

“SAÇMA OLAN AŞKIMIZMIŞ”* : ARABESK VE DEĞİŞEN SEYİRCİ PSİKOLOJİSİ**

Seçkin SEVİM***, Bilgen AYDIN SEVİM****

Gönderim Tarihi: 11.08.2021 - Kabul Tarihi: 22.09.2021

Sevim, S. ve Aydın Sevim, B. (2021). “Saçma Olan Aşkımızmış”: *Arabesk* ve Değişen Seyirci Psikolojisi. *Etkileşim*, 8, 132-158. doi: 10.32739/etkilesim.2021.4.8.141

Bu çalışma araőtırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekteőtirilmiőtir.

Öz

Ertem Eğilmez (1929-1989), seyircinin nabzını tutma konusunda sıra dışı bir yeteneğe sahipti. Eğilmez, sinemacılık kariyerinin ilk yıllarındaki kısa süreli bocalamadan sonra *Sürtük* (1965) filmiyle büyük bir çıkış yakaladı. Bu başarıyı 1970’li yıllar boyunca sürdürdü. Aile seyircisi sinema salonlarından uzaklaşınca Yeşilçam’ın çarkları bu kez lümpen seyircilerin beklentilerini karşılamak için dönmeye baőladı. 1970’li yılların ikinci yarısına damga vuran yerli seks filmlerinin üretimi, 12 Eylül Askerî Darbesi ile birdenbire sona erdi. Ortaya çıkan boőluđu arabesk filmler doldurdu. Eğilmez, 1980’li yıllarda müzik ve film piyasasına hâkim olan arabesk furyasını son filmi *Arabesk*’te (1989) kıyasıya eleőtirdi. Bu çalışmada, *Arabesk* filmi sinemasal söylem çözümlenmesi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın amacı, *Arabesk* filminin, seyir zevki gelişmiş, arabesk kültüre ve Yeşilçam melodramlarına mesafeli duran potansiyel bir seyirci kitlesini aşığa çıkardığını ortaya koymaktır. Yeşilçam’ın sonunu ilan eden *Arabesk* filmi, yeni bir sinemanın ve yeni bir seyirci psikolojisinin miladı olur. Geçmiőtte ebeveynlerinin gözyaşı döktüğu hikâyelere kahkahalarla gülen bu seyirci, klasik Yeşilçam seyircisinden oldukça farklıdır. Mağduriyet söylemini ve kendine acımayı reddetme, fail olma ve kendi sorunlarını çözebilme bu seyirci kitlesinin temel psikolojik özellikleridir.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, *Arabesk*, absürt komedi, seyirci psikolojisi.

* *Arabesk* (1989) filminde Müjde ile Şener karakterleri arasında geçen bir konuőmadan alınmiőtir.

** Bu çalışma, özet olarak 4th Cultural Informatics, Communication & Media Studies Conference Proceedings E-book’ta yayımlanmiőtir.

***Doçent Doktor, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, seckinsevim75@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5992-8645

****Doktor Öğretim Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, bsevim@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3799-1173

“IT WAS OUR LOVE THAT WAS RIDICULOUS”* : ARABESK AND CHANGING AUDIENCE PSYCHOLOGY**

Seçkin SEVİM***, Bilgen AYDIN SEVİM****

Received: 11.08.2021 - Accepted: 22.09.2021

Sevim, S. ve Aydın Sevim, B. (2021). “Saçma Olan Aşkımızmış”: *Arabesk* ve Değişen Seyirci Psikolojisi. *Etkileşim*, 8, 132-158. doi: 10.32739/etkilesim.2021.4.8.141

This study complies with research and publication ethics.

Abstract

Ertem Eğilmez (1929-1989) had an extraordinary ability to feel the pulse of the audience. After a short period of fluctuation in the first years of his film-making career, Eğilmez made a big breakthrough with *Sürtük* (1965). He maintained this success throughout the 1970s. As the family audience held back from the movie theaters, the wheels of Yeşilçam started to turn to meet the expectations of the lumpen audience this time. Production of sex movies that marked the second half of the 1970s were cut off suddenly by the 1980 Turkish Military Coup d'état. The emergent gap was filled by arabesque films. Eğilmez fiercely criticized the arabesque trend that dominated in the music and film markets in the 1980s in his latest film *Arabesk* (1989). *Arabesk* were examined by the method of cinematic discourse analysis in this study. This study aims to put forward that *Arabesk* revealed a potential audience that has a good taste in films and stays away from arabesque culture and Yeşilçam melodramas. *Arabesk*, which announced the end of Yeşilçam, became the turning point of a new cinema and a new audience psychology. This audience, who laughs at the stories that their parents shed tears in the past, is quite different from the classical Yeşilçam audience. The rejection of victimization discourse and self-pity, being an actor and being able to solve their own problems are the main psychological characteristics of this audience.

Keywords: Yeşilçam, *Arabesk*, absurd comedy, audience psychology.

* It is taken from a conversation between Müjde and Şener in *Arabesk* (1989).

** This study has been published as an abstract in the 4th Cultural Informatics, Communication & Media Studies Conference Proceedings E-book.

***Associate Professor/PhD, Marmara University, Faculty of Fine Arts, seckinsevim75@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5992-8645

****Assistant Professor/PhD, Sakarya University, Faculty of Art, Design and Architecture, bsevim@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3799-1173

Giriş

“Hep pembe dünyalar gösterdim. Burada günah çıkarıyorum.”
Ertem Eğilmez (akt. Çakmakçı, 2019: 150)

Ertem Eğilmez (1929-1989), 1980’li yıllarda müzik ve film piyasasına hâkim olan arabesk furyasını son filmi *Arabesk*’te (1989) kıyasıya eleştirir. Bir zamanlar kendisinin de sıkça başvurduğu Yeşilçam Sineması’nın klişelerini cesurca parodileştirir. Giovanni Scognamillo (1998: 442), Arzu Film ekibinin espri anlayışıyla şekillenen *Arabesk*’in bir “taşlama sorgulama” niteliği taşıdığını ve Eğilmez’in geçmişin melodramlarını bir komediye dönüştürdüğünü dile getirir. Sinemasal anlatımı ve popüler içeriği açısından tartışma konusu olan *Arabesk* filmi seyirci ve gişe rekoru kırar (Dikiciler, 2002: 77; Scognamillo, 1998: 442).

Türk Sineması’nda ekol yaratan az sayıdaki yönetmenden biri olan Eğilmez’in *Arabesk* filmi ile yakaladığı başarının arkasında seyircinin psikolojisini iyi çözümlenmiş olması yatmaktadır. Nezih Erdoğan’ın (2001: 219) da ifade ettiği gibi, “Herhangi bir sinemayı, bir ulusun, bir auteur’ün ya da bir türün sinemasını seyircisiyle vardığı mutabakat, hatta düştüğü ihtilafları belirlemeden tümüyle anlamak hiçbir zaman mümkün olmayacaktır”. Ne var ki Türk Sineması, insan psikolojisiyle iletişim kurmayı başaramamış bir sinemadır (Sözen, 2009: 146). Yerli sinema, Türk toplumunun ya da insanının duygularını gerektiği şekilde işleyememiştir (Engin, 1965: 5). Eğilmez, sergilediği performansla bu eleştirilerin dışında kalmayı başarmıştır. 1980’li yıllarda ciddi bir dönüşüm geçiren toplumun ruhunu keşfetmek için yeni yollar aramıştır (Çevikalp, 2007: 61).

Arabesk filmi Yeşilçam melodramlarının ölüm ilanıdır. *Arabesk*’le birlikte “melodramatik kip” Yeşilçam’ın parodisi olarak kullanılmaya başlanır (Akbulut, 2008: 114). Yeşilçam melodramlarının yarattığı “mağduriyet hikâyesi” (Gürbilek, 2008: 10), *Arabesk* filminde absürt bir komediye dönüşür. Bu noktada Nurdan Gürbilek’in (2008) de ortaya koyduğu gibi, “patetik” ile “trajik” kavramları arasındaki farkı dikkate almak gerekir. Patetikte “daha baştan kaderin sillesini yemiş” olanın acısı, trajikte ise “kadere başkaldıran kahramanın bu seçimi yüzünden çektiği acı” belirleyicidir (2008: 59). Bireyin doğaya yansıttığı yoğun duygular “patetik yanığı” yaratır: “Ağlayan ırmak” ve “zalim gece” gibi (2008: 53). Eğilmez, *Arabesk*’te bu patetik bireyin eleştirisini yapar. Abartılı ve inandırıcı olmayan *pathos*’un alanından gülünç ve basmakalıp *bathos*’a kayılır (Gürbilek, 2008: 60). Gürbilek’in (2008) “gözü yaşlı melodramları abartarak taklit eden ‘alaylı-patetik’” (70) dediği bir durum ortaya çıkar. *Arabesk*’in seyircisi, Yeşilçam’ın masalsı dünyasıyla avunabilecek bir seyirci değildir. Yeşilçam’ın tipik anlatılarına gülen, genç, deneyimli ve eleştirel bir kitledir (Scognamillo, 2011: 341). Giovanni Scognamillo (1998: 427-428), bu yeni sinemanın yeni kitleleri hakkında şu öngörülerde bulunur:

Acaba yeni bir sinemanın yeni ve çağdaş, deneylere açık seyircisi oluşmadı mı? Hiç

¹ İlk olarak on dokuzuncu yüzyılda İngiliz eleştirmen John Ruskin tarafından kullanılan bu kavram, insanın doğa ve cansız nesnelere karşı hissettiklerinin onların özelliğiymiş gibi yansıtılması anlamındadır. (Gürbilek, 2008: 53).

kuşkusuz ki oluştu, daha doğrusu harekete geçti, çünkü zaten vardı, ama bir çeşit pasif direnişin içindeydi. Bu seyirci kendisine uygun ürün verildiğinde, eğlence sunulduğunda, hareketli masal anlatıldığında (*Arabesk, Amerikalı, İstanbul Kanatlarının Altında, Eşkiya, Ağır Roman*) veya dinsel duygularına seslendirildiğinde (*Minyeli Abdullah, Yalnız Değilsiniz, Bize Nasıl Kıydınız?*) her zaman hazır ve nazırdır.

Ertem Eğilmez'in *Arabesk* filmini seyirci psikolojisi bağlamında ele alan bu çalışma, Türkiye'de sinema seyircisi profilinin dönüşümü konusundaki literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir. Sinemasal söylem çözümlemesi yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın amacı, *Arabesk* filminin, seyir zevki gelişmiş, arabesk kültüre ve Yeşilçam melodramlarına mesafeli duran potansiyel bir seyirci kitlesini açığa çıkardığını ortaya koymaktır. Bu çerçevede cevabı aranan sorular şunlardır:

1. Yeşilçam aile seyircisinin özellikleri nelerdir?
2. *Arabesk* filminin gösterime girdiği dönemde seyirciden gördüğü yoğun ilgi neyin göstergesidir?
3. *Arabesk* filmine ilgi gösteren seyirci kitlesinin temel psikolojik özellikleri nelerdir?
4. Yeşilçam aile seyircisi ile *Arabesk* filminin seyirci kitlesi arasındaki belli başlı farklılıklar nelerdir?

