirginleştiği filmlerdir. Bu filmlerden sonra çektiği Mavi Boncuk, Hababam Sınıfı serisi, Süt Kardeşler ve Şabanoğlu Şaban filmlerinde, bu gelenekselin modernleştirilme hali güçlenerek devam eder. (Sayıcı, 2015, s. 26)

Adile Naşit de Şendil'in orta oyunu geleneğini çok iyi bildiği için senaryolarını çok rahat kaleme aldığını ifade eder (aktaran Sekmeç, 2013, s. 23).

Sadık Şendil'in en başarılı oyunlarından biri olan *Kanlı Nigar* bir kez Ülkü Erakalın (1968) bir kez de Memduh Ün (1981) tarafından olmak üzere iki kez sinemaya

¹⁸ Sadık Şendil, *Yedinci Sanat*'ta yayımlanan 1974 tarihli söyleşide, kendi oyunları *Kart Horoz*, *Kanlı Nigâr* ve *Yedi Kocalı Hürmüz*'den yapılan sinema uyarlamalarını başarısız bulur. Sadık Şendil, Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971) uyarlamasını "benim kurgumu, benim senaryomu ya da beraber hazırladığımız senaryoyu çok değiştirdiler" sözleriyle değerlendirir.

uyarlanmıştır. Şendil, Osmanlı toplumunda kadının erkekler karşısındaki zayıf konumuna dikkat çekilen oyunda açıkça feminist bir tavır sergiler:

Kanlı Nigar ilk olarak Karagöz oyunlarından birinde çıkıyor karşımıza. Sadık Şendil öyle sunuyor ki onu bize, hayran olmamak elde değil. Osmanlı'da kadın olmanın zorluğunu anlatırken, gölge oyunundaki biryosmayı öyle bir karakterizasyonla aktarıyor ki sonunda ortaya Cihan Yandı Kanlı Nigar çıkıyor. (Öztürk, 2007)

Sadık Şendil, Yavuz Pekman'ın da dikkat çektiği gibi, senaryosunu yazdığı *Hababam Sınıfı* filmlerinde geleneksel temaşa sanatlarından geniş ölçüde yararlanır:

Hababam Sınıfı'ndaysa cemaat, aile sıcaklığını ve bağlılığını okulda bulan bir grup gencin meydana getirdiği bir sınıf olarak gözüktür. Karagöz tiyatrosunda başrolde Osmanlı mahallesi varsa, bu filmlerde de başrol 'sınıf'tan başkası değildir. Tıpkı Karagöz ve Ortaoyunu'nda olduğu gibi, sıkı örülmüş bir öykünün, belli bir dramatik aksiyonun bulunmadığı, daha çok birbirine eklenmiş kısa oluntuların, skeçlerin meydana getirdiği Hababam filmlerinde, gevşek bir kanava etrafında seyirci asıl olarak tiplere ve bu tiplerin yarattığı güldürüye yönelir. Seride, okul, bir cemaat olarak, diğer filmlerde olduğu gibi toplumumuza ait pek çok farklı tipin sahne almasına imkân sağlayan bir 'Meydan-ı Küşteri' işlevi görür; bütün kusur ve zaaflarıyla bir bakıma karikatürize edilmiş, geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi grotesk bir hale sokulmuş toplumsal bir fotoğraf oluşturur. (Pekman, 2010, s. 190-191)

Geleneksel tiyatroyu ve temaşa sanatlarını çok iyi bilen Sadık Şendil, bu konudaki birikimini Arzu Film çatısı altında kaleme aldığı güldürülerde yoğun olarak kullanmıştır. Özellikle söze dayalı mizah konusunda büyük bir yetkinlik göstermiştir:

Şendil, yazdığı Yedi Kocalı Hürmüz, Kanlı Nigar gibi yerli müzikallerle, geleneksel tiyatro ile Batılı sahne arasında bir köprü kurmuş, çağdaş halk tiyatrosunun oluşumuna önemli katkılar yapmıştır. Bu oyunlar günümüze dek pek çok defa sahnelenerek halk temaşamızın en bilinen eserleri arasına girmiş, toplumsal belleğe kazınarak birer klasik halini almışlardır. Aynı durum Şendil'in senaryolarını yazdığı, başta Ertem Eğilmez filmleri için de geçerlidir. (Pekman, 2010, s. 196-197)

Ertem Eğilmez, Sadık Şendil ve Arzu Film ekibi, geleneksel Türk tiyatrosu ve temaşa sanatlarının mirasını popüler sinemada bilinçli ve etkili bir şekilde kullanma çabası içindedirler:

Şabanoğlu Şaban, ön jenerikteki tanıtım yazılarının ardından şu ibareyle başlar: "Bu film her şeyin taklit ve şakaya dayandığı geleneksel Türk Temaşa sanatının sinemaya ilk uygulamasıdır." Gerçekten, filmde geleneksel gösteri sanatlarının izleri bulunur. Bir defa, kanto ve kantocu

unsurları filmin içine ustaca yerleştirilmiş ve dramatik yapıya katkıda bulunacak bir biçimde kullanılmıştır. (Aytekin ve Eroğlu, 2010, s. 96-97)

Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil birlikteliğinin en önemli ürünlerinden biri de Kemal Sunal'ın hayat verdiği Şaban tiptemesidir. Bu tipteme, Kemal Sunal tarafından birçok filmde tekrar tekrar canlandırılır:

Kemal Sunal'ın hayat verdiği Şaban tipi, 1972 yapımı Tatlı Dillim'de başlayan uzun yolculuğunu, pek çok değişik sıfatla (ve zamanla Ertem Eğilmez'den de koparak) onlarca filmde, ama hep aynı özelliklerle sürdürmüştü; hem Eğilmez'i hem de yaratıcısı Sunal'ı aşarak kendi başına bir kült halini almıştır. Öyle ki, Şaban bir kavram olarak, orijinal anlamının yanında, 'aptal, alık, saf, şaşkın, budala anlamlarıyla Türkçe Sözlük'e dahi girmiştir. Şaban'ı Şaban yapan merkez tip kuşkusuz Hababam Sınıfı'nın İnek Şaban'ıdır; ama Arzu Film repertuarındaki Şabanoğlu Şaban; köyden İndim Şehire, Salak milyoner, Süt Kardeşler, Tosun Paşa, Oh Olsun, Mavi Boncuk, Salako gibi filmlerde, tıpkı Karagöz gibi değişmez kimi kalıplaşmış özellikleriyle bu tip, toplumumuzu oluşturan herkes tarafından neredeyse ezberlenmiş bir kişiliğe dönüşür. (Pekman, 2010, s. 191)

Arzu Film çatısı altında üretilen filmler, bu anlamda geleneksel temaşa sanatlarımızın ve sözlü kültür geleneğimizdeki anlatı sanatlarının dramatik yapıya kavuşturulmasıdır. Bu da, hem temaşa sanatlarını iyi bilen hem de dramatik yapı kurmaya en az Ertem Eğilmez kadar önem veren Sadık Şendil sayesinde gerçekleştirilir:

Filmlerin hemen hepsinde sağır, kekeme, bunak gibi kusurlu tipler, Laz, Kürt, Arap Bacı gibi etnik tipler, evde kalmış kız, çapkın, avanak, şişman gibi kişisel zaafılara dayalı tiplerin oluşturduğu geniş bir yelpaze, bir yandan bu toplumsal fotoğrafı oluştururken, bir yandan da yarattıkları pek çok durum komedisi ile gülmecenin de çeşitlenmesini sağlar. (Pekman, 2010, s. 190)

Atilla Dorsay (1989, s. 198-199) bu filmlerin olay örgüsünün oyuncu kadrosuna göre şekillendirildiğini, geleneksel tiyatronun ve temaşa sanatlarının trüklerinden yararlandığını ifade eder:

Şendil/Eğilmez ikilisini, özellikle ellerindeki malzemeyi, yani oyuncu kadrosunu çok iyi bilmekten gelen bir avantajları var. Bu kadronun olanakları, sonuna dek kullanılıyor. Sözgelimi bir Kemal Sunal'ın Adile Naşit'in veya Şener Şen'in kişiliklerine dayanıyor, sahnelerin büyük bir bölümü... Eğilmez, dizinin "popülerliği"ni sağlayan karışımı bir kez daha ustalıkla gerçekleştiriyor: Eğitim düzenimizin laçkalığını, özellikle "özel okul"lardaki başıboşluğu kaba çizgileriyle sergileme, bir nebze soyut ve genel bir "hümanist tavır" gerisi de tiptemeden durum komedisine, zaman zaman Karagöz tekerlemelerini anımsatan "söz güldürüsü"nden savruklama'ya dek, güldürmenin birçok ögesini biraraya getiren bir "Ne pahasına olursa olsun" güldürme çabası...

Kemal Sunal’la Şener Şen birçok Arzu Film güldürüsünde orta oyunundaki kavuklu ile pişekâr tarzında karşı karşıya gelir. Atilla Dorsay (1989, s. 199), aynı şeyin *Tosun Paşa*’da (1976) da tekrar edildiğini dile getirir:

Arzu Filmin artık iyece bilinen kadrosu, bilinen mimiklerini, oyunlarını bir kez daha yineliyorlar kamera karşısında... Hiçbirinin tiplemesinde, esprilerinde en küçük bir yenilik yok. Sözelimi Şener Şen’le Kemal Sunal arasındaki ilişkiler, çok değişik bir ortamda da olsa, tıpkı tıpkısına, iki oyuncunun Hababam sınıfı serilerindeki cimnastik öğretmeni/İnek Şaban ilişkilerinin aynısı... Sinemada binlerce kez işlenmiş durumlar, espriler, bir kez daha yineleniyor. Tutulmuş reçeteler, bir kez daha ısıtılıp seyirci önüne sürülüyor.

1980’li yıllarda ciddi bir gişe başarısı yakalayan *Gırgıriye* serisinin senaryolarını da Sadık Şendil yazar. Geleneksel tiyatronun ve temaşa sanatının mirasından yararlanan *Gırgıriye* (1981) filminin yönetmeni de yine Arzu Film Ekolü’nden yetişen Kartal Tibet’tir. Serinin yapımcılığını üstlenen Türker İnanoğlu süreci şu sözlerle anlatır:

Çingeneler dünyasında geçen komik bir Romeo-Juliet öyküsü anlatan hikâyeyi, mizah senaryolarının ustası Sadık Şendil’e verdim. Sulukule ve Çingenelere ait bazı tecrübelerimi de Sadık Bey’e naklettim, o dönem Kibariye, Güllüye gibi Çingene şarkıcılar moda olduğu için senaryonun adını da Gırgıriye koydum. Müjdat Gezen’in yanına Gülşen Bubikoğlu, Perran Kutman, Adile Naşit, Münir Özkul, Ayşen Gruda, Şener Şen, Şemsi İnkaya, Sümer Tilmaç gibi çok büyük bir oyuncu kadrosu kurdum. [...] Film gösterime girdiği anda sinemalarda olay yarattı. Bu filme giren seyirci sayısı rekoru birçok sinemada bugünlerde bile hâlâ kırılmamıştır. (Scognamillo, 2004, s. 309-310)

Serinin ikinci filmi *Gırgıriye’de Şenlik Var*’ın (1981) senaryosunu Sadık Şendil ve Erdoğan Tünaş ikilisi birlikte yazar. Bu ikinci film, ticari açıdan ve seyirci ilgisi bakımından birincisinden daha başarılı olur:

[İ]ki düşman ailenin çekişmesini konu alan film, sağlam öyküsü, sevimli karakterleri, ince esprileri, oyuncularının sayesinde, sinema solanlarına çok neşeli, eğlenceli ve sıcak bir hava getirmişti. Seyirci perdedekilerle coşuyor, bazı sinemalarda tempo tutup, ayağa kalkarak göbek atıyordu. İlk “Gırgıriye”nin büyük başarısı üzerine, sinemacı ve film işletmecilerinin büyük baskısıyla aynı yıl (1981) ikinci “Gırgıriye” çekildi. [...] Birinci filmin devamı niteliğindeki Gırgıriye’de Şenlik Var, ilk filmin başarısını da geçip sinemalarda kapı baca kırıyor. (Scognamillo, 2004, s. 310-311)

Türker İnanoğlu, serinin üçüncü filmini çekmeye niyetlenir; ama ilk iki filmin başarısı çitayı yükseğe koymuştur. Uygun bir senaryo geliştirilemez. Ne var ki aynı ekip

için başka bir konu bulunur. Scognomillo, *Bay Sinema: Türker İnanoğlu* isimli kitapta bu gelişmeleri şöyle anlatır:

Üçüncü filmde kahramanlar Çingene olmayacaktır. Erdoğan Tünaş ve Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı Görgüsüzler'i Osman Seden yönetti, çetin Gürtop görüntüledi. Şener Şen'in eksikliğiyle ilk filmdeki kadro aynen bu filmde de görev aldı. Gemiyle tatile çıkan görgüsüz bir anne-kızın (Perran Kutman, Gülşen Bubikoğlu) kimlik değiştirerek yaşadığı macerayı anlatan film, ilk iki "Gırgıriye" filminin başarısına erişemez. (Scognamillo, 2004, s. 312)

Türker İnanoğlu, Arzu Film'e bağlı olarak çalışan Sadık Şendil'e bir senaryo yazdırmak ister. Şendil, bu senaryoyu Ertem Eğilmez'den gizli olarak yazmaya başlar. Aynı zaman diliminde Ertem Eğilmez'e de bir senaryo yazmaktadır. Şendil, içkili olduğu bir gün senaryoları karıştırır. Türker İnanoğlu'na yazdığı senaryoyu Ertem Eğilmez'e gönderir. Eğilmez durumu öğrenince Sadık Şendil'i azarlar. İnanoğlu araya girerek durumu tatlıya bağlar (Scognamillo, 2004, s. 136-137).

Atila Dorsay, Sadık Şendil'in içinde bulunduğu güldürülerin seyirciden gördüğü ilginin nedenlerini şu sözlerle açıklar:

Günün en gözde (ve kökenleri değişik kimisi sinemadan, kimi tiyatrodan, kimi TV'den gelme) oyuncular; geniş ölçüde popülerliğe yatkın konular (kuşkusuz bunları da kökenleri çok değişik); güncel her türlü olaydan esinlenen espriler, durumlar... Ve yine zaman zaman belli bir araştırmaya yönelik yararlanmalar: Bazen "Kabare tiyatrosu" türünden, bazen eski ve geleneksel seyirlik oyunlarımızdan, vs. (Dorsay, 1989, s. 196)

Atila Dorsay, Ertem Eğilmez-Sadık Şendil ikilisinin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* isimli eserinden yaptıkları uyarlamayı başarılı bulur. Dorsay'a göre, senaryoda Karagöz ve orta oyunu geleneğinden başarılı bir şekilde yararlanılmıştır:

Yalnızca bir genel entrika korunmuş, bir de belli bir zaman/mezan esinlenmesi söz konusu Bunun içine, Eğilmez/Şendil ikilisi, bir hayli serbest biçimde kendi filmlerini yerleştiriyorlar: Arzu Film'in fetiş oyuncular, güldürünün çeşitli öğeleri, ve "kolektif çalışma" sonucu ortaya çıktığı belirtilen çeşitli esprilerle... [...] Bir de bunlara, Eğilmez'in özellikle bu filmde belirginleşen geleneksel Türk oyunlarından yararlanmak, Karagöz'ü, orta oyununu kullanmak çabası ekleniyor... Örneğin filmin komik öğesinin belkemiğini oluşturan Şaban/komutan çekişmesi, Karagöz/Hacivat zıtlığının veya orta oyunundaki benzer zıtlıkların bir uzantısı gibi. (Dorsay, 1989, s. 196-197)

Sadık Şendil komiği geleneksel söz sanatlarındaki teknikleri kullanarak yaratır. Yavuz Pekman'ın (2010) vurguladığı gibi, “Karagöz ve Ortaoyunu'nun vazgeçilmez unsurlarından birisi olan, Osmanlıca ve Türkçe arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanan anlaşmazlık boyutuna da yer verildiği görülür” (s. 198). Böylelikle “eski ile yeni, imparatorluk ve cumhuriyet, geleneksel ile çağdaş biçiminde kabaca özetlenebilecek bir çatışmaya dönüşür” (s. 198).