Çalışmanın kuramsal çerçevesini, “Yeşilçam aile seyircisinin psikolojisi”, “Ertem Eğilmez'in sıra dışı yeteneği” ve “Yeşilçam'ın derinleşen krizi” eksenindeki değerlendirmeler oluşturmaktadır.

Yeşilçam Aile Seyircisinin Psikolojisi

1960'lı yıllarda Yeşilçam'a altın çağını yaşatan aile seyircisidir. Giovanni Scognamiglio (1998: 427), 1950-1960 yılları arasında bu seyirci kitlesinin orta sınıf olduğunu, genelde kırsal alanda yaşayanlardan ve ailelerden oluştuğunu ifade eder. Atif Yılmaz'ın “Bir erkek sinemaya tek başına gider, bir kadın bütün mahalleyi götürür.”² ifadesi, kadın seyircilerin bir hedef kitle olarak önemini ortaya koyar. Yeşilçam'ın duayen senaristlerinden Bülent Oran, bir söyleşide “Kadınlar, yaşamın yükünü sırtlarında taşıyan, genelde ihmal edilmiş, çocuklarının peşinde koşturana; mutfak, çamaşır ve diğer ev işlerinden bıkip usanan kişilerdi ve sinema onlar için, iki saatçik de olsa, dertlerini unuttukları bir 'düş'ler salonuydu.” (F. Oran, 1998: 96) şeklindeki ifadesiyle dönemin kadın seyircisinin özelliklerini sıralar. Nitekim Yeşilçam filmlerindeki “fedakâr kadın” (Akbulut, 2008: 15) imgesi de kadın seyircinin profili ile uyumludur. Yeşilçam Sineması'nda senaryoların içeriği seyircinin kadına bakışını belirler (Sevim, 2019b: 72): “Yalnızca tek erkek sever. Tek erkeğin olur. Başkası el süremez. Süürerse filim yatar. Ama böyle olmasını isteyen seyirciler arasında dokunulmamış kadın yok

² Neşe Kaplan (2004), *Aile Sineması Yılları 1960'lar* adlı çalışmasının arka kapağında bu ifadeye yer verir.

mu? Dolu elbet. Fakat gene de perdede seyrettiği kadından örnek davranışlar bekler” (B. Oran, 1973: 24).

Dönemin aile seyircisi yerli sinemayla sıcak bir ilişki kurar (F. Oran, 1998: 97). İnsanlar samimi bir ortamda izledikleri bu filmlere sanki kendi evlerindeymiş gibi tepki verirler: “Yazlık sinemalarda izlenen filmlerde güzel şeyler oldu mu bir alkış tufanı kopardı. Herkesin yüzünde masum bir gülümseme oluşur ve sevinçten yanındakine sarılırdı. Kötü şeyler oldu mu sesler yükselmeye başlardı” (H. Yağcı, 2020: para. 3).

Resim 1. Yeşilçam seyircisi (Yağcı, 2020)



Engin Ayça (1985: 82), halkın talebine dayanan bir sinema olan Yeşilçam’da seyircinin genel eğilimlerinin hesaplanarak filmler üretildiğini vurgular: “Filmin üretimini, ekonomik açıdan besleyen seyirciler, yani halk yığınları, kültürel bakımdan da damgasını bu filmlere doğal olarak basmıştır. Bu nedenle, seyircilerin kültürel konumlarını irdelemek, Türk filmlerini anlamakta ve nitelendirmekte ilk adımlar olmalıdır”. Serpil Kirel (2012), seyircinin beklentisinin Yeşilçam hikâyelerinin oluşumundaki etkisine dikkat çeker. “Tanıdıklık” ve “aşinalık” kilit kavramlardır. Seyircinin kendini güvende hissetmeye ve her şeyin aynı kaldığını bilmeye ihtiyacı vardır (117-118).

Yeşilçam’ın önde gelen senaristlerinden Safa Önal (2014), “Eğer onlara istediklerini, gördüklerini, yaşadıklarını, hissettiklerini, kendi doğrularını aktarmasanız size kapanırlardı. Ama kapanmadılar. Demek ki onlarla beraber baktım ben... Doğru baktım...” sözleriyle seyirci beğenisiyle ilgili öngörülerinde başarılı olduğunu ortaya koyar. Bülent Oran da Safa Önal gibi seyirci kitlesinin psikolojisini yakalamaya özel bir önem vermiştir. Bülent Oran (1973: 21), sinema eleştirmenlerinin yerli filmlerin düzeyinin düşüklüğü konusunda senaryo yazarlarını sorumlu tutmalarına şu sözlerle karşılık verir:

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. Anadolu’da köylüye çarık yerine rügan ayakkabı satamıyorsak, alışılmış düzeni bir anda kırıp hem sanat yönü üstün hem para getirecek filmi yapmak şimdilik sanıldığı kadar kolay değil.

Sözlü kültüre yaslanan Yeşilçam Sineması, “okuma yazma alışkanlığının zayıf olduğu bir toplumda kitlelerin hayatla bağıni kuruyor ve geleneksel dünya görüşünü onaylayan hikâyeler anlatıyordu” (Aydın Sevim, 2016: 32). Rahime Sezgin (2002) de halkın ortak kültürünün sinema sayesinde oluştuğuna, Safa Önal ve Bülent Oran’ın hayallerinin toplumu etkilediğine dikkat çeker: “Pelikülde hayat bulan fakir ama gururlu âşık tipler, karakter zaaflarından arınımlıklarıyla takdir topladı yıllarca. Sevgilisi için ölümü bile göze alabilecek olan yakışıklı karakterler genç kızların rüyalarını süsledi. Zengin adam ise genelde kötü olanı temsil etti” (63). Sezgin (2002), Sezen Aksu’nun “Hiçbir zaman zengin birini sevemedim çünkü bana hep Türk filmlerindeki kötü zengin adamları hatırlattılar.” (64) sözünü dönemin melodram kalıplarının kitlelerin bilinçaltındaki yansması olarak değerlendirir.

Melodram, yalnızca Yeşilçam Sineması’nın değil, başta Hollywood Sineması olmak üzere geniş kitlelere ulaşan pek çok ülke sinemasının beslediği temel türlerden biridir. Carla Marcantonio’ya (2015: 1) göre, duyularımızın katılımını sağlayan bir tür olarak melodram, gözyaşlarına boğulmaktan öfkemizi dizginlemeye, umudu kamçulamaktan empati ve adalet duygumuzu harekete geçirmeye kadar pek çok işleve sahiptir. Bunun için melodram yaşadığımız dünyaya ilişkin bir anlayış üretmenin kalıcı aracıdır (2015: 1). Seyircinin melodramla kurduğu duygusal bağ, bir tür suç ortaklığıdır ve bireyleri toplumların aktif birer katılımcısı kılar (2015: 1). Özellikle aile ilişkileri ve talihsiz âşıklar etrafındaki olay örgülerinde melodramatik unsurlar net biçimde görülür (Elsaesser, 1991: 70).

Hasan Akbulut (2012), Yeşilçam Sineması’nın oyunculuk, görsel-işitsel düzenlemeler ve diyaloglar açısından abartılı özellikler taşıdığına vurgu yapar. Melodramın her şeyi anlatmak konusundaki ısrarı müzik ve mizansenle de ortaya konulur (2012: 16). Filmdeki karakterlerin haykırması ya da hümgür hümgür ağlaması da bu yüzdendir (Akbulut, 2008: 14). Oğuz Adanır (2012: 11), çocukluk yıllarında seyrettiği melodramlardan belleğinde kalan tek izin salondaki “hıçkırık ve ağlama sesleri” olduğunu söyler. Dilek Tunalı (2006: 44), melodramlarda seyircinin özdeşleştiği bir duygu durumu yaratıldığını, birbirine âşık kadın ve erkek karakterlerin engelleri aşmak zorunda kaldıklarını, aralarındaki “yanlış anlama”lardan dolayı birbirlerinden uzaklaşan karakterlerin “tesadüf eseri” bu yanlış anlaşılmalara giderdiklerini ve hayatlarının sonuna dek “mutlu olma ideali” yaratıldığını ifade eder.

Yeşilçam’da “mutlak iyilerin mutlak kötülerle karşı karşıya geldiği ve sonuçta daima iyilerin kazandığı, masalsı ve melodramatik hikâyeler” (Sevim, 2015: 214) seyirci kitlesinin ortak beğenisidir. Melodramlar, “Bu kötü neden kötü?” şeklindeki sorgulamalardan yoksundur (Akbulut, 2008: 13). Nijat Özön (1995), “Yeşilçam Sineması” kavramsallaştırmasının Türk Sineması’ndaki tüm olumsuzlukların bir simgesi olduğunu şu sözlerle vurgular: “Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabî konuşmalar, beyaz ya da pembe

diziler, din ticareti...” (1995: 32). Özön (1995: 146-147), film adları ve konuları ile sinemadaki eğilimler arasında bir bağlantı kurulabileceğini iddia eder. Bunun için 1958 yılına kadar yapılan 676 film adından 311’ini sınıflandırır (1995: 147). Bu filmlerden 254’ü “acı, ıstırap, gözyaşı ve kader” kelimelerini içermektedir (1995: 151). Bu da Türk Sineması’nda melodramların ne kadar önemli bir yer tuttuğunu gösterir. Bülent Oran, seyircinin bol gözyaşı dökmesinde “insanı güldürürken ani bir çalımla ağlatmanın etkisi”ne işaret eder (Türk, 2004: 225). Tülay Çelik’in (2021: 21) ifade ettiği gibi, seyircinin bu tür filmleri seyretmek üzere sinemaya gitmesi için filmlerin adı dahi yeterli olmuştur. Adında “kader” geçen filmlere odaklanan Çelik, seyircinin henüz filmi seyretmeden bu melodramatik evrene teslim olduğunu ileri sürer (2021: 21).

Özön (1995: 139-140), sinemacıları melodrama sevk edenin seyirciyi kolay yoldan yakalamak olduğunu iddia eder ve melodram alışkanlığını sağlam bir sinema yapısı üretmek isteyen sinemacının en büyük düşmanı olarak görür. Yeşilçam melodramları bir “kaçış sineması” (1995: 158) yaratır. Özön (1995: 159), denetleme ve yapımcı zihniyetinin yanı sıra sektörün işleyişinden kaynaklanan baskılar ve kültürel geri kalmışlığın da kaçış sinemasının örneklerinin çoğalmasına yol açtığını ifade eder. Özön’e (1995: 159) göre, “Anadolu böyle istiyor!” denilerek üretilen filmlerin niteliksizliği mazur gösterilir. Dağıtımcılar ve salon sahipleri, seyirciyi belli oyuncu ve senaryo kalıplarına yönlendirir (1995: 46). Özön (1995: 46), tüm bunlara sektörün istikrarsız ekonomik koşullarını da ekler. Dilek Kaya Mutlu (2001: 214), seyircilerin homojen bir yapı olarak düşünülmesine karşı çıkarak “halkın gerçekleri” gibi genelgeçer nitelendirmelerin “gölge kavramlar”a dönüştüğüne vurgu yapar. Tanju Akerson (1965: 63) da yapımcı ve yönetmenlerin düzmece bir seyirci sorunu yarattıklarını, aslında sorunu seyircide değil, kendilerinde aramaları gerektiğini ileri sürer. Akerson (1965: 63), yerli sinemacıların yarattıkları bu illüzyonu “seyirci psikozu” olarak isimlendirir.