Arzu Film Ekolü kitabının yazarı Osman Dikiciler (2002, s. 21) de Sadık Şendil'in Arzu Film için yazdığı senaryolarda geleneksel Türk tiyatrosunun mirasından yararlandığına dikkat çeker:

[B]u filmlerde sık sık görülen tema ve motiflerin kaynağının geleneksel Türk mizahından aldığını rahatlıkla görebiliriz. Özellikle Karagöz, Ortaoyunu ve Köy Seyirlik Oyunları'nda sıkça rastlanan temalar, günün şartlarına göre yeniden şekillendirilip yeni bir estetik olarak karşımıza çıkar. Tipler de bu geleneksel yapıların geleneksel karakterleridir: Kavuklu, Pişekar, Karagöz vb. gibi.

Osman Dikiciler'in (2002) de vurguladığı gibi, Sadık Şendil'in kaleminden çıkan senaryolarda orta oyununun temel motifleri kullanılır. Kentleşme ile gelenek göreneklerin yitirilmesine duyulan tepkilerin yanı sıra gündelik hayattaki aksaklıklar yansıtılır. Baş karakter eksenindeki komik yakalanır (s. 22-23). Güldürüye yaklaşım gerçekçidir. Genellikle ezik olarak nitelendirilen küçük insanların içine düştüğü durumdan kurtulmak için neler yaptıkları doğal biçimde anlatılır (s. 37).

4.3.3. Santimantal Komediyle Aile Seyircisini Yeniden Kazanmak

1950'li ve 1960'lı yılların Türk sinemasında komedi filmleri, mizah kalitesi düşük sulu şakalarla yürüyen ve genelde belli bir oyuncunun kişisel performansına dayalı güldürülerdi. Sadece kahkaha almaya yönelik, herhangi bir derinlik taşımayan basit hikâye örgülerine dayanıyorlardı. Yazarlık hayatı boyunca tiyatro ile olan bağı güçlü bir şekilde sürdüren Sadık Şendil'in, aralarında Metin Akpınar, Zeki Alasya, Kemal Sunal ve Ayşen Gruda gibi yetenekli isimlerin bulunduğu Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun oyuncularını ile teması geçtikten sonra santimantal komedi olarak adlandırılan türe ilgisi arttı. Bir Frank Capra (1897-1991) hayranı olan Sadık Şendil, 1970'li yıllarda özellikle Arzu Film için

yazdığı senaryolarda, santimantal komediyi çok iyi bildiği geleneksel tiyatro ve temaşa sanatlarının mirası ile kaynaştırarak günümüzde de ilgiyle izlenen filmlere imza attı. Frank Capra'nın filmlerindeki en güçlü temalardan biri olan kendi hâlindeki insanların karşılaştıkları hayati bir sorun karşısında büyük bir dirayet göstererek kötülerini saf dışı etmesini konu alan senaryolar, Yeşilçam seyircisinin de beğenisine uygun düşmüştü. Asıl önemli üretimini Arzu Film Ekolü için gerçekleştiren Sadık Şendil, sistemin tüm handikaplarına rağmen kalıcı olabilen eserler üretilmesine katkıda bulundu. Bu anlamda Şendil'in, Safa Önal ve Bülent Oran'ın senaryo macerasından daha verimli bir çizgiye yönelmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Sadık Şendil'in Ertem Eğilmez'le olan ilişkisi, Eğilmez'in Babıali'de *Tef* dergisini çıkardığı 1950'li yıllara kadar uzanır. Ertem Eğilmez, daha o yıllarda ekip mantığıyla hareket eden bir yayıncıdır:

Eğilmez, yayıncılık yaptığı dönemde pek çok yazar, çizer ve mizahçıyı biraraya getirdiği, popüler kültür ürünü bir mizah dergisi olan Tef'i yayınlar. Tef o dönemde mizah alanındaki en büyük dergi olan Akbaba'yı bile zora sokacaktır. Akbaba'nın karikatür başına 2,5 lira ödediği bu dönemde; Tef'in bu miktarı 25 liraya çıkartması dönemin mizahçı yazar-çizer kadrosunu Eğilmez'e yaklaştırmıştır. Onun yayıncılık dönemindeki 'ekip'leşme mantığı, ileride Arzu Film'de daha da belirgin biçimde ortaya çıkacak olan ekip ruhunun temellerini oluşturur. Kaldı ki, dergi döneminde tanıştığı Sadık Şendil sinema hayatı boyunca birlikte kalem oynatacağı bir senaryo yazarı, bir yol arkadaşı olacaktır. (Aytekin ve Eroğlu, 2010, s. 78)

Ertem Eğilmez, Münir Özkul ve Sadık Şendil'in cesaretlendirmesiyle 1960'lı yılların başında sinema sektörüne adım atar:

1961 yılında Efe ve 1964 yılında Arzu Film Şirketi'ni kurarak sinemacılığa başladı. Yaman Gazeteci filmiyle yapımcılığa, 1964'te de Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi ile yönetmenliğe adım attı. Bir Millet Uyanıyor filmiyle 1967 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi tarihsel film ödülünü kazandı. 1960'lı yıllardaki popüler aşk filmlerinin ardından, 1970'li yıllarda sevgi, dostluk ve güncel olayları güldürü ögesiyle kaynaştırdığı duygusal güldürülere yöneldi. 1960 yılların sonuna doğru genellikle aynı oyuncu kadrosunu kullandığı ve ileride "Arzu Film Güldürüleri" diye adlandırılacak bu filmlerde zaman zaman toplumsal eleştiriye de yer veriyordu. (Sayıcı, 2015, s. 25)

Ünlü yapımcı Türker İnanoğlu, Ertem Eğilmez'in Yeşilçam'daki ilk yıllarını şu sözlerle anlatır:

Bir gün, Türker İnanoğlu'nun Bursa Sokağı'ndaki Erler Filmi'nin yazıhanesine sahne oyuncusu, senaryo yazarı Sadık Şendil gelir. Yanında bir arkadaşı var, bir yayıncı, Refik Erduran'la birlikte "Mike Hammer" dizileri ve bir dizi bilimkurgu cep kitapları çıkarmaktadır ve adı Ertem Eğilmez'dir. Eğilmez sinemayla ilgileniyor, elinde Yaman Gazeteci adlı bir senaryo var ve bunu çekmek istiyor. "Çok tatlı biriydi" diyor İnanoğlu, "İlk günden birbirimizi sevdik. Beyoğlu'nda ofisi olmadığı için bir süre benim yazıhanemden idare etti. Sonra Nahit Ataman'la 'Arzu Film'i kurdu ve sinemada bir çığır açtı. (Scognamillo. 2004, s. 74)

Ertem Eğilmez'in Yeşilçam'daki ilk dönemi ciddi bir bocalama içinde geçer. Eğilmez'in bu zor dönemdeki en yakın arkadaşı ve kader ortağı yine Sadık Şendil'dir. Sadık Şendil, birçok sinema tarihçisi, yazar, eleştirmen ve meslektaş tarafından da Ertem Eğilmez'den sonra Arzu Film Ekolü'nün başarısının arkasındaki kilit isim olarak görülür. Bülent Oran (1998, s. 98) bu durumu şu sözlerle anlatır:

Ertem Eğilmez'in komedilerinden söz ederken arka plandaki çok önemli kişileri de unutmamak gerekir. Çünkü o sinemanın ana yaratıcıları ve beyin takımı isimleri pek anılmayan Rifat Ilgaz ve özellikle Sadık Şendil idi... Rifat Ilgaz malum, kitapların yok satan yazar. Sadık Şendil ise, bir dönemin kapalı salon oynayan operetlerinin unutulmaz yaratıcısı. Fuar Yıldızlı, Kadınlar Adası, İhtilal Var, Yedi Kocalı Hürmüz, Kocanın Nişanlısı, Çılgın Yenge, Kanlı Nigar gibi hala sevilen operet ve oyunların yazarı...

Yönetmen/yapımcı Ertem Eğilmez-senarist Sadık Şendil birlikteliği, sinema tarihimizin en etkili, en verimli ortak çalışmalarından biridir. Birbirini çok iyi tamamlayan bu ikili sinemamızda Arzu Film Ekolü'nü yaratmışlardır:

1974 yılında Ses dergisinde bir haber yayınlanır: "Senaryo Okulu Gibi". Yeşilçam'ın nevi şahsına münhasır yönetmeni Ertem Eğilmez, sinemamızda o zamana kadar denenmemiş bir usülü uygular. Onun Gümüşsuyu'nda, Alman Konsolosluğu'nun yan sokağında, bahçe katındaki evinde günümüzün önemli yönetmenleri, senaristleri, dönemin en meşhur oyuncularının bir araya gelerek yazdığı senaryolar, sinemamızda yıllarca izlenecek filmlerin de ilk çıkış noktası olur. Canım Kardeşim (1973), Oh Olsun (1973), Salak Milyoner (1974), Mavi Boncuk (1974), Köyden İndim Şehire (1974), Hababam Sınıfı serisi... gibi çok sayıda film bu evin içinde kurulan ortak bir hayalin ürünüdür. (Deniz, 2018)

Fırat Sayıcı (2015), Sadık Şendil'in senaryolarının Yeşilçam Sineması'na bir seviye getirdiğini, bu filmlerin İtalyan sinemasının pembe gerçekçi filmleriyle benzer özellikler taşıdığını dile getirir. Dolayısıyla bu filmlerdeki "kıvrak sinema anlatımı hem aileye hem de sokaktaki adama göz kırpa[r]" (s. 26). Atilla Dorsay da, Ertem Eğilmez-Sadık Şendil'in

Yeşilçam Sineması'nın artık "bayatlamış" komedi anlayışına yeni bir hava getirdiklerini ifade eder (1989, s. 106).

Sadık Şendil (1974, s. 20), "Ertem Eğilmez'le Konuşma" başlıklı söyleşide komedi yazmayı daha çok tercih ettiğini söyler ve diyalog yazarlığı konusundaki performansına güvenir: "[D]ialog tarafımı kuvvetli buluyorum. Tabii sinema dialogu yazmaya çalışıyorum, artık ne derece muvaffak olursam". Şendil (1974, s. 20), aynı söyleşide bir senaristin diyalog yazmada iyi olmasını artı bir puan olarak kabul eder: "Senaryocunun dialog yazma yeteneği varsa, yazarsa iyi olur. Ama bazıları sinemayı çok iyi bilir, hikâye çatısı da kurar ama dialog yazamaz. Meselâ Ertem de diyaloglarımı değiştirdiği halde, düzelttiği halde, ben yazmam, sen yaz diyor. Ben tiyatroculuğumdan, belki de yatkın oluşumdan yazıyorum".

Türker İnanoğlu da Sadık Şendil'in çok iyi bir senaryo yazarı olduğunu söyler. Onun yazdığı *Beklenen Şarkı* filminin senaryosundan çok etkilenmiştir:

Beklenen Şarkı filmini, daha filmci olmadan Zeki Müren'in rüzgârıyla sinemalarda izlemiş, çok etkisinde kalmıştım. Çok etkileyici bir konusu ve ustalıklı yazılmış bir senaryosu vardı. [...] Sadık Şendil hayatımda gördüğüm en beyefendi, en centilmen, büyük bir mizah kaynağına sahip bir kişiydi. Aynı zamanda çok iyi bir hikâyeci, tiyatro ve senaryo yazarıydı. (Scognamillo, 2004, s. 211)

Sayıcı'nın (2015) da ifade ettiği gibi, Sadık Şendil çok hâkim olduğu geleneksel temaşa sanatlarımızdaki ve tiyatromuzdaki tipleri, önce yazdığı tiyatro oyunlarına, sonra da yazdığı senaryolara taşımıştır. Sadık Şendil'in kaleme aldığı güldürülerde de oyuncular genellikle belli tipleri canlandırır. Münir Özkul, sevecen, otoriter ama aynı zamanda müşfik babadır. Adile Naşit, çocuklarının üzerine titreyen, onların sırdaşı olan bir annedir. Metin Akpınar, çıkarıcı ve oyunbaz köylü kurnazıdır. Zeki Alasya, saf, içten, sakar bir tiptir. Halit Akçatepe, sempatik ve çocuksu bir tiptir. Ayşen Gruda, yaşı biraz geçkin evde kalmış kız tipidir. Kemal Sunal, saf, anlayışı kıt ve gamsız tipleri canlandırır. Şener Şen, palavracı, kaypak ve sorumsuz bir tiptir. Tarık Akan ise, yakışıklı, sempatik ve karizmatik bir tip olarak karşımıza çıkar (s. 27).

Sadık Şendil, Arzu Film çatısı altında özellikle 1970'li yılların ikinci yarısında yazdığı aile komedilerinde çok başarılı olur. Bu filmler, sinemanın ciddi bir krize girdiği 1970'li yılların ikinci yarısında aile seyircisini sinemalara çeker. Fırat Sayıcı (2015), bu

filmlerdeki güldürülerin komedi ile romantizmi iyi bağdaştırdığını vurgular. Halkın beğenisinden ve değerlerinden uzaklaşmadan hem şartlara duyarlı hem de şartları zorladığı söylenebilecek bir sinema anlayışının parçası olmuşlardır (s. 26).

Arzu Film, bu kalabalık oyuncu, yazar ve teknisyen kadrosuyla sonraki yıllarda on dokuz yıl içinde altmış dört adet renkli filme imza atarak hem üretimde belli bir düzeyi tutturmuş hem de sayısal olarak ciddi bir rakama ulaşmış olur. Üstelik bu yapımların çoğu ciddi gişe hasılatı kazanan filmlerdir. Arzu Film'in bu yoğun üretim sürecinin parçası olan oyuncu, teknisyen ve yazarlar sonraki yıllarda Türk Sineması'na yön veren önemli isimler olurlar (Çevikalp, 2007, s. 60-61). Dolayısıyla bu oyuncular bu kadar ünlü olmalarını Sadık Şendil'e ve onun yarattığı karakterlere borçludurlar.

Sadık Şendil'in özellikle Arzu Film için yazdığı senaryolarda unutulmaz karakterlere ve hikâyelere imza attığını söylemek mümkündür. Ama yazdığı iki yüz civarında senaryo arasında Yeşilçam'ın vasatını temsil eden senaryolar da vardır. Nitekim Şendil'in bazı filmleri eleştirmenler tarafından başarısız bulunur. Burçak Evren, oyuncu kadrosunda Tarık Akan, Gülşen Bubikoğlu, Halit Akçatepe, Hulusi Kentmen ve Adile Naşit gibi ünlü isimlerin yer aldığı, yönetmenliğini Orhan Aksoy'un yaptığı *Ah Nerede* (1975) filminin senaryosunu inandırıcı bulmaz:

Her Yeşilçam filminde olduğu gibi rastlantılarla başlayan, rastlantılarla gelişen ve Romeo ile Juliet'inkine nispet büyük fedakârlıklarla biten aşk öyküsünün kahramanları bu kez baba parasıyla okuyan çapkın bir gençle, büyük bir mağazada tezgâhtarlık yapan masum bir genç kız. Aldatmacalar, kovalamacalar ve mantığın kolay kolay kabul edemeyeceği davranışların abartmasıyla güldürü ve ağlatının cömertçe kullanılmasına zemin hazırlayan film mutlu sonla neticeleniyor. Bu kadar saçmalıklar içinde akılda kalan tek şey, Aksoy'un, Sadık Şendil'le birlikte üniversite gençliğini tiptemesindeki inanılmaz başarısı (!)... (Evren, 1975, s. 22)

Ertem Eğilmez'in Arzu Film ekibine zamanla genç yazar ve yönetmenler de katılır. Bunların arasında sinemamızda hâlen üretim yapmaya devam eden isimler de vardır:

Ses dergisinde yazılan yazıda Eğilmez'in meşhur senaryo okulundan övgüyle bahsedilir: [...] Dergide adı geçenlerin yanına zamanla günümüzün önemli yönetmenleri Yavuz Turgul, Ümit Ünal, Barış Pirhasan, Gani Müjde, Uğur Yücel, Nesli Çölgeçen; sinemamızın hatırı sayılır oyuncularını Müjde Ar, Tarık Akan gibi isimler de katılır. Bu meclisten gelip geçenlere bir göz gezdirildiğinde, bu hummalı çalışmaların sadece içinde bulundukları dönemde üretilen filmlere değil günümüz sinemasına da önemli izler bıraktığını söylemek mümkün. (Deniz, 2018)

Zeki Alasya, Arzu Film’de bir araya gelen ekibi “Ertem Eğilmez mucizesi” olarak nitelendirir:

Zaman içinde bir araya geldik. Ama çok eksikimiz vardı. Bir gün bütün ekip aramızda konuşurken “Hepimiz alaylıyız” dedim, “Kendimizi biraz geliştirelim.” Ayıp değil, Ertem Ağabey de bu işin tahsilini yapmamıştı. Ben de yapmamıştım, Metin (Akpınar) de, Tarık (Akan) da, Münir Özkul da... Alaylı tarafımızı biraz teknikle, bilgiyle farklılaştıralım istiyordum.” [...] Bu ortak çalışmalara karar verildikten sonra ilk önce bir sürü kitap alınır, Türkçe olmayanların çevirisi yapılır. Ev küçüktür, içerisi ise kalabalık fakat herkes canla başla çalışır. Zeki Alasya’nın ifadesiyle Arzu Film Okulu’dur burası. Burada film, tiyatro senaryoları çalışılır, kimi zaman Fransız Yeni Dalga Sineması’nda etkilenerek, kimi zaman orta oyunu mantığından beslenerek yeni bir dil arayışına girilir. (Deniz, 2018)

Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil, Eugene Vale’in *Vale’s Technique of Screen and Television Writing* kitabını senaryo çalışmalarında temel kılavuz olarak kabul ederler ve senaryoları bu kitaptaki esaslara uyarak şekillendirirler. Çünkü Vale o dönemde Amerika’da dramaturji konusundaki en önemli referanslardan biridir:

*Ertem Eğilmez için senaryo matematiksel bir tasarımdır ve senaryonun mimarisi bozuksa yönetmen ne kadar yaratıcı olursa olsun iyi bir filmin çıkma ihtimali yoktur. Sağlam bir senaryoyu ise kim çekerse çeksin, top bile yıkamaz. Onu en çok etkileyen ve adeta kutsal kitap muamelesi gösterdiği Eugene Vale’nin *Senaryo Yazma Tekniği* kitabı elinden düşmez. Dolayısıyla senaryo mektebinde de üzerine bol bol tartışılır. (Deniz, 2018)*

Yönetmen Sinan Çetin de Ertem Eğilmez’in senaryo konusuna özel bir önem verdiğini, Türkçeye çevirtip yayımlattığı Robert McKee’nin *Story* kitabının arka kapak yazısında yıllar sonra şu sözlerle anlatır:

‘Bütün mesele dramatik yapı! Dramatik yapı!’ diye bağırdığımı hatırlıyorum. Hepimiz neden bahsediyor diye boş boş birbirimize bakmıştık. DRAMATİK YAPIYI, KARAKTERİ, ÖNERMEYİ, ÇATIŞMAYI, bir filmin helezonikbir yapıda geliştiğini ilk defa Ertem (Eğilmez) Ağabey’le olan sohbetlerimizden hatırlıyorum. Onun elinde bir kitap vardı; Lajos Egri’nin “Piyas Yazma Sanatı”. Bu kitabı Atilla Özdemiroğlu Türkçeye çeviriyordu ve biz Müjde Ar’la Atilla’nın ağzına bakarak söylediklerini not alıyor, senaryonun ne olduğunu anlamaya çalışıyorduk. O güne kadar Amerikan filmlerinin Türkçe adaptasyonlarının hakim olduğu Türk sineması, yeni yeni özgün senaryo yazarlarıyla karşılaşlıyordu. (Aytekin ve Eroğlu, 2010, s. 70)

Sadık Şendil, Ertem Eğilmez liderliğinde yürütülen bu senaryo çalışmalarında başyazar konumundadır. Eğilmez herkesin senaryoya katkıda bulunmasını sağlamaya çalışır. Aynı zamanda yetenekli genç yazarlara da şans tanır. Bu isimlerden biri de sonraki yıllarda yazdığı senaryolar ve çektiği filmlerle Türk sinemasına damgasını vuracak olan Yavuz Turgul'dur. Turgul (1984, s. 91), “Önce Hepimizin Teknik Öğrenmesi Gerekir” başlıklı yazıda bu yıllarda Arzu Film'deki çalışmalarını şu sözlerle anlatır:

Sete giderdim, Ertem ağabey elime yapıştırdı, şu sahneyi yazsana diye. Ben bir odaya girerim, bir şeyler yazarım. Böyle birtakım tatlı ilişkilerimiz oldu. Ondan sonra ekibin içine girdim. Zaten senaryo konusunda benim çenem çok düşüktür. Tartışmacı bir tarafım vardır. Ertem Eğilmez de çok tartışmacı bir tiptir. [...] [K]endi mantığı içinde doğru şeyler yakalamamıza neden olurdu bu tartışmalar.

O dönemlerde Ses dergisinde magazin muhabiri olarak çalışan Yavuz Turgul (1974, s. 15), Arzu Film'de yapılan senaryo çalışmalarını 22 Haziran 1974 tarihinde “Senaryo okulu gibi...” başlığıyla haberleştirir:

Türk sinemasında senaristlerin tek başına kahvelerde defter üzerine senaryo yazdığı devirler yavaş yavaş geride kalıyor. Gruplar kuruluyor, tartışmalar yapılıyor. Bu konuda öncülüğü yapan da yönetmen yapımcı Ertem Eğilmez. İsterseniz kadrosuna bir göz atın. Türk sineması devamlı bir arayış içinde. Doğruyu, iyiyi güzeli bulmaya çalışıyor. Bunun formülü nedir belli değil. Ancak “Madem bir filmin kalbi senaryodur, o halde önce bu işi bir ekip haline getirmeliyiz” diyenler de var. Bunların başını da yönetmen yapımcı Ertem Eğilmez çekiyor. Senaryo ekibi deseniz bildiğiniz gibi değil. Yazıhaneye filan sığmıyor. Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika'dan gelen ve bu yıl Eğilmez'in ilk filmini yönetecek olan Mustafa Gürrel ve Ergin Orbey. [...] Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor.

Yavuz Turgul (1974), haberin devamında Ertem Eğilmez'in senaryo çalışmalarında ekip çalışmasına ve ortak aklın ürünü olan yaratıcılığa verdiği öneme dikkat çekmek için ünlü sinemacının şu sözünü aktarır: “Batının çoktan hallettiği meselelere biz daha yeni ulaştık. Ama gerçeğe, iyiye ancak bu yolla varılacağını anladık. Tek kişinin yazdığı senaryo devri kapandı artık” (s. 15).

Yavuz Turgul, Arzu Film'deki senaryo çalışmalarına tüm ekibin katıldığını; ama asıl yükü belli isimlerin çektiğini belirtir:

Her kafadan bir sesin çıktığı bir ortamda ortalığı neşelendiren, arada bir fikir söyleyip, kahkahalar atıp keyifli bir ortam oluşmasında yardımcı olan kişilerdi. Bir de bilfiil kan, ter ve gözyaşıyla işi yürütenler vardı: Sadık Şendil, Halit Akçatepe, Kartal Tibet, Engin Orbey, ben, benden önce zamanında Zeki Alasya. (Sivas, 2011, s. 43-44)

Yavuz Turgul; Arzu Film çatısı altında yürütülen çalışmalarda gerek Eğilmez gerekse de Sadık Şendil’le kurdukları usta-çırak ilişkisi içinde bir filmin başarılı olabilmesi için öncelikle dramatik yapısı sağlam bir senaryodan yola çıkılması gerektiğini öğrenmiştir. Yavuz Turgul, bu ekolün yetiştirdiği en iyi sinemacılardan biri olarak kendi çektiği filmlerde de seyirci faktörünü daima dikkate almış; ilginç karakterler yaratmaya ve neden-sonuç ilişkilerine dayalı bir olay örgüsü kurmaya büyük özen göstermiştir.

Yavuz Turgul, “Has Yapıt Sizde Çözme İsteği Uyandırır” başlıklı söyleşide, Sadık Şendil’in de bir parçası olduğu Arzu Film’deki üretim mantığını anlatır:

Yeşilçam olarak adlandırılan ve tamamen ticari kaygılarla film yapılan, ne kadar seyirciye hitap edeceksiniz ve yapmış olduğunuz filmlere ne kadar insan gelecek kıstasları üzerine kurulu bir alan içinde, bu kıstaslara uyarak ve sizi harekete geçiren güç olarak bu kaygıları benimseyerek iş yapmak zorunda kaldık zaman zaman. O dönem yapılan filmleri hala seyretmektesiniz. Aslında çoğu kez sinema sanattır diye nitelendirilmiş; ancak bunun yalnızca bir bölümü doğrudur. Bu tanıma tam olarak uymaz sinema, çünkü filmler çok yüksek maliyetlerle yapılır. [...] Filmlerime baktığınız zaman o seyirciden vazgeçememe ve seyirciyi her zaman ön plana yerleştirme kaygısını görebilirsiniz. (Turgul, 2003, s. 3-4)

Sadık Şendil; Safa Önal ve Bülent Oran’a kıyasla daha geri planda kalmayı tercih etmiş mütevazı bir yazardır. Şendil (1974, s. 32), *Yeni Sinema* dergisinde yayımlanan “Ertem Eğilmez’le Konuşma” başlıklı söyleşide kendisine yöneltilen “Sadık Bey, Ertem Bey’le senaryo çalışmalarınızı hangi ilişkiler içinde yürütüyorsunuz?” sorusuna şu şekilde cevap verir:

Benim Ertem Bey’le senaryo çalışmalarım tamamıyla Ertem Bey’in sinema anlayışı ve hikâye seçişiyle paralel yürüyor. Yani ben Arzu Film’in müstakil senaristi değilim. Proje Ertem Bey’den gelir, ben ancak yardımcı olurum. Burada bu itibarla senaristliğimin özelliğinden yahut da derinliğinden bahsedilemez. Son söz Ertem’indir. Binaenaleyh, başarı yahut başarısızlık da doğrudan doğruya Ertem’e aittir.

Ertem Eğilmez ise Sadık Şendil’le birlikte yürüttükleri senaryo çalışmalarını şu sözlerle anlatır: “Önce Sadık Abi ile ana hikâyeyi kuruyoruz. Çevremizdeki anlaştığımız

çekim ekibiyle tartışıyoruz. Sahnelerin anlamı böyle çıkıyor. Sonra basit bir sahne sıralaması yapıyoruz. Sonra çekime geçiyoruz” (1974, s. 32).

Arzu Film’de Ertem Eğilmez, Sadık Şendil ve oyuncular arasında müthiş bir kaynaşma vardır. Arzu Filmin önemli isimlerinden biri olan Metin Akpınar yıllar sonra bu ekip ruhundan heyecanla söz eder:

Ertem Abi’yle baba-oğul gibiydik. Sadece ben değil, hepimiz. Ama beni biraz ayrı severdi, farkındayım. Ben de çok severdim onu. Her şeyini yapardım, her şeye koştururdum. Ertem Abi’nin çok büyük başarısı, insanları önce hazırlamasıdır. Bütün senaryo çalışmalarında zaten biz varız. Sette biz varız, oyunda biz varız, montajda biz varız. Böyle bir bütünlük olunca zaten kaynaşıyorsunuz. (Akpınar, 2011, s. 74-75)

Metin Akpınar, Ertem Eğilmez ve Sadık Şendil’le birlikte gerçekleştirdikleri senaryo çalışmalarıyla Yeşilçam Sineması’nda santimantal komedi türünü geliştirdiklerini anlatır:

Ertem Eğilmez tam bir fenomendi, nur içinde yatsın. Beynini, gönlünü sinemaya vermiş, her şeyi sinema olan bir adam. [...] Gümüşsuyu’nda bir hanecik tutmuş orada yaşıyor, haftada bir Kadıköy’e, gerçek evine gidiyor. [...] Ben, Zeki Alasya, Kemal Sunal. Biz üçümüz o mektebe gitmeye başladık. Ve inanın, 1973 yılında, ben evli barklı bir adamım, sabah dükkân açar gibi, evden kalkıp, duşumu alıp dükkâna gidiyordum Ertem Abi’nin evine. Orada yaşıyordu. Gece yaralarına kadar yaşıyor. Yemekler yapılıyor, yemekler yeniyor. Salatayı ben yapardım, yemekleri Sadık Abi yapardı, Allah rahmet eylesin. Böyle bir yaşam içinde, Ertem Eğilmez bize sinemayı öğretti, biz ona santimantal komediyi, gülmeceyi aklımız erdiğince anlatmaya çalıştık. İkisi birleşince santimantal komedi türü ilk defa Türk sinemasına yerleşti ve çok güzel ürünler verildi. Bence çok iyi bir dönemdir o. (Akpınar, 2012, s. 66-67)

Sadık Şendil’in güçlü kalemi ile santimantal komediler hayata geçerken gerek Ertem Eğilmez gerekse Sadık Şendil’in mutabık kaldıkları en önemli nokta şudur: Sinemada, özellikle halka hitap eden sinemada hikâyenin, senaryonun ve filmin kaderini belirleyen en önemli faktör olduğu konusunda net bir fikre sahiptirler. Eğilmez’e göre sinemada hikâye esastır:

[N]e anlatmaya çalışırsanız çalışın, ne güzel şeyler yaparsanız yapın, bunun altında sağlam bir hikâye... İnsanların dinlemekten hoşlandığı bir hikâyeyi ele almanız, anlatmaya çalıştığınız şeylere mâni değil. Bütün sanatlar hikâye anlatmak mecburiyetindedirler. Hele sinemayı sinema salonlarında belirli kişilerin para ödeyerek izleyeceği bir sanat olarak devam ettireceksek,

sinemateklere ve sinemayla ilgili muayyen ve bilgili kişilerin beğenisine arz edilen filmler yapmayacaksak, bu şart. Diğer sanatlar entelektüelin mahyken, sinema halkın malı, halkın eğitimine de büyük hizmet ediyor, sanatı halkın ayağına götürüyor, o halde onun da beğenisini yakalayacağımız ve onu eğiteceğimiz filmleri yapmak bana çok daha doğru geliyor. (Eğilmez, 1974, s. 26)

Arzu Film Ekolü'nün diğer önemli bir ismi Münir Özkul, sinema tarihine geçmesini sağlayacak roller oynama şansını Arzu Film çatısı altında üretilen filmlerde bulur. Aslında bir karakter oyuncusu olan Münir Özkul ve Adile Naşit'in geniş kitleler tarafından sevilen yıldız oyuncular hâline gelmelerinde Sadık Şendil'in yazdığı senaryoların katkısı büyüktür.