Giovanni Scognamillo (2011: 200), Türk Sineması’nın kurtulması ve Türk seyircisinin daha iyi filmler görmesi için sinema yazarlarına ve eleştirmenlerine ağır bir sorumluluk düştüğünü dile getirir. İyi senaryolardan yoksun, teknik açıdan yetersiz, kültür düzeyi düşük bir sektör ve Amerikan filmlerinin etkisi altındaki yerli sinema seyircisini Türk Sineması’nın gelişiminin önündeki engeller olarak görür (2011: 216). Yeşilçam’ın hedef kitlesi, fazla eğitilmiş olmayan, eleştirelilikten yoksun, sinemadaki gerçekliğe teslim olan naif seyircilerdir (2011: 296). Bu anlamda Yeşilçam, daha çok duygu yüklü, klişelere dayalı, kolay anlaşılır, dram ile melodramı harmanlayan bir sinemadır (2011: 296).

Türk seyircisinin kişiliği üzerine değerlendirmeler yapan Hasan Gürdal, Davit Fresko ve Suat Karantay (1967: 19), seyirci beğenisinin yükseltilmesi meselesinin eğitimle ilgili olduğuna işaret ederler. Dönemin seyircisiyle ilgili bir nabız yoklaması yapılmadığını, seyirciye gideceği filmi seçme konusunda pek de hak tanınmadığını ve ne verilirse onu kabul eden bir seyirci kitlesi ön yargıyla hareket edildiğini ileri sürerler (1967: 15).

Vecdi Sayar (1982: 53), “Türkiye’de Sinema Seyircisinin Gelişimi” başlıklı açık oturumda film eleştirmenlerinin sinema konusundaki bilgi ve birikimlerinin artırılmasıyla seyircinin beğeni düzeyinin yükseltilebileceğini ifade eder. Türk Sineması’nın kurtuluşunun kalıpları değiştirmekle mümkün olduğunu savunan Giovanni Scognamillo’ya (1998: 424) göre, kaybedilen seyirci kitlesini tekrar sinemaya çekmek ya da yerine yeni bir seyirci kuşağı yaratmak gerekir.

Ertem Eğilmez’in Sıra Dışı Yeteneği

Babialı’de uzun yıllara dayalı bir yayıncılık tecrübesi olan Ertem Eğilmez, seyircinin nabzını tutma konusunda sıra dışı bir yeteneğe sahiptir. Eğilmez, yetenekli gençlerle tecrübeli sinemacıları bir araya getiren üretken bir ekip kurar. Arzu Film ekibi, o zaman Gümüşsuyu’nda bulunan ofiste toplanıp sabahtan akşama kadar eğlenceli bir ortamda çalışarak birçok projeye imza atar (Göl, 2015: 81).

Resim 2. Ertem Eğilmez’in senaryo okulu (Deniz, 2018)



Arzu Film, 1960’tan 1987 yılına kadar 94 film yapar (Dikiciler, 2002: 26). Arzu Film’in bu başarısının temelinde bugün benzerine pek rastlanmayan bir kolektif çalışma ve üretim süreci yatar (2002: 32). Osman Dikiciler’e (2002: 8) göre, “okul kimliğine bürünmüş son derece özel yapısıyla sinemamıza çok sayıda oyuncu, senarist ve yönetmenin yetişmesine katkıda bulunan ‘Arzu Film’, sadece bu özelliği ile dahi Türk sinemasında oldukça önemli ve saygın bir yere sahiptir”. Eğilmez, sinemacılık kariyerinin ilk yıllarındaki kısa süreli bocalamadan sonra klasik bir Yeşilçam melodramı olan *Sürtük* (1965) filmiyle büyük bir çıkış yakalar. Başrollerini Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın’ın paylaştığı bu filmin Hülya Koçyiğit ve Göksel Arsoy’lu renkli versiyonunu 1970 yılında çeker. Eğilmez, yönetmen ve yapımcı olarak sektörde tutunma çabasının bir sonucu olan bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Aynı filmi iki kere çekmek, çok acı bir şey oluyor, bir ıstırap” (1974: 17).

Eğilmez, *Sürtük* (1965) ile yakaladığı başarıyı -gişede hayal kırıklığı yaratan *Canım Kardeşim* (1973) filmi istisna kabul edersek- 1970’li yıllar boyunca sürdürür. Bu dönem aynı zamanda yerli sinemadaki krizin giderek derinleştiği

yıllardır. Eğilmez, 1970'lerin kaotik Türkiye'sinde *Hababam Sınıfı* serisini geniş bir seyirci kitlesiyle buluşturur. "Halkın beğeniyle ve değerleriyle bağlantı kurabilmiş nadir yönetmenlerden biri" olan Eğilmez, komedi ile duygusallığı keşiştirmeyi başarır (Sayıcı, 2015: 26). Bir yandan şartlara duyarlı, bir yandan da şartları zorlayan Eğilmez'in sineması, yerli sinemanın özelliklerini yansıttığı gibi sinema anlayışını da değiştirir (2015: 26). Arzu Film tarafından 1970'li yılların ikinci yarısında üretilen *Bizim Aile* (1975), *Gülen Gözler* (1977) ve *Neşeli Günler* (1978) gibi santimental aile komedileri bugün de ilgiyle izlenen filmler arasındadır (Sevim, 2019a). Ertem Eğilmez, insanların yarınından endişe ettiği ve sinemadan uzaklaştığı bir dönemde toplumun psikolojisini çok iyi anlamış; kitlelere umut, iyimserlik ve empati duygusu aşılayan filmler yapmış; aile seyircisini sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır (Sevim, 2019a). Arzu Film'in güldürüye yaklaşımını "gerçekçi", "doğal" ve "nesnel" olarak nitelendiren Dikiciler'e (2002: 30) göre, bu ekolün ürettiği karakterler oldukça doğaldır ve umutsuzluğu değil, mücadele etmeyi tercih ederler. Alim Şerif Onaran (1994: 185), Amerikan Sineması'nda güçlü olanı alt eden gözü pek küçük insanları anlatan Frank Capra'nın ortaya koyduğu güldürü tarzını Türk Sineması'na getiren kişinin Ertem Eğilmez olduğunu ifade eder.

Sibel Öz (2020: 124), Eğilmez'in Yeşilçam'ın mevcut "yıldız sistemi"ni değiştirme becerisine dikkat çeker. Eğilmez, içlerinde Adile Naşit, Ayşen Gruda, Ergin Orbey, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Metin Akpınar, Müjde Ar, Münir Özkul, Şener Şen, Tarık Akan ve Zeki Alasya gibi isimlerin yer aldığı yıldız oyuncularını bir araya getiren filmleri sinemamıza kazandırmıştır. Eğilmez'i unutulmaz kılan, Yeşilçam seyircisinin nabzını tutmaktaki başarısı ve ortalama seyircinin kültürüne yaslanmaktaki yeteneği olmuştur (2020: 131).

Arzu Film, 1980'li yıllarda da önemli projelere imza atmasına rağmen bir duraklama dönemine girer. Erler Film ortaklığıyla çekilen *Arabesk* (1989), Eğilmez'in "vasiyet filmi" olarak kabul edilir (Scognamillo, 1998: 442). Eğilmez, hasta yatağından *Arabesk* filmini yönettiği dönemde de Arzu Film'de yakaladığı sinerjiyi sürdürmeye çalışır.

Resim 3. Ertem Eğilmez'in *Arabesk* çekimleri (Uluer, 2021)



Arabesk filminin prodüksiyon süreci filmin kendisi kadar absürt durumlar içerir. Eğilmez, Aytekin Çakmakçı'ya filmin görüntü yönetmenliğini teklif ettiği görüşmede hikâyenin maddeler hâlinde özetlendiği bir peçete kâğıdı verir: “1) Şener'le Müjde köyden ayrılır. 2) Kamyoncu Müjde'ye tecavüz eder. 3) Tecavüzçüler kahvesi. 4) Hapishane. 5) Gazinocular kralı Şener'i assolist yapar” (Çakmakçı, 2019: 148). Çakmakçı (2019: 148), *Arabesk*'i ortada bir senaryo yokken çekmeye başladıklarını ve hastalığı yüzünden prodüksiyon sürecinin önemli bir kısmında sette bulunamayan Eğilmez'in verdiği talimatları yerine getirdiklerini ifade eder.

Türker İnanoğlu, Eğilmez'in *Arabesk* projesi için yüzlerce arabesk kaset dinlediğini ve bir o kadar da arabesk film izlediğini dile getirir (Pekman, 2010: 58). İnanoğlu'nun ifadesiyle “Bir türlü kavuşamayan iki sevgilinin trajikomik öyküsünü konu alan *Arabesk*'te, Türk sinemasının iş unsuru olarak kullandığı bütün öğeler senaryoya yansıtıldı” (Akt. Pekman, 2010: 58). Eğilmez, bu filmde köyden kente göç etmiş, henüz şehrili olamamış ve modernleşme sancıları çeken bir toplumun psikolojisini başarıyla yakalar. Cankut Şamlı (1990: 75), “Bin seyirci sinemada çocuklar gibi şendik, bin seyirci o gün dev gibi bir arabesk seyrettik.” sözleriyle bu filmin Türk Sineması tarihinde bir dönüm noktası olduğuna dikkat çeker. Şamlı'ya (1990: 75) göre, “1971'de ‘Bir Teselli Ver’ ile başlayan arabesk türünün 18 yıllık serüveni Ertem Eğilmez'in *Arabesk*'inde özetlenmiştir”. Bu anlamda film, “Gerçek bir arabesk antolojisi”dir (1990: 75). Kurtuluş Kayalı (1994: 41), *Arabesk*'in başarısını Eğilmez'in 1980 sonrasındaki kitleyle bağlantı noktalarını iyi kavramasının bir sonucu olarak görür.

Aytekin Çakmakçı (2019: 150), Eğilmez'in *Arabesk* filmi aracılığıyla kendi sinemacılık geçmişiyle hesaplaştığını vurgular. Çakmakçı, Eğilmez'in “Bu, benim hayatımın kolajı” (...). Finali dramatik bitiriyorum. (...) Ama giderken de günah çıkarıyorum. Çünkü halkı aldattım. Hep pembe dünyalar gösterdim. Burada günah çıkarıyorum.” (2019: 150) sözlerini aktarır. Çakmakçı, hastalığının ağırlaştığı dönemde Eğilmez'i hayata bağlayanın bu projeyi gerçekleştirme arzusu olduğunu dile getirir. Nitekim Eğilmez, *Arabesk*'in montajı tamamlandıktan üç ay sonra vefat eder. Çakmakçı'nın (2019: 150), “*Arabesk* filmini herkes komedi diye çok beğeniyor, çok gülüyor, defalarca da izliyor. Ama aslında *Arabesk* trajikomedidir, yani Türk toplumunu birebir anlatır. ‘Gülerim ağlanacak hâlimize’nin yorumudur.” açıklaması, *Arabesk* filminin yerli sinemadaki yerini seyirci psikolojisi açısından yeniden düşünmemizi sağlar.