Sadık Şendil'in bir senarist olarak Arzu Film çatısı altındaki en önemli başarısı *Hababam Sınıfı* serisi için yazdığı senaryolardır. Bu başarıya dikkat çeken Atilla Dorsay'ın (1989) ifade ettiği gibi, aslında Rıfat Ilgaz'ın ünlü eseri *Hababam Sınıfı*'nın sinema haklarını ilk olarak Atıf Yılmaz ve Orhan Günşiray alır; ama öyküyü sansürden geçirmeyi bir türlü başaramazlar. Başka yönetmenler de sansür engelini aşmaya çalışır ama sonuç değişmez. 1974 yılında Ertem Eğilmez projeye el atar. Politikaya uzak duran bir *Hababam Sınıfı* uyarlaması ile sansürü ikna etmeyi başarır. Serinin ilk filminin senaryosunu Umur Bugay kaleme alır. Bir eğitim sistemi eleştirisi olan hikâye, Özel Çamlıca Lisesi'ndeki 6 Edebiyat sınıfında okuyan, hepsi sınıfta kalmış öğrencilerden oluşan ve kendilerine "Hababam Sınıfı" adını vermiş bir grup öğrencinin okulun müdür muavini Mahmut Hoca ile olan çatışmalarını skeçler hâlinde anlatır. Filmde sıcak arkadaşlık ilişkileri, dayanışma ve dostluk gibi erdemlerin ön plana çıkması geniş kitleler tarafından beğeniyle karşılanır. Serinin ilk filmi gişe rekorları kırınca hemen ardından ikincisi çekilir. Serisinin ikinci filmi *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*'nın (1975) senaryosunu Sadık Şendil yazar. Şener Şen'in de "Badi Ekrem" lakabıyla kadroya katılmasıyla hikâye daha da ilginç bir hâle gelir. Bu film de izleyiciden büyük ilgi görür. Serinin üçüncü filmi *Hababam Sınıfı Uyanıyor* (1976), dördüncü filmi *Hababam Sınıfı Tatilde* (1977) ve beşinci filmi *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*'un (1978) senaryolarını da Sadık Şendil yazar (s. 190-198).

Sinemanın krizde olduğu ve aile seyircisinin çeşitli nedenlerle sinemadan uzaklaştığı bir dönemde kitleleri yeniden sinema salonlarına çeken *Hababam Sınıfı* serisi büyük bir başarı kazanır. Bu filmlerin hâlâ ilgiyle izleniyor oluşunu sadece Ertem Eğilmez'in değil, senarist Sadık Şendil'in de başarısı olarak değerlendirmek gerekir.

Yavuz Pekman (2010, s. 205), “Karagöz’den İnek Şaban’a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri” başlıklı yazısında bu beğenin hâlâ sürüyor olmasına dikkat çeker:

Asıl ilginç olan, Eğilmez filmlerinin yapımlarından otuz, kırk, hatta elli yıl sonra bile aynı ilgi ve beğeniyle günümüzde de geniş bir kitle tarafından takip ediliyor olmasıdır. Artık çok farklı teknolojik olanaklarla karşı karşıya olan, ufku genişlemiş, farklı bir hayat tarzına ve hayat algısına sahip bulunan günümüz çocukları, gençleri hâlâ Ertem Eğilmez’in sıkı birer seyircisidirler. Hızlı ve topyekün değişimler çağında, her şeyin süratle eskidiği, hızla tüketildiği bir ortamda bu beğeni ve ilginin aynı biçimde sürüyor olması hem şaşırtıcı, hem de sanatla uğraşan herkes için kışkırtıcıdır.

Ertem Eğilmez, bu filmlerde gördüğümüz mizah anlayışını oluşturabilmek için başta Sadık Şendil olmak üzere, kendi mizah anlayışına uygun oyuncu, yönetmen ve yazarlardan oluşan bir kadro kurmuştur. Zaten Arzu Film Arzu Film yapan da, doğru isimlerin doğru projeler için bir araya getirilip uyum içinde çalışmalarını sağlamak olmuştur. Serpil Kirel’e göre, bu doğru isimlerden biri de Sadık Şendil’dir:

Kısacası, Arzu Film’i anlamaya yönelik bir çerçeve içinde, ‘görünen’ etkenler olan oyuncu kadrosu yanında Eğilmez ve senaryo yazarı Sadık Şendil gibi ‘kurucu’ ve ‘görünmez’ öğeleri de ortaya koymak gerekir. Bu çerçeve, aslında tümüyle Yeşilçam’ı, Türkiye’de popüler kültürün önemli öğelerini ve filmler yoluyla ‘kurulan dünya’ları açıklamaya yönelik kimi anahtarları da verebilecek özelliktedir. (Kirel, 2010, s. 209)

Ertem Eğilmez-Sadık Şendil birlikteliği Yeşilçam Sineması’nın en verimli yönetmen-senarist birlikteliklerinden biridir. Yeşilçam Sineması’na damgasını vurmuş bir senarist olarak Sadık Şendil’in hikâyesini Ertem Eğilmez ve Arzu Film’den ayrı düşünmek pek mümkün değildir.

5. SONUÇ

Bu tez çalışmasında, Yeşilçam filmlerindeki yaratıcılık eksikliğinin arka planında yatan sebepler araştırılmıştır. Çalışmada kronik bir sermayesizlik ve bir türlü endüstri hâline gelememiş olmanın handikaplarıyla boğuşan Yeşilçam Sineması senaristlerinin üretim koşulları ortaya konulmuştur. Bu amaçla Yeşilçam Sineması'nın duayen senaristleri Bülent Oran (1924-2004), Safa Önal (1931-...) ve Sadık Şendil (1913-1986) örnekleri incelenmiştir. Çalışma; “Giriş”, “Literatür Taraması”, “Yöntem”, “Bulgular ve Yorum” ile “Sonuç” olmak üzere beş ana başlık ekseninde gerçekleştirilmiştir. Öncelikle senaryonun sinema sanatına özgü teknik bir metin olduğu anlatılmış ve Türkiye’de senaristliğin bir meslek olarak ortaya çıkış sürecine değinilmiştir. Türkiye’de senaryo yazarlığının bir meslek olarak gündeme gelmesi, o zamanki adıyla yerli filmciliğin 1950’lerde bir sektör hâline gelmesinden sonra mümkün olmuştur.

1950’li yıllar, hem Yeşilçam Sineması hem de Yeşilçam senaristleri için bir tür geçiş dönemidir. Taşların yerine oturması ve senede üretilen film sayısının bir altın çağından söz edebilecek kadar artması için 1960’lı yılları beklemek gerekecektir. Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Halit Refiğ gibi Türk sinemasının önde gelen yönetmenleri, gerek anılarında gerekse kendileri ile yapılan söyleşilerde, 1950’li yıllarda Yeşilçam’da özellikle senaryo konusunda tam anlamıyla bir uzmanlaşma olmadığını; yönetmenlerin ya kendi aralarında yardımlaşarak ya da Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Yaşar Kemal gibi yazarlardan destek alarak senaryolarını oluşturduklarını ifade etmişlerdir.

1960’lı yıllarda özellikle Bülent Oran, Safa Önal, Sadık Şendil, Erdoğan Tunaş ve Vedat Türkali gibi isimlerin ortaya çıkmasıyla işleyiş değişir ve adı geçen senaristlerin yaptıkları üretimle ön plana geçtikleri görülür. Bülent Oran ve Safa Önal, Türk sinemasında senelik film üretiminin üç yüzü bulduğu bu dönemde senede yirmi beş ile otuz arasında senaryo yazmışlardır. Her on beş günde bir senaryoya karşılık gelen bu rakam, çok yoğun bir çalışma temposu içinde olduklarını göstermektedir. Senaristler, bu tempoya ayak uydurmak için birtakım yöntemler geliştirmiştir.

1948 yılında belediye rüsum kanununda yapılan bir değişiklikle yerli filmlerden alınan vergi oranı % 75’ten % 25’e indirilince “yerli filmcilik” kârlı bir sektör hâline gelir. Yıllık film yapımı sayısında ciddi bir artış yaşanır. Bu yıllar aynı zamanda, Türk

sinemasının tiyatrocuların egemenliğinden kurtulduğu ve Sinemacılar Dönemi'nin başladığı yıllardır. Sermayesizlik, Yeşilçam Sineması'nı kırılğan ve krizlere gebe bir ekonomik yapıya mahkûm etmiştir. Yeşilçam Sineması, altın çağ olarak adlandırılan 1960'lı yıllarda bile geçici krizlerle işleyen bir sinema olmuştur. Büyük sermaye, riskli bir alan olarak gördüğü sinema sektöründen uzak durmuştur. Senede üretilen film sayısının ve film maliyetlerinin yükseldiği 1960'lı yıllarda, filmlerin finansmanı bölge işletmecileri tarafından karşılanmaya başlanır. Yapımcılar, bölge işletmecilerinden yalnızca avans değil, aynı zamanda başrol oyuncularını, filmin türü ve hikâyesini de içeren “ürün” siparişlerini alıp senaristlere iletirler. Senaristler de bölge işletmecilerinden gelen bu talep doğrultusunda, mümkün olan en kısa sürede senaryoyu kotarırlar. Doğal olarak, bu şartlarda üretilen senaryolardan orijinalite ve yaratıcılık beklenemez.

Yeşilçam Sineması, yalnızca orijinal senaryolardan yoksun oluşuyla değil, teknik kusurlarıyla da anılan bir sinema olmuştur. Bayat banyolarda yıkanmış filmler, dublajlı çekilen filmlerdeki kötü seslendirmeler, çiziklerle dolu gösterim kopyaları, vb. Yeşilçam filmlerinin alamet-i farikası olmuştur. Yeşilçam Sineması, 1950'lerin başından gerçek bir krize girdiği 1970'lerin ortasına kadar geçen çeyrek yüzyıllık süreçte bir endüstri hâline gelmeyi başaramamıştır. Zamanında gerekli önlemler alınmadığı için kaçınılmaz bir krize sürüklenmiştir. Televizyon yayınlarının kapsama alanının genişlemesi, 1970'lerin başında renkli sinemanın bir zorunluluk hâline gelmesiyle birlikte film yapım maliyetlerinin artması, buna paralel olarak bilet fiyatlarının yükselmesi, 1974 yılındaki Kıbrıs Barış Harekâtı sonrasında yaşanan siyasi ve ekonomik krizin ülkedeki dengeleri olumsuz yönde etkilemesi, sokaklara taşan sağ-sol çatışması, lümpen izleyicilere yönelik vurdulu kırdılı filmler ve ardından gelen seks filmleri furyası, Yeşilçam Sineması'nın asıl hedef kitlesi olan aileleri sinemadan uzaklaştırır. Senaristlerin bu kriz döneminde mesleklerini sürdürmeye ve değişen koşullara uyum sağlamaya çalıştıkları görülür. Furyaların belirleyici olduğu Yeşilçam'da, 1970'li yıllarda Yeşilçam kalıplarıyla üretilmiş sol içerikli filmler yazılır. 1970'lerde seks filmi senaryoları yazan Bülent Oran, 1980'lerin sonunda “İslami Sinema” için senaryolar yazar. Bu durum aslında Yeşilçam'da senarist olmanın ne anlama geldiği hakkında çarpıcı bir örnektir. Nitekim Bülent Oran da içinde bulunduğu duruma “Ben kiralık katilim” sözleriyle bir açıklama getirmeye çalışır. Yeşilçam Sineması ile özdeşleşmiş bir isim olan Bülent Oran, yazdığı senaryoları eleştiren sinema yazarlarına Anadolu halkı için rugan ayakkabı değil, çarık ürettikleri karşılığını verir. Oran'ın bu

benzetmesi, Yeşilçam'daki senaryo üretim mantığını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yeşilçam'da senaristlerden beklenen, kendilerine sipariş edilmiş senaryoyu en kısa sürede yazıp teslim etmeleridir. Kimse onlardan orijinallik ve yaratıcılık beklemez. Hatta bu tür denemeler riskli bulunur. Daha önce denenmiş ve seyirci tarafından benimsenmiş hikâye kalıplarına tekrar tekrar başvurulur. Senaryolar, seyirci beğenisine göre şekillenir. Seyirciler ise filmlere daha çok starları izlemek için giderler. Bir film çekileceği zaman öncelikle o filmde oynayacak yıldız oyuncular belirlenir ve senaryo o yıldızlara göre yazılır. Safa Önal, kendisi ile yapılan nehir söyleşide star sinemasının zorluklarına değinir ve yıldız oyunculara senaryo beğendirmenin çok zor bir iş olduğunu ifade eder.

Bölge işletmecilerinin getirdiği sınırlamalar, endüstrileşememe ve star sistemine ek olarak bir de sansür meselesi vardır. 1932'de bir Sansür Nizamnamesi çıkarılır ve Türkiye'de filmlerin sansür edilmesi için bir komisyon oluşturulur. 1939'da ise faşist İtalya'nın sansür nizamnamesi örnek alınarak bir nizamname oluşturulur. Buna göre Türkiye'de film sansürü, kolluk kuvvetlerinin kamu düzenini sağlamaya dönük önleyici kontrol zihniyeti ile uygulanır. Yeşilçam Sineması'nda sansürle ilgili ciddi sıkıntılar yaşanır. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Vedat Türkali gibi Türkiye'deki toplumsal sorunlara değinmeye çalışan sinemacıların yıllarca sansürle mücadele ettikleri görülür. Türk sinemasının o güne kadarki en büyük uluslararası ödülünü alan Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1964) filmi Berlin'e gizlice gönderilmiştir. 1970'li yıllarda, özellikle Milliyetçi Cephe Hükümetleri döneminde sansür uygulamalarının daha da şiddetlendiği görülmektedir. Hatta o dönemde sinemacılar yaşanan sorunlara dikkat çekmek için meşhur Ankara Yürüyüşü (1977) protestosunu gerçekleştirirler. Sinemacılar, sansür engelini aşmak için çeşitli yöntemler dener. Sansür kuruluna sansürden geçebilecek bir sansür senaryosu gönderip başka bir senaryo çekmek, filmleri biri sansür biri de seyirci için olmak üzere iki finalle çekmek, vb. geliştirilen yöntemler arasındadır. Bu tarz palyatif çözümler sorunu tam olarak çözmez; sadece günü kurtarır. Sansür zaman içinde sinemacıların elini kolunu bağlayan bir engel hâline gelir. Bu konuda Safa Önal'ın yaşadığına benzer birtakım trajikomik örneklerle de karşılaşılır. Önal'ın *Halk Plajı* adıyla yazıp yönettiği film sansür nedeniyle reddedilir. Safa Önal, "halk" kelimesinin sosyalist, "plaj"ın ise müstehcen bulunduğunu; bu yüzden filmin adını *Aşk Dedğin Laf Değildir* (1976) şeklinde değiştirmek zorunda kaldıklarını anlatır.

Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil'in senaryoları kısa sürede üretmek zorunda kalmaları, bunun için geliştirdikleri yöntemler; yapımcıları, yönetmenleri ve yıldız oyuncularını ikna etmek için kullandıkları stratejiler sektörün koşulları gereğidir. Bülent Oran, bu anlamda Yeşilçam Sineması'nın vasatını tam olarak temsil eden ve meslekteki diğer senaristler tarafından da usta olarak kabul edilen bir senaristtir. Oran, dikkatini dağıtmadan çalışabilmek için genellikle Taksim'deki Eftalipos Kahvesi'nde veya gündelik dilin ve argonun nabzını tutabildiği semt kahvehanelerinde çalışmayı tercih eder. Bülent Oran için halkı yakından takip etmek çok önemlidir. Oran, okuduğu gazetelerin kupürlerini kesip daha sonra senaryolarında kullanmak üzere dosyalar. Bülent Oran, eğer o sıralar hayat pahalılığı varsa komedi senaryolarına ağırlık verir. Melodram talep ediliyorsa melodram senaryoları yazar.

Bülent Oran, Yeşilçam filmlerini aratmayan ilginç bir hayat hikâyesine sahiptir. Bakırköy'de yaşayan varlıklı bir ailede büyümüştür. Ünlü bir antisemitist olan Cevat Rifat Atilhan'ın oğludur. Ailesinin onaylamadığı biriyle evlendiği için evden ayrılmak zorunda kalır. Gecekondu mahallesinde yaşamaya başlar. Bir yandan fabrikada vardiyalı işçi olarak çalışırken bir yandan da Hukuk Fakültesi'ne devam eder. Öğretmenlik ve mizah yazarlığı gibi işleri de bir arada yürütür. Çocukluk arkadaşı Sırrı Gültekin aracılığıyla filmlerde set işçiliği ve figüranlık yapmaya başlar. Uzun boyu ve yakışıklılığı ile Amerikalı aktör Gregory Peck'e benzetilen Bülent Oran bir süre sonra jön rollerine çıkmaya başlar. Bu yıllarda, "okumuş ve eli kalem tutan biri" olduğu için çalıştığı setlerdeki senaryoları düzeltmesi istenir. Talat Artemel'in cesaretlendirmesiyle yazdığı *Can Yoldaşım* (1952) filmi ile senaristlik macerası başlamış olur. Oran, mizah yazarlığı alanındaki ününe gölge düşürmemek için ilk başlarda yazdığı senaryolara kendi imzasını atmaz. Bir süre sonra bu işten iyi para kazandığını görünce mizah yazarlığı ile senaristlik arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Bülent Oran, mizah yazarlığı, oyunculuk, fabrika işçiliği gibi tüm diğer uğraşlarını bir yana bırakıp senaryo yazarlığına konsantre olur. Oran, çok senaryo yazdığı için değişik teknikler geliştirir. Eline pamuk bağlamak, kareli defterlere el yazısıyla yazmak, sabahdan öğlene ve öğleden akşama kadar olmak üzere bir günü ikiye bölerek çalışmak, yazarken en az yorulacak şekilde oturmak, vb. Oran, senaryo yazarlığı konusundaki kuramsal birikimini arttırmak için Eugene Vale ve Syd Field gibi yazarların kitaplarını Türkçe'ye çevirtir. Osman F. Seden ve Memduh Ün'ün ısrarlarına rağmen herhangi bir yapım şirketine bağlı olarak çalışmayı kabul etmez. Özgürlüğünü korumak

için küçük yapım şirketlerinden gelen senaryo tekliflerini geri çevirmez. Küçük şirketleri, büyük şirketlere karşı bir koz olarak kullanır. Onları hiçbir zaman küstürmek istemez. Oran, Yeşilçam piyasasında çalışılması kolay ve uyumlu biri olarak görülür; ama onun da bir kırmızı çizgisi vardır. Avans almadan yazmaya başlamaz. Bu yüzden Bülent Oran'ın sektördeki lakaplarından biri de “jetonlu telefon”dur. Yeşilçam seyircisinin filmi gözü ile değil kulağı ile izlediğini söyleyen Bülent Oran tam bir diyalog ustasıdır. Ortak hafızamıza yer etmiş birçok Yeşilçam diyalogunun altında onun imzası vardır.

Safa Önal da Bülent Oran gibi Babıali'den gelen bir yazardır. İlk senaryosu, yönetmenliğini Orhan M. Arıburnu'nun yaptığı *Kanlı Para* (1953)'dir. 1960'lı yıllara kadar yayıncılık ve senaryo yazarlığını birlikte götürür. Aslında ideali ünlü bir öykücü olmaktır. Senaryo yazarlığı işinde bir gelecek görmez. Önal, o yıllarda bocalama döneminde olan Türker İnanoğlu'na yazdığı *Hancı* (1961) filmi gişede büyük başarı kazanınca planlarını değiştirir. Kısa sürede Yeşilçam'ın aranan senaristlerden biri hâline gelir. Yeşilçam Sineması'nın altın çağı olarak nitelendirilen 1960'lı yıllarda senede yirmi beş-otuz senaryo yazdığı zamanlar olur. Safa Önal, *Ah Güzel İstanbul* (1966), *Vesikalı Yârim* (1968), *Dönüş* (1972), *Bodrum Hâkimi* (1976), *Dilâ Hanım* (1977) ve *Tatar Ramazan* (1990) gibi hafızalardan silinmeyen filmlerin senaryolarına imza atar. Dört yüz küsur senaryosu filme çekilmiş bir senarist olarak *Guinness Rekorlar Kitabı*'na girer. Safa Önal, uzun süredir yürüttüğü telif hakkı mücadelesiyle de bilinir. 1990'lı yıllarda pek çok yapımcı ve kanala davalar açar. 1995 yılında çıkan yasa ile 1995 öncesindeki filmlerin telif haklarının kabul edilmemesini büyük bir haksızlık olarak değerlendirir.

Sadık Şendil, Bülent Oran ve Safa Önal ile birlikte Yeşilçam Sineması'nın en kıdemli senaristlerinden biridir. Tiyatro kökenli bir yazar olan Sadık Şendil, 1952 yılında başladığı senaryo yazarlığını ölümüne dek sürdürmüş, iki yüzden fazla senaryo yazmıştır. Şendil, *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kanlı Nigar*, *Kart Horoz* ve *Kocanın Nişanlısı* gibi Türk Tiyatrosu'nun çok önemli eserlerine imza atmış bir tiyatro yazarı olarak asıl büyük çıkışını Ertem Eğilmez'in 1970'li yıllardaki Arzu Film'i ile yapar. Türk sinemasının krizde olduğu yıllarda yazdığı senaryolarla Arzu Film'in bir ekol hâline gelmesine büyük katkı sağlar. Bu ekol içinde sonraki yıllarda Türk sinemasına damga vuracak olan Yavuz Turgul, Umur Bugay ve Gani Müjde gibi senaristlerin yetişmesine öncülük eder. Şendil, özellikle 1970'li yıllarda yazdığı senaryolarıyla santimantel komedi tarzının kabul görmesini ve bugün hâlâ

ilgiyle izlenen filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Yeşilçam Sineması'nda üretilen yaklaşık altı bin filmin neredeyse dörtte birinin altında Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil'in imzası bulunmaktadır. Bu üç duayen senarist, endüstrileşememiş bir sektördeki olumsuz üretim koşulları, bölge işletmeciliği ve star sisteminin çizdiği sınırlar ile sansürün getirdiği dayatmalara rağmen senaryo yazarlığını bir meslek olarak sürdürme kararlılığını göstermiş ve Türk sinemasına değerli eserler kazandırmışlardır. Yeşilçam Sineması'nın estetik ve anlatısal kodlarının oluşmasına büyük katkı sağlamış Oran, Önal ve Şendil'i hesaba katmadan Yeşilçam Sineması'nın tarihi yazılamaz.



EK 1: Bülent Oran Filmografisi¹⁹

Vatan ve Namık Kemal (1951)
İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı (1952)
Can Yoldaşı (1952)
Zehir Kaçakçıları(1952)
Cennet Yolcuları (1952)
Drakula İstanbul'da (1953)
Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1953)
Kezban (1953)
Aramızda Yaşayamazsın (1953)
Evlat Acısı (1954)
Son Şarkı (1954)
Yol Palas Cinayeti (1955)
Kaybolan Gençlik (1955)
Artık Çok Geç (1955)
Papatya Haluk (1956)
Yedi Köyün Zeynebi (1956)
Pusu (1956)
Çölde Bir İstanbul Kızı (1957)
Uçurum (1957)
Yanık Kezban (1957)
Çıksın Bu Can (1957)
Dertli Gönül (1957)
Son Nefes (1958)
Ayrılık (1958)
Üç Arkadaş (1958)
İnsanlık İçin / Kuduz (1958)
Günahkarlar Cenneti (1958)
İftira (1958)
Kelepçe (1958)

¹⁹ Filmler yapım yılına göre sıralanmıştır.

Kırık Plak (1959)
Poyraz Osman (1959)
Vatan Ve Namus (1959)
Elveda (1959)
Mahallenin Sevgilisi (1960)
Ben Masumum (1960)
Nejat Saydam (1960)
Aşk Hırsızı (1960)
Fedakar Arkadaş (1960)
Ölüm Perdesi (1960)
Fakir Şarkıcı (1960)
Kabadayılar Kralı (1960)
Ölüm Peşimizde (1960)
Dişi Kurt (1960)
Kırık Çanaklar (1960)
Kırık Kalpler (1960)
Yabancı Kız (1960)
İki Damla Gözyaşı (1961)
Boş Yuva (1961)
Yaman Gazeteci (1961)
Dikenli Gül (1961)
Oy Farfara Farfara (1961)
Seviştığımız Günler (1961)
İstanbul'da Aşk Başkadır (1961)
Aşk Hırsızı (1961)
İki Aşk Arasında (1961)
Yaman Gazeteci (1961)
Aşk ve Yumruk (1961)
Bir Demet Yasemen (1961)
İki Damla Gözyaşı (1961)
Kabadayılar Kralı (1961)
Mahalleye Gelen Gelin (1961)

Sessiz Harp (1961)
Şeytanın Kılıcı (1961)
Billur Köşk (1962)
Cılalı İbo Rüyalar Aleminde (1962)
Fatoşun Bebekleri (1962)
Kısmetin En Güzeli (1962)
Kiralık Koca (1962)
Erkeklik Öldü mü Atıf Bey? (1962)
Akasaylar Açarken (1962)
Ateşli Kan (1962)
Ne Şeker Şey (1962)
Aşk, Kadın ve Tabanca (1962)
Bazıları Dayak Sever (1962)
Kadın ve Tabanca (1962)
Sokak Kızı (1962)
Ali Derler Adıma (1963)
Bahriyeli Ahmet (1963)
Beyoğlu Piliçleri (1963)
Büyük Yemin (1963)
Kızlar Büyüdü (1963)
Dişi Örümcek (1963)
Çiçeksiz Bahçe (1963)
Çapkın Kız (1963)
Dişi Kurt (1963)
Aşka Tövbe (1963)
Tophaneli Osman (1963)
Badem Şekeri (1963)
Bomba Gibi Kız (1963)
Varan Bir (1963)
Sabah Olmasın (1963)
Hop Dedik (1963)
Aşk Hırsız (1963)

Yabancı Kız (1963)
Şafak Bekçileri (1963)
Köroğlu-Dağlar Kralı (1963)
Leyla ile Mecnun Gibi (1963)
Makber (1963)
Menekşe Gözler (1963)
Tatlı Sert (1963)
Bücür (1963)
Ayşecik Çıttı Pıttı Kız (1963)
Yavaş Gel Güzelim (1963)
Asfalt Rıza (1964)
Avare Yavru ve Filinta Kovboy (1964)
Şehrazat (1964)
Bana Derler Külhanlı (1964)
Sarı Kızla Kopuk Ahmet (1964)
Fabrikanın Gülü (1964)
Evcilik Oyunu (1964)
İstanbul'un Kızları (1964)
Muhteşem Serseri (1964)
Hayat Kavgası (1964)
Galatalı Fatma (Bitirim Fatma) (1964)
Gecelerin Kadını (1964)
Bir İçim Su (1964)
Dişi Örümcek (1964)
Can Düşmanı (1964)
Halk Çocuğu (1964)
Bitirimsin Hanım Abla (1964)
Kader Kapıyı Çaldı (1964)
Meyhaneci (Can Düşmanı) (1964)
Günahsız Katiller (1964)
Hepimiz Kardeşiz (1964)
Fabrikanın Gülü (1964)

Macera Kadını (1964)
Mualla (1964)
Taşralı Kız (1964)
Varam Biiir (1964)
Kara Yılan (1964)
Yılların Ardından (1964)
Yiğitler Yatağı (1964)
Mirasyedi (1964)
Sen Vur Ben Kırayım (1964)
Afilli Delikanlılar (1964)
Poyraz Osman (1964)
Yalnız Değiliz (1964)
Ah Bu Dünya (1965)
Babasına Bak Oğlunu Al (1965)
Canın Cehenneme (1965)
Dağ Çiçeği (1965)
Dağların Yolu (1965)
Gençliğe Veda (1965)
Korkunç İntikam (1965)
Oğlum Oğlum (1965)
Sevgili Öğretmenim (1965)
Serseri Aşık (1965)
Şepkemin Altındayım (Deli Futbolcu) (1965)
Şöförün Kızı (1965)
Kan Gövdeyi Götürdü (1965)
Uzakta Kal Sevgilim (1965)
Yabancı Olduk Şimdi (1965)
Güneşe Giden Yol (1965)
Üç Kardeşe Bir Gelin (1965)
Hepimiz Kardeşiz (1965)
Gizli Emir (1965)
Yasak Sokaklar (1965)

Veda Busesi (1965)
Ailenin Yüz Karası (1965)
Mirasyedi (1965)
Ağlayan Gözlerim (1965)
Bir Gönül Oyunu (1965)
Dağların Oğlu (1965)
Dudaktan Kalbe (1965)
Aşkım Silahımdır (1965)
Oğlum (1965)
Lafını Balla Kestim (1965)
Yasak Cennet (1965)
Deli Futbolcu (1965)
Kumarbaz (1965)
Yıldızların Altında (1965)
Avare Kız (1966)
Ayrılık Şarkısı (1966)
Beyoğlu Esrarı (1966)
Bir Şehrin Belalısı (1966)
Fakir Ve Mağrur (1966)
Günah Çocuğu (1966)
Aslan Pençesi (1966)
Çirkin Kral (1966)
Aşkım Gözyaşları (1966)
Yalnız Adam (1966)
Gariban (1966)
Geceler Yarım Oldu (1966)
Günahkar Kadın (1966)
Kaderin Cilvesi (1966)
Kaldırım Meleği (1966)
Karanlıklar Meleği (1966)
Katiller De Ağlar (1966)
Kıran Kırana (1966)

Altın Çocuk (1966)
Erkek Ve Dişi (1966)
Fakir Çocuklar (1966)
İntikam Ateşi (1966)
Günah Çocuğu (1966)
Vatan Kurtaran Aslan (1966)
Kadın Avcıları (1966)
Vahşi Sevda (1966)
Karakolda Ayna Var (1966)
Para Kadın Silah (1966)
Kibar Haydut (Yalnız Adam) (1966)
Milyonerin Kızı “İntikam Hırsı” (1966)
Silahların Kanunu (1966)
Ümit Kurbanları (1966)
Şoför Deyip Geçmeyin (1966)
Vur Emri (1966)
Yosma (1966)
Altın Çocuk Beyrutta (1967)
Beni Katil Yaptılar (1967)
Bir Katil Sevdim (1967)
Cici Gelin (1967)
Dördü De Seviyordu (1967)
Hacı Murat (1967)
Zilli Nazife 1967
Kader Bağı (1967)
Anjelik Osmanlı Saraylarında (1967)
Aslan Yürekli Kabadayı (1967)
Hırçın Kadın (1967)
Zilli Nazife (1967)
Erenlerin Düğünü (1967)
Malkoçoğlu Krallara Karşı (1967)
Ayrılacak da Beraberiz (1967)

Kanunsuz Kahraman (RingoKid) (1967)
Kiralık Kadın (1967)
Mühür Gözlüm (1967)
Aslan Yürekli Kabadayı (1967)
Osmanlı Kabadayısı (1967)
Ömrümce Ağladım (1967)
Ölünceye Kadar (1967)
Sevda (1967)
Parmaklıklar Arasında (1967)
Üvey Ana (1967)
Yıkılan Yuva (1967)
Alevli Yıllar (1968)
Benim de Kalbim Var (1968)
Çatallı Köy (1968)
İftira (1968)
İstanbul Tatili (1968)
İstanbulu Seviyorum (1968)
İstanbulu Sevmiyorum (Acı Yemin) (1968)
Kadın Değil, Baş Belası (1968)
Kanlı Oba (1968)
Kader (1968)
Vuruldum Bir Kıza (1968)
Malkoçoğlu Kara Korsan (1968)
İlk ve Son (1968)
Artık Sevmeyeceğim (1968)
Mafia Ölüm Saçıyor (1968)
Leylaklar Altında (1968)
Eşkiya Kanı Hekimo (1968)
Sabah Yıldızı (1968)
Şeyh Ahmet (1968)
Tahran Macerası (1968)
Yaratılan Kadın (1968)