Yeşilçam'ın Derinleşen Krizi

1970'ler yerli sinemada krizin derinleştiği yıllardır. Türkiye'deki siyasal çatışmalar, insanları gelecek konusunda endişeye sevk etmiş, Kıbrıs Barış Harekâtı (1974) ülkedeki siyasi ve ekonomik krizin derinleşmesine yol açmış, peşinden gelen ekonomik ambargo ise hayat pahalılığını körüklemiştir (Sevim, 2019a). Film maliyetlerinin yükselmesi sonrasında bilet fiyatlarının artması, sinemayı aileler için pahalı bir eğlence hâline getirmiştir (Sevim, 2019a). 1970'li yılların

ikinci yarısında yaygınlaşan televizyon, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasını hızlandırmıştır (Abisel, 2005: 113). Atillâ Dorsay (1996: 216) yaşanan dönüşümü şu sözlerle yorumlar:

Türk sinemasının ayağının altındaki toprak sanki kayıyordu. O geleneksel, o vefalı ve sadık seyirci yok olmuştu. Aslında yok olmamıştı, sadece evine kapanmış ve sayıları gitgide artan yerli-yabancı filmleri ve pembe dizileri artık küçük ekrandan izlemekle yetinir olmuştu. Daha çağdaş, daha kentli, daha modern ve daha hali-vakti yerinde bir seyirci kesimi sinemaya gittiğinde kesinlikle yabancı filmleri tercih ediyor, yerli filmlerin yüzüne bile bakmıyordu.

Aile seyircisi zamanla sinema salonlarından uzaklaşınca Yeşilçam'ın çarkları bu kez lümpen seyircilerin beklentilerini karşılamak için dönmeye başlamıştır. Dorsay'ın (1989: 17) da vurguladığı gibi, henüz birkaç yıl önce kadın göğsünün sansürlendiği bir sinema düzeninden Beyoğlu'nun göbeğinde pornografik filmlerin gösterildiği bir ortama geçilmiştir. Şükran Kuyucak Esen (2010: 133-134), bu dönemi, bir yandan o tarihe kadar benzeri görülmemiş derecede muhalif bir tavır içeren siyasal filmler, bir yandan da kalitesiz seks güldürülerinin yapıldığı bir "karşıtlıklar dönemi" olarak nitelendirir. Düşük maliyetli seks filmlerinin piyasaya hâkim olmasıyla birlikte kadın seyirci sinemadan tamamen uzaklaşır, yerini erkek seyirciye bırakır (Abisel, 2005: 75; Kaplan, 2004: 45-46). 1970'li yılların ikinci yarısına damga vuran yerli seks filmlerinin üretimi, 12 Eylül Askerî Darbesi ile birdenbire sona erer. Video teknolojisinin devreye girmesi ve Almanya'daki gurbetçilerin yarattığı taleple birlikte yükselişe geçen arabesk filmler, can çekişen Yeşilçam'ın bir süre daha hayatta kalmasını sağlar.

Nurdan Gürbilek (2001: 25), 1970'lerde doğan, ancak adı 1980'lerde konan arabeskin neye karşılık geldiğini şu sözlerle anlatır:

80'lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme, girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adı olduğu kadar, büyük şehrin "asıl" sahiplerinin bu yabancılar akınına geri püskürtme, öncelikle de adlandırma çabasının da adıydı.

Arabesk, büyük şehre gelen ancak köyüne geri dönme imkânı olmayan ne köylü ne de şehirli olabilmiş kitlelere hitap eder (Gürbilek, 2001: 33). Gürbilek, George Simmel'in "yabancı" kavramına referans vererek bu kitleyi "bugün gelip yarın kalan" (2001: 33) olarak nitelendirir. Nazife Güngör (1993: 20) de köy ve kente özgü yaşam tarzının karşı karşıya gelmesinin yarattığı karmaşıklığa "arabesk" adının yakıştırdığını dile getirir. Murat Belge (1997: 347), kültürümüzde aslanan hüznün arabesk ile devam ettiğini ve giderek daha yoğun bir kederin öne çıktığını ifade eder. Belge'nin (1997: 347) "acılı" olarak tabir ettiği arabesk müzik, insanları kendi iç dünyalarına ve dertlerine yönlendirir. İstekleri yerine getirilemeyen bu kitle kadere sarılır (1997: 355). Vadullah Taş'a (2010: 297) göre, Türk seyircisi acıklı filmleri, gözyaşı dökmeyi ve başkalarının dertlerini görüp kendi dertleri için şükretmeyi sever.

Meral Özbek (1991: 115), arabeskteki gelenekselliğin bir "duygusallık et-

hosu” olarak var olduğunu ileri sürer: “Bu duygusallık ethosu, gündelik hayatın yeni sorunlarını aşına kılmanın aracını oluştururken, aynı zamanda gündelik hayat pratiğine direnmenin de bir yolu olmaktadır” (1991: 115). Arabesk değerler devrimci ruhu içten içe korozyona uğratar. Arabesk kültür, kitlelere var olan düzenin değiştirilemeyeceği inancını empoze eder.

Nesrin Tan Akbulut (2021: 32), arabesk şarkıları düzensizlikten haksızlığa, hayal kırıklığından engellenmeye kadar pek çok özelliği barındıran gerilimli bir dünya imgesi olarak nitelendirir. Bu şarkılarda yineleme ile sloganlara sık rastlanmakta ve mesaj alıcı kitlenin özelliklerine uygun biçimde sunulmaktadır (2021: 32). Düşük bir eğitim düzeyine hitap eden bu müzik anlayışında “ölümle son bulacak çözümsüzlüğü” görmek mümkündür (2021: 32).

Oya Yağcı (2020: 132), bu “acılı” ve “umutsuz” şarkıların bir yandan duygusallık talep ettiğini, bir yandan da şansa bırakılmış bir kurtuluş vaadi taşıdığını vurgular. Bu anlamda Yağcı, Yeşilçam Sineması’nın “duygu ekonomisi”ne dayandığını ve bu ekonominin kırsal kesimden kente göç ile ilişkilendirilebileceğini öne sürer (2020: 133).

Arabesk tartışmalarına entelektüel kesimin olumsuz bir anlam yüklediğini ifade eden Martin Stokes’a (2011: 117-118) göre, “Arabesk Türk devletinin ‘modern’ olma çabalarının acı verici sınırlarını ortaya koymaktaydı”. Stokes (2020: 17), giderek bozulan bir şehri tanımlayan arabeskin âşıkların yalnızlığına, kötü sonlarına ve karmaşık duygu dünyalarına karşılık geldiğini ifade eder. Bireyleri kendi kaderlerine ve yaşadıkları dünyaya lanet okumaya çağıran arabesk, yalnızca bir müzik formu değil, bir “antikültür”dür (2020: 17).

Arabeski merkez ve çevre ilişkileri bağlamında değerlendiren Anıl Sayan (2020: 94) ise daha önce yok sayılan arabeskin 1980’li yıllarda devlet eliyle merkezleştirildiğini ileri sürer. Arabesk bir şarkının Turgut Özal’ın seçim kampanyalarından birinde siyasal iletişim aracı olarak kullanılmasını örnek verir. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın 1989’da gerçekleştirdiği 1. Müzik Kongresi kapsamında “acısız, kahırsız ve dertsiz bir arabeskin üretilmesi”ne dair ortak bir karar alındığını hatırlatır (2020: 95).

Yöntem

Ertem Eğilmez, *Arabesk* (1989) filminde geçmişte kendisinin de sıkça başvurduğu Yeşilçam Sineması’nın klişelerini cesurca parodileştirmiştir. *Arabesk*, o zamana kadar Türk Sineması’nda örneği olmayan öncü bir girişimdir. Bu çalışmada *Arabesk* filmi, nitel araştırmanın örneklem seçimine uygun biçimde aykırı olarak nitelendirilebilecek bir duruma karşılık geldiği için seçilmiş ve sinemasal söylem çözümlemesi (*cinematic discourse analysis*) yöntemiyle incelenmiştir. Sinemasal söylem; kurmaca anlatının sözlü, sözsüz, işitsel ve görsel bileşenlerini bir araya getiren sinema diline atıfta bulunur (Chepinchik ve Thompson,

2016: 1). Bu kavram, tüm sinemasal temsil, anlamlandırma ve iletişim kiplerini kapsar (2016: 1). *Arabesk* filmi, sinemasal söylem çözümlemesinin beraberinde getirdiği çok kodlu yapı dikkate alınarak üç ana kategori altında incelenmiştir: “Yeşilçam melodramlarının parodileştirilmesi”, “arabesk kültürün eleştirisi” ve “yerli sinemada absürt komedinin miladı”.

Bulgular ve Yorum

Arabesk (1989) filminde, yüzlerce Yeşilçam melodramında işlenen bir motif olan “ağa kızı Müjde ile yanaşma oğlu Şener’in aşkı” anlatılır. Eğilmez, *Arabesk*'te 1965 ve 1970 yıllarında iki versiyonunu çektiği *Sürtük*³ filmine gönderme yapar. Eğilmez'in 1965 yılında çektiği siyah beyaz versiyonda başrolleri Türkan Şoray ve Cüneyt Arkın paylaşırken, 1970 yılındaki renkli versiyonda Hülya Koçyiğit ve Göksel Arsoy başrollerdedir. Her iki filmde de kötü adamı Ekrem Bora canlandırır. Ertem Eğilmez'in büyük bir çıkış yapmasını sağlayan *Sürtük*, her anlamda Yeşilçam'ın kodlarını temsil eden bir yapıdır. *Arabesk* filmindeki sözlü, sözsüz, işitsel ve görsel verilerden elde edilen bulgular, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan “Yeşilçam aile seyircisinin psikolojisi”, “Ertem Eğilmez'in sıra dışı yeteneği” ve “Yeşilçam Sineması'nın derinleşen krizi” çerçevesinde yorumlanmıştır.

Yeşilçam Melodramlarının Parodileştirilmesi

Ertem Eğilmez, bir zamanlar kendisinin de sıkça başvurduğu Yeşilçam Sineması'nın klişelerini *Arabesk* filminde cesurca parodileştirmiştir. *Arabesk*'te otuzlu yaşlardaki Müjde Ar ile kırklı yaşlardaki Şener Şen seyircinin karşısına köylü âşıklar olarak çıkar. Eğilmez, filmin açılış sahnesinden itibaren Yeşilçam melodramlarına yönelik eleştirel bir yaklaşım ortaya koyar. Film, Yeşilçam yapımlarından aşına olduğumuz bir anlatıcı ses olan Agâh Hün'ün “Sizlere az sonra büyük, çok büyük, belki de en büyük bir aşkın öyküsünü anlatacağım. Ferhat ile Şirin, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı'nın aşkları bile hiç kalırdı bu aşkın yanında. Ağa kızı Müjde ile yanaşma oğlu Şener'in aşkıdır bu.” sözleri ile başlar. Bu başlangıç, seyirciyi melodramların abartılı duygü dünyasına dahil eder.

Filmin açılış sahnesinde çocukluk çağındaki Müjde ve Şener'i bir fidanın başında görürüz. Müjde, birlikte diktikleri fidanı kastederek “Bu fidan yaşadıkça aşkımız da ebediyete kadar yaşayacak değil mi Şener? Beni hep seveceksin değil mi Şener?” diye sorar. Şener de “Elbette seveceğim.” diye

³ Bernard Shaw'un 1913 yılında kaleme aldığı *Pygmalion* oyunu, Mahmut Yesari tarafından *Sürtük* adıyla sahneye uyarlanır ve ilk kez Adolf Körner tarafından 1942 yılında beyaz perdeye aktarılır (Onaran, 1994: 89; Eğilmez, 1974: 18). George Cukor'un yönetmenliğini yaptığı *My Fair Lady* (1964) filmi de *Pygmalion*'un müzikal bir uyarlamasıdır (Teksoy, 2005: 256).

cevap verir. Bunun üzerine *Müjde*, *Şener*'in onu sevdiğini söylemesini ister ve *Şener*'in göğsüne yaslanır. Sonra da “Senin için ölüyorum.” sözünü tekrar etmesini bekler. *Şener*, cümleyi tekrar eder. *Müjde*, “Beni kollarına al!” diye devam eder. *Şener*, bu cümleyi de tekrarlar. *Müjde*, “Söyleme yap!” diyerek sinirlenir. *Şener*, “Olmaz *Müjde*! Ellerim kirli ama aşkım tertemiz.” karşılığını verir. *Müjde*, “Bu temiz aşkta bizi kimse ayıramaz değil mi *Şener*?” diye sorar. *Şener*, “Öyle canım.” karşılığını verir. Bu sırada bir çocuk -*Kaya*- onları bir ağacın arkasından gizlice izlemektedir. Açılış sahnesindeki bu diyaloglar, sözlü kültüre dayalı Yeşilçam melodramlarının santimentalizmini alaya alır.

Bir sonraki sahnede âşıklar ve onları gizlice izleyen çocuk yetişkin hâllerıyla görülür. *Müjde*, “Ağacımızın dalları birbirine kavuştu; ama biz hâlâ birbirimize kavuşamadık *Şener*.” diyerek sevgilisine duyduğu özlemi patetik bir şekilde ifade eder. *Müjde*, *Şener*'le bir araya gelmelerine babasının engel olacağından çekinmektedir. *Şener*'in verdiği cevapla Yeşilçam melodramlarında âşıkların kavuşmasını engelleyen kötü karakter klişesi ile alay edilir: “Sevenlerin arasına girecek kadar hıyar değildir baban!”. İlk sahnede olduğu gibi bu sahnede de âşıkları yine gizlice dinleyen *Kaya*, *Müjde*'nin babası olan ağaya duyduklarını anlatır. Duruma sinirlenen *Ağa*, “Sen beni hıyar mı zannettin?” diyerek *Şener*'i tokatlar. *Ağa*'dan onay alamayacaklarını anlayan âşıklar birlikte kaçmayı planlar. *Kaya*, her zamanki gibi bu plandan da haberdar olur ve âşıkları *Ağa*'ya ispiyonlar. *Ağa*, *Şener*'e Yeşilçam melodramlarının olmazsa olmaz klişeleri arasında yer alan bir sahnede kızından ayrılması için para teklif eder. *Şener*, *Ağa*'nın oyununa gelmez; teklif edilen parayı reddeder. Ne var ki konuşmanın tamamını dinlemeyen *Müjde*, *Şener*'in teklif edilen parayı kabul ettiğini zanneder. Bu sahnede Yeşilçam melodramlarında sıklıkla rastlanan bir “yanlış anlaşılma” yaşanır. *Müjde*, *Şener*'e para teklif edildiğine tanık olmuş ama onun teklifi reddettiğini görmemiştir. *Şener*, olup bitenleri *Müjde*'nin yanlış anladığını, çalıştığı gazinodaki tuvalet bekçisi kadından aradan epey zaman geçtikten sonra tesadüfen öğrenecektir.

Resim 4. Yanlış anlaşılma *Şener* (Eğilmez, 1989)



Şener'i yanlış anlayan *Müjde*, buluşup kaçmayı planladıkları yere gitmez ve ona bir ayrılık mektubu gönderir. *Müjde*, mektupta *Şener*'i kandırıldığını ve aslında ona âşık olmadığını yazmıştır. Mektubu okuyan *Şener*'in saçları bir anda ağarır. *Şener*, içinde bulunduğu duygu durumunu "Bahtım kararırken saçlarım ağardı." sözleri ile dile getirir. Bu sahnedeki beden dili, tonlama, diyalog ve saçların aniden beyazlaması ile öne çıkan görsellik, Yeşilçam melodramlarının abartılı duygusallığına yöneltilen bir eleştiri mahiyetindedir.

Müjde, *Kaya* ile zorla evlendirilmek istenince üstünde gelinliğiyle evden kaçar. Yolda yaşlı bir kamyon şoförüyle karşılaşır. Başta babacan bir tavırla davranan adam sonra gerçek niyetini belli eder. *Müjde*'nin "Delirdin mi? Babam yaşında adamsın!" sözüne "Bu devirde babana bile güvenmeyeceksin!" diye karşılık verir. *Müjde*, kamyon şoföründen sonra bir grup gence rastlar. *Müjde*'ye onlar da tecavüz eder. *Müjde*, üstü başı perişan hâlde bir kahveye girip İstanbul'un nerede olduğunu sorar. Kahvedeki erkekler de *Müjde*'ye tecavüz eder. Peş peşe yaşanan bu tecavüzler, Yeşilçam melodramlarındaki kadın başkarakterin cinsel dokunulmazlığını alay konusu hâline getirir.

Şener'in İstanbul yolculuğu da *Müjde*'nin macerasını aratmayacak tuhaflıkları içinde barındırır. Gecenin karanlığında ıssız bir dağ yolunda şarkı söyleyerek yürüyen *Şener*, arabasıyla birdenbire ortaya çıkan gazinocular kralı *Ekrem*'le karşılaşır. *Şener*'in sesini beğenen *Ekrem* ona kartını uzatarak iş teklif eder: "Bana gel. Seni gazinoya çıkartacağım". *Şener*, İstanbul'a varır varmaz soluğu *Ekrem*'in mekânında alır. Yeşilçam melodramlarında başroldeki kadın ya da erkek oyuncunun bir gazino patronu tarafından keşfedilip şöhrete ve zenginliğe kavuşması vazgeçilmez klişelerden biridir.

Müjde, sonunda İstanbul'a ulaşır. Kapısını çaldığı ev bir genelevdir. Orada *Şener*'in çıkardığı bir plağı dinler; onu sesinden tanır. Efkârlanıp ağlamaya başlar. Genelevdeki kadınlardan birinin *Müjde*'yi teselli ederken söylediği sözler oldukça anlamlıdır: "Gözyaşlarını bu kadar kolay harcama!". Bu sahnede, gözyaşı selinin duygusal dalgalanmalara eşlik ettiği Yeşilçam melodramlarına eleştirel bir gönderme yapılmaktadır. Bir gün geneleve *İsmail* adında zengin bir müşteri gelir. *İsmail*, *Müjde*'den hoşlanır. *Müjde*, *İsmail*'e başından geçenleri anlatır. *İsmail* gözyaşlarını tutamaz. "Yanlış anlamazsan eğer seni evimin kadını yapmak istiyorum." diyerek *Müjde*'ye yeni bir hayat teklif eder. Bu sekansta, Yeşilçam melodramlarından aşına olduğumuz neden-sonuç ilişkisi zayıf bir olay örgüsü karşımıza çıkmaktadır. Âdeta masalsi bir atmosferde geçen olaylar inandırıcılıktan yoksundur. Eğilmez, *Arabesk*'te Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan hafıza kaybı, körlük ve tövbekâr olma gibi klişeleri parodileştirmiştir.

Resim 5. Aşk acısıyla kör olan Şener (Eğilmez, 1989)



Filmin sonuna yakın bir sahnede *Müjde*'yle *Şener*, *Ekrem*'den kurtulmak için Anadolu turnesine çıkmaya karar verir. *Müjde*, hazırlanmak için eve geldiğinde *Ekrem*'le karşılaşır. *Ekrem*, *Şener*'i öldürmekle tehdit ederek *Müjde*'yi gitmekten vazgeçirir. *Müjde*, buluşma yeri olan tren garına gelmeyince *Şener*, *Ekrem*'in evine gider. Orada *Müjde* ile yüzleşir. *Müjde*'nin *Şener*'e söylediği şu sözler, *Sürtük* (1970) filminde *Naciye*'nin *Ferdi*'ye söylediği sözlerle bire bir aynıdır:

Artık seni sevmiyorum. Ben alıştım böyle yaşamaya. Vazgeçemem artık. Sen bana bu hayatı veremezsin. Öyleyse bana niye bu kadar yüz verdin diyeceksin. *Ekrem*'i kıskandırmak için yaptım. Oldu bak. O da beni seviyor. Üstelik parası, şöhreti, her şeyi var. Sana gelince dipsiz kile boş ambar.

Kandırıldığını ve aşağılandığını düşünen *Şener*, *Müjde*'ye hakaret edip oradan uzaklaşır. Sevdiği zarar görmesin diye onu kendinden uzaklaştırmak için rol yapıp yalan söyleyen “fedakâr âşık”, Yeşilçam melodramlarının gözde klişelerinden biridir. Fedakâr âşık klişesi, hemen ardından gelen “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!” klişesiyle tamamlanır. *Şener*'in gidişyle yıkılan *Müjde*, kendini çaresizce *Ekrem*'e teslim eder: “Kalbim ruhum onun, sana kala kala bu bedenim kaldı. Al işte seninim!”. Sonunda *Müjde* ile *Şener*'in aşkının saflığı ve büyüklüğü kötü adamı bile insafa getirir. *Ekrem*, *Müjde*'den af dileyerek âşıkların arasından çekilir. Eğilmez, *Arabesk*'te benzerini ancak masallarda görebileceğimiz bu naif çözümle çatışmayı sonuçlandırarak parodiyi tamamlar.

Arabesk Kültürün Eleştirisi

Ertem Eğilmez, 1980'li yıllarda müzik ve film piyasasına hâkim olan arabesk furyasını son filmi *Arabesk*'te kıyasıya eleştirir. Murat Belge'nin (1997: 346) “kaderli kısmetli” olarak nitelendirdiği arabesk müziğin temaları, Yeşilçam melodramlarının konularından pek de farklı değildir. *Arabesk* filmi için sözlerini Aysel Gürel'in yazdığı ve müziklerini Atilla Özdemiroğlu'nun yaptığı şarkılar, Ertem Eğilmez'in arabesk kültüre yönelik eleştirel bakış açısının pekiştirici unsurları olarak işlev görür. Köyünden ayrılıp büyük şehrin yolunu tutan *Şener*'in

bir bilinmeze doğru yaptığı yolculuk sırasında söylediği şarkının sözleri şu şekildedir: “Bilemem ben sever miyim? / Bilemem ben yaşar mıyım? / Bilemem ben ölür müyüm? / Bilemem / Bilemem”. Nurdan Gürbilek’in (2001: 25) vur-guladığı gibi, 1980’lerde adı konan arabesk müzik, taşralı kalabalıkların büyük şehirlerde kendine bir yer bulma çabasına karşılık gelir.