Hapishane Gelini (1968)
Malkoçoğlu Kara Korsan (1968)
Kahveci Güzeli (1968)
Parmaksız Salih (1968)
Tahran Macerası (1968)
Aşk Mabudesi (1969)
Boş Çerçeve (1969)
Ateşli Çingene (1969)
Erkek Fatma (1969)
Bana Derler Fosforlu (1969)
Fosforlu Cevriyem (1969)
Fato Ya İstiklal Ya Ölüm (1969)
Esmerin Tadı Sarışının Adı (1969)
Hak Yolu(1969)
Hancı (1969)
Hayat Kavgası (1969)
İntikam Yemini (1969)
Kibar Ali (1969)
Malkoçoğlu : Akıncılar Geliyor (1969)
Reyhan (Dağlar Kızı) (1969)
Buruk Acı (1969)
Yarın Başka Bir Gündür (1969)
Malkoçoğlu ve Cem Sultan (1969)
Sarışının Adı Var Esmerin Tadı Var (1969)
Yarın Başka Gündür (1969)
Çingene Aşk Paprika (1969)
Sonbahar Rüzgarları (1969)
Kınalı Yapıncak (1969)
Serseri Kabadayı (1969)
Sen Bir Meleksin (1969)
Talı Sevgilim (1969)
Yaralı Kalp “Demirhane Müdürü” (1969)

Ankara Eskpresi (1970)
Arım Balım Peteğim (1970)
Bülbül Yuvası (1970)
Darıldın Mı Cicim Bana (1970)
Erkekler Öldü mü Abiler (1970)
Beyaz Güller (1970)
Yaralı Ceylan (1970)
Güller ve Dikenler (1970)
Hayatım Sana Feda (1970)
Herkesin Sevgilisi (1970)
İşportacı Kız (1970)
Birleşen Yollar (1970)
Zeyno (1970)
Cafer Bey (1970)
Söz Müdafaaının (1970)
Cafer Bey (1970)
Yaban Gülü (1970)
Ferhat ile Şirin (1970)
Güzel Şoför (1970)
Kara Gözlüm (1970)
Kader Bağlayınca (1970)
Saadet Güneşi (1970)
Selahattin Eyyubi (1970)
Sevenler Ölmez (1970)
Sosyete Şakir (1970)
Yarım Kalan Saadet (1970)
Ateş Parçası (1971)
Mıstık (1971)
Bebek Gibi Maşallah (1971)
Satın Alınan Koca (1971)
Ali Baba ve Kırk Haramiler (1971)
Hak Yolu (1971)

Önce Sev Sonra Öldür (1971)
Afacan Küçük Serseri (1971)
Güllü (1971)
Mualla (1971)
Afaca Küçük Serseri (1971)
Hasret (Sevgili Öğretmenim) (1971)
Ömrümce Unutamadım (1971)
Rüzgar Murat (1971)
Sevmek ve Ölmek Zamanı (1971)
Önce Sev Sonra Vur (1971)
Unutulan Kadın (1971)
Üvey Ana (1971)
Zahir Hafiye (1971)
Afacan Harika Çocuk (1972)
Ekmekçi Kadın (1972)
Evlat (1972)
Gümüş Gerdanlık (1972)
İyi Döverim Kötü Severim (1972)
Takip (1972)
Cezayirde Vuruşalım (Behçet Cezayirde) (1972)
Şeytan Pençesi (1972)
Kahpe (Bir Kız Böyle Düştü) (1972)
Zulüm (1972)
Sen Alın Yazımsın (1972)
Sisli Hatıralar (1972)
Namus (1972)
Üç Sevgili (1972)
Benimle Sevişir Misin (2) (1972)
Çöl Kartalı (1972)
Kan Ve Kin (1972)
Afacan Harika Çocuk (1972)
Aşka Selam Kavgaya Devam (1972)

Paprika Gaddarın Aşkı (1972)
Çile (1972)
Bir Garip Yolcu (1972)
Gönülden Yaralılar (1972)
Vukuat Var (Hanımın Çiftliği) (1972)
Zehra (1972)
Ablam (1973)
Çakal (1973)
Yabancı (1973)
Dert Bende (1973)
Kara Şeytan (1973)
Ağlıyorum (1973)
Dikiz Aynası (1973)
Hayat Bayram Olsa (1973)
İki Gün Arasında (1973)
Kara Şeytan (1973)
Oğlum Osman (1973)
Kara Toprak (1973)
İki Söğüt Arasında (1973)
Kır Çiçeği (1973)
Kader (1973)
Azap (1973)
Yaban (1973)
Kızım (1973)
Lekeli Kadın (1973)
Şüphe (1973)
Büyük Soygun (1973)
Talihsizler (1973)
Garip Kuş (1974)
Avanta Yok (1974)
Belalılar (1974)
Ceza (1974)

Deli Ferhat (1974)
Kara Boğa (1974)
Diriliş (1974)
Düşmanların Çatlasın (1974)
Eski Kurtlar (1974)
Talihsiz Evlat (1974)
Gariban (1974)
Hop Dedik Kızım (1974)
Talihsiz Yavrum (1974)
Unutama Beni (1974)
Silinmezler Gönlümden (1974)
Unutma Beni (1974)
Cemil (1975)
Cellat (1975)
Fırtına Behçet (1975)
Kadınlar Hayır Derse (1975)
Kara Şahin (1975)
Kokla Beni Melahat (1975)
Kokla Ama Koparma (1975)
Sevgili Halam (1975)
Tatlı Tatlı (1975)
Aman Karım Duymasın (1976)
Deli Gibi Sevdim (1976)
Sütü Bozuk (1976)
Deli Yusuf (1976)
Yarınsız Adam (1976)
Devlerin Aşkı (1976)
İstasyon (1977)
Çırılçıplak (1977)
Vahşi Sevgili (1977)
Kara Kafa (1979)
Umudumuz Şaban (1979)

İnsan Sevince (1979)
Gol Kralı (1980)
Devlet Kuşu (1980)
Kartal Murat (1980)
Ölmeyen Arkadaşlık (1981)
Vazgeç Gönüm (1981)
Uyanık Aptallar (1981)
Toprağın Teri (1981)
Hacı Arif Bey (1982)
Kelepçe (1982)
Üç İstanbul (1983)
Birkaç Güzel Gün (1983)
Ölmez Ağacı (1983)
Birkaç Güzel Gün İçin (1984)
Darbe (1984)
Bir Kadın Bir Hayat (1985)
Kuyucaklı Yusuf (1985)
Duyar mısın Feryadımı (1985)
Dayak Cennetten Çıkma (1986)
Elmayı Kim Isırdı (1986)
Oğlum Oğlum (1986)
Cilalı İbo Maceralar Peşinde (1986)
Çağdaş Bir Köle (1986)
Yunus Emre (1986)
Garip (1986)
Donanmanın Gülü (1987)
Kuruluş / Osmancık (1987)
Biri ve Diğerleri (1987)
Kara Sevdalı Bulut (1987)
Yaprak Dökümü (1987)
Günah Gecesi (1987)
Melodram (1988)

Her Şeye Rağmen (1988)
Hiçbir Gece (1989)
Minyeli Abdullah (1989)
Minyeli Abdullah 2 (1990)
Fatih-Harbiye (1990)
Polis Görev Başında (1990)
Kara Sevdalı Bulut (1991)
Deniz Gurbetçileri (1991)
Bir Daha Asla (1992)
Bısr-i Hafı Bir Zamanlar Sarhoştı (1992)
Mümin ile Kafir (1992)
Son Umut (1992)
Baharda Solanlar (1993)
Ezan Sesleri (1993)
Erzurumlu İbrahim Hakkı (1993)
Çelebinin Rüyası (1994)
Evliya Çelebi'nin Rüyası (1994)
Alaadin-i Attar Hz. (1994)
Taksim-Sarıyer (1995)
Baba Evi (1997)
Hayalet (1998)
İkinci Bahar (1998)
Mualla (1998)
Benimle Evlenir Misin? (2001)
Altın Çağ (2003)
Üvey Ana - 10 Altın Film 2004

EK 2: Safa Önal Filmografisi²⁰

Kanlı Para (1953)
Lejyon Dönüşü “Medy” (1957)
Allah Cezanı Versin Osman Bey (1961)
Cambaz Kızın Aşkı (1961)
İki Damla Gözyaşı (1961)
Hancı (1961)
Belki Bir Sabah Geleceksin (1962)
Bir Milyonluk Macera (1962)
Çöpçatan (1962)
Ekmek Parası (1962)
Küçük Beyefendi (1962)
Yalnızlar İçin (1962)
Ağlama Sevgilim (1963)
Bahriyeli Ahmet (1963)
Bulunmaz Aşk (1963)
Cici Can (1963)
Hop Dedik (1963)
Kelepçeli Aşk (1963)
Kavgasız Yaşayalım (1963)
Rüzgarlı Tepe (1963)
Ölüme Çeyrek Var (1963)
Yolcu (1963)
Erkek Sözü (1964)
Abidik Gubidik (1964)
Ağaçlar Ayakta Ölür (1964)
Erkek Sözü (1964)
Filinta Kadri (1964)
Günah Kadınları (1964)
Günah Kızları (1964)

²⁰ Filmler yapım yılına göre sıralanmıştır.

İki Sene Mektep Tatili (1964)
Hızlı Yaşayanlar (1964)
Kadın Berberi (1964)
Kalbe Vuran Düşman (1964)
Kanun Karşısında (1964)
Kaynana Zırlıtısı (1964)
Korkunç Şüphe (1964)
Manyaklar Köşkü (1964)
On Güzel Bacak (1964)
Paylaşılmayan Sevgili (1964)
Tığ Gibi Delikanlı (1964)
Uçurumdaki Kadın (1964)
Babamız Evleniyor (1965)
Büyük Şehrin Kanunu (1965)
Canım Sana Feda (1965)
Cumartesi Senin Pazar Benim (1965)
Hep O Şarkı (1965)
Hüsnü (1965)
Hülya (1965)
İnatçı Gelin (1965)
Kafadan Kontakaj (65 Hüsnü) (1965)
Öfke Dağları Sardı (1965)
Ölümünden Beter (Ölüme Kadar) (1965)
Pantolon Bankası (1965)
Satılık Kalp (1965)
Şeytanın Kurbanları (1965)
Taçsız Kral (1965)
Yalan Bazen Tatlıdır (Demir Yumruklu Üçler) (1965)
Yaralı Kartal (1965)
Yıldız Tepe (1965)
Ah Güzel İstanbul (1966)
Affedilmeyen (1966)

Acı Tesadüf (1966)
Biraz Kül Biraz Duman (1966)
Dağda Silah Konuşur (1966)
Efkarlıyım Abiler (1966)
Fatihin Fedaisi (1966)
Fabrikanın Şoförü (1966)
İdam Mahkumu (1966)
İntikam Uğruna (1966)
İzmir'in Kavakları "Çavdarlı Murat" (1966)
Kanun Benim (1966)
Kucaktan Kucağa (1966)
Kara Tren (1966)
Ölmek Mi Yaşamak Mı ? (1966)
Pembe Kadın (1966)
Seher Vakti (1966)
Suçsuz Firari (1966)
Zorba (1966)
Acı Günler (1967)
Acı Türkü (1967)
Acı Tutku (1967)
Affet Beni (1967)
Aşkım Günahımdır (1967)
Akşamcı (1967)
Ayrılık Saati (1967)
Bekar Odası (1967)
Bırakın Yaşayalım (1967)
Bitirimsin Abi (1967)
Çifte Tabancalı Damat (1967)
Demir Yumruklu Üçler (1967)
Demir Bilek (1967)
Dişi Killing (1967)
Düşman Aşıklar (1967)

Garipler Sokağı (Mapushane Çeşmesi) (1967)

Galatalı Mustafa (1967)

Gecelerin Kralı (1967)

Her Zaman Kalbimdesin (1967)

İdam Günü (1967)

İlk Aşkım (1967)

Kan Davası (1967)

Kızıl Tehlike (1967)

Krallar Ölmez (1967)

Ortaşark Yanıyor (1967)

Nemli Dudaklar (1967)

Ölüm Saati (1967)

Ringo Kazım (1967)

Serseri (1967)

Yağmur Çiselerken (1967)

Alnımın Karayazısı (1968)

Arkadaşımın Aşkısın (Kan Kardeşim) (1968)

Altın Avcıları (1968)

Ağlayan Bir Ömür (1968)

Baharda Solan Çiçek (1968)

Bağdat Hırsız (1968)

Belalı Hayat (1968)

Beyoğlu Canavarı (1968)

Can Pazarı (1968)

Erikler Çiçek Açtı (1968)

Efkarlı Sosyete (1968)

Gözyaşlarım (1968)

Hırsız Kız (1968)

İnsan İki Kere Yaşar (1968)

Kader Böyle İstedi (1968)

Kadın Severse (1968)

Kanun Namına (1968)

Mazimdeki Kadın (1968)
Öleceksin (Can Pazarı) (1968)
Ömrümün Tek Gecesi (1968)
Sabahsız Geceler (1968)
Son Hatıra (1968)
Son Vurgun / Kurşunların Yağmuru (1968)
Son Vurgun (1968)
Şeyh Ahmet (1968)
Şafak Sökmesin (1968)
Tahran Macerası (1968)
Yara (1968)
Vesikalı Yarım (1968)
Aşk Bu Değil (1969)
Altın Kalpler (1969)
Ağlama Değmez Hayat (1969)
Bir Vefasız Yar İçin (1969)
Cingöz Recai (1969)
Gurbette Ölenler (1969)
Hancı (1969)
Hayatımın Erkeği (1969)
İnleyen Nağmeler (1969)
Kardirimsin (1969)
Kalbimin Sahibi (1969)
Karlı Dağdaki Ateş (1969)
Kaldırım Çiçeği (1969)
Kurşunların Kanunu (1969)
Lekeli Melek (1969)
Mazideki Kadın (1969)
Muhabbet Kuşu (1969)
Menekşe Gözler (1969)
Ölüme Giden Yol (1969)
Sabah Olmasın (1969)

Seninle Ölmek İstiyorum (1969)
Son Mektup (1969)
Şehir Eşkiyası (1969)
Ümit Dünyası (1969)
Yılan Soyu (1969)
Yumurcak (1969)
Afacan (1970)
Ah Müjgan Ah (1970)
Ağlayan Melek (1970)
Arkadaşlık Öldü mü (1970)
Aşktan da Üstün (1970)
Buğulu Gözler - 1970
Dertli Pınar (Aşktan da Üstün) (1970)
Buğulu Gözler (1970)
Çalınmış Hayat / Aşk Hırsız (1970)
Günahımı Çekeceksin (1970)
İşler Karışık (1970)
Güzel Şoför (1970)
Kan Kusturacağım (1970)
Ölünceye Kadar (1970)
Şıllık (1970)
Tehlikeli Oyun (1970)
Yaban Gülü (1970)
Ayıbettin Şemsettin (1971)
Arkadaşlık Öldümü (1971)
Bir Genç Kızın Romanı (1971)
Bir Kadın Kayboldu (1971)
Bir Teselli Ver (1971)
Fatoş Sokakların Meleği (1971)
Herşeyim Sensin (1971)
Kurşunla Selamlarım (1971)
Mahşere Kadar (1971)

Mıstık (1971)
Rüya Gibi (1971)
Sezercik (1971)
Sezercik Yavrum Benim (1971)
Sevdiğim Uşak (1971)
Vefasız (1971)
Vahşi Çiçek (1971)
Yosmalar Tuzağı (1971)
Aşk Fırtınası (1972)
Aşk ve Cinayet Meleği (1972)
Asılana Kadar Yaşayacaksın (1972)
Alın Yazısı (1972)
Aşka Selam Kavgaya Devam (1972)
Bela Mustafa (1972)
Bir Pınar Ki (1972)
Dönüş (1972)
Fatma Bacı (1972)
Falcı (1972)
Gurbetçiler (Dönüş) (1972)
Kaderimin Oyunu (1972)
Oğlum (1972)
Ölüm Dönemeci (1972)
Para (1972)
Sev Dedi Gözlerim (1972)
Sezercik Aslan Parçası (1972)
Ve Silahını Çekti (1972)
Vukuat Var (1972)
Asiye Nasıl Kurtulur? (1973)
Anadolu Ekspresi (1973)
Aşk Mahkumu (1973)
Arap Abdo (1973)
Azap (1973)