Resim 6. Gazinoda sahneye çıkan Şener (Eğilmez, 1989)



Gürbilek’in (2001: 34) farklı kültür ve zamanların bir aradalığı olarak yorumladığı arabesk aslında “hiç kimsenin müziği”dir. Şener’in, gazinoda sahne aldığı ilk gece söylediği şarkının sözleri bunun bir örneğidir: “Soldu sarardı gül tenim / Bağıma bir hançer yedim / Alın yazımmış bu benim / Olsun artık ümidim var”. Bir yanda ıstırap, bir yanda ümit vardır. Şener, canı yanan bir âşık olarak “Kaderin cilvesine / Feleğin sillesine / Bahtsızın öfkesine isyankârım” diye seslendikçe Müjde gözyaşlarına boğulur. Şarkıdaki bu isyan, gündelik yaşamın zorluklarına karşı ayakta durmanın bir yolu olur (Özbek, 1991: 115).

Düğün gecesi Müjde’nin kaçtığını öğrenen babası, Müjde’nin annesini evden kovar. Müjde’nin annesi de kızıyla benzer deneyimleri yaşayarak İstanbul’a ulaşır. Müjde, bu durumu “Napalım biz kadınların kaderi bu...” şeklinde yorumlar. Bu sahne, erkek egemen ve cinselliğe aç bir toplumun kadınlara yönelik tutumunun bir eleştirisidir. Bu “kader”in değiştirilemezliği, Belge’nin de (1997: 355) dikkat çektiği gibi, istekleri yerine getirilemeyen bir kitlenin psikolojisine karşılık gelmektedir. Eğilmez, Yeşilçam melodramlarının ve arabesk kültürün temel dayanağı olan kaderciliği (*fatalizm*) kıyasıyla eleştirir.

Şener’in işlemediği bir cinayet yüzünden hapse düştüğü sahnede koğuştakilerle arasında geçenler de arabesk kültürün bir eleştirisi olarak sunulur. Koğuştakiler, Şener’in tüm parasına el koymakla kalmaz, Müjde’den kalan son hatıra olan fotoğrafı da alırlar. Bunun üzerine Şener, “Yeter!” diye bağırır. Fonda bir arabesk müzik çalmaya başlar. Şarkının “Dokunmayın bana! / Dokunmayın yarama! / Zaten bitmiş tükenmişim / Ruhum kara / Zindan kara” şeklindeki sözleri, Şener’i koğuştakilerle aynı frekansta buluşturur. Koğuştakiler, bu çağrıya hep bir ağızdan “Aşk olsun! / Aşk olsun! / Bil ki aşklar gelir geçer / Yeter ki muhabbet olsun” sözleriyle cevap verir. Böylece arabesk müziğin inşa ettiği kendine acıma dili, melodramlarda da görülen bir “suç ortaklığı”na (Marcanto-

nio, 2015: 1) dönüşür. *Şener*, “Çektiğim çileleri Ferhat bile çekmedi!” diyerek şikâyetlenmenin dozunu artırır. Bu, yalnız kendine acıma değil, acındırmanın da dilidir. Farklı toplumsal kesimlerden mahkûmlar aynı duygu durumunda birleşirler. Hep bir ağızdan söyledikleri şarkıyla *Şener*’e eşlik ederler:

Aşk çarpınca böyle çarpar / Aşkın gözü kör olur / Gelen vurur giden vurur / Neylesin kader vurur / Kimler geldi kimler geçti / Biz çıkmadık kafesten / Leşler verdik leşler serdik / Bizdik dışarda düzen / Hak yolunda yürür iken / Düştük mapusa birden / Çelme yedik çelme taktık / Hesap soruldu bizden.

Müjde de *Şener* gibi kendine acıyan bir dil kullanır:

Yalnız akan sular gibi / Tozlu taşlı yollar gibi / Kara yaslı dullar gibi / Terk edildim / Terk edildim / Elim kolum bağlı kaldı / Açılmadan çıktı falım / Çıkmaz sokak dört bir yanım / Terk edildim / Terk edildim.

Nesrin Tan Akbulut’un (2021) işaret ettiği gibi, arabesk şarkılardaki bu tür tekrarlar eğitim düzeyi düşük bir kitle için anlaşılır mesajlar üretilmesine hizmet eder. Bu mesajların alıcı kitlesi “ölümle son bulan bir çözümsüzlüğü” (2021: 32) deneyimlemeye açıktır.

Müjde’nin onu *Ekrem*’le aldattığını düşünen *Şener*, kendini çöllere vurur. Duygularını yine arabesk bir şarkı ile dile getirir:

Aman! / Bu ne acı! / Bu ne keder! / Bu ne sancı! / Yalan / Yalan dünya / Yalan sevgi / Aşklar yalan / Görmeseydi gözlerim / Görmeseydi gözlerim / Gözlerim / Yetmedi mi gördüklerim / Kör olaydı gözlerim / Allah’ım kör et beni! / Allah’ım kör et beni!

Bu kederli yakarış karşılık bulur. *Şener* çöllere düşüp kör olur.

Resim 7. Çöllere düşen Şener (Eğilmez, 1989)



Oya Yağcı’nın (2020) vurguladığı gibi, “acılı ve umutsuz” arabesk müzikte bir tür “duygu ekonomisi” işler. Bu anlamda, bir yandan duygusallığın talep edildiği, bir yandan da şansa bırakılmış bir kurtuluşun temenni edildiği görülür (2020: 132).

Ekrem’in adamları tarafından kurşun yağmuruna tutulan *Şener*’in ameliyat sonrasında kendine geldikten sonra hastane odasında diline pelesenk ettiği “Terk edildim” şarkısı, aynı odayı paylaştığı kişiye sinir krizi geçirecek kadar

karamsar mesajlar içerir. *Şener*'le aynı mekânı paylaşma talihsizliğini yaşayan genç adam ancak iğne ile sakinleştirilir. Eğilmez, bu sahnede arabesk kültürün karamsar mesajlarına sürekli olarak maruz kalmanın psikolojiyi olumsuz yönde etkilediğini gözler önüne serer. Filmde yaşanan her istenmeyen durum karşısında arabesk şarkılar imdada yetişir. Eğilmez, fail olmanın reddedildiği bu dünyayı eleştirir. *Şener*'in dinlediği "Hastayım iyileştir beni!" şarkısı ise devayı sürekli başkalarından bekleyen bir zihniyeti hedef alır. Gürbilek'in (2008: 10) "mağduriyet hikâyesi" olarak nitelendirdiği bir algılama biçimi ortaya çıkar. Bu şarkı sözlerinde karşılık bulan söylem, kurban olmayı seçen bir bireyin psikolojisini yansıtmaktadır.

Yerli Sinemada Absürt Komedinin Miladi

Arabesk, Türk Sineması'nda o zamana kadar benzeri olmayan cesur bir absürt komedi örneğidir. Ertem Eğilmez, seyircinin yıllarca gözyaşı döktüğü Yeşilçam melodramlarının aslında bir absürt mizah kaynağı olduğunu dehasıyla fark etmiştir. *Arabesk*'te Gürbilek'in "gözü yaşlı melodramları abartarak taklit eden 'alaylı-patetik'" (2008: 70) dediği durum gözlemlenir. Eğilmez, bu "patetik yanlıgı"nın (2008: 53) üzerine gider.

Müjde ile *Şener*'i her fırsatta ayırmaya çalışan *Kaya*'nın *İsmail*'i bıçaklaması, cinayet aletini orta yerde bırakıp perdenin arkasına gizlenmesi, o esnada *Şener*'in gelip yerdeki bıçağı alması, *Müjde*'yle *Şener*'in *İsmail*'in öldüğünü fark etmeleri, polislerin sanki kapının arkasındaymış gibi hemen içeri girmeleri, suçun *Şener*'in üstüne kalması ve hapse düşmesi bir absürt olaylar silsilesidir.

Resim 8. Cinayetle suçlanan *Şener* (Eğilmez, 1989)



Bu sahnenin başında "Bundan sonra gözümün gördüğüne değil, senin söylediklerine inanacağım." diyen *Müjde*, *İsmail*'i *Şener*'in öldürdüğüne kolayca ikna olur. Hatta "Gördüklerime mi inanayım yoksa sana mı?" şeklinde bir tepki göstererek birbiriyle çelişen sözler sarf eder.

Haksız yere hüküm giyen *Şener* hapisten tünel kazarak kaçar. Gazinocular kralı *Ekrem*'in karşısına siyasi mahkûmların giydiği bir tulumla çıkar. *Ekrem*, *Şener*'i ancak kafasındaki bareti çıkarınca tanır. Bu sırada içeri giren *Müjde*,

Şener'e "Pis katil!" diye tepki gösterir. Ekrem, Müjde ile Şener'in ortak bir geçmişleri olduğunu anlar. Şener'in burada sarf ettiği "Galiba birbirimizi hiç tanıyamamışız!" repliği, Yeşilçam melodramlarında sıkça başvurulan bir klişeyi akla getirir. Kaya'nın, kuliste karşılaştığı Müjde'ye İsmail'i öldürdüğünü itiraf etmesi filmin en absürt sahnelerinden biridir. Daha önce âşık olduğu adamın sözüne inanmayan Müjde'nin Kaya'nın bu itirafıyla yeniden Şener'e dönmesi saçma denecek kadar hızlı bir şekilde gerçekleşir. Şener, "Beni affet sevgilim, gerçeği şimdi öğrendim." sözleriyle kendini savunan Müjde'ye "Sana gördüklerine inanma demiştim." cevabını verir.

Bu barışmadan sonra Hintliler gibi giyinmiş Müjde ile Şener ormanlık bir alanda dans edip şarkı söyler. Bu kez "aşkın sihirli elleri"ni hisseder ve sevdanın "kara" değil "pembe" olduğu inancıyla şarkılarını bir geminin güvertesinde söylemeyi sürdürürler. Sonrasında keman eşliğinde romantik bir akşam yemeği yedikleri sahnede Şener birdenbire öksürmeye başlar. Müjde, Şener'den bir doktora görünmesini ister. Şener, ertesi gün muayene olduğu Doktor'a "Yaşayacak mıyım?" diye sorar. Doktor ise gülerek "Maalesef helvanızı yiyeceğiz. (...) Şu üç günlük dünyada üç günlük ömrünüz kalmış!" şeklinde durumun ciddiyetiyle bağdaşmayan bir cevap verir. Şener, bu gerçeği Müjde'ye nasıl söyleyeceğini düşünür. Müjde'nin üzülmemesi için hemşireden yardım ister: "Ölüme mahkûm bu aşk kurbanına son bir iyilikte bulunur musunuz?". Şener, hemşireyle el ele tutuşup eve gelir. Müjde, Şener'in yanında hemşireyi görünce telaşlanır. Şener, hiçbir sağlık sorununun olmadığını; ama ona veda etmeye geldiğini söyler. Güya amansız bir hastalığa yakalanan Şener, Müjde'yi kendinden uzaklaştırmak için bir mizansen kurmuştur. Hayatı mahvolmasın diye sevdiğini kendisinden soğutur. Bu sahnede Müjde ile Şener arasındaki diyaloglar filmin absürt komedi dozunu iyice artırır:

Şener: Yıldırım aşkı nedir bilir misin?

Müjde: Neler saçmalıyorsun sen?

Şener: Saçma olan aşkımızmış Müjde. Sema Hemşire'yi tanıdıktan sonra gerçek aşkın ne olduğunu anladım. Sema'yı seviyorum Müjde. O da beni seviyor. Öyle değil mi canım?

Sema: Evet...

Müjde: Demek aşkımız bir yalandı Şener.

Şener: Yalanmış Müjde (ağlamaklı)

Müjde: İğreniyorum senden. Hadi git! Git! Ne olur git! (ağlayarak)

Şener: Peki... Elveda Müjde...

Müjde: (Ağlar)

Şener: Çok teşekkür ederim. Bu iyiliğinizi hiç unutmayacağım. (alçak sesle)

Sema: Rica ederim. Âşıkları korumak hemşirelerin görevidir. (alçak sesle)

Fedakâr âşığın bir Yeşilçam klişesi olan bu davranışı, sarf ettiği sözler ve mizansendeki uyumsuzluk absürt bir mizah yaratır. *Müjde*, *Şener*'in vedasından sonra canına kıymak üzereyken birlikte sahne aldığı çalgıcılar gelir. *Müjde*, *Şener*'in onu sevdiğini, ancak ölümcül bir hastalığa yakalandığını ve üç günlük ömrünün kaldığını çalgıcılardan öğrenir. *Müjde* bunun üzerine Âşıklar Tepesi'ne gider. Orada gördüğü mezarın *Şener*'e ait olduğunu düşünerek "Beni bırakıp nerelere gittin? (...) Ölüerken yanında olmama neden izin vermedin?" diye ağlamaya başlar. *Şener* çıkagelince hortlak gördüğünü zanneder. Aniden bir duygu durumundan başka bir duygu durumuna geçilir. "Doktorların her dediğine inanılmaz ki! Ben sadece bir tek doktorun dediğine inanırım." diyen *Müjde*, *Şener*'i yine aynı doktora götürür. *Doktor*, *Şener*'i aradıklarını, bir yanlışlık olduğunu ve filmlerin karıştığını söyler. *Şener*'in yapılan idrar tahlillerine göre üç aylık hamile olduğu bilgisini verir. Bu sahnede, Yeşilçam melodramlarında sık sık karşımıza çıkan bilimsel gerçeklerle bağdaşmayan açıklamalar absürt komedi unsuru olarak kullanılmıştır.

Bir başka sahnede *Şener*, *Müjde* ile *Ekrem*'in öpüştüğünü görünce kahrından çöllere düşüp kör olur. Hikâye, Yeşilçam melodramlarının akla ilk gelen klişelerinden biriyle devam eder. *Şener*, kör bir kemancı olarak meyhanelerde şarkı söylemeye başlar. *Müjde*'nin birlikte çalıştığı çalgıcıları bu kez *Şener*'e eşlik ederken görürüz. *Zurnacı Münir*, *Şener*'in bir hemşireye ihtiyacı olduğunu söyler. Hemşire kılığına giren *Müjde*'yi *Şener*'in karşısına çıkarırlar. *Müjde*'nin sesini tanıyan *Şener*, abartılı jest ve mimiklerle "Bu ses! Bu ses! Olamaz! Ben bu sesi tanıyorum. Bu *Müjde*'nin sesi. Çıkarın onu buradan!" diye bağıır. *Müjde*, *Şener*'i *Müjgan Hemşire* olduğuna ikna etmek için "Beni biri ile karıştırdı galiba." diye karşılık verir. Onu yanlış anlayan *Şener*, "Kırıştıran sensin!" diye tersler. *Zurnacı Münir*, "Sakin ol evladım. Ses sese benzer." diyerek *Şener*'i teskin etmeye çalışır. Kendini *Müjgan Hemşire* olarak tanıtan *Müjde*, gözleri görmeyen *Şener*'e nüfus cüzdanını göstermeye çalışır. *Şener* de kör olduğu hâlde "İşte *Müjde* yazıyor burada." diye ısrar eder. *Müjgan Hemşire* ve *Zurnacı Münir*, mantık hataları ile dolu bu absürt diyaloglardan sonra *Şener*'i ikna etmeyi başarırlar. *Şener*, ona kötü davrandığı için *Müjgan Hemşire*'den özür diler. Geçmişte yaşadıklarından dolayı kadınlardan nefret ettiğini söyler. *Müjde*, bir an rol yaptığını unutarak *Şener*'i aldatmadığını, *Ekrem*'in ona zorla sahip olmak istediğini söyler. O kargaşada *Şener*'e bir araba çarpar. *Şener* yeniden görmeye başlar; ancak bu kez *Müjde* kör olmuştur. Bu sekansta her şey duygusal patlamalar şeklinde yaşanır ve olayların mantığı saçma derecesinde zorlanır.

Bir sonraki sahnede *Şener*'le *Müjde*'yi birlikte türbe ziyareti yaparken görürüz. *Şener*, *Müjde*'nin yeniden görebilmesi için dua eder. Duası hemen kabul olur. *Müjde*, türbede "Ziyarete mum dikmek yasaktır!" uyarısını okuyunca gözlerinin açıldığını fark ederler. Çok sevinirler. Birlikte köye dönmeye karar verirler. *Kaya*, onları bu kez imam kılığında dinlemektedir. Kendini "iyilerin can düşmanı" olarak tanıtan *Kaya*, *Ekrem*'e *Şener*'in yerini bildiğini söyler. *Ekrem*'in adamları, bir mekânda piyanist şantörlük yapan *Şener*'i bulur. *Ekrem*, *Şener*'den *Müjde*'yi bırakmasını ister. *Şener*, bu isteği reddedince dayak yer. Perişan va-

ziyette eve dönen *Şener*, *Müjde*'ye önce kendisine bir araba çarptığını, sonra kendi kendini dövdüğünü söyler. Bu saçma cevaplar *Müjde*'yi ikna etmez. *Şener*'in *Ekrem*'in hışmına uğradığını anlar. Çare olarak yine birlikte köye dönme-ye karar verirler. Ne var ki *Şener*, “bugün gelip yarın kalan”dır (Gürbilek, 2001: 33). Tren garında bu kez gişe memuru kılığına giren *Kaya*, *Müjde* ile *Şener*'in kaçacaklarını *Ekrem*'e haber verir. *Ekrem*, adamlarına *Şener*'i öldürmelerini emreder. *Şener* defalarca kurşunlanır. Son derece absürt bir ameliyat sahnesinde kurşunların bir kısmını ağızından çıkarır. Yediği onca kurşuna rağmen mucizevi biçimde hayatta kalmasını aşkına borçlu olduğunu dile getirir.

Resim 9. Yediği kurşunları ağızından çıkaran *Şener* (Eğilmez, 1989)



Müjde, ameliyathaneden çıkan beyaz önlüklü adama *Şener*'in yaşayıp yaşayamayacağını sorar. Adam kendisinin bir berber olduğunu, başhekimi tıraş ederken biraz kestiğini, ama yaşayacağını söyler. Sonrasında *Müjde*'nin karşısına doktor kılığında çıkan *Kaya*, *Şener*'in öldüğü yalanını atar. *Müjde*, kılık değiştiren *Kaya*'yı tanıyamamıştır. Ameliyat sonrasında hafızasını kaybeden *Şener* de gazinoda şarkı söyleyen *Müjde*'yi tanıyamaz. *Müjde*, ona “*Şener!*” diye hitap edince adının “*Dündar*” olduğu karşılığını verir. Sinirlenen *Müjde*, *Şener*'i “Saçmalama!” diyerek tokatlar. Yediği tokat *Şener*'in hafızasını yerine getirir.

Filmin sonunda yer alan nikâh sahnesinde Yeşilçam melodramlarında sıkça yer verilen bir başka klişe kullanılmıştır. *Müjde*, “Durun siz kardeşsiniz!” diyerek *Şener*'le evlenmelerine engel olmaya çalışan babasına “Artık bize engel olamazsın!” sözleriyle karşı çıkar. *Babası* ise “Engel olan ben değilim kızım, Tanrı!” diye cevap verir. *Müjde* ile *Şener*, ona inanmazlar. *Müjde*'nin babası, “Yıllar önce baban askere giderken ananı bana emanet etmişti. Bir gece usulcacık odasına süzuldüm ve ananı...” diyerek *Şener*'i gerçek babası olduğuna ikna etmeye çalışır. Bu sırada *Müjde*'nin annesi söze karışır. Düğün günü zurnacıdan etkilediğini ve *Müjde*'nin gerçek babasının *Zurnacı Münir* olduğunu söyler. Başkarakterlerin önünde artık bir engel kalmadığını düşündüğümüz sırada bu kez nikâh memuru kılığındaki *Kaya* devreye girer. *Şener*'i öldürmek için silahına davranır. *Ekrem* de âşıkları korumak için silahını çeker; ancak *Kaya* daha hızlı davranıp *Ekrem*'i vurur. *Şener* de *Kaya*'yı vurur. Filmin ilk sahnesinde karşımıza çıkan anlatıcı ses Ağâh Hün, filmin sonunda yeniden ortaya çıkıp şu açıklamayı yapar:

“Kötü kaderin bu çocuklara oynadığı oyun burada bitti sanıyorsanız yanılıyorsunuz”. *Müjde*, *Şener*’i hapisten çıkana kadar beklemiş ama yine kavuşamamışlardır. Araya başka engeller girmiştir: “Başlarından iki yangın, dört zelzele, bir uçak kazası ve üç sel felaketi geçti. Bir kez tam birleşecekken üzerlerine çığ düştü. Araya giren adamları ve kadınları saymıyorum bile”.

Âşıklar bir Yeşilçam filmine konu olan ünlü şarkıdaki gibi “senede bir gün” buluşurlar. İki de çok yaşlanmıştı. Tam kavuşacakları sırada tekerlekli sandalyeden düşerler. *Şener*, “Bu dünyada bedenlerimiz kavuşmadı; ama her büyük aşk gibi ruhlarımız öbür dünyada birleşecek.” temennisinde bulunur. Yeşilçam melodramlarında sevenlerin bu dünyada olmasa bile öteki dünyada mutlaka kavuşacakları inancı, *Arabesk* filminde absürt bir yorumla sunulur. *Müjde* ile *Şener*’in ruhları gökyüzüne yükseldikten sonra *Kaya* yeniden ortaya çıkar ve onları aşağı iter. Âşıklar tam kavuştuk dedikleri anda feleğin sillesini yeniden yemiştir. *Arabesk*’te Yeşilçam melodramlarının olmazsa olmazı “mutlu son” yerini “kötü son”a bırakır.

Sonuç ve Değerlendirme

Ertem Eğilmez, *Arabesk* (1989) filmiyle büyük bir riski göze alarak o güne dek Yeşilçam’da örneği görülmemiş bir absürt komediye imza atmıştır. Gösterime girdiği dönemde geniş bir seyirci kitlesi ile buluşan film; seyir zevki gelişmiş, arabesk kültüre ve Yeşilçam melodramlarına mesafeli duran potansiyel bir seyirci kitlesini açığa çıkarmıştır. Ortaya çıkan sonuç Ertem Eğilmez için bile şaşırtıcı olmuştur: “Ama doğrusu bu kadar süper bir başarıyı ben de beklemiyordum. Ben şöyle düşünüyordum, artık genç nesil, protein neslidir, benim filmime gençler gelir. Tahminim de doğru çıktı, hepsi geldi” (akt. Çakmakçı, 2019: 156). Geçmişte ebeveynlerinin gözyaşı döktüğü hikâyelere kahkahalarla gülen bu seyirci kitlesi, klasik Yeşilçam seyircisinden oldukça farklıdır. Giovanni Scognamillo’ya (1998: 427-428) göre, “pasif direniş” hâlindeki kitle uyanmıştır. Mağduriyet söylemini ve kendine acımayı reddetme, fail olma ve kendi sorunlarını çözebilme bu seyirci kitlesinin temel psikolojik özellikleridir.

Eğilmez, *Arabesk* filminde Nijat Özön’ün (1995: 32) “gözyaşı ticareti” olarak nitelendirdiği Yeşilçam melodramları ile hesaplaşmaya girişir. Eğilmez’in iki kez çektiği *Sürtük* (1965; 1970) filmi de bu tarz yapımlardandır. *Sürtük* filminin parodisi olarak kurulan *Arabesk*, tesadüflerin yön verdiği sıçramalarla ilerleyen, Yeşilçam melodramlarının klişelerini uç noktasına kadar götüren, saçmalığa varacak kadar inandırıcılıktan yoksun ve son derece şizofrenik bir anlatıdır. Eğilmez, geçmişte yaptığı filmlerle halkı aldattığını; *Arabesk* filminde ise günah çıkardığını açıkça dile getirmiştir (akt. Çakmakçı, 2019: 150). *Arabesk*, yalnızca Eğilmez’in yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği filmlerin değil, tüm Yeşilçam Sineması’nın bir muhasebesi niteliğindedir.

Yeşilçam’ın sonunu ilan eden *Arabesk* filmi, yeni bir sinemanın ve yeni bir seyirci psikolojisinin miladı olur. Yeşilçam melodramlarını parodileştiren ve

arabesk kültürü eleştiren *Arabesk* filminin seyirciden gördüğü yoğun ilgi yeni bir sinemanın yolunu açar. Şerif Gören'in *Amerikalı* (1993), Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1993), Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) ve Yavuz Turgul'un *Eşkuya* (1996) filmleri, bu yeni sinemanın kilometre taşlarıdır. Son dönemde sayıları giderek artan *Leyla ile Mecnun* (2011-2013), *Sağ Salim* (2012), *İşler Güçler* (2012-2013) ve *Cinayet Süsü* (2019) gibi yapımlar, *Arabesk*'in izinden giden absürt komedi örnekleridir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması üzerine yazılar*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O. (2012). *İlkel toplumdaki melodramlar evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imajları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına melodramatik imgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akerson, T. (1965). Türk Sinemasında seyirci psikozi. *Film*, 2/3, 54-55/63.
- Ayça, E. (1985). Türk Sinemasının kimliği. *Videosinema*, 9, 82-83.
- Aydın Sevim, B. (2016). "Bir zamanlar fakir ama gururlu bir genç vardı": Televizyon dizilerinde sözlü kültür mirası. *Millî Folklor*, 109, 31-43.
- Belge, M. (1997). *Tarihten güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chepinchikj, N. ve Thompson, C. (2016). Analysing cinematic discourse using conversation analysis. *Discourse, Context and Media*, 14, 40-53. <http://dx.doi.org/10.1016/j.dcm.2016.09.001>.
- Çakmakçı, A. (2019). *Güneşe lamba yakan adam*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Çelik, T. (2021). Yeşilçam Sinemasında kökensel bir nitelik olarak kader teması: Modernleşme kaygılarından melodramın şefkatli kollarına. *Aurum Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1), 1-23.
- Çevikalp, A. (2007). Türk Sinemasını belgeleyenler: Arzu Film. *Cinemascope*, 9, 58-61.
- Deniz, T. (2 Temmuz 2018). Eğilmez'in senaryo okulu [Fotoğraf]. <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/433/ertem-egilmez%E2%80%99in-senaryo-okulu>. 4 Ağustos 2021.
- Dikiciler, O. (2002). *Arzu Film ekolü*. Ankara: Antalya Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları: 70-80 arası Türk Sinemasına bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Dorsay, A. (1996). Türk Sineması 1995: Yarı karamsar, yarı iyimser bir bakış dene-

- mesi (212-217). *Türk Sineması üzerine düşünceler*. (S. M. Dinçer, der.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Eğilmez, E. (Yapımcı ve Yönetmen). (1965). *Sürtük*. [Sinema filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- (Yapımcı ve Yönetmen). (1970). *Sürtük*. [Sinema filmi]. Türkiye: Arzu Film.
- (1974). Ertem Eğilmez'le konuşma. *Yedinci Sanat*, 12, 16-33.
- (Yapımcı ve Yönetmen). (1989). *Arabesk*. [Sinema filmi]. Türkiye: Arzu Film ve Erler Film.
- Elsaesser, T. (1991). Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama (68-92). *Imitation of life a reader on film&television melodrama* (M. Landy, edit.). Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Engin, İ. (1965). Türk Sinemasında konu. *Sinema* 65, 1, 4-5.
- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar. D. Derman (haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2* (219-239). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Göl, B. (2015). Ertem Eğilmez'in evi. *Altyazı'nın Gayrı Resmî ve Resimli Türkiye Sinema Sözlüğü*, 150, 81.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel açıdan arabesk müzik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak. 1980'lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- (2008). *Mağdurun dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürdal, H., Fresko, D. ve Karantay, S. (1967). Türkiye'de sinema seyircisi. *Görüntü*, 3, 15-19.
- Kaplan, N. (2004). *Aile sineması yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Kaya Mutlu, D. (2001). Türk Sineması ne? Türk seyircisi kim?: Altmışlı yılların Türk Sineması üzerine düşüncelerine/kavgalarına bir bakış. D. Derman (haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni yönelimler 2* (201-218). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kayalı, K. (1994). *Yönetmenler çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Ayyıldız Yayınları.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının kilometre taşları: Dönemler ve yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marcantonio, C. (2015). *Global melodrama: Nation, body, and history in contemporary film*. London: Palgrave Macmillan.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Oran, B. (1973). Senaryo yazarı Bülent Oran'la bir konuşma. *Yedinci Sanat*, 3, 15-26.

- Oran, F. (1998). Kitleler şakaya gelmiyordu. *Sinerama*, 5, 96-98.
- Önal, S. (21 Ocak 2014). Safa Önal, Yeşilçam'ın efsane senaristi anlatıyor. *TV5 Akşama Doğru programı* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=RgmdEdq_sf0. 15 Temmuz 2021.
- Öz, S. (2020). *Oyuncu / Yeşilçam yıldız sisteminde bir anti-yıldız: Adile Naşit*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk Sineması ve sorunları (I. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Pekman, C. (2010). Filim bir adam Ertem Eğilmez. C. Pekman (der.). *Filim bir adam Ertem Eğilmez (1-66)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sayan, A. (2020). Merkez-çevre ilişkileri bağlamında soylulaşan arabesk. S. Öz ve İ. Afacan (haz.), *Müzikte, sinemada ve edebiyatta 2000 Sonrası arabesk yeniden (89-101)*. İstanbul: Notabene Yayınları.
- Sayar, V. (1982). Türkiye'de sinema seyircisinin gelişimi. [Açık Oturum]. (S. Kalafatoğlu, yön.). *Sanat Olayı*, 18, 48.
- Sayıcı, F. (2015). Türk Sinemasında Arzu Film ekolü ve önemi. *Film Arası*, 52, 24-27.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema tarihi (1896-1997)*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- (2011). *Giovanni Scognamillo'nun gözüyle Yeşilçam*. B. Saydam (haz.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Sevim, S. (2015). “Bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla!”: Yeşilçam Sineması'ndaki melodramatik kalıpları sorgulamak. *Doğu Batı*, 18(72), 213-253.
- (2019a). Ertem Eğilmez filmlerinde pozitif psikoloji: *Neşeli Günler*. [Özet bildiri]. 3. *Avrasya Pozitif Psikoloji Kongresi*. İstanbul: Üsküdar Üniversitesi.
- (2019b). *Yeşilçam Sineması'nda senaristlik: Bülent Oran, Safa Önal ve Sadık Şendil örnekleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sezgin, R. (2002). Altın çağın senaristleri. *Aksiyon*, 399, 62-64.
- Sözen, M. (2009). Doğu anlatı gelenekleri ve Türk Sinemasının aidiyeti. *Bilig*, 50, 131-152.
- Stokes, M. (2011). *Aşk cumhuriyeti: Türk popüler müziğinde kültürel mahrem* (H. Doğrul, çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- (2020). *Türkiye'de arabesk olayı* (H. Eryılmaz, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şamlı, C. (1990). *“Ben aslında hiçbir filmin aleyhine yazmam”*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

- Tan Akbulut, N. (2021). *Arabesk kültür ve sinema*. İstanbul: Klaros Yayınları.
- Taş, V. (2010). *Orhan Gencebay filmlerini anlatıyor*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram: 'Zihniyet ve kültür etkileşimleri çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış'*. İstanbul: Aşına Kitaplar.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo: Bülent Oran*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uluer, U. (2021). Ertem Eğilmez'in Arabesk çekimleri [Fotoğraf]. <https://sinematikyecilcam.com/2018/04/kisa-kisa-yesilcam-tarihi-3/ertem-egilmez-arabesk-cekimleri/>. 4 Ağustos 2021.
- Yağcı, H. (2020). Yeşilçamın kötü adamları. <https://ahsuyecilcam.com/yesilcamin-kotu-adamlari-ahsuyecilcam-com.html/>. 5 Mart 2020.
- Yağcı, O. (2020). Duygu ekonomisinin yinelenen formu olarak arabesk ve sinema. S. Öz ve İ. Afacan (haz). *Müzikte, sinemada ve edebiyatta 2000 sonrası arabesk yeniden* (131-148). İstanbul: Notabene Yayınları.

Etik Kurul Onayı: Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.

Yazar katkı oranları: S. Sevim (%50), B. Aydın Sevim (%50).

Ethics committee approval: There is no need for ethics committee approval.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.

Author contribution rate: S. Sevim (50%), B. Aydın Sevim (50%).