Babaların Günahı (1973)
Balıkçı Osman (1973)
Ben Doğarken Ölmüşüm (1973)
Bataklık Bülbülü (1973)
Dertli (1973)
Gazi Kadın “Nene Hatun” (1973)
Kara Orkun (1973)
İki bin Yılın Sevgisi (1973)
Kızın Varsa Derdin Var (1973)
Oğlum Osman (1973)
Mahpus (1973)
Namus Borcu (1973)
Pembe Dünya (1973)
Umut Dünyası (1973)
Şeytanın Kurbanları (1973)
Yalancı (Çok Yalnızım) (1973)
Bir Damla Kan Uğruna (1974)
Bırakın Yaşayalım (1974)
Çılgınlar (1974)
Çirkin Dünya (1974)
Damgalı Adam (1974)
Dertler Benim Olsun (1974)
Erkeksen Kaçma (1974)
Karanlık Yıllar (1974)
Öfkenin Bedeli (1974)
Sığıntı (1974)
Şaşkın (1974)
Yüreğimde Yare Var (1974)
Alemin Keyfi Yerinde (1975)
Amigo Hüsnü (1975)
Aman Karım Duymasın (1975)
Beş Atış Yirmi Beş (1975)

Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak (1975)
Canım De Bana (1975)
Deli Deli Tepeli (1975)
Evcilik Oyunu (1975)
Hesap Günü (1975)
Kadınım (1975)
Kazım'a Ne Lazım (1975)
Kadın Budalası (Hayret 17) (1975)
Şafakta Buluşalım (1975)
Yarınlar Bizim (1975)
Aşk Dedğin Laf Değildir (1976)
Asla ve Daima (Bodrum Hakimi) (1976)
Bitirim Hüsnü (1976)
Bulunmaz Uşak (1976)
Bodur Osman (O Kadınlar) (1976)
Delicesine (1976)
Deprem (1976)
Dolandırıcı Aşıklar (1976)
Kucaktan Kucağa (1976)
Sevmek Ölesiye (1976)
Tecavüz (Delicesine) (1976)
Ne Alırsan 2.5 (1976)
Perişan (1976)
Taksi Şoförü (1976)
Baraj (1977)
Bir Tanem (1977)
Bazıları Cacık Sever (1977)
Dila Hanım (1977)
Fırtına (1977)
Küçük Ev (1977)
Ölmeyen Şarkı (1977)
Satılmış Adam (1977)

Sensiz Yaşayamam (1977)
Sapık Kadın (1987)
Sevgili Oğlum (1977)
Tövbekar (1977)
Şeref Sözü (1977)
Baba Kartal (1978)
Cevriyem (1978)
Derviş Bey (1978)
Düzen (1978)
Evlidir Ne Yapsa Yeridir (1978)
Gelincik (1978)
Görünmeyen Düşman (1978)
Kılıç Bey (1978)
Lekeli Melek (1978)
Ölüm Görevi (1978)
Tatlı Nigar (1978)
Zeynep (Kara Çadırın Kızı) (1978)
Bu Gece Bende Kal (1979)
Dua (1979)
Kanun Gücü (1979)
Kara Çadırın Kızı (1979)
Küskün Çiçek (1979)
Öldüren Örümcek (1979)
Üç Sevgili (1979)
Üç Tatlı Bela (1979)
Röntgenci (1979)
Vatandaş Rıza (1979)
İşte Kadın (1980)
Hikayelerden Biri (1980)
Rüzgar (1980)
Tanrıya Feryat (1980)
Doktor Civanım (1982)

Gölsüm Ana (1982)
Yaşamak Seninle Güzel (1982)
Kuduz – Çocuklar Çiçektir (1983)
Metres (1983)
Ayşem (1984)
Balayı (1984)
Bir Sevgi İstiyorum (1984)
Kadın Bir Defa Sever (1984)
Kızgın Güneş (1984)
Tutku (1984)
Ateşdağı (1985)
Ayrılık Acısı (1985)
Bu İkiliye Dikkat (1985)
Fakir Milyoner (1985)
Gizli Yara (1985)
Mahkum (1985)
Sevdalılar (1985)
Seyyid (1985)
Sensizliğe Alışacağım (1985)
Tapılacak Kadın (1985)
Vahşi Aşk (1985)
Yaşamak Haram Oldu (1985)
Akrep (1986)
Allı Dudaklım (1986)
Ava Giden Avlanır (1986)
Bir Ana Bir Oğul (1986)
Dağı Güvercin (1986)
Hayat Kadını (1986)
Güneşe Köprü (1986)
Öksüzler (1986)
Namus Sözü (1986)
Seviyorum (1986)

Sultanoğlu (1986)
Yıkılmışım Ben (1986)
Alamancının Karısı (1987)
Alnımdaki Bıçak Yarası (1987)
Ana Yüreği (1987)
Babamız Evleniyor (1987)
Damga (1987)
Geri Dön (1987)
Gönülden Gönüle (1987)
Hafız Yusuf Efendi (1987)
Islak Sokak (1987)
Kara Günlerim (1987)
Kader Utansın (1987)
Muhteşem Urfalı (1987)
Sarışınım (1987)
Seni Seviyorum (1987)
Sevgiye Hasret (1987)
Vur Hançerini Kadınım (1987)
Yaşamak Haram Oldu (1987)
Ziyaret (1987)
Ah Bir Çocuk Olsaydım (1988)
Ayrı Dünyalar (1988)
Bir Beyin Oğlu (1988)
Bir Kadın Yüzünden (1988)
Biz Ayrılamayız (1988)
Canım (1988)
Canım Oğlum (1988)
Deniz Yıldızı (1988)
Evcilik Oyunu (1988)
Kızım ve Ben / Gurbet Kadını (1988)
Küçüksün Yavrum (1988)
Nazlı ile Emir (1988)

Sapık Kadın (1988)
Sana Can Dayanmaz (1988)
Seninle İlk Defa (1988)
Sokak Çocuğu (1988)
Yabancı (1988)
Yeter (1988)
Ziyaret (1988)
Acı Yıllar (1989)
Acı Yıllar / Lekeli Melek (1989)
Acı Şarkı (1989)
Allahım Sen Bilirsin (1989)
Av (1989)
Ayaz Geceler (1989)
Bu Şehrin Geceleri (1989)
Dehşet Gecesi (1989)
Hayat Acıları (1989)
İtirazım Var (1989)
Kan Çiçeği (1989)
Öğretmen Zeynep (1989)
Vahşi Ve Güzel (1989)
Sevdim (1989)
Alev Gibi Bir Kız (1990)
Kabadayılar Kralı (1990)
Kanımdaki Şeytan (1990)
Sözde Kızlar (1990)
Utan (1990)
Tatar Ramazan (1990)
Yalı (1990)
Aldatacağım (1991)
Tatar Ramazan Sürgünde (1992)
Yalnızız (1992)
Gerçek Bir Masal (1993)

Ufukta Bir Ağaç (1993)
Zirvedekiler (1993)
Al Dudaklım (1993)
Bir Aşk Uğruna (1994)
Günah Tohumu (1994)
Sevginin Gücü (1994)
Yorgun Ölüm (1994)
Gölge Çiçeği (1995)
Gözlerinde Son Gece (1996)
Hoşçakal İstanbul (1996)
Böyle mi Olacaktı (1997)
Canısı (1997)
Kader Ayırsa Bile (1998)
Affet Bizi Hocam (1998)
Birisi (1998)
Gazeteci Yazarını Arıyor (2000)
Fosforlu Cevriye (2000)
Zehirli Çiçek (2000)
Yapayalnız (2001)
Yaz Gülü (2002)
Berivan (2002)
Papatya ile Karabiber (2004)
Aşkımızda Ölüm Var (2004)
Tövbe (2) (2006)
Hicran Sokağı (2007)
İstanbul'un Orta Yeri Sinema - 2010
Seni Yaşatacağım
Aşk ve Gurur
Şeytanın Kurbanları
Gündüzün Karanlığı
Kuş Yemi
Sarmaşık Gülleri

Baba Oğul

İki Kadın

Kayıp Aranıyor

Yalnız Güneş Şahitti



EK 3: Sadık Şendil Filmografisi²¹

Beklenen Şarkı (1953)
İlk ve Son (1956)
Büyük Sır (1956)
Kalbimin Şarkısı (1956)
Berduş (1957)
Dişi Canavar (1957)
Gelin Ayşem (1957)
Ham Meyva (1957)
Lekeli Soy (1957)
Pusu (1957)
Beraber Ölelim (Kahraman Polis) (1958)
Sevmek Günah mı (1958)
Altın Kafes (1958)
Ayrılık (1958)
Allı Yemeni (1958)
Çitlenbik (1958)
Aşk Rüyası (1959)
Gurbet (1959)
Zümrüt (1959)
Garipler Sokağı (1959)
Sevdalı Gelin (1959)
Ninno (1959)
Ölürümde Ayrılamam (Çitlenbik) (1959)
Kırık Kalpler (1960)
Üç Çapkın Gelin (1960)
Taş Bebek (1960)
Minnoş (1961)
Sabır Taşı (1961)
Biz İnsan Değilmiyiz (1961)

²¹ Filmler yapım yılına göre sıralanmıştır.

Naciyem (1961)
Beş Kardeştiler (1962)
Canevimden Vurdular (1962)
Gençlik Hülyaları (1962)
Gurbet Yolcuları (1962)
Günahsız Aşıklar (Kerem Dağı) (1962)
Şeytan Bunun Neresinde (1962)
Şoförün Karısı (1962)
Damat Beyefendi (1962)
Şoförün Aşkı (1962)
Aşk Güzeldir (1962)
Akasaylar Açarken (1962)
Şafak Bekçileri (1963)
Can Pazarı (1963)
Üç Hovarda Gelin (1963)
Yedi Kocalı Hürmüz (1963)
Cımbız Ali (1964)
Kırk Ufak Anne (1964)
Cübbeli Gelin (1964)
Düzmece Sevgili (1964)
Gözleri Ömre Bedel (1964)
Var Mı Bana Yan Bakan (1964)
Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi (1964)
Yaşasın Hayat (1964)
Dokunma Bozulurum (1965)
Adım Çıkış Sarhoşa (1965)
Bilen Kazanıyor (1965)
Helal Adanalı Celal (1965)
Kart Horoz (1965)
Kocamın Nişanlısı (1965)
Senede Bir Gün (1965)
Sürtük (1965)

Şekerli Misin Vay Vay...(1965)
Yalancının Mumu (1965)
Boyacı (1966)
Denizciler Geliyor (1966)
Aşkın Kanunu Yoktur (1966)
Ben Bir Sokak Kadınıyım (1966)
Bir Millet Uyanıyor (1966)
Kartal Yavrusu Hamido (1966)
Fakir Bir Kız Sevdim (1966)
Allaha Ismarladık (1966)
Ölmeyen Aşk (1966)
Yarın Ağlayacağım (1966)
Halimeyi Samanlıkta Vurdular (1966)
İçimdeki Alev (1966)
Seni Sevmiyorum (1966)
Seni Bekleyeceğim (1966)
Mahzun Gönüller (1966)
Bir Annenin Gözyaşları (1967)
Elveda (1967)
Kara Davut (1967)
Ömre Karşılık Kız (1967)
Büyük Kin (1967)
Ömre Bedel (1967)
Silahlar Elllerinde Öldüler (1967)
Sürtüğün Kızı (1967)
Trafik Belma (1967)
Yaşlı Gözler (1967)
Üç Sevdalı Kız (1967)
Yıkılan Gurur (1967)
Kışlalar Doldu Bugün (1968)
Atlı Karınca Dönüyor (1968)
Gönüllü Kahramanlar (1968)

İngiliz Kemal (1968)
İncili Çavuş (1968)
İstanbulda Cümbüş Var (1968)
Kalbimdeki Yabancı (1968)
Kanlı Nigar (1968)
Kara Gözlüm Efkarlanma (1968)
Katip (Üsküdar Giderken) (1968)
Menderes Köprüsü (1968)
Paydos (1968)
Cilveli Kız (1969)
Gel Desen Gelememki (1969)
Acı ile Karışık (1969)
Çakırcalı Mehmet Efe (1969)
Kınalı Keklik (1969)
Yoksul Kızı Leyla (1969)
Gelin Ayşem (1969)
Nisan Yağmuru (1969)
Sevdalı Gelin (1969)
Şahane İntikam (1969)
Tel Örgü (1969)
Zindandan Gelen Mektup (1970)
Berduş Kız “Hasret” (1970)
Dikkat Kan Aranıyor (1970)
Adım Kan Soyadım Silah (1970)
Allı Yemeni (1970)
Dönme Bana Sevgilim (1970)
Ham Meyva (1970)
Kalbimin Efendisi (1970)
Kara Dutum (1970)
Kendim Ettim Kendim Buldum (1970)
Kördüğüm (Ana Gibi Yar Olmaz) (1970)
Sürtük (1970)

Cımbız Ali (1971)
Ah Bir Zengin Olsam (1971)
Beyoğlu Güzeli (1971)
Bir Varmış Bir Yokmuş (1971)
Çılgın Yenge (1971)
Emine (1971)
Kadifeden Kesesi (1971)
Vahşi Çiçek (1971)
Senede Bir Gün (1971)
Son Hıçkırık (1971)
Tarkan Viking Kanı (1971)
Yırtık Niyazi (1971)
7 Kocalı Hürmüz (1971)
Feryat (1972)
Gecekondü Rüzgarı (1972)
O Ağacın Altında Aşk (1972)
Ocak Söndürenler (1972)
Sev Kardeşim (1972)
Tarkan (Altın Madalyon) (1972)
Tatlı Dilim (1972)
Babaların Günahı (1973)
Canım Kardeşim (1973)
Çulsuz Ali (1973)
Yalancı Yarım (1973)
Hamsi Nuri (1973)
Kaynanam Kudurdu (1973)
Oh Olsun (1973)
Köyden İndim Şehire (1974)
Killing Kolsuz Kahramana Karşı (1974)
Evet Mi Hayır Mı? (1974)
Mavi Boncuk (1974)
Kanlı Deniz (1974)

Mirasyediler (1974)
Parasızlar (1974)
Reisin Kızı (1974)
Salak Milyoner (Milyoner Garibanlar) (1974)
Salako (1974)
Şiribim Şiribom (1974)
Dam Üstüne Çul Serer (1975)
Ah Nerede (1975)
Bizim Aile (1975)
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı (1975)
Sevgili Halam (1975)
Şaşkın Damat (1975)
Tamam Mı Devam Mı? (1975)
3 Geline 6 Damat (1975)
Aile Şerefi (1976)
Bu Nasıl Dünya (1976)
Gulyabani (Süt Kardeşler) (1976)
Hababam Sınıfı Uyanıyor (1976)
Ne Haber (1976)
Öyle Olsun (1976)
Meraklı Köfteci (1976)
Perişan (1976)
Seni Sevmekle Suçluyum (1976)
Şeytan Diyor ki (1976)
Cennetin Çocukları (1977)
Gülünüz Güldürünüz (1977)
Hababam Sınıfı Tatilde (1977)
Nedir (1977)
Gülen Gözler (1977)
Sarhoş (1977)
Şaban Oğlu Şaban (1977)
Nehir (1977)

Hababam Sınıfı Dokuz Doğruyor (1978)

Neşeli Günler (1978)

İsyen (1979)

Ne Olacak Şimdi (1979)

Banker Bilo (1980)

Yedi Kocalı Hürmüz (1980)

Gırgıriye (1981)

Gırgıriye’de Şenlik Var (1981)

Kanlı Nigar (Cihan Yandı) (1981)

Görgüsüzler (1982)

Gırgıriye”de Cümbüş Var (1983)

Çalsın Sazlar (1984)

Şaşkın Gelin (1984)

Babamız Eğleniyor (1987)

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abisel, N., U. T. Arslan, P. Behçetoğulları, A. Karadoğan, S. R. Öztürk, N. Ulusay (2005).

Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine. İstanbul: Metis Yayınları.

Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Kültür Yayınları.

Akçura, G. (1995). *Aile Boyu Sinema*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Akpınar, M. (2012). “Metin Akpınar: ‘Artık Onur Ödülü Alma Dönemindeyim’”.

Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2011. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 61-87.

Arkın, C. (2001). *Adını Unutan Adam*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aytekin, H. ve İ. Eroğlu (2010). “Ertem Eğilmez’in Sinema Perdesini Senaryo

Penceresinden Aralamak”. *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. C. Pekman (drl.).

İstanbul: Agora Kitaplığı. 67-116.

Bengi, D. (2015). “Adileşmek”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema*

Sözlüğü. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.

Başol, Ö. (2010a). “Safa Önal ve Bizimle Paylaştığı Renkli Oyuncaklar”. *Yeşilçam’ın Tüm*

Harfleri: Safa Önal. G. Onaran ve S. Aytaç (hızl.). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı. 27-37.

Başol, Ö. (2010b). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul:

Pana Film Yayınları.

Demirci, C. (1999). *Bir Mizah Dehası Suavi Süalp*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Dikiciler, O. (2002). *Arzu Film Ekolü*. Ankara: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*.

İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Erkılıç, H. (2014). “Başlangıcından Günümüze Türkiye Sineması’nın Ekonomik Yapısı: Sektörel Oluşumdan Yeniden Yapılanmaya Kurumsallaşma Çabaları”. *Sinemada Bir Asır*. Ş. A. Çelik (ed.). Ankara: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları. 217-229.
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. İstanbul: ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç*. E. Gen (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gezen, M. (2006). *Ağlama Palyaço Makyajın Bozulur: “Müjdat Gezen Kitabı”*. H. Kıvanç (hzl.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gezen, M. (2010). “Oyunculuk Dışında Bir İşe Girsem, Mutlaka Batırırım”. *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2009*. 211-240.
- Gürmen, P. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hakan, F. (2013). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- İlgaz, A ve C. Pekman (2010). “Ertem Eğilmez Sinemasında Teknik Meseleler”. *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. Cem Pekman (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı. 117-138.
- İnanoğlu, T., (hzl.). (2004). *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- İnci, K. (2014). *Yeşilçam Anıları*. İzmir: Birleşik Matbaacılık.
- Kaplan, Y. (2003). “Türk Sineması”. *Dünya Sinema Tarihi*. G. Nowell-Smith (ed.). A. Fethi (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları. s. 740-745.
- Kaya, D. (2015a). “Mantıksızlığın Mantığı”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Kaya, D. (2015b). “Semih Evin”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Kara, M. (2006). *Yeşilçam Hatırası*. İstanbul: +1 Kitap.

- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kirel, S. (2010). “Biz Bir Aileyiz: Popüler Sinema ve Yeşilçam Bağlamında Ertem Eğilmez ve Arzu Film”. *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. C. Pekman (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı. 208-232.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Makal, O. (2003). *Beyazperde ve Sahnede Nâzım Hikmet*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Önal, S. (2009). *Ne Kadar Gamlı Bu Akşam Vakti: Safa Önal Kitabı*. Yasemin Arpa (söyleşi). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önal, S. (2010). “Söyleşi”. *Yeşilçam’ın Tüm Harfleri: Safa Önal*. G. Onaran ve S. Aytaç (hzl.). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı. 38-73.
- Özden, B. A. (2015). “Eğlence Resmi”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. Y.y.: Horizon International.
- Özgül, Y., (hzl) (t.y). *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi 1914-2010*. 1. Cilt. T.C. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I. Cilt*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özyurt, O. (2010). “Yazıya Adanmış Bir Ömür”. *Yeşilçam’ın Tüm Harfleri Safa Önal*. G. Onaran ve S. Aytaç. (hzl.). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı. 15-26.
- Pekman, C. (2010). “Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez”. *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*.

- C. Pekman (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı. 1-66.
- Pekman, Y. (2010). “Karagöz’den İnek Şaban’a: Halk Temaşasının Toplumsal ve Kültürel Dinamikleri”. *Filim Bir Adam: Ertem Eğilmez*. C. Pekman (drl.). İstanbul: Agora Kitaplığı. 164-207.
- Pirhasan, B. (2002). “Barış Pirhasan: ‘Atıf Yılmaz sineması film yapmak isteyenler için ciddi bir eşik’”. *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2001*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 77-109.
- Refiğ, H. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır: “Halit Refiğ Kitabı”*. Ş. K. Hristidis (söyleşi). İstanbul: Türkiye İş Kültür Yayınları.
- Refiğ, H. (1996). “Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”. S. M. Dinçer (hızl.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık. s. 177-187.
- Scognamillo, G. (2004). *Bay Sinema: Türker İnanoğlu*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Scognamillo, G. (2011). *Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam*. B. Saydam (hızl.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Silan, B.U. (2004). *Dört Yapraklı Yonca Onların Sihri Neydi?* İstanbul: Epsilon Yayınevi.
- Singleton, R. S. (2004). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sivas, A., (hızl.) (2011). *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Soner, A. Senaryoculuk Üzerine. *Sinemada Bir Asır*. Ş. A. Çelik (ed.). Ankara: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.
- Söylemez, B. “Elli Kutu Film”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Şasa, A. (2010a). “Ayşe Şasa ile Yeşilçam Günlüğü Üzerine”. *Ayşe Şasa Yeşilçam*

- Günlüğü*. H. Yıldırım (söyleşi). İstanbul: Küre Yayınları. 152-160.
- Şasa, A. (2010b). “Bülent Oran’ın Hayat ve Sinema Anlayışı”. *Ayşe Şasa Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları. 129-133.
- Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamera Yayınları.
- Şoray, T. (2010). “Dostları Safa Önal’ı Anlatıyor”. *Yeşilçam’ın Tüm Harfleri Safa Önal*. G. Onaran ve S. Aytaç (hızl.). Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı. 101-109.
- Tikveş, Ö. (1968). *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Turgul, Y. (2003). “Has Yapıt Sizde Çözme İsteği Uyandırır”. *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2002*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türkali, V. (1984). *Eski Filmler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Türkali, V. (2017). *Üç Film Birden Senaryolar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uskan, N. (2015). “Hayalet Oğuz”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Ün, M ve U. Ün (hızl.) (2009). *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ünal, Ü. (2012). *Işık Gölge Oyunları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vale, E. (2018). *Vale’in Senaryo Teknikleri*. E. Doğramacı (çev.). İstanbul: Küsurat Yayınları.
- Yalur, T. (2015). “Semih Evin”. *Altyazı’nın Gayri Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Altyazı Aylık Sinema Dergisi Yayınları.
- Yılmaz, A. (2002). “Atıf Yılmaz”: “Bizim ulusal sinema yapmamız pek mümkün değil”. *Sinema Söyleşileri: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2001*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 3-30.

Sürekli Yayınlar

- Akad, L. (1973). "Lütfi Akad'la Bir Konuşma". Dorsay ve diğer (söyleşi). *Yedinci Sanat*. 1, 18-27.
- Akerson, T. (1966). "Azgelişmiş Sinemada Devrim". *Yeni Sinema*. 2, 27-28.
- Arpad, B. (1968). "Ekonomi Temeli Açısından Türk Filmi". *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı*. 196, 288-291.
- Baskın, Ç. (2012). "İfrat Derecesinde Bir Gurur". *Altyazı*. 120, 60.
- Caner, H. (1969). "Tehlikeli İlgiler". *Akademik Sinema (AS)*. 1, 59-63.
- Çevikalp, A. (2007). "Türk Sinemasını Belgeleyenler Arzu Film". *Cinemascope*. 9, 58-61.
- Engin, İ. (1965). "Türk Sinemasında Konu". *Sinema* 65. 1, 4-5.
- Erman, H. (1973). "Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma". Dorsay ve diğer (söyleşi). *Yedinci Sanat*. 6, 22-37.
- Evren, B. (1975). "Ah Nerede". *Milliyet Sanat Dergisi*. 160, 22.
- Evren, B. (1973). "Türk Sinemasında Görüntü". *Yedinci Sanat*. 10, 20-23.
- Eğilmez, E. (1974). "Ertem Eğilmez'le Konuşma". *Yedinci Sanat*. 12, 16-33.
- Baskın, Ç. (2012). "İfrat Derecesinde Bir Gurur". *Altyazı*. 120, 60.
- Hançerlioğlu, O. (1960). "Senaryo". *Yeni Sinema*. 1, 17.
- Hazerdağı, C. (1985). "TV'nin Altı Bölümlük Yeni Yerli Dizisi: 'Parmak Damgası'". *Sanat Olayı*. 32, 56-58.
- Ilıcak, N. (19 Ekim 2009). "Ertuğrul Günay Mutlaka Okusun". *Sabah*.
- Kemal, O. (1959). "Senaryo Üzerine". *Sinema-Tiyatro*. 5, 12.
- Kuzu, H. (2007). "Senarist Kimdir Senaryo Nedir". *Sine-Sen'in Sesi*. 2007/1, 10.
- Oran, B. (1983). "Bülent Oran: 'TV'ye Senaryo Yazmak Yeşilçam'dan Çok Daha Keyifli'". *Sanat Olayı*. 19, 31-32.
- Oran, B. (1973). "Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma". *Yedinci Sanat*. 3, 15-26.
- Oran, B. (1998). "Kitleler Şakaya Gelmiyordu". F. Oran (söyleşi). *Sinerama*. 5, 96-98.

- Özgüç, A. (1974). “1974’de Çevrilen Türk Filmleri”. *Yedinci Sanat*. 18, 45-49.
- Özgüç, A. (1992). “50’lerden Bir Yönetmen Sırrı Gültekin”. *Antrakt*. 13, 20-24.
- Özön, N. (1974). “Elli Yılın Türk Sineması”. *Yedinci Sanat*. 11, 4-7.
- Öztürk, S. (2006). “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”. *Galatasaray İletişim*. 5, 47-76.
- Refiğ, H. (1959). “Türk Sineması Üzerine Düşünceler”. *Sinema-Tiyatro*. 5, 11.
- Sayıcı, F. (2015). “Türk Sinemasında Arzu Film Ekolü ve Önemi”. *Film Arası*. 52, 24-27.
- Sekmeç, A.C. (2013). “Küçük Dev Kadın Adile Naşit”. *Film Arası*. 33, 20-23.
- Sevim, S. (2015). “‘Bedenime Sahip Olabilirsin Ama Ruhuma Asla!’: Yeşilçam Sineması’ndaki Melodramatik Kalıpları Sorgulamak”. *Doğu Batı*. 72, 213-253.
- Sezgin, R. (2002). “Altın Çağın Senaristleri”. *Aksiyon*. 399, 62-64.
- Şendil, S. (1974). “Ertem Eğilmez’le Konuşma [Sadık Şendil Anlatıyor]”. *Yedinci Sanat*. 12, 20-21.
- Turgul, Y. (1974). “Senaryo Okulu Gibi...”. *Ses*. 26, 15.
- Turgul, Y. (1984). “Senaryo Yazarlığından Yönetmenliğe Yavuz Turgul: ‘Önce Hepimizin Çok İyi Teknik Öğrenmesi Lazım’”. *Videosinema*. 6, 91-93.
- Türk, İ. (2006). “Bülent Oran”. *Altyazı*. 35, 68-71.
- Türkali, V. (1973). “Cumhuriyet’in 50. Yılında Türk Sineması”. *Yedinci Sanat* 10, 13.
- Türkali, V. (1974). “Vedat Türkali ile Konuşma (2)”. Dorsay ve diğer (söyleşi). *Yedinci Sanat*. 17, 44-61.
- “Türkiye Sanatçılar Birliği Sinema Kurulu Raporu” (1973). *Yedinci Sanat*. 6, 16-19.
- Yalçın, A. (1968). “Sinematografik Hürriyet ya da Sansür Konusunda”. *Yeni Sinema*. 17, 30-33.
- Yılmaz, A. (1989). “Atıf Yılmaz: ‘Biz ne çok nitelikli ne de çok ticari film yapabiliyoruz... Yani yaptığımız işler çok ortalama işler...’”. S. Kaplanoğlu (söyleşi). *Argos*. 12, 146-148.

Diğer Yayınlar

“Bülent Oran” (2019). <http://www.biyografi.net/kisiyazdir.asp?kisiid=2806>

(10 Temmuz 2019)

Deniz, T. (2018). “Ertem Eğilmez’in Senaryo Okulu”. *Türk Sinema Araştırmaları*.

http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/433/ertem-egilmez%E2%80%99in-senaryo-okulu?fbclid=IwAR3hSOjanONsg1AhkvHDpAhDwSsqEN_KcRdYoWVISN_3qS5y_ha3oj0m134 (27 Şubat 2019)

Dorsay, A. (2004). “Bin Senaryonun Yazarı Bülent Oran’ı Anmak”. *Sabah*.

http://www.sabah.com.tr/yazarlar/pazar/dorsay/2004/10/03/bin_senaryonun_yazari_bulent_oran_i_anmak (15 Ağustos 2015)

Gezen, M. (30 Nisan 2015). “Müjdat Gezen’le Söyleşi”. Özgür Kalender ve Ali Yücel Yağcı (söyleşi). İstanbul.

Gönden Öktem, M. (2010). “Sinematograf’tan Video’ya Türkiye’de Sinema Deneyimi ve Türk Edebiyatındaki Yansımaları”. *Doktora Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi SBE.

Isık, E. (27 Temmuz 2007). “Yeşilçam Sokağı Ne Halde”. *Milliyet Blog*.

<http://blog.milliyet.com.tr/yesilcam-sokagi-ne-halde/Blog/?BlogNo=54271>

(4 Mayıs 2015)

Önal, S. (2008). *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi 4*. [sözlü tarih]. 47 dak. 35 san.

İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.

Öztürk, Ö. (2007). “Cihanyandı Kanlı Nigar’ın Trajikomik Hikayesi”. *Tiyatro*

Dünyası. <http://www.tiyatrodunyasi.com/makaledetay.asp?makaleno=320>

(4 Mayıs 2015)

“Sadık Şendil” (2015). http://tr.wikipedia.org/wiki/Sad%C4%B1k_%C5%9Eendil

(4 Mayıs 2015)

“Sadık Şendil” (2012).

<https://yedincisamuray.wordpress.com/2012/05/29/sonsuzluga-yazanlar-sadik-sendil/> (4 Mayıs 2015)

Sanmal, A. Ş. (Yapımcı). (2004). Mehmet Gülerüz (Yönetmen). *Altın Çağın Senaristi:*

“Bir Hayal Kahramanı” Bülent Oran. [Film]. 40. Antalya Altın Portakal Film Festivali.

Şasa, A. (2014). “Ayşe Şasa: ‘Batıda sinema burjuvazinin tekelindedir. Türkiye’deyse

tüccarların.’ (2. Bölüm). E. Akpınar (söyleşi). <http://www.tersninja.com/ayse-sasa-emek-vererek-ulastigim-bir-dusunce-var-buraya-ulasmam-hic-kolay-olmadi-bunun-bedelini-odedim-bolum-1/> (29 Haziran 2018)

“Tiyatro ve Sinemanın Sadık Abi’si”. (2010).

<http://duyguerturk.blogspot.com/2010/01/tiyatro-ve-sinemann-sadk-abisi.html>

(4 Mayıs 2015)

Türkali, V. (2008). *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi Vedat Türkali.* 42 dak. 3 san.

İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.

Yurdatap, K. (2007). *Türk Sineması Görsel Hafıza Projesi Kadri Yurdatap.* 26 dak. 59 san.

İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi.